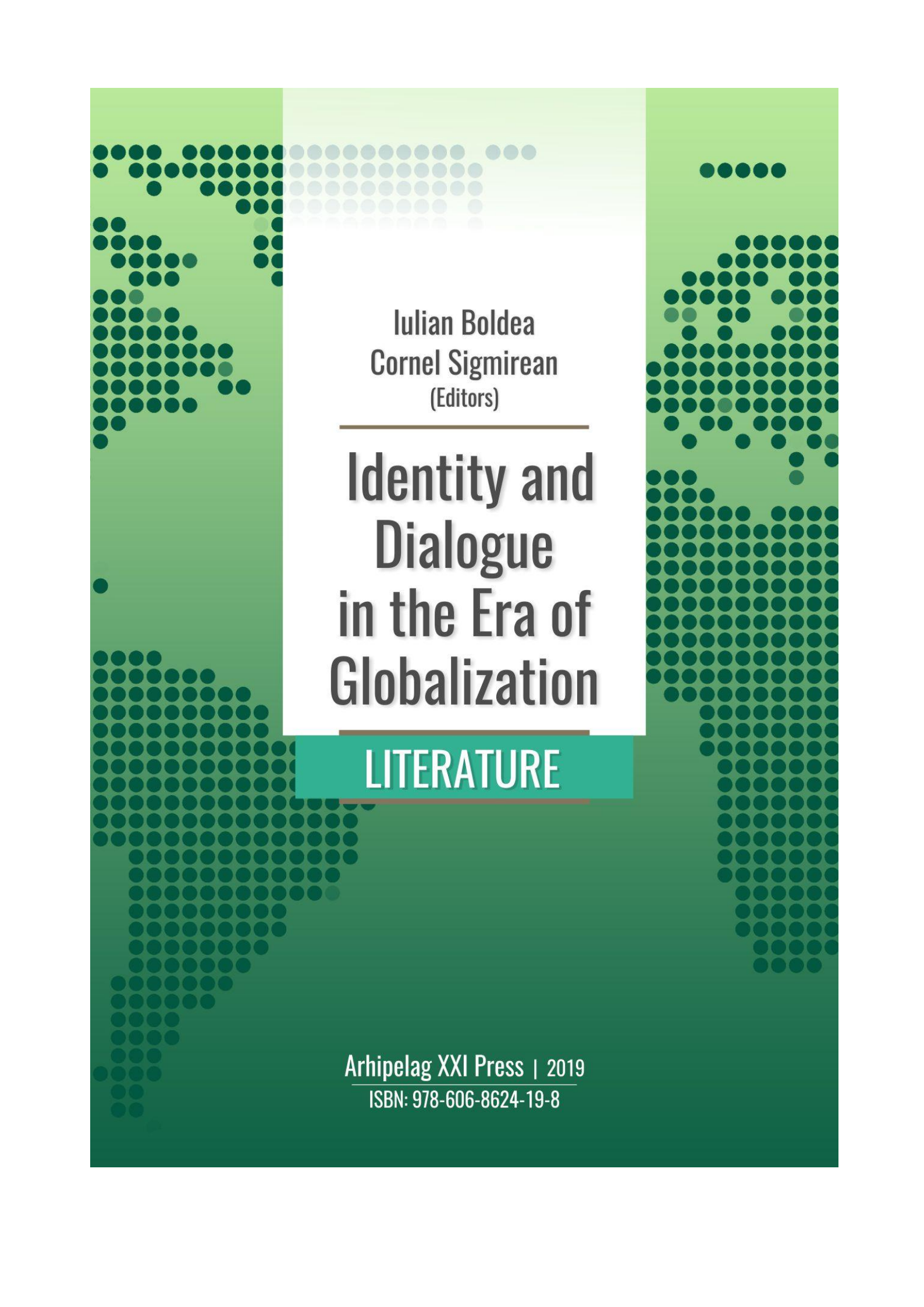




Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
(Editors)

Identity and Dialogue in the Era of Globalization

LITERATURE

Arhipelag XXI Press | 2019
ISBN: 978-606-8624-19-8

IDENTITY AND DIALOGUE IN THE ERA OF GLOBALIZATION

ISBN: 978-606-8624-19-8

Section: Literature

All responsibility regarding the contents of the published works belongs to the respective authors

Edited by: The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8, 540522, Târgu-Mureș, România

Tel./fax: +40-744-511546

Published by: Arhipelag XXI Press, Târgu-Mureș, 2019

Tîrgu Mureș, România Email: tehnoredactare.gidni@gmail.com

Table of Contents_Toc15368509

NEW PATHS – ALREADY TRODDEN

Cornelia Coșer

Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 14

ANDREI PLEȘU – WRITING AND LIVING

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș 23

THE DESCRIPTION OF NATURE AS A SOURCE OF INSPIRATION AND REFLECTION IN LES CONTEMPLATIONS BY VICTOR HUGO

Carmen Petcu

Prof., PhD, University of Craiova 29

ADIO, EUROPA OR ABOUT THE FALL INTO BARBARISM

Liliana Truță

Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University.....37

READING CHILDREN'S LITERATURE THROUGH THE INTERCULTURAL DIALOGUE GRID - CASE STUDY: "LITTLE PRINCESS" AND "LITTLE LORD", BY FRANCES HODGSON BURNETT

Angelica Hobjilă

Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 42

THE VIRGIN SUICIDES OR THE TRAGIC LOSS OF INNOCENCE

Alina Maria Nechita

Assoc. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 49

THE METAMORPHIC IDENTITY OF THE POSTCOLONIAL MIGRANT: SALMAN RUSHDIE'S THE SATANIC VERSES

Angela Stănescu

Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Târgoviște 54

AN INTERDISCIPLINARY APPROACH TO LESLEY SAUNDERS' THE LEAFY EYE

Clementina Alexandra Mihăilescu, Stela Pleșa

Assoc. Prof., Hab. Dr., "Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD Student, University of Craiova 63

LE DIALOGUE DES CULTURES ET LA CULTURE DU DIALOGUE DANS LE MIROIR D'UNE AMITIÉ LITTÉRAIRE: PANAIT ISTRATI ET ROMAIN ROLLAND

Diana Rîngiog

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești 72

WALKING AUTOBIOGRAPHIES - A READING OF BODY STORIES ABOUT HIMSELF

Gabriela-Mariana Luca

Assoc. Prof., PhD, Victor Babeș University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca 76

THE PROMINENT STRUCTURE OF THE NEWER NEW TRANSMODERNIST NOVEL

Ion Popescu-Bradicieni

Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu 81

VIRGIL TĂNASE THE FREEDOMS OF THE NOVEL

Iuliana Barna

Assoc. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați.....88

KITSCH AND PARODY. FROM CARAGIALE TO NOWADAYS HIGH-LIFE

Loredana Stoica

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești 93

LOS COLORES DE LA CONFLUENCIA DE LA MODERNIDAD CON LA POSMODERNIDAD: ARHUR SCHOPENHAUER, MIHAI EMINESCU Y JORGE LUIS BORGES

Luiza Marinescu

Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest 98

CHRISTIAN GAILLY AND LITERARY IMPRESSIONISM

Diana Presadă

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University, Ploiești 111

SYMBOLS IN DAN BROWN'S NOVELS

Smaranda Ștefanovici, Erika Henrietta Szep

Assoc. Prof., PhD, Hab Dr.– UMFST Târgu Mureș 118

LITERATUR UND MEDIZIN. FRIEDRICH SCHILLER: EXKURS ÜBER DEN EINFLUSS DER MEDIZIN AUF DIE LITERATUR

Simona Olaru-Poșiar

Lektor, Dr., Die Medizinische und Pharmazeutische Universität "Victor Babeș" 124

THE LAZY THINKING, GOLDEN DREAM OF GLOBALISM

Nicoleta Sălcudeanu

PhD, "Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and Humanities of the Romanian Academy, Târgu Mureș 128

THE IMAGE OF CHILDHOOD IN TEODOREANU'S LITERATURE

Claudia-Cristina Dolea-Panaite

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 131

REVERSE PARABOLISM AND DIALOGICAL REPORT OF VARIATIONS IN B. P-HASDEU'S PROSE

Ludmila Șimanschi

Assoc. Researcher, PhD, "Bogdan Petriceicu-Hasdeu" Institute of Romanian Philology, Chișinău, Moldova 136

"THE BOOKS' ALTAR" OR THE SOLIDARITY INSTINCT

Bogdan Mihai Dascălu

Assoc. Prof, PhD, Scientific Researcher II, PhD, Romanian Academy, Timișoara Branch, Institute of Banat Studies „Titu Maiorescu” 142

KEY TOPICS IN COLONIAL AND POST COLONIAL LITERATURE

Adina Paicu

Lecturer, PhD, “Constantin Brâncuși” University 147

THE REMEDIATION OF SHAKESPEARE’S HAMLET IN EUROPEAN OPERA

Alina Bottez

Lecturer, PhD, University of Bucharest 157

WOMEN - PROVIDERS OF HEALTH CARE SERVICES IN THE EARLY MODERN TIMES

Cristina Veronica Andreescu, George Costin Rusu

Lecturer, PhD, Assist., PhD Student – “Carol Davila” University of Medicine and Pharmacy, Bucharest..167

THE VANITY AND CULT OF NICOLAE CEAUȘESCU IN ROMANIAN TEXTBOOKS

Cosmina Cristescu

Lecturer, PhD, “Transilvania” University of Brașov 171

INTER-TEXTUAL REFERENCES AND FICTIONAL COMBINATIONS IN DEBORAH HARKNESS’S ALL SOULS TRILOGY

Constantina Raveca Buleu

Researcher, PhD, The Sextil Pușcariu Institute of Linguistics and Literary History, Romanian Academy, Cluj-Napoca 177

THE DESTINY OF CHILDREN’S BOOKS

Calina Paliciuc

Lecturer, PhD, “Aurel Vlaicu” University of Arad.....186

THE AMISES ON ENGLISH LITERATURE

Manuela Odeta Șopt-Belei

Lecturer, PhD, “Aurel Vlaicu” University of Arad.....191

THE IMAGE OF WOMEN IN SOVIET WORLD WAR II FILMS AND POSTERS

Olga Grădinaru

PhD, “Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca.....197

THE DECONSTRUCTIVE POWER OF TRUTH IN PETER SHAFFER’S THE GIFT OF THE GORGON

Antonia Pop

Assist. Prof., PhD, Partium Christian University 206

REFLECTIONS OF JEWSNESS IN MIHAIL SEBASTIAN’S JOURNAL. AN IMAGOLOGICAL APPROACH

Iulia-Maria Deaconu (Ticărașu)

PhD Student, „Lucian Blaga” University of Sibiu 212

A SUCCESSFUL AUTHOR AT THE BEGINNING OF THE CRETAN RENAISSANCE: AGAPIE LANDOS

Georgiana Onuța Bîrlădeanu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 217

LITERATURE AND THE AVATARS OF CONCENTRATIONIST IDEOLOGY(DIACRONIC SIGNS)

Mihaela Airinei

PhD Student, "Ovidius" University of Constanța 225

THE AWAKENING: TWELVE FACTORS CONTRIBUTING TO EDNA PONTELLIER'S REGRESSION TO THE FREUDIAN "OCEANIC STATE"

Maria-Viorica Arnăutu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 231

WHO IS AMERICA? AND THE LATE SHOW – THE DYNAMIC SYMBIOSIS OF SATIRE AND THE LAMPOON IN CONTEMPORARY MEDIA

Ruxandra Diana Dragolea

PhD Student, University of Bucharest.....239

SOUND AND COLOUR IN DIMITRIE ANGHEL'S POETRY

Cosmina Andreea Roșu

PhD Student, University of Pitești.....248

THE STRATIGRAPHY OF A NOVEL: THE STRAWBERRY GIRL, BY LISA STRØMMER

Steluța Bătrînu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 253

ALEXANDRU MACEDONSKI AND THE DOCTRINARIAN SYMBOLISM

Livia Buzilă

PhD Student, UMFST Târgu-Mureș.....257

REPRESENTATIONS OF THE VEGETAL AND ANIMAL WORLD IN DIMITRIE ANGHEL'S POETRY

Livia Buzilă

PhD Student, UMFST Târgu-Mureș.....263

THE CHRONICLES OF NARNIA – TIME, SPACE AND THE OTHER WORLD

Liliana Băhnă

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 268

ON BEAUTY, TRUTH AND MYSTIC LOVE IN OSCAR WILDE'S FAIRY TALES

Liliana Băhnă

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 278

REMODELING THE COSMOGONIC ELEMENTS „WATER” AND „FIRE” IN THE CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE OF BESSARABIA

Mariana Cocieru

Researcher, PhD, Institute of Romanian Philology „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”, Ministry of Education, Culture and Research of the Republic of Moldova 286

THOMAS SUTPEN'S MORAL IDENTITY: AN OUTCOME OF SOCIETAL MALAISE

Daniela-Elena Duralia

PhD, „Nicolae Bălcescu” Land Forces Academy, Sibiu 296

TEACHERS' MULTILINGUALISM - A HINDRANCE FROM STUDENTS' ATTAINING A NATIVE CONSTRUCT

Daniela-Elena Duralia

PhD, „Nicolae Bălcescu” Land Forces Academy, Sibiu 302

ANTHIM THE IBERIAN' S DIDACHES: FROM A HOMILETIC WRITING TO A CULTURAL ACT

Daniela Ionescu

PhD Student, SDL, University of Bucharest 318

THE AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL AND THE JOURNAL, BATTLEFIELDS OF THE SOUL WITHIN THE CONFRONTATION IDENTITY – OTHERNESS

Maria Dobrinoiu

PhD Student, „Dunărea de Jos” University of Galați 324

THE ANSWER AGAINST CALVINIAN CATEHISM. RETORIC-PRAGMATIC FEATURES

Paula Iustina Lohan

PhD Student, „Al. Ioan Cuza” University of Iași 332

FEMALE CHARACTERS PERSPECTIVES ON COMMUNISM IN TWO OF DAN LUNGU'S NOVELS

Gilda- Daniela Iani (Chirilăuță)

PhD Student, „Dunărea de Jos” University of Galați 340

LOVE AND FEAR MECHANISMS DURING THE COMMUNIST PERIOD. A THEMATIC APPROACH

Georgiana Olaru

PhD Student, UMFST Târgu-Mureș 347

PREMARITAL PRACTICES IN VIDRA AREA

Claudia Coroiu (Corcheș)

PhD Student, „1 Decembrie 1918” Alba Iulia 355

MARITAL PRACTICES IN VIDRA AREA

Claudia Coroiu (Corcheș)

PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 366

OBSESSIVE METAPHORS IN THE LYRICAL CREATION OF MAGDA ISANOS

Alina Liliana Cozma

PhD Student, „Dunărea de Jos” University of Galați 383

CULTURE IN 1848 IN THE ROMANIAN LANDS – FORTY-EIGHTER CANON

Dana Eugenia Dughi

PhD, Arad.....387

BORDERLESS DRACULA

Elena Atudosiei

PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 393

AMINTIRI DIN EPOCA DE ȘCOALĂ AND THEATRE FOR YOUNG PEOPLE. SCHOOL SYSTEM AND EDUCATIONAL ISSUES IN POST TOTALITARIAN ROMANIA'S THEATRE SCENE

Elena Horghidan-Anghel

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 401

WORLD LITERATURE AND THE NATIONAL POET IN THE AGE OF THE ANTI-CANON

Ioana Alexandra Lionte

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 409

VINTILĂ HORIA. CHILDHOOD DIARY

Mihaela-Niculina Jurje (Tănasă)

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 415

THE SORESCIAN TEXTS OR THE POWER TO TRANSCEND CENSORSHIP TOWARDS NEOMODERNISM

Raluca Ioana Andonie (Ardean)

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 420

PIRANDELLO'S THEATRE OF GROTESQUE

Roxana Rogobete

Researcher Assist., PhD, West University of West University of Timișoara 424

OCTAVIAN GOGA'S THEATRE

Adriana Știrbu

PhD Student, University of Pitești.....431

ARISTOTLE, THE RATIONALIZATION OF MONSTERS AND FEMINISM

Alexandru Ionașcu

PhD Student, University of Craiova.....434

„THE CELESTE POEM" AND „THE REASON OF THE MAG" IN SADOVENIAN ROMAN „GOLDEN THE BOUGH"

Elena-Alexandra Costea

PhD Student, University of Bucharest.....441

(SELF)-PORTRAIT TECHNIQUE IN ION NEGOIȚESCU'S AUTOBIOGRAPHICAL WRITINGS

Alexandrina Cocan

PhD Student, UMFST Târgu-Mureș.....450

THE GHOSTS OF BLACKWOOD MANOR

Alexandru-Ionuț Micu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 457

VASILE LOVINESCU – PROMOTER OF SPIRITUAL TRADITIONALISM

Elena Alina Negru

PhD, Bacău.....461

SEXUALITÉ ET BEAUTÉ DANS LE XVIII^e SIÈCLE

Alis-Elena Marincia (Bucur)

PhD Student, University of Pitești.....466

THE CULTURAL MODEL IN SORIN TITEL'S PROSE

Amalia-Maria Roșioru

PhD Student, "Ovidius" University of Constanța 473

NARRATIVE STRUCTURES IN THE WORKS OF ANTON HOLBAN

Andreia Maria Demeter

PhD Student, University of Pitești.....480

THE PIRANDELLIAN THEATER'S MASQUES OR AVOIDING REALITY

Anuța Batin

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 487

LE MOT COMIQUE ET LE COMIQUE DES MOTS. UNE COORDONNÉE DU RISIBLE CHEZ HERVÉ BAZIN

Bianca-Livia Bartoș

PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca.....494

VALERIU ANANIA IN THE CNSAS FILES

Constantin Petrea

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov 502

LUCIAN DRIMBA – THE COURSE OF ROMANIAN LITERARY HISTORY FOR STUDENTS

Carmen Bodiu

PhD Student, University of Oradea 513

VISIONARY HYPOSTASES OF THE BIOFICTIONAL IMAGINARY

Carmen Fecioru

PhD Student, University of Craiova.....521

SPACE AND TIME IN DEATH IN VENICE AND THE MAGIC MOUNTAIN

Carmen Ioana Popa

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 527

THE ASPECTS OF THE REBRENIAN REALISM

Iustina Camelia Cercel (Cioban)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 536

THE AILING SADNESS IN RESTRIȘTI BY ILARIE VORONCA

Cipriana-Manuela Frățilă-Nichita

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 540

VEGETABLE SYMBOLS IN THE LYRICAL SONG FROM OLTENIA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Dorina Coravu

PhD Student, University of Craiova.....548

INTERPRETATIONS AND THEMATIC REINTERPRETATIONS IN THE PROSE OF IONEL TEODOREANU

Cristina Olteanu

PhD Student, "Ovidius" University of Constanța 553

THE EARLY STATE OF THE MYTH PERTAINING TO THE SACRIFICE FOR CREATION

Alexandru Adrian Diac

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 562

THE LITERARY AND ARTISTIC BOHEMIA: THE GENESIS AND THE PROLIFERATION OF A CULTURAL MYTH. THE FIRST OCCURRENCES IN THE ROMANIAN CULTURAL SPACE

Diana Blaga

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 569

THE INTENTIONS OF TESTIMONIAL LITERATURE TO RESTORE THE IDENTITY IN CONSTANTIN VIRGIL GHEORGHIU'S WRITING

Diana Diaconu

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 577

THE „ADY ENDRE” LITERARY GROUP. KÖRÖSSI P. JÓZSEF AND SZŰCS LÁSZLÓ

Mihók-Géczi Tamás

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 583

ANA BLANDIANA OR THE INERTIA OF THE MIRACULOUS

Mihók-Géczi Tamás

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 587

AUTOBIOGRAFÍA CONVENTUAL FEMENINA: UN VIAJE EN EL MUNDO DE LA ÉPOCA COLONIAL

Diana-Giorgiana Mihuț

PhD Student, Universidad de Valencia, Spania 594

NARATIVE STRUCTURES IN "THE MOST BELOVED MAN ON EARTH"

Elena Bornea (Benza)

PhD Student, University of Pitești.....604

THE IMAGE OF THE OTHER AS A STUDY OBJECT OF IMAGODOLOGY

Elisaveta Iovu

PhD Student, "Dimitrie Cantemir" University of State, Moldova.....610

ADRIANA BITTEL: THE TRANSGRESSIONS OF THE NARRATIVE SELF

Flavia-Domnica Crăstănuș (Trif)

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 618

DIN PARTEA AUTORULUI BY FĂNUȘ NEAGU – AN ALLEGORY OF THE BIRTH OF THE FICTIONAL UNIVERSE

Gabriela Ciobanu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 626

THE RECEPTION OF EMINESCU IN HUNGARIAN LANGUAGE, IN BOOKS, DURING 1944-1989

Gabriella Enea Elekes

PhD Student, University of Oradea 631

THE LITERATURE OF THE "CROSS-REFERENCE" EPOCH

Georgia Daniela Popa (Olah)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 636

THE CONCEPT OF FANTASTIC BETWEEN REALITY AND FICTION

Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu)

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov 647

VOICULESCU'S RELIGIOUS VISION IN HIS STORIES

Iuliana Voroneanu (Păunescu)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 652

AN ANALYTICAL APPROACH OF MARTA PETREU'S DEBUT VOLUME

Laura Petrea

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 655

EPITHETS IN OPERA LUI MIHAI EMINESCU BY G. CĂLINESCU

Loredana-Georgiana Popescu (Tomescu)

PhD Student, University of Craiova.....663

NATIONAL IDENTITY IN THE 19TH CENTURY: COLONEL LĂCUSTEANU'S MEMOIRS

Luciana Chiric (Lupu)

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 667

BLAGA AND THE COSMIC ENTHUSIASM

Mădălina Oneț

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 673

THE SACRED SIGN OF ARGHEZI'S POETRY

Margareta Onofrei

PhD, Pitești 681

THE ROMANIAN POETIC LANGUAGE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Maria Melania Angheluș

PhD Student, University of Pitești.....686

GABRIELA ADAMEȘTEANU'S EDITORIALS – A CHRONICLE OF THE "ROMANTIC YEARS"

Mariana Mogoș

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 695

LIFE AND DEATH IN VIRGIL TĂNASE'S NOVELS

Oana Maria Neicu

PhD Student, University of Oradea 704

DEHUMANIZATION AND THE CONSTRUCTION OF OTHERNESS IN ATHOL FUGARD'S BOESMAN AND LENA

Octaviana Motoc

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 708

THE PUPPET CHARACTER IN THE SHORT PROSE OF DUMITRU ȚEPENEAG

Iuliana Oică

PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 713

ESCAPING OBSCURITY

Paula-Mădălina Constantinescu

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 719

CONCEPT OF ROMANIAN EPISTOLARY LITERATURE

Petronela Mureșan

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 724

AN ALLEGORICAL CONSTRUCTION OF THE (POST-) COLONIAL / (POST-) COMMUNIST URBAN PERIPHERY: A COMPARATIVE READING OF DAN LUNGU AND V. S. NAIPAUL

Radu Stoica

PhD Student, University of Bucharest.....732

THE STATUS OF CENSORED NOVELS, NICOLAE BREBAN – DON JUAN

Raluca-Nicoleta Uilean

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 738

SATIRICAL PERCEPTIONS AND REPRESENTATIONS OF POLITICAL POWER IN EARLY ROMAN SATIRE. LUCILIUS AND THE ROMAN REPUBLIC

Roxana Lazarescu

PhD, Universität Konstanz 743

TRAUMA AND IDENTITY

Silvia-Maria Mareși (Hainăroșie)

PhD Student, University of Bucharest.....747

THE POETICS OF THE SYMBOLIC SPACES IN SADOVEANU'S FIRST SHORT STORIES

Simona-Marilena Crăciun (Pogan)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 751

PANAIT CERNA AND ASOCIAȚIA DE EDUCAȚIE ȘI CULTURĂ NAȚIONALĂ ȘI SOCIALĂ „AVÂNTUL”

Valentina-Luminița Tanaciuc

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 756

THE NEGATIVE CHARACTERS IN ROMANIAN FAIRYTALES

Ioana-Steliana Tăculescu

PhD Student, University of Pitești.....761

GELLU NAUM'S ONEIRIC WORLD OF POETRY

Teodora Rusu

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 766

NARRATIVE DISCOURSE IN THE PROSE OF VASILE VOICULESCU

Elena-Cristina Vancea (Filigean)

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 771

DEDOUBLING OF ANIMALS IN ARGHEZI'S SPIRIT

Bianca Andreea Vasile

PhD Student, University of Craiova.....778

PAUL STERIAN-THE PATHETIC SEARCH OF THE SELF

Codina Săvulescu

PhD student, „Lucian Blaga” University of Sibiu.....783

THE ACT OF RECOVERY. THE FAIRY-TALE MOTIF IN THE ESTABLISHING PROCESS OF THE BEING

Petru Adrian Danciu

"Speculum" Research Center of the Imaginary, "

1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 800

INTERTEXTUAL REFERENCES – A BENCHMARK OF ALEXANDRU ANDRIȚOIU'S LYRICISM

Ruxandra Gavra

PhD Student, University of Oradea 808

« NOUS HABITERONS AU MILIEU DES FLEURS. »

HÉRALDIQUE FLORALE DE L'AMOUR À LA JAPONAISE DANS *MADAME CHRYSANTHÈME* DE PIERRE LOTI ET *MADAME BUTTERFLY* DE GIACOMO PUCCINI

Andreea Pop, PhD

University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology, Târgu Mureș 817

NEW PATHS – ALREADY TRODDEN

Cornelia Coşer

Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: The purpose of this article is to highlight one of the directions in which science fiction literature developed, past its Golden Age and the turn of the century with its spider-web of more or less 'cyber' subgenres, and having survived the postmodern collapse of literary genres and traditional values. After visiting some basic landmarks, three works signed by three different authors belonging to three different periods are analysed, in the hope that, by comparing the storylines, the characters and elements of style, some conclusions can be reached as to the solutions science fiction offers to contemporary problems.

Keywords: science fiction literature, the space opera, paranoia and entropy, the expanded galactic empire

Introduction

Science fiction (sf) literature was endowed with different definitions, depending on the parameters to which its practitioners wanted to give prominence when disclosing the characteristics of the genre. Mostly its scientific background and its preoccupation with the way in which scientific advances could impact on humanity, its prophetic, realistically-speculative quality when dealing with future events, and its capacity of building possible worlds different from the one we live in were emphasized. In 1996, Ballard, standing up for the ghettoized sf literature, stated:

One can almost make the case that science fiction, far from being a disreputable minor genre, in fact constitutes the strongest literary tradition of the twentieth century, and may well be its authentic literature. Within its pages, as in our lives, archaic myth and scientific apocalypse collide and fuse. However naively, it had tried to respond to the most significant events of our time – the threat of nuclear war, over-population, the computer revolution, the possibilities and abuses of physical science, the ecological dangers to our planet, the consumer society as benign tyranny – topics that haunt our minds but are scarcely considered by the mainstream novel (193-94).

Since the 1950s and 60s – the "Golden Age" – when struggling to knock down the limiting barriers within which it started its existence, through the experimental period in the second half of the 20th century and up to the beginning of the 21st, sf literature produced works whose subject rose above the interests of individuals or communities often involving other civilizations and races in far-away galaxies. Passing from empirical to ontological horizons, it finally penetrated the mainstream which incorporated it and accepted its value as literature of change.

After a nut-shell presentation of the main attributes of sf literature, three authors are considered: the first two, Isaac Asimov and Phillip K. Dick stand as landmarks for the genre, the third one, Iain M. Banks, living and working at a time when postmodernism (or "pseudo-modernism" as Kirby called the period in 2015), was past its thriving years, reaches out to posthuman existences. By approaching three different works – *The Foundation Trilogy*, *Ubik*, and *The Algebraist* – this article tries to trace one of the paths that sf literature followed at the beginning of the 21st century after the 50s and 60s when *hard* sf works gathered quite a large audience and the 80s and 90s pervaded by either the presence of the cyberspace, machine control, bodily metamorphoses, and extreme aggressiveness, or an idealized alternative history.

1. Between the 'ghetto' and the mainstream

Science fiction, like most other literary genres, has changed, refining its means in an attempt to adapt to the new tastes. Having appeared in the same century as historical fiction, sf nevertheless has an ideology and aesthetic conventions that are specific to it, best defined and clarified by Darko Suvin in his *Metamorphosis of Science Fiction* (1979), in which he assumes the following premise: "SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional 'novum' (novelty or

innovation) validated by cognitive logic" (63), which he enlarges by asserting that "the novum is hegemonic, that is, so central and significant that it determines the whole narrative logic" (70). The indispensable novelty draws its vim from and necessarily ensures a close connection to science, which allows authors to accept change as the only permanent rule in the world, to re-evaluate the concept of time and thus explore other modes of consciousness. One of the important concepts Suvin tackles is that of "chronotopes," which are shaped by the novum and are defined by Bakhtin as follows: "the characteristics of time are unfolded in space, while space is given meaning and measured by time" (in Suvin, 1979: 78-9). In sf literature, the narrated events and the imaginary worlds that are created, while rooted in the present, are not present-bound and the possibility of infinite choices between hypothetical futures offers sf works boundless dynamism, at the same time leading them farthest away from the "real" world.

This distancing from the real world caused sf literature to be considered "the enemy of the culture" (Malzberg, 1982:4), addressing only a small readership, perishable works never succeeding to make it to the textbooks or to receive critical recognition by the academics. There are several more relevant reasons as well: sf magazines were publishing alongside "authentic sf" trivial texts which were barely literate; a lack of focus on the character (especially female) due to its scientific episteme (meanwhile this tendency has become a landmark of postmodernist experimental fiction); literature written for immediate profit, or in a rush to meet deadlines, and so on. At the same time, other voices pointed out the capacity of sf literature to deal with subjects that mainstream literature neglected, such as the future of humanity, its ontological orientation, its being a "world-building fiction" (McHale, 1992: 247), and a "particularly clear and demonstrable example of intertextual field" (12) since the ideas move from text to text openly. It is a type of literature that develops thinking and imagination: the reader, while involved in the world constructed within a sf work, experiences a systematic estrangement and is forced to compare the latter world with his own real world and, in the process, to find correspondences between them. The importance of the fandom, mostly composed of young people was not to be neglected either.

Nevertheless libraries shelved sf books in spaces which were overlooked by 'serious' readers.' The label of 'escapist,' 'marginal' literature or 'paraliterature,' once stigmatizing works and writers, seemed impossible to shake off and working within the genre made a very poor living. Kurt Vonnegut, Richard McKenna, Ray Bradbury all tried to dissociate themselves from the sf genre; in case of Philip K. Dick it was only towards the end of a well-established career as a sf writer that the mainstream finally accepted him. Postmodern literature, assuming a playful and ironic way of treating the "world experience" while reacting against the "certainties of the mimetic novel" (James, 1994: 100), openly admitted its reliance on and contamination with the lower strata of culture. The collapse of genres meant the suppression of isolation and a way out of the degrading 'ghetto' where sf had been repudiated for so long. It also meant a great number of new directions that sf literature took, mostly due to the unprecedented technological breakthroughs in biological engineering and, most importantly, to the amplification of information technologies. Postmodern consciousness was replaced by "a new electronic consciousness," says Delamar (2000) and a "new cultural paradigm" was formed. The new sub-genres within sf literature are seen by Delmar as "simply outgrowths of the post-modern understanding of humanness." Some of these are mentioned below.

The *New Wavers*, Ursula LeGuin, Anthony Burgess, Joanna Russ among them, were experimenters in narrative technique, borrowing literary devices from Joyce and showing interest in "language as subject matter" (Scholes, Rabkin, 1977:155) and as a resource for investigation in their own field. *Cyberpunk* sf has as its main theme "a mingling of human subjects and technology, the invasion of the body as well as of the mind by computer interfaces, neurochemistry, the dissolution of the body under cyborg multiplicities, all attempting to redefine the nature of humanity" (Coşer, 2011: 50) on the background of a shabby setting and foreshadowing a gloomy future. Writers such as Gibson, Sterling, Shirley, Rucker tried to redefine not only the posthuman solar system, but also the human body and the Self through the infinite possibilities that technology offers. Shallower examples include: *Slipstream* which falls back on fantastic elements making representative works belonging to Ackroyd, Ballard or Burroughs appear as more of a feeling of strangeness or a literary

effect than a sub-genre in itself; *Steampunk* which creates an idealized alternative history set in Victorian England and uses both fantasy and sf elements; *Biopunk*, *Ribopunk*, *Postcyberpunk* all dealing with the consequences of the spread of computers and of the biotechnological experiments on the human body. The element of hybridity stands out in these works, an emphasis which Csicsery-Ronay noticed in 2004: "SF has ceased to be a genre of fiction per se, becoming instead a mode of awareness about the world, a complex, hesitating orientation toward the future."

2. Rites of Passage

Isaac Asimov – *The Foundation Trilogy*, the Golden Age and nuclear gimmicks

The first author considered in this article for purposes of comparison is Isaac Asimov who started writing his *Foundation Series* around 1940, in the blossom years of the Golden Age of sf, which meant freshness and originality brought to the genre, more serious writing and the possibility of novel-length texts. It was also the period when developments in nuclear technology offered a new source of energy and seemed a panacea to the limited resources of natural fuel. This is one of the reasons why Asimov's *Foundation Trilogy* abounds in countless 'nucleics,' whether weapons, household items, jewellery, or propulsion systems of spaceships.

The first eight stories were published in a pulp magazine – *The Astounding* – between 1942 and 1950; the extended *Foundation* was written between 1951-86. The initial series consisted of three novels with four more added later as prequels and sequels. There was no initial master plan and Asimov confessed that he wrote some parts by opening "a book at random" and establishing "free associations" with whatever first hit his eye (Asimov, 1982: vii). Working to meet deadlines, he constructed his Galactic Empire on the model of the Roman Empire, a fact which brought him ample criticism: the setting was described as an "implausibly one-dimensional," "interstellar version of the collapsing Roman Empire" defined by "little technological innovation and less social evolution" (Palumbo, 2002:14). His technique was nevertheless ingenious since he used to "tie up all those loose ends into one neat little bow-knot at the end of my stories" while "one glaring little item remained unresolved" (xiii), so that every story could be continued later on.

Asimov describes a world having undergone technological and political but not scientific regression. He wrote *hard* sf (being a professor of biochemistry), which meant that scientific accuracy was of crucial importance to him. His *Trilogy* starts at a moment when robots already belong to the past and the Earth is becoming uninhabitable due to radiation and it spans over a large period of time, which he marks by stating the moment when each of the stories takes place and by introducing them with quotes from the 116th edition of the Encyclopedia Galactica. These quotes, either explain characters or places or conjure up past events, thus proclaiming the inevitability of history. Apparently non-significant, they play a major role through the consequences they involve: how a certain event has taken place incites the reader's curiosity to a much greater extent than the fact that it has taken place.

The insignificance of the individual when measured against the larger scope of history is one of the major themes in the *Trilogy*. Connected to it is the main philosophical motive, the notion of "psycho-history," which allows the present to be transcended and the future to be influenced and prefigured since it can be known. Hari Seldon, the creator of psycho-history based it on the rigor of mathematics and statistical interpretation which he then transferred to the study of society. The mind-blowing master plan seems to have developed alongside with the *Trilogy's* intricacies. Seldon together with a handful of people who have been granted access to the secret science set up the First Foundation and rule the unaware masses thus sparing 10.000 years of anarchy following the collapse of the Empire. In time the population turns into highly specialized technicians who create the "nucleics," gadgets working with atomic energy (the news of the day at the time), which are spread through the universe, alongside a repressive form of religion, by the "merchant princes" and the "traders." Seldon's probabilistic science may encounter failures and therefore a Second Foundation is set up at the opposite end of the Galaxy, this time with an elite group of psychologists who are supposed to deal with the possible errors. All imaginable variations are considered, except for the arrival of one individual whom psychohistory could not predict: the Mule, a mutant freak,

tormented by personal handicaps but endowed with mental powers allowing him to tamper with human emotions, prepared to conquer the Galaxy.

Asimov was criticized for the lack of conflict situations within the stories: at the level of the individual stories, action is often replaced by dialogues and allusions to it. The few acts of violence, three of them Gunn says, are solved "through the application of reason, foresight, and cunning to outmanoeuvre an adversary and sidestep the wasteful irrationality of violence" (in Palumbo, 2002: 14) which is in keeping with the framed statement above the Mayor's desk in one of the stories: 'Violence is the last refuge of the incompetent' (Asimov, 1982 :66). But such criticism does not stand if considered against the colossal canvas of Seldon's master plan. It seems that the author made a conscious choice.

The characters are mostly men since female characters were scarce in sf literature at the time. Palumbo sees them as one-dimensional, "lacking emotional complexity, hyperrational, and subservient to the requirements of the plot, they are, at best, engaging but superficial puppets" (2002: 13-14). Marriage appears to be an antiquated custom but the family survived as the central institution. The main character appears at the very beginning, named by the author, and the story that follows is told through his point of view. Patrouch calls this technique "the narrative-point-of-view character" (1974: 69). Asimov's dialogues have also been denounced as boring, with monotonous rhythm and never ending repetitions of the same adjectives and adverbs which do not help character depiction. "Asimov's ear for dialogue is atrocious... he imports a watered-down idiom of his own time into a world twelve-thousand years into the future, with no change at all," Elkins says (1976).

Sf literature of the 30s and well into the 90s was mostly about different species waging intergalactic wars, aliens and time travels, all staples of the period. Asimov's *Foundation* dealt rather with the possibility of adjusting the future of humanity than the future of technology. Unjustified violence gave way to interest in philosophy, politics, myth and religion and, as new novels were added to the series, the turn was clearly towards an ecological hypothesis.

Philip K. Dick – *Ubik*, alternate universes and the paranoia of entropy

Dick, whom Jameson called "the Shakespeare of science fiction" (1988), was the primary factor that caused a redefinition of sf literature by changes brought to its conventions. Csicsery-Ronay noted that he "is the single writer most responsible for acceptance of SF as a dominant genre of literature in the second half of the 20th century," since he wrote "with an intensity of feeling, with comedy and sorrow, that was completely unprecedented in SF. And indeed, rare in the literature of the 'mainstream'" (1992: v). Undoubtedly, his writings caused the distinction between 'high' and 'low' literature to become problematic. He was a man whose sf predictions were always superseded by his metaphysical speculations, who invented his own religion, and who inhabited the alternate worlds of his own creation.

Dick replaces aliens and spaceships with characters who are endowed with psychic powers and move around launched against a dystopian background where robots are upgraded to androids. Realities of his contemporary world are projected (only a few years ahead) against the canvas of Luna or Mars while time travel, taking a very personal form, happens within alternate universes. The idea of alternate universes and of the possibility of their overlapping preoccupied Dick since this opened the door to the chance of being present in several universes simultaneously, inhabiting them to various degrees, and it also meant that our subjective but also objective perceptions of the world may be quite different, a theory that he magnificently applied to his narrative stories. The reader is challenged by the open ends of the majority of his books: he may construct his own ending or enter a new cycle with energies channelled into a new direction, like in *Ubik* (1969) which ends with the words "This was just the beginning."

It is difficult to summarize *Ubik* in a paragraph since the worlds that Dick keeps constructing are deconstructed in the next few pages and within the two forces, of creation and demolition, the heroes struggle to survive and understand what is going on since these worlds have a reality and rules of their own where the word 'schizophrenic' seems to shake off its negative connotation and to give way to breakthroughs to a new kind of reality. In such a world, reality

breakdowns play a major role and psychosis is turned from an individual experience into a collective one. The year of the novel is 1992 when humanity already masters psychic powers and agencies are needed to counteract them in order to reinforce clients' privacy. Such an agency is Runciter Associates run by Glenn Runciter with the help of his deceased wife, Ella, whom he keeps visiting in a special facility where she is in a state of half-life. Joe Chip, the penniless technician of the Agency, takes the main stage when, once Runciter seems to die in an explosion, strange things start happening: people and objects seem to be permanently thrown towards the past, the members of the group, one by one, experience faintness and die and Chip is left chasing for 'Ubik,' initially a can of spray that would counteract the effects of entropy, later developing into the creator and director of the universe.

Entropy present in several of Dick's works, seems to parallel the irreversibility of nature and its self-organizational processes. Alienation and decline are deeply intuitive feelings with Dick. The reality of hallucination triumphs over the reality of everyday American society while still anchored in it. Like in several other novels, in *Ubik* Dick questions the reality of the empirical world. If reality is an illusion and causality a perception in the observer not provided by it, then the possibility of a metaphysical world arises beyond the sensory one. Actually, a lot of different realities may coexist, all perceived differently by the different people within them. The quote below perfectly describes the illusive realm created by Dick in *Ubik*:

Time and space become arbitrary, disrupted, causing impossible situations and repetitions to happen where the energies, having lost their usual channels, can flow with their maximum intensity but chaotically and simultaneously. Such is the world of *Ubik*, with its every version, made and re-made and subverted every couple of pages. And just while the characters become increasingly paranoid as the story progresses, and the reader keeps wondering about the loose relationship between objects and events and tries to find the values at stake, he is always reminded of the consumer society that acted as the novel's springboard (Coșer, 2011: 286).

Dick certainly stretched to its limits the sf narration. He pulls together astonishing and implausible forces to create a world in which telepathy, precognition and psionic powers coexist with an incredible entropic energy which, taking hold of the hostile and often elusive reality of the novel, is eating up and dispersing, one step at a time, the narrow and confined order of elapsing time. This intrusive entropy is rendered through a verbal richness which borders on the loss of narrative control and which Terlecki protested against, calling it "a flood of jabbering rattle" (1982). In reality it is an extensive criticism brought to the commercial society, a parody not only of commercialism but also of religion in a world where a can of spray, *Ubik*, a commodity item, represents the anti-entropic energy which escalates entropy all through the universe. Entropy invades the characters' lives as well as their consciousness generating an appearance of degeneracy and decay. Dick is a master of creating deceptive realities and the reader struggles, with no help from the novel's figure of authority, Runciter, to make out the truth within the many deceitful versions. The only hope is to discover the humour underlying it all and the belief in the ability of the "little hero," Joe Chip, to sort it all out. *Ubik* remains a puzzle with its emphasis having shifted from the "network of human relationships to the nature-of-reality problem" (Robinson, 2005: 93).

Dick, whom Lem called the "visionary" writer (1975: 52), explains:

It is my job to create universes, as the basis of one novel after another. And I have to build them in such a way that they do not fall apart two days later. Or at least that is what my editors hope. However, I will reveal a secret to you: I like to build universes that do fall apart. I like to see them come unglued, and I like to see how the characters in the novels cope with this problem. I have a secret love of chaos. There should be more of it. Do not believe – and I am dead serious when I say this – do not assume that order and stability are always good, in a society or in a universe (in Sutin, 1995: 262).

Ubik is a foolproof demonstration of how worlds can fall apart. It breaks the main convention of sf (that everything has to be explainable, no matter how improbable it seems) and offers no answers at all, neither good nor bad. Questions and reality are in abeyance.

Iain M.Banks – *The Algebraist*, space opera revisited

While Dick's last years and works coincide with the onset of postmodernism, Banks was already writing postmodern mainstream and sf novels. Having explored most sides of the 'Other' in its earlier years, postmodern sf proves to be an excellent tool for going beyond technological prescience and aliens and explore something of no less consequence – the 'posthuman' state of humanity. This subject, of imminent concern, enriches the function of sf as entertaining literature with a profound side of self-reflexivity and an added aesthetic function which causes the former aspect to become of oblique interest to sf today.

As a writer of serious literature Banks used his name, as a writer of sf he inserted the letter 'M' not so much in trying to have a double identity but in signalling the difference in genre to his readers. Bank's mainstream novels are set in Scotland in the present; his sf works, nine of which belong to the *Culture Series*, are set, unlike Dick's, in very distant galaxies which are inhabited, besides humans, by strange creatures, unlike Asimov's. With Banks the present is already transcended, wormholes are transported and set up where needed and spaceships are crisscrossing the universe. The future that humanity will be faced with, the posthuman interactions within the planet or between galaxies is the *novum* that he explores in his works, not so much a *novum* in subject matter if we think of the many other space operas written before him (Asimov, Clarke, Herbert, etc.) but rather in the massive vision, exceedingly wide time span, and extraordinary variety of his created worlds, intricate plots, characters, whether human or alien, and of the sometimes questionable solutions to the problems raised in the books. Banks breaks the traditional, rather conventional forms of sf and creates a type of plot that will always involve politics. Newitz (2013), denying the label 'space opera' attributed to his books, considers them a sub-genre of sf which she calls "astropolitical" and whose earliest example is the *Dune* series. Imperialism, nationalism and political struggles are not left behind, even if humanity reached the stars. The image of humanity in a thousand years' time is rendered by combining "savvy political conflict with fantastical worlds." Banks needed infinite universes to deploy his humans and more than bizarre aliens, plotting and flying in unimaginably technically efficient spaceships in order to sort out galactic problems.

In an interview, Banks modestly states that his "books are simply a way of trying to address problems that humanity, if we're lucky, might face in the future, and how we might behave if we ever live in a post-scarcity civilisation" (Golder, 2010). In another interview, he complains that living under the threat of some space object hitting the planet at any time that "could wipe us all out," with humanity being defenceless, "it would be great if we could spend less money on the military and a lot more on space exploration: divert funds to something worthwhile instead of developing new ways of killing one's fellow human beings" (Rawlinson, 2009).

The Algebraist is Bank's only Hugo nominee. In a galactic world in which a wide array of intelligent beings are divided into short-lived quick races, such as the humans and the slow, with a lifespan of billions of years represented by the Dwellers, the Mercatoria, a kind of Commonwealth alliance, dominates all its hierarchical societies greatly helped by a network of wormholes that connect the different planets and star systems. The Mercatoria controls the transportable wormholes and, interested in retaining dominance and gathering wealth, prepares to start a galactic war with Luseferous, the incredibly cruel ruler of a nearby star, when they both find out about the existence of secret wormholes that connect all the gas-giants inhabited by the Dwellers. Both fleets focalize toward the Ulubis system isolated in an obscure part of the galaxy, the more so since its wormhole had been destroyed and its population cut off from the rest of the civilized world. Ulubis's planet-moon 'glantine is the home of Fassin Taak, a seer at the court of Nasqueron. The role of a Seer is to trade information with the Dwellers (for example about 20th century Earth). Fassin Taak stumbles on some clues that would reveal the place of the secret wormholes and, since he is the only one whom Dwellers would talk to, and under the menace of the Mercatoria, he undertakes a deep quest in order to uncover the Dwellers' ancient secret and to stop the war which has already destroyed his home and killed all his relatives.

The central stage of the story is taken by one human character, Seer Fassin Taak, and the Dwellers, "the most widespread of the planet-based species of the galaxy" (Banks, 2004: 157). The

Dwellers are gathering and storing huge quantities of information, which they trade on their "eccentric and capricious terms" (158.) Huge-bodied, almost immortal, slowly moving and thinking, they are whimsical, unreliable, apparently willing to help but frustratingly uninterested in the fate of the humans. Nevertheless, as it is revealed step by step, their impenetrability hides age-old secrets, such as the most powerful ships of the galaxy and the wormholes connecting all the spaces they inhabit. It is Fassin's task to reveal them and while fulfilling this task, which could change the structure balance of the universe, he also changes: from a young careless philanderer he becomes a mature person, looking older than his age, and certainly having a deeper understanding of the ways of the world.

The number of worlds (gas giants, water worlds) and species inhabiting them besides the humans (Dwellers, Ythyn, Voehn, Oerileithes, Scits), all coming in various sizes but very human at core, are countless and overwhelming. Nevertheless, there are limits to the incredibly prodigious imagination Banks exhibited in this work: many words are extrapolated from existing ones (Trustafarians, dirigiblister, major-domo, spreading narconfetti, cruising balloonderers, treams); both humans and aliens can go through different transformations (sex can be changed in order to give birth, which reminds of LeGuinn's *Left Hand of Darkness*); but more importantly society seems to be modelled, except for aberrations (such as the Dwellers hunting down their own children) on a very earthly model, and a "Byzantine structure" (Healey, 2005). Just like in Asimov's *Trilogy*, the faster than light spaceships, the possibility of intergalactic travel and contact with alien civilizations, communication through whisper signalling, having direct conversations with one's ship and reading its memory, esuits containing shockgel that allows survival in whatever media, the genetic modifications to the body (such as the drug glands) and so many other displays of technological advances don't seem to strongly influence everyday life and feelings: all beings exhibit fear, happiness, can be flattered, excited or intoxicated, superior beings still have servants, bribing is still practiced, gifts are offered on different occasions, the press hunts the news, inheritances are left from one generation to the other, ancient behaviour patterns are copied from screen stories, marriages are arranged, army ranks count officers (colonels, majors), beings may die in accidents, and so on. Everyday life and cultural codes are the ones shared by the majority of readers. No wonder since everything has to be understood by people locked into their own anthropocentric framework. Malmgren says: "I have read about cabbage men and bird men; I have investigated the loves of lizard men and the tree men, but in each case ... I have been reading about man, *Homo sapiens*, that common earthling ... absolute Otherness is an artistic impossibility" (1991: 57). This sf story is another moral tale constructed as a literary parable since, as Porringer notes, "it is not possible for man to imagine what is *utterly* alien to him" since that would be meaningless. In order to be meaningful most things have to be "humanized" (in Malmgren, 1991: 13).

And since postmodernism involves a world of suspensive irony, humour and satire are present all through the story, in some places bordering on sarcasm or ridicule. The Dwellers stage wars out of sheer amusement, they hunt down their children unless they carry their foetuses around the neck; Carcano, the name of the rifle used to shoot on J.F.Kennedy, is given to a ship, Fassin Taak's uncle, Slovius, assumed the shape of a walrus. Religion is still present, called the "Truth," and is spreading the belief that "what appeared to be real life must in fact ... be a simulation being run with some prodigious computational substrate in a greater and more encompassing reality beyond" (Banks, 2004: 247). There are also scenes of ruthless cruelty constructed around the implacable ruler Luseferous and the atrociously creative way in which he punishes his enemies and the assassins who failed to kill him, scenes which, besides arousing feelings of horror and revulsion in the reader, have little role in the advancement of the story.

It was said about Dick that he didn't know how to finish his book (Terlecki, 1982). The solution Taak finds in the algebraic formula inscribed on a minuscule leaf, apparently a "contrived mathematical joke" (Banks, 2004: 517), gives meaning to the whole story in the last fifteen pages of the novel. The rest of the book, with its depiction of such an enormous canvas and complicated politics, the sometimes extremely long sentences, minute technical explanations and often page-long repetitions (for example when describing the Dwellers and their planets) which do not add to

the meaning, may appear difficult to read. This is emphasized by the fact that, just like in *Ubik*, the first 100 pages do not provide the reader with any useful information as to the story or characters. The reader struggles in a truly postmodern way to make out the plot and sometimes subplots (such as Taak and his friends' adventure when discovering a fallen spaceship), which later appear pointless but complicate the construction of meaning. As Mann stated this sample of modern space opera is baroque in two senses: "It's full of all sorts of wonderful detail and elaboration. It also has very complex - sometimes overly complex - plot twists and turns" (2006). On the opposite end, the theme is quite thin: search for a secret while having to deal with adversary forces. Murray describes the book as "close to routine space opera," giving "an overwhelming impression of déjà vu" (2004).

Already Trodden Paths – by way of conclusion

Asimov wrote *hard sf* in the Golden Age of the genre; Dick was the first to cross the boundaries between paraliterature and the mainstream with his psychological, paranoid fiction; Banks wrote in a period when postmodernism made the distinctions between the *high* and *low* genres fade.

It is interesting to note that Banks in *The Algebraist* was not interested in the kind of metaphysical, paranoid, psychological thriller, or ESP which made the substance of *Ubik* leaving its message open to interpretation; he was not interested in cyborg multiplicities, invasions of the body and the mind characteristic to the first years of postmodernism; skipping about forty years, he preferred to continue the tradition of Asimov, one of the first authors to create a galactic empire, and thus falls back on the space epic. It's true, he populates it with strange aliens, faster ships, more planets. In Altshuller's opinion this would classify as low level imagination whose workings he describes as follows: "Do you remember how Edgar Allan Poe described the future of air flight? An enormous balloon for two thousand passengers. A most characteristic mistake. We consciously make our predictions quantitatively: we increase what already exists. But we have to foresee what is qualitatively new" (2005: 50). On the other hand the political wars, the fights for domination and gathering wealth are still there, as well as genocide and unnecessary cruelty. The greatest value in his work lies in his prefiguring a possible path for humanity, a posthuman future, at a time when the rapid pace of technological developments may change it in unexpected ways. He fulfilled this task excellently.

BIBLIOGRAPHY

- Altshuller, Genrich (as G. Altov) and Valentina Zhuravlyova. *Ballad of the Stars*. Technical Innovation Center, Inc., 2005. Print.
- Asimov, Isaac. *Foundation's Edge*. Ballantine Books, New York, 1982. Print.
- Ballard, James Graham. *A User's Guide to the Millennium: Essays and Reviews*. First Picador USA, 1996. Print.
- Banks, M. Iain. *The Algebraist*. Great Britain. Orbit, 2004. Print.
- Coșer, Cornelia. *Creativity Patterns in Science Fiction Literature*. Editura Napoca Star, 2011. Print.
- Csicsery-Ronay, Istvan Jr. "Pilgrims in Pandemonium: Philip K. Dick and the Critics" in Mullen, R. D., Csicsery-Ronay, Istvan Jr., Evans, Arthur B., Hollinger, Veronica, eds. *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science-Fiction Studies*. Terre Haute & Greencastle, SF-TH Inc. 1992. Print.
- Csicsery-Ronay, Istvan Jr. "SF and Postmodernism. Editorial Introduction: Postmodernism's SF/SF's Postmodernism." *SFS* # 55 = Volume 18, Part 3 = November 1991. Web. 26 feb. 2004.
- Delamar, Robert. "Postmodernism, Electronic Consciousness and Humanness." 10 Feb. 2005. Web. 20 Sept. 2006.
- Elkins, Charles. "Isaac Asimov's *Foundation* Novels: Historical Materialism Distorted into Cyclical Psycho-History." 9 *SFS* Volume 3, Part 1 = March 1976. Web. Aug., 2003.
- Golder, Dave. "Interview with Iain Banks, Part One." October 12, 2010. Web. 9 Feb., 2019.

- Healey, Magda. "Book Review, *The Algebraist* by Iain M.Banks." July 2005. Web. Jan., 2019.
- James, Edward. *Science Fiction in the 20th Century*. OUP, 1994. Print.
- Jameson, Frederick. "Futurist Visions that Tell Us About Right Now." *In These Times*.6.23: 17. May, 1982. Web. Sept., 2004.
- Kirby, Alan. "The Death of Postmodernism and Beyond." *Philosophy Now – a magazine of ideas*. Dec.2015/Jan.2016. Web. 16 Aug. 2016.
- Lem, Stanislaw. "Philip K. Dick: A Visionary Among the Charlatans." *SFS # 5 = Volume 2, Part 1*, March 1975. Web. 22.Oct., 2006.
- Malmgren, Carl D. *Worlds Apart. Narratology of Science Fiction*.Indiana University Press, 1991. Print.
- Malzberg, Barry N. *The Engines of the Night.Science Fiction in the Eighties*. Bluejay Book, 1982. Print.
- Mann, Jim. "Book Review, *The Algebraist* by Iain M.Banks." *The Official Newsletter of PARSEC SIGMA*, Issue 241. April, 2006. Web. 31 Jan. 2019.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*.Routledge, 1992. Print.
- Murray, Charles Shaar. "Book Review, *The Algebraist* by Iain M.Banks." *The Independent Culture*. 22 Oct., 2004. Web.8 Dec.2018.
- Newitz, Annalee. "11 Rules of Good Writing That Iain M. Banks Left as His Legacy."6.10/2013.Web. 15 Jan., 2019.
- Palumbo, Donald, E. *Chaos Theory, Asimov's Foundations and Robots, and Herbert's Dune, The Fractal Aesthetic of Epic Science Fiction*.Greenwood Press, 2002. Print.
- Patrouch, Joseph Jr. *The Science Fiction of Isaac Asimov*. Doubleday and Company, Inc., 1974. Print.
- Rawlinson, Linnie. CNN Interview with author Iain M. Banks: 'Humanity's future is blister-free calluses!' 6 Jan., 2009. Web. Jan., 2019.
- Robinson, Kim Stanley. *The Novels of Philip K.Dick*.Studies in Speculative Fiction, No.9. Ed.Robert Scholes. U.M.I. Research Press, London, 2005. Print.
- Scholes, Robert and Rabkin Eric S. *Science Fiction.History - Science -Vision*.OUP, 1977. Print.
- Sutin, Lawrence (ed.). *The Shifting Realities Philip K.Dick*.Vintage Books, New York, 1995. Print.
- Suvín, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*.Yale University Press, 1979. Print.
- Terlecki, Olgierd. "A Mishmash of Barbed Wire." *Koinos Kosmos*, No.2, June 1982. Web. 13 April, 2006.

ANDREI PLEȘU – WRITING AND LIVING

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Andrei Pleșu's essays outline his originality from the formula's accuracy and the accuracy of exegesis. No distracting note we find here, everything seems to fit harmoniously into a coherent universe of images and signs of a world of painting and culture assimilated with an undeniable fervor of the idea and the word of plasticity. There is also a risk in the essayist's pages, but also a difficult chance.

Keywords: essays, originality, accuracy, images, culture

Cărțile lui Andrei Pleșu impun o vocație și un destin spiritual cu totul aparte, în care tentația fragmentarității se unește cu spiritul de finețe și cu un impecabil demers analitic. Mai curând eseist decât filosof, Andrei Pleșu și-a exersat talentul și verva ideatică deopotrivă în domeniul eticii (*Minima moralia*), eseisticii filosofice (*Limba păsărilor*) și al criticii de artă (*Călătorie în lumea formelor*, *Pitoresc și melancolie*, *Ochiul și lucrurile*). Căutând să circumscrie o personalitate atât de complexă, de o neîndoieală deschidere spre cele mai variate domenii, dar, pe de altă parte, caracterizată de o incontestabilă voluptate a „dicțiunii” ideilor, Laurențiu Ulici găsește în atracția spre concretețe și în spiritul de rigoare trăsăturile dominante, definitorii ale lui Andrei Pleșu: „Prin formație – istoric și teoretician al artei – dar și prin temperament, el preferă concretețea Operei (de artă, etică, filosofică etc.) abstracțiunilor «castelului de gheață», fără însă a le evita cu orice chip pe acestea din urmă. Aparent îndrăgostită de zborul liber în toate direcțiile, uneori frizând unicitatea, gândirea eseistului e, în fond iubitoare de rigori și poziții polare, din acest joc rezultând impresia puternică de simplitate complexă sau de profunzime a suprafeței”.

Adevărate în sine, astfel de aprecieri nu au darul de a epuiza toate laturile personalității creatoare a lui Andrei Pleșu, ce-și alimentează dinamismul și din fecundele raportări la istoria artei, din asimilarea experienței teoriei artelor, dar și din fervoarea experiențelor ideatice filosofice în sine, cu neputință de eludat în aceste pagini. Din aceste motive, discursul lui Pleșu poate fi mai curând circumscris prin aprecieri de genul oximoronului, în măsura în care, în plasma unui astfel de discurs se întâlnesc cu egală îndreptățire și rigoarea sobră a unor aserțiuni de o acuratețe indiscutabilă, și voluptatea unei scriituri „îndrăgostite”, ce se atașează afectiv de obiectul său, supunându-l pe acesta nu atât unei „arte combinatorii”, cât, mai curând, unei „arte fascinatorii”, menită să-i reveleze disponibilități dintre cele mai ascunse, mai greu de perceput. Distribuindu-și atenția atât pe relieful lumii reale, cu sinuozitățile sale mai mult ori mai puțin flagrante, cât și pe haloul de imaginar și referențialitate al operei de artă, Andrei Pleșu posedă rara capacitate de a sesiza, dincolo de suprafețele lucrurilor celor mai disparate, acele realități ultime care le unesc în adânc, acele esențe care le pun, în fond, în evidență natura lor ultimă, identitatea inalterabilă.

Eseistul a resimțit întotdeauna tentația definirii de sine, dorința de a-și limpezi unele opțiuni, de a se situa pe sine față cu unele tare ale socialului ori de a-și plasa propria ființă în orizontul cunoașterii și al vieții, prin autoscopie, prin fervoarea imersiunii în propriile trăiri. Într-un pasaj din *Jurnalul de la Tescani*, Andrei Pleșu se referă la scriere ca „urmă”, ca modalitate de depășire de sine, ca exercițiu al ascezei spirituale, ori ca semn al exorcizării spaimei de a fi: „Îmi este tot mai limpede, în orice caz, că rostul însuși al scrierii de cărți e lăsarea lor în urmă, nu ca pe lucruri inutile, dar ca pe niște *Nebenphänomene*, ca pe niște reziduuri centrifugale ale unui centru galactic care, el singur, contează: el singur dă măsura unei vieți și prestigiul unui bilanț final. Cartea ca urmă - iată igiena scrisului. Lași urme: copii, drame, amintiri, scârbe, cărți. Dar a pune cartea ca scop și conținut de viață e tot atât de ridicol cu a lua drept țel oricare din performanțele contingente

ale unei existențe. Când nu-ți resimți cărțile drept reziduuri, când le idolatrizezi (și te idolatrizezi pe tine în ele), ele devin, pe nesimțite, cărți-evaziune, cărți-camuflaj (pentru infinite demisii și turpitudini), cărți-scuza, cărți-ornament, cărți-carieră, sau biete cărți-salahorie, morminte ale unei hărnicii inerțiale, în care sufletele se îngroapă (uneori candid) într-o vinovată uitare de sine. «Cărturarul», cărturarul în sine, nu e decât hipertrofia unei urme, dilatarea nelegitimă a unei *funcțiuni secundare a spiritului*. A trăi pentru a scrie cărți e totuna cu a trăi halucinat de propria ta umbră. E fatal să lași o umbră, când stai în soare. Dar decisiv, esențial, obligatoriu este faptul de a sta în soare, de a te mișca liber în lumina lui”. Sunt, aceste aserțiuni, formulări ale unei arte de a scrie și de a trăi, elemente lămuritoare ale unui crez estetic și existențial deopotrivă, eboșe pentru un autoportret alcătuit în liniile rezumative ale aforismului și în culorile așezate în tușe apăsate ale unui deziderat moral, de la exigențele căruia autorul a înțeles să nu se abată sau să nu se sustragă niciodată.

Cartea care îl reprezintă cel mai bine ca eseist pe Andrei Pleșu e, poate, *Ochiul și lucrurile*. În ciuda aspectului disparat al eseurilor conținute, întâlnim în această carte aceleași obsesii și același voluptuos joc al ideilor, aceeași vervă asociativă și același dinamism al atracției contrariilor definitorii pentru identitatea „livrescă” a autorului. Toate acestea având ca suport un stil în perimetrul căruia se întâlnește fervoarea căutării cu voința de exactitate, exigența asumării unor adevăruri și lectura dubitativă a unor „subiecte” și „teme” consacrate, solemnitatea și puseul ironic ori parodic. Prefața cărții are, de la o primă și chiar superficială lectură, un dublu aspect: unul polemic și, totodată, unul de clarificare a conceptelor și metodelor asumate de autor. În acest eseu introductiv (*Istoria artei ca disciplină academică. Dispute contemporane*) Andrei Pleșu pornește de la premisa crizei profunde, structurale, în care s-ar afla „știința artei” (*Kunstwissenschaft*). Istoria artei, crede Andrei Pleșu, s-a născut „printr-o paradoxală inadecvare la problema timpului, mai exact, printr-o înțelegere «părtinitoare» a istoricității înseși”. Coordonatele crizei contemporane ar putea fi enunțate prin reliefarea a cinci „nuclee de dezordine”: „Totala de-grănițuire a artei”; „De-grănițuirea artistului însuși”; „De-grănițuirea realului”; „Extremul pluralism al stilurilor, «programelor», «teoriilor»”; „Ruptura tot mai adâncă între istoria de artă și critica de artă”. Detașând aceste simptome și elemente ale crizei teoriilor și enunțurilor contemporane despre artă, Andrei Pleșu își propune să formuleze, pe urmele lui Hans Belting, și unele posibile soluții ale unei astfel de stări de criză. Aceste soluții ar putea fi: un *spor de inductivism, intensificarea studierii recepției estetice, rediscutarea limbajului estetic din perspectiva „mediilor” contemporane, găsirea unei perspective optime a continuității, temperarea excesivei proliferați a științelor auxiliare și relativizarea specializării*.

Concluzia eseului e de o limpede relevanță metodologică, în măsura în care ni se oferă aici o circumscriere foarte generoasă a domeniului criticii și istoriei artei, cu deschideri spre domenii ale cunoașterii dintre cele mai diverse. „Istoria artei nu mai poate fi astăzi, precizează Andrei Pleșu, un sistem închis, o sumă de mici insule de competență rutinieră. Practicată astfel, disciplina noastră tinde să eșueze în *provincialism*, în dexteritate mediocră, în marginalitate culturală. Trebuie să acceptăm, în sfârșit, că e atâta valabilitate în demersul nostru investigator, câtă antropologie și câtă «metafizică» implică el. Fără o constantă trimitere către *universal*, fără o constantă orientare anagogică, istoria artei iese până la urmă din marea competiție a «științelor spiritului», pentru a deveni pură «filatelie». În varianta ei ideală, istoria artei nu are alt scop decât inventarierea acelor produse ale creativității omenesti care pot fi invocate cu titlul de *martori ai transcendenței*. Fără această vivifiantă și îndreptățită prezumție, ea nu poate spera să-și recupereze demnitatea și rostul în ierarhiile – infinit nuanțate – ale cunoașterii”.

Ochiul și lucrurile e structurată pe trei mari secțiuni. În prima secțiune, *Materiale pentru o istorie a criticii de artă românești*, ni se oferă repere și date cu privire la câțiva dintre cei mai importanți critici de artă de la noi, de la Ștefan I. Nenițescu sau Al. Busuioceanu și până la Radu Bogdan sau Dan Hăulică. Foarte interesant îmi pare eseu intitulat *Spațiul sintezei (Însemnări despre Dan Hăulică)*, prin finețea notațiilor și exactitatea riguroasă a aserțiunilor, în care autorul distilează figura profesorului său, după cum la fel de incitantă e „situarea în oglindă” a celor două temperamente: unul de o limpiditate clasică, iubitor de armonii, lipsit de discordanțe ori de crispări

de orice ordin, celălalt atras mai curând de convulsiile și tragicul existenței, mai tranșant în judecăți și mai decis în reacții. Privindu-se în oglinda figurii magistrului, eseistul are sorți de a-și definitiva propriul portret, în linii apăsate, dar cu atât mai autentice: „În ce mă privește, nu sunt scutit, dinaintea «fenomenului Hăulică» de anumite blocaje: simt, uneori, nevoia unui dialog mai *dramatic* cu monumentele, cu arta, cu tot ceea ce numim de obicei – oarecum sentimental – cultură. E prea multă nostalgie, prea multă distilare, prea multă finețe în textele profesorului meu. Tind, spontan, prin reacție, – și e, poate, o problemă de generație – către tragic, către o barbară brutalitate. E ca o sete de percuție, după prea multă melodie suavă. Tot astfel, nu mă pot adapta mental la optimismul incorigibil al lui Hăulică, la nimbul de festivitate sub care pare a vedea – de când îl știu – istoria și omul în genere. Sunt mai acru și mai temător... Ceea ce însă știu foarte bine e că ori de câte ori vreau să mă odihnesc în lumina valorilor și nu în penumbra lor, ori de câte ori tânjesc după autoritatea diurnă și temeinică a culturii, văd în textele lui Dan Hăulică un argument și o încurajare”.

Eseurile din a doua secțiune a cărții (*Istorie contemporană*) sunt, parcă, mai aplicate, cu un grad de obiectivitate mai ridicat. Autorul se menține aici, în mod deliberat în penumbră, așezând în prim-plan autorul, comentat cu acribie și suplețe interpretativă. La Grigorescu sunt identificate, de pildă, o „asceză a uitării”, o copleșitoare disponibilitate stilistică și tematică dar și convingerea că, în exprimarea lui Andrei Pleșu, „«românescul» adevărat nu se poate impune decât formulându-se într-un *limbaj european*”. La fel de interesantă e exegeza picturii lui Andreescu (*Andreescu și prejudecata imaginației*), exegeză ce se fundamentează pe teza lipsei de imaginație „atitudinală” a pictorului. Imaginația lui Andreescu, precizează Andrei Pleșu, „se reduce la registrul *procedelor*, fiind absentă din acela al *atitudinii* fundamentale. Ion Andreescu trăiește realul în *intensia* emotivității sale și nu în *extensia* fantazării. El percepe, consumă și reproduce *ceea ce este*, în vreme ce imaginația e mai curând puterea de a actualiza *ceea ce nu este* (...). Andreescu e dintre artiștii care nu-și pot inventa subiectul, mai exact care nu au nevoie să amplifice, fantazând, realul pentru a și-l asuma. El poate inventa doar limbajul acestei asumări”.

Nu mai puțin demne de interes și dense în semnificații sunt eseurile din secțiunea *Momente din istoria vizualității europene: Rafael, Imagine și text în Veneția „Secolului de aur”, El Greco și parabola insulei, Manet sau despre gradul zero al picturii, Paul Klee. Preliminarii la o apologie a contingenței, „Umbra” lui Jung și zâmbetul lui Voltaire* etc.

Eseurile lui Andrei Pleșu își precizează originalitatea din prestanța formulărilor și acuratețea exegezei. Nici o notă distonantă nu se întrevade, totul pare să se încadreze armonios într-un univers coerent de imagini și semne ale unei lumi a picturii și a culturii asimilate cu o incontestabilă fervoare a ideii și a cuvântului încărcat de plasticitate. E, în întreprinderea eseistului și un risc, dar și o șansă dificilă de care vorbește el însuși: „Comentatorul artelor vizuale are – spre deosebire de criticul literar – dificila șansă de a vorbi despre o lume nevorbitoare, o lume care nu se povestește pe sine, ci se *arată* doar, într-o tăcută și bogată nemijlocire; singura retorică a acestei lumi e misterul propriei ei apariții: ea se desfășoară amplu dinaintea ochilor noștri, capabili să se bucure înainte de a înțelege și să înțeleagă, fără a avea nevoie să definească. Față de tensiunea inexprimabilă dintre lumea vizibilă și ochiul care o percepe, intervenția cuvântului e secundă și palidă”. Sunt cuvinte care rezumă un crez și un destin de cărturar, implicând totodată un mod cu totul original de a percepe lumea exterioară și lumea mediată de artă.

Într-un eseu din această carte, Andrei Pleșu inventariază aporiile receptării operei lui Rafael de-a lungul timpului. Creația lui Rafael se regăsește sub semnul unei „stilistici a fericirii”, dar și al „impersonalității”, marele pictor fiind, prin capacitatea de selecție a formelor picturale un artist de stirpe apolinică, adept al echilibrului și al coeziunii expresive, dar și al unei „impersonalități” stilistice. Andrei Pleșu percepe originalitatea lui Rafael și în predispoziția artistului spre asimilarea unor modalități picturale variate. Pictorul se caracterizează prin „vervă asimilatoare”, predispoziție spre totalitate și coerență estetică. E vorba, remarcă Andrei Pleșu, de un „prea plin” sufletesc, de o armonie interioară ce reunește procedee, modalități, forme și contururi estetice foarte diverse. Impersonalitatea provine din capacitatea pictorului de a-și asuma în mod just și plenar subiectul ales, asimilând total tema și transpunând-o în linii și culori adecvate, într-o

viziune fermă, echilibrată, de pregnantă acuratețe. Pictorul are, spre deosebire de Michelangelo, capacitatea de a-și atenua emoțiile, de a se retransa în propriul univers cromatic, cu impecabilă precizie și decizie.

Rafael nu este, așa cum se crede în mod superficial, doar un pictor dedicat aparențelor, echilibrului, forme calmă, căci dincolo de suprafețele apolinice ale lucrurilor se întrezăresc înfiorări dionisiace, se ghicește misterul, dar nu un mister al imaginarului nocturn, al învolburărilor și nestăvilirii onirice, ci, mai degrabă, un mister ce se înfăptuiește în miezul zilei, un fantastic al diurnului, cuibărit în chiar alcătuirea impecabilă a ființelor, lucrurilor și formelor. Imaginația artistului deplasează, observă Andrei Pleșu, „misterul din zona – colorată romantic – a amurgului, către miezul zilei. Cu alte cuvinte, ea ne face cunoștință cu ipostaza luminoasă a misterului, cu amiaza lui. Rafael e amiaza mare a picturii europene și cel mai mare poet al *misterului diurn*: misterul orei douăsprezece. Înălțat la zenit, soarele cade perpendicular asupra lumii suspendând, pentru o clipă, șansa oricărei umbre. Raza solară e, în ceasul acesta, drumul cel mai scurt între pământ și cer, între Platon și Aristotel, între inocență și senzualitate”. În eseu despre Rafael se regăsesc toate calitățile scrisului lui Andrei Pleșu: fervoarea asocierilor și disocierilor, spiritul de finețe, exercițiul analitic de reală finețe, verva și volubilitatea, asociate cu austeritatea arhitecturii întregului edificiu textual, din care reiese subtilitatea și spontaneitatea dicțiunii.

Despre îngeri (2003) e o carte în care se regăsesc două perspective metodologice, una de influență teologică, cealaltă filosofică (cu frecvente referințe la filosofi precum Platon, Descartes, Leibniz, Kant, Blaga etc.), ambele îndreptățite, prin prisma delimitărilor conceptuale ale noțiunilor de angelologie, dar și pentru radiografia minuțioasă a spiritualității creștine, conform căreia îngerii sunt dublul nostru ideal, „ființe ale intervalului”. În concepția lui Andrei Pleșu, intelectul uman exprimă o condiție angelică („Dacă intelectul e partea noastră de înger, atunci reflexia noastră despre îngeri e, totodată, o reflexie despre condiția noastră intelectuală, despre posibilitățile și perspectivele ei. Istoria angelologiei e, prin urmare, o istorie a metabolismului nostru mental”). Cărțile de eseuri și comentarii dedicate actualității (*Chipuri și măști ale tranziției, Obscenitatea publică, Comedii la porțile Orientului, Note, stări, zile, Despre frumusețea uitată a vieții*) dezvăluie un eseist atent la nuanțele realității și ale cărților, aflat în permanentă alertă spirituală, un scriitor fascinant, prin stil și structură ideatică, dar și prin forța de reacție promptă.

În *Despre frumusețea uitată a vieții* (2011) Andrei Pleșu optează pentru eseu fulgurent, cu idee densă, figurație anecdotică minimală și sens distilat într-o demonstrație cu aer spectacular. În fond, Andrei Pleșu ne face atenți, prin cartea sa, la inflația conceptelor și a contextelor, la tirania locurilor comune, așezând accentele asupra acelor lucruri, fenomene, aspecte ale umanului căzute în umbră, neînțelese, subînțelese sau prost înțelese. Titlurile secțiunilor sugerează, prin ele însele, turnura etică a cărții (*Ce facem cu viața noastră, Despre lucrurile cu adevărat importante, Ordinea subtilă a lumii, Perplexități și indispoziții cotidiene, Feluri de a fi, „Cetitul cărților”, Martirajul limbii române, Cum stăm la televizor*). Registrul grav al meditației nu exclude jubilația, excursul ludic sau gesticulația jovială, care amplifică expresivitatea acestor „mici cure de dezintoxicare”, cum își caracterizează chiar autorul propriile texte: „Interlocutorul optim e în fața noastră și nu-l recunoaștem, bucuria vindecătoare ne stă în preajmă și n-o recunoaștem, drama transfiguratoare trece pe lângă noi și n-o recunoaștem. Suntem înconjurați de semne pe care nu le recunoaștem ca semne, de apeluri pe care nu le înregistrăm, de privilegii care ne scapă. Până și moartea proprie ne apare ca improbabilă. N-o putem recunoaște ca problemă acută a reflexiei cotidiene. Traversăm, așadar, un peisaj luxuriant, fără să-i recunoaștem anvergura și sensul. Suntem subiecții unui acces perpetuu de neatenție. Insensibili la registrul inaparentului, gata să uităm ceea ce ne contrariază, nu ne mai lăsăm tulburați decât rar, de câteva ori în viață, sub șocul, nelumesc, al unor iubiri, euforii sau suferințe insuportabile. Recunoașterea realului în uimitoarea lui, nudă, realitate devine, abia atunci, un eveniment”. Recursul la concept, constant în paginile lui Andrei Pleșu, e ilustrat de o orchestrație stilistică ingenioasă.

Miza parabolilor biblice este gnoseologică și ontologică, căci pildele edificatoare antrenează, în structura lor suplă, frustă, în expresia minimală, ansamblul instanțelor personalității (corp, faptă, reflexivitate, gestică). Andrei Pleșu, în *Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste* (2012)

propune un dialog cu textele sacre, o „nouă stilistică edificatoare”, despre care el însuși vorbea, într-o scrisoare din *Epistolar*. Tipul acesta de cunoaștere își extrage substanța din orizontul de experiențe spirituale limită ale ființei, având drept țință buna orientare și conduită în viață. Andrei Pleșu interoghează adevărul parabolelor christice cu o privire proaspătă, cu o percepție debarasată de poncife, sesizând cu pregnanță tensiunea morală și religioasă a acestor narațiuni minimale dominate de irizațiile unei transcendențe eliberatoare: „Cui vorbește Iisus? Am constatat că discursul său nu exclude pe nimeni, că vizează, în final, o «descoperire» globală, fără discriminare, dar că ceea ce nu poate (respectiv nu vrea) să facă e să siluiască libertatea auditorilor săi. E dreptul fiecăruia să rămână «în afară», să adopte o formă sau alta de nereceptivitate, de surzenie programatică, cu toate riscurile pe care un asemenea amplasament le implică”. Adevărul sacralității, înscenat sub forma unei povești esențiale este, în fond, contextualizat, ca vector atitudinal, prin apelul la umilitatea cotidianului, prin recursul la particular ca modalitate de a apropia valențele sacralității de capacitatea noastră de înțelegere limitată, de o „analitică a receptivității” umane ce percepe sacrul ca „scandal” ontologic și gnoseologic, ca instanță așezată sub pecetea lui *mysterium tremendum*. Interpretarea parabolelor biblice este efectuată cu instrumente hermeneutice adecvate, printr-o subtilă și sugestivă atenție la reliefurile semantice ale pildelor, prin articularea unor ipoteze de interpretare ce sunt în consonanță cu meandrele, intențiile și sensurile textului biblic. Astfel, pentru Andrei Pleșu, creștinismul este „dozajul optim (...) între autoritate supramundă și compasiune omenească: ne aflăm față-n față cu un *foarte sus* coborât, care deschide astfel calea unui *foarte jos* în ascensiune. Se vorbește despre *altceva*, despre *cu totul altceva*, în termenii lui *aici*. Se vorbește despre ceea ce nu știm, în termenii a ceea ce știm. Aceasta e definiția însăși a parabolelor lui Iisus”.

Lectura parabolelor este, astfel, o lectură vie, focalizată asupra tensiunii detaliului, dar atentă și la logica dinamică a întregului, căci adevărul parabolelor biblice e perceput și ca o modalitate de a ne sustrage habitudinilor cotidiene, orientându-ne spre geometria esențializată transcendenței, spre un decor sacru, cu tot ceea ce presupune acesta: verticalitate, centralitate, amplitudine spațială și deschidere. Relevante sunt enunțurile referitoare la dinamica rugăciunii, ca formă de armonie cu Divinul, ca modalitate de asumare a unei comuniuni cu transcendentul, prin optim amplasament în spațiul mundan: „Pentru cine are fie și o minimă experiența a rugăciunii, un anumit tip de «jenă» prost plasată e un sentiment frecvent. Cum pot îndrăzni să mă rog, dintr-o dată, pentru ceva, când, în restul timpului, trăiesc în afara oricărei reguli duhovnicești? [...] Fă-o! Lasă deoparte căldicelul «bunelor moravuri», acceptă să te faci antipatic, să depășești «măsura», să-ți inoportunezi partenerul, fie el prietenul de-alături sau Dumnezeu”. Metabolismul parabolelor e alcătuit din sensuri, exemple, modele de conduită exemplare, ce exclud încremenirea, regresul spiritual sau comoditatea gândirii. Descifrarea coordonatelor spațiale, interpretarea dimensiunilor simbolice ale elementarității, analitica tipologiei sufletului, toate acestea sunt etape ale unei comprehensiuni empatice, nuanțate a pildelor biblice.

În *Cuvântul înainte* al cărții, Andrei Pleșu subliniază existența unor posibile dificultăți în receptarea acesteia: „Sunt perfect conștient de amplasamentul inconfortabil al întreprinderii mele. Din unghiul specializării teologale pot apărea ca un intrus deopotrivă prezumțios, insuficient «îmbisericit» și, pe alocuri, prea disponibil pentru autori necanonici și spații religioase din afara creștinismului. Pentru cruciații secularizării și, în general, pentru spiritul vremii voi face, dimpotrivă, figură de «reacționar», sensibil, în mod inexplicabil, la texte și idei revoluate. Îmi asum, cu scuzele de rigoare, aceste «portrete», dar îmi fac iluzia că încercarea mea își poate găsi un rost și într-o tabără, și în cealaltă. Cred (și sper), de asemenea, că există o sumedenie de cititori cărora lectura textului meu le-ar putea face măcar tot atâta bine cât bine mi-a făcut mie scrierea lui”.

Desigur, cartea lui Andrei Pleșu se adresează, cum s-a spus, „degustătorilor de stil rafinat, melomanilor livești care vor ritmul unei fraze de rasă, și filosofilor care vor să învețe cum poți mânui nuanțe contrare fără a te încurca în capcana lor” (Sorin Lavric), oferind nu doar o lectură adecvată a pildelor biblice, ci și o mărturie a modului în care metabolismul cultural al autorului s-a raportat la aceste texte. Pildele lui Isus sunt, pe de o parte, modele elevate ale gândirii umane expuse somațiilor transcendenței, plasticizate sub forma unor narațiuni esențiale și, pe de alta, ele degajă, în semantica lor densă și austeră, ideea de indicație sau interdicție: „Pentru cei pregătiți, El

(Iisus - n. mea I.B.) trebuie să funcționeze ca o *indicație*, iar pentru cei nepregătiți - ca o *pedică*, sau ca o *interdicție*. (...) A găsi un procedeu care să li se potrivească tuturor implică o mare subtilitate strategică: trebuie, pe de o parte, să lași mereu deschisă perspectiva «intrării», dar, pe de alta, să ai precauția de a revela voalând, de a bloca ferm accesul celor opaci”

Analitica receptivității pe care o realizează Andrei Pleșu valorifică cele două registre distincte care structurează semnificațiile al parabolilor - un registru al dezvăluirii, al arătării și altul al camuflării: „Fiecare își va lua partea sa, căci parabolele sunt *semnal* revelator pentru unii și *camuflaj* prudent pentru ceilalți. Ele ascund dezvelind și dezvăluie acoperind, în funcție de amplasamentul spiritual al receptorului. Altfel spus, parabolele cheamă și totodată țin la distanță.[...] Știutorii recunosc valoarea indicativa a decorului, în vreme ce, pentru neștiutori, același decor e opac. Parabolele seamănă cu un asemenea decor, cu o imagerie anume gândită pentru a conspira și deconspira în același timp o comoară ascunsă”. Ce altceva este, oare, Adevărul ca poveste decât modularea extazului transcendenței în carnea catifelată a unei epici exemplare, ce transpune, nevăzutul în văzut, nedeterminatul în determinat, necuprinsul în spațiul minimal al enunțului aforistic. Theodor Baconsky observa, de altfel, că „Hristos fiind Cuvântul, descifrarea parabolilor este necesarmente logocentrică - dar deloc platonizantă - într-o totalizatoare armonie a contrariilor. Căci Domnul însuși Se *prezintă* (adică rămâne prezent) în atmosfera atemporală a pildelor: ambiguu și fulgerător, provocator și constant, transparent și impenetrabil, simplu și labirintic, dăruit și ferm, apropiat și inaccesibil, disponibil și fugitiv, divin și uman... El este adevăratul Subiect al parabolilor și pe El îl cercetează, de fapt, Andrei Pleșu în această carte discret mărturisitoare de îndoieli depășite și certitudini mereu chestionate”.

Pentru autorul acestei cărți, cunoașterea nu este o aptitudine mecanică a conștiinței, o ipostază statică, ci, dimpotrivă, presupune mobilizare și motivație intențională („Cunoașterea nu se exprima doar ca mod de a gândi, ci și ca *fel de a fi*, iar acțiunea nu e doar mobilizare motrice, ci și *fel de a înțelege*”). Semnificativă este și analiza aserțiunilor privitoare la ascultare, la autoritate și smerenie: „Evident, recunoașterea unei autorități exterioare sinelui propriu seamănă a «cedare de suveranitate». Ceea ce câștigi e însă mai prețios decât ceea ce pierzi. Câștigi o vindecătoare *comuniune* cu autoritatea care „te umbrește”. În spațiul evanghelic, umbra (*schia*) e altceva decât întunericul (*skotos*, *skotia*). Ea poate fi efectul unei revărsări de har, al unei iradierii benefice.[...] Capacitatea de a umbri (*episkiazo*) terapeutic e apanajul autorității care a trecut prin episodul adumbririi de sine, al jertfei”. Provocatoare, subtilă, erudită, cartea lui Andrei Pleșu e un demers hermeneutic elevat, ce se sustrage oricăror prejudecăți sau inhibiții, un demers caracterizat prin adecvare, sugestivitate elegantă a stilului și optimă raportare la Dumnezeu.

BIBLIOGRAPHY

Mihai Dinu Gheorghiu, în „Convorbiri literare”, nr. 9, 1980; Gabriel Liiceanu, în „România literară”, nr. 41, 1980; Nicolae Manolescu, în „România literară”, nr. 26, 1980; Mircea Mihăieș, în „Orizont”, nr. 47, 1980; V.I. Stoichiță, în „Echinoc”, nr. 8-9-10, 1980; Livius Ciocârlie în „România literară”, nr. 41, 1986; Gh. Grigurcu, în „Orizont”, nr. 27, 1986; Mircea Muthu, în „Steaua”, nr. 6, 1986; Al. Paleologu în „Viața Românească”, nr. 9, 1986; Eugen Simion în „România literară”, nr. 13, 1986; Mircea Scarlat în „Viața Românească”, nr. 11, 1987; Mircea Iorgulescu, în „România literară”, nr. 18, 1988; Monica Spiridon, în „Ramuri”, nr. 9, 1988; Mircea Martin, în „Viața Românească”, nr. 11, 1988; Adrian Marino, în „Tribuna”, nr. 31, 1988; Mircea Mihăieș, în „Orizont”, nr. 20, 1988; Dan C. Mihăilescu, în „Transilvania”, nr. 9, 1988; Laurențiu Ulici, în „Vatra”, nr. 7, 1988; Ioana Pârvulescu, în „România literară”, nr. 11, 1995; Ioan Buduca, în „Luceafărul”, nr. 4, 1995; Al. Paleologu, în „Viața Românească”, nr. 7-8, 1999; Gh. Grigurcu, în „Jurnalul literar”, nr. 9-12, 2000; Daniel Cristea-Enache, în „ALA”, nr. 597, 2001; Iulian Boldea, în „România literară”, nr.3, 2002; Tudorel Urian, în „România literară”, nr. 45, 2002; Ioana Pârvulescu, în „România literară”, nr. 47, 2003; Th. Baconski, în „Dilema”, nr. 556, 2003; Iulian Boldea, *Teme și variațiuni*, București, 2008; Mircea Mihăieș, în „România literară”, nr. 16, 2009; Gh. Grigurcu, în „Viața Românească”, nr. 11-12, 2010.

THE DESCRIPTION OF NATURE AS A SOURCE OF INSPIRATION AND REFLECTION IN LES CONTEMPLATIONS BY VICTOR HUGO

Carmen Petcu

Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: Nature constitutes for most of the Romantic writers that wrote about it, a real source of inspiration and the beautiful scenery of their joys and sufferings. A wild and consoling place, nature offers to the artist a melancholic refugee far away of the corruption of society, its scenarios are proper to the imagination process. The nature eternity makes the character to be felt in a painful way, so that the time memory of the childhood fills with nostalgia. Les Contemplations is one of the poetic creations of Victor Hugo in which the typical nature is presented in all its great and humile aspects but in the same time and it is connected to other topics as of love woman and human condition.

Keywords: nature, landscape, artist, life, death

1. Introduction

La nature a été, pour les grands écrivains romantiques qui l'ont chantée une inspiratrice et le cadre magnifique de leurs joies et de leurs peines. Lieu sauvage et consolateur, elle offre à l'artiste un refuge mélancolique loin des corruptions de la société; ses décors grandioses sont propices au déploiement de l'imagination. L'éternité de la nature faisant ressentir douloureusement le caractère éphémère de la vie humaine, l'expression du temps, de la mémoire et de l'enfance se charge de nostalgie.

Un des recueils poétiques de Victor Hugo dans lequel le thème de la nature est présente dans ses aspects grandioses et humbles à la fois, dans ses relations avec d'autres thèmes comme celui de la mort, de la condition humaine, du deuil, de l'amour, de la femme, c'est *Les Contemplations*.

Victor Hugo est un visionnaire qui aime parler du mystère du monde, dont l'imagination est influencée par tout ce qui est visible et invisible dans la nature. Le poète est selon Victor Hugo un prophète qui conduira les hommes au bonheur. Son univers littéraire englobe toute la pensée humaine.

Il y a dans l'homme un instinct qui le met en rapport avec les scènes de la nature. Eh! qui n'a passé des heures entières, assis sur le rivage d'un fleuve, à voir s'écouler les ondes ! Qui ne s'est plu, au bord de la mer, à regarder blanchir l'écueil éloigné ! Il faut plaindre les anciens, qui n'avaient trouvé dans l'Océan que le palais de Neptune et la grotte de Protée ; il était dur de ne voir que les aventures des Tritons et des Néréides dans cette immensité des mers, qui semble nous donner une mesure confuse de la grandeur de notre âme, dans cette immensité qui fait naître en nous un vague désir de quitter la vie pour embrasser la nature et nous confondre avec son auteur.
(Chateaubriand, *Génie du christianisme*, 2^e partie, livre V, chap. I)

L'homme a toujours imité la nature dans ses activités artistiques et littéraires. Victor Hugo qui est poète et peintre à la fois trouve toujours dans la nature une inspiration pour écrire ses poèmes. Dans la description hugolienne, la nature possède, comme l'homme, une âme, du vers de terre/ dont la bave reluit (cf. *À la fenêtre pendant la nuit*, L. 6, IX) à *l'Océan blêmi*, au vent qui fit naître des roses, parlent du mystère du monde et disent des mots sans suite/ comme un homme endormi. Victor Hugo est un visionnaire qui aime parler du mystère du monde, il est un Mage dont l'imagination est influencée par tout ce qui est visible et invisible dans la nature.

Le poète est selon V. Hugo un prophète qui conduira les hommes au bonheur. Son univers littéraire englobe toute la pensée humaine.

2. *L'homme entre objectivité et subjectivité*

Contemplations – ce long recueil de la douleur est comme les *Mémoires d'une âme*, celle de Hugo, certes, mais aussi de tous les hommes. *Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous*, avertit la Préface.

Tout homme, en se trouvant face à la nature, non seulement il voit les éléments de cette nature mais, dans son imagination, il voit aussi des images qui ne sont pas réelles pourtant elles peuvent lui venir à l'esprit, des images qui appartiennent au passé ou des images fictives. Un poète, selon Victor Hugo, est un Mage qui voit des choses que les autres sont incapables de voir, donc dans ses descriptions il peut aussi parler des images invisibles qui sont les résultats d'une rencontre entre le paysage extérieur et son paysage intérieur. Cette rencontre n'est pas propre à un poète mais dans le cas d'un peintre aussi la même interaction entre une objectivité et une subjectivité se produit. Mais qu'est-ce qui se passe dans cette interaction entre le paysage du dedans et celui du dehors pour qu'un poète, qu'un peintre puisse décrire ce qu'il voit et ce qu'il sent? En ce qui concerne le paysage du dehors qui est objectif, c'est une réalité qui existe, mais le paysage du dedans c'est une subjectivité. C'est cette subjectivité qui pousse les poètes et les peintres à créer des images qui paraissent invisibles aux gens ordinaires mais visibles pour eux. Cette subjectivité pousse également le poète à faire des comparaisons, des métaphores, des figures de style et pousse le peintre à peindre des variations dans un tableau de peinture. Selon les critiques, même si dans un tableau de peinture, il y a des variations qui ne peuvent pas correspondre à la réalité, il ne faut pas les considérer comme un défaut de la part du peintre car c'est la vision du peintre qui lui fait voir une objectivité comme il peint sur la toile. En ce qui concerne la poésie, le problème est toujours le même: les figures de style, les comparaisons sont les conséquences d'une vision propre au poète. Par exemple on voit souvent Hugo parler du *gouffre* ou de *l'abîme*. Ces deux images subjectives sont présentes dans bon nombre des poèmes de Victor Hugo : dans ceux du Livre 4 des *Contemplations*, *Pauca meae*, dans *Le Pont* (L.6, I) et dans *Ce que dit la Bouche d'ombre* (L.6, XXVI). Dans ce dernier poème, il y a une description de l'univers où les âmes coupables se promènent: c'est un monde où l'horreur et l'épouvante se font jour et où le poète essaie de dire à son lecteur qu'il peut voir se qui est invisible:

*Homme ! Autour de toi la création rêve.
Mille êtres inconnus t'entourent dans ton mur.
Tu vas, tu viens, tu dors sous leur regard obscur,
Et tu ne les sens pas vivre autour de ta vie.*

Bon nombre de mots et d'adjectifs tels que *le forçat*, *les êtres maudits*, *les vils limon*, *les noirs prisonniers*, *l'impur*, *le mauvais*, *le pire*, *le crime*, *le mal*, *le bain* etc. montrent la notion du crime dans *Ce que dit la Bouche d'ombre*, une notion qui est liée à l'épouvante et à l'horreur. Les termes *épouvante*, *effroi* et *peur* apparaissent même dans le poème. Les notions de l'ombre et de la lumière y apparaissent aussi: on trouve la lumière en haut et l'obscurité en bas. Mais après avoir montré tous les maux sur terre, Victor Hugo dit:

*Espérez ! Espérez ! Espérez, misérables !
Pas de deuil infini, pas de maux incurables,
Pas d'enfer éternel !
Les douleurs vont à Dieu comme la flèche aux cibles,
Les bonnes actions sont les gonds invisibles
De la porte du ciel.*

Dans cet *enfer* qui selon Victor Hugo n'est pas *éternel*, le Satan, image fréquent chez Hugo, peut être assimilé aux puissances du mal et des ténèbres. Dès les poèmes IV et V, du premier Livre, *Le firmament est plein de vaste clarté* et *À André Chénier*, l'angoisse de l'apparition du Satan se fait jour dans les *Contemplations*. Ce Satan est une image subjective qui n'est pas visible à

tout le monde mais le poète le voit. Quand dans *Ô gouffre ! L'âme plonge ...* (L.6, XIV) Victor Hugo dit : *Nous contemplons l'obscur, l'inconnu, l'invisible*, ce nous c'est sûrement les poètes, les Mages. Victor Hugo appelle *Les Mages* tous les poètes, les artistes et les savants

*Qui ramassent dans les ténèbres
Les faits, les chiffres, les algèbres*

...

*Et tous les morceaux noirs qui tombent
Du grand fronton de l'inconnu !*

(Les Mages, L.6, XXIII)

Le poète est donc capable de voir l'invisible. Il voit dans la nature quelque chose de plus que la simple nature. C'est pourquoi il commence le sixième Livre des *Contemplations* par:

*J'avais devant les yeux les ténèbres. L'abîme
Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime,
Était là, morne, immense; et rien n'y remuait.
Je me sentais perdu dans l'infini muet. (Le Pont, L. 6, I)*

Et c'est dans ces ténèbres que les yeux de Victor Hugo peintre et poète à la fois, réussissent à voir des images que les autres ne voient pas, des images qui ne sont compréhensibles que pour le Poète-Mage. Selon Jean-Pierre Reynaud *l'ombre hugolienne... c'est un noir habité de formes latentes dont on devine le grouillement sans pouvoir rien discerner. Hugo écrit quelque part que la distinction que fait la langue française entre les ténèbres et la nuit est une distinction pleine de sens. La nuit, au singulier, c'est l'unité pure et simple du noir. Les ténèbres, par leur pluriel, disent une différenciation possible de formes en puissance* [1]. Victor Hugo lui-même dans

Ô gouffre ! L'âme plonge... (L.6, XIV) dit:

*Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre
Et nous, pâles, nous contemplons...
Nous regardons trembler l'ombre indéterminée.*

Donc, comme le dit Jean-Pierre Reynaud, Victor Hugo peut distinguer les formes de la nuit dans le noir de l'ombre. Cette distinction de formes que ce soit dans le noir ou dans la lumière, pousse le poète à faire une description de la nature pleine de personnifications et d'expressions imagées qui montrent à la fois son état d'âme et son rapport avec les mots.

3. La nature comme état d'âme et d'inspiration

On peut dire que chez Victor Hugo, comme chez la plupart des Romantiques, la célèbre formule de Lamartine, le personnage du roman de Stendhal: *tout paysage est un état de l'âme* est présente dans tous les sens: elle exprime non seulement l'influence de la nature sur son âme mais celle de son âme sur la description qu'il fait de la nature. Cette influence pousse Hugo à présenter, dans *Autrefois* et dans *Aujourd'hui*, la nature extérieure comme complice à son état d'âme. Souvent son « Moi » est présent au centre d'une nature qu'il décrit.

La première partie *Autrefois* et consacrée à l'histoire personnelle et à la vocation poétique de l'écrivain; la seconde *Aujourd'hui*, partant de la mort de Léopoldine, décrit un itinéraire de la souffrance à l'espérance, de l'expérience individuelle à la réflexion métaphysique, de la révolte à la prophétie.

Bien qu'en grande partie ses descriptions soient en noir et blanc, c'est-à-dire une description qui fait allusion au clair-obscur, il y a des couleurs vives aussi, par exemple là où il parle de la couleur de l'océan, là où il parle des fleurs, il assimile la beauté de la femme à celle des fleurs, on voit des couleurs qui donnent une sorte de joie à la description de la nature. Dans la plupart de ses

descriptions il y a son et mouvement, parfois un air de gaieté et souvent un air de tristesse. Mais souvent il présente des paysages que seul le langage peut définir, des paysages où la réalité et la fiction aussi bien que le sublime et le grotesque se mêlent.

Dans *Autrefois*, le poème est comme un récit qui raconte les expériences du poète. Victor Hugo y emploie souvent *je* dans des expressions comme *je dis, je leur raconte, je leur conte*. Ainsi dans *Autrefois* les paysages gais et rians ne sont-ils pas aussi rares que dans *Aujourd'hui* où on est témoin de l'image pascalienne de l'homme qui est un roseau et de l'image du petit face au grand, aussi des images sombres et tristes. Selon Françoise Chevet - Faugeras, chez Hugo *du drame romantique, le paysage a toutes les caractéristiques: il mêle les genres, les registres et révèle, inscrit au cœur de la nature, le mouvement continu de la création faite de tensions diverses entre le visible et l'invisible, l'animé et l'inanimé, la nuit et le jour, l'ordre et le désordre, sans quoi il n'y aurait pas de drame, ...ou, d'une autre façon, de poésie* [2].. Quand on parle du drame romantique, on pense tout de suite à ce mélange du beau et du laid, de la vertu et du crime, du sublime et du grotesque dont parle Victor Hugo dans la Préface du *Cromwell*. Et c'est dans ce mélange du sublime et du grotesque que l'on voit l'esthétique romantique de Victor Hugo. Le mélange de l'horreur et de la beauté qui se fait jour dans les descriptions hugoliennes de la nature montre une angoisse intérieure chez Victor Hugo et son admiration pour la nature extérieure : ces deux sentiments se mêlent pour montrer les oppositions. Dans *Le firmament est plein de vaste clarté* (L.2, IV) l'apparition du *Satan* XII) l'apparition du *Titan centenaire* et des *Vautours* dans une description harmonieuse de la nature, sont signes de cette angoisse intérieure. Cette angoisse peut être considérée comme angoisse de la mort, angoisse de l'abîme, angoisse de tout ce qui menace la vie humaine.

Tout est la mort. dit Victor Hugo dans *Les Mages* (XXIII, 6). Ainsi dans la préface des *Contemplations*, il dit: *Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort*. Ce que dit Victor Hugo dans la préface des *Contemplations*, fait penser à Chateaubriand et à ses *Mémoires d'outre-tombe* qui avait été écrit par l'auteur pour les générations à venir. Peut-être Victor Hugo aussi a voulu s'adresser au lecteur qui lirait ses poèmes dans les années et les siècles à venir, ou bien il pense à un poète qui va souffrir par la mort de sa fille, et qui va perdre la joie de la vie. Mais ce qui semble être évident c'est la présence du thème de la mort dans l'ensemble du recueil des *Contemplations*. Il y a une répétition des images de la disparition et de la mort dans une grande partie des poèmes des *Contemplations*. Même dans les poèmes qui sont écrits avant la mort de Léopoldine, l'obsession de cette mort est présente. Mais c'est dans la deuxième partie du recueil que la mort devient une image forte et présente : pour le lecteur des *Contemplations*, la mort a le visage de Léopoldine. C'est dans la seconde partie et dans le poème XVIII du Livre 6 que Victor Hugo dit: *Hélas ! Tout est sépulcre. On en sort, on y tombe*. Cependant il ne faut pas oublier que c'est dans cette deuxième partie des *Contemplations* que Victor Hugo a écrit son très beau poème d'amour à Juliette Drouet: *J'ai cueilli cette fleur pour toi*, un poème où le thème de la mort de la fleur et sa transformation en poésie est présente. Selon l'état d'âme du poète *l'ombre, l'abîme et le gouffre* peuvent faire allusion à la tombe (cf. *A celle qui est restée en France*) à un puits (cf. *Eglogue*), à une bouche (cf. *Dolor*), ils peuvent devenir célestes ou terrestres (cf. *Un jour, je vis, debout au bord des flots mouvants*), le *Hydre* peut être assimilé aux constellations (cf. *Le firmament est plein de vaste clarté*) ou à l'arbre (*Pleurs dans la nuit*). Selon l'état d'âme du poète une description réaliste de la nature peut se mêler à une description fictive: les métaphores et les comparaisons aussi bien que les contradictions apparaissent de sorte que le lecteur des poèmes de Victor Hugo se trouve entre ce qui est vu par le poète et ce qui est la vision du poète. Le poème est formule, productrice de sens.

4. Paysage, peintre, parole

La poésie de V. Hugo demeure le plus fascinant miroir d'un demi-siècle tourmenté et révolutionnaire, dont il fut non seulement le *spectateur engagé*, mais encore le témoin visionnaire.

Selon Monique Geiger, *Victor Hugo est un regardeur d'images* [3].. Et c'est dans *Notre-Dame de Paris* que Victor Hugo lui-même dit: *En certains instants l'oreille aussi a sa vue* [4]..

Donc en tant que peintre c'est normal qu'il s'intéresse aux images et aux œuvres des grands peintres tels que Rubens de qui il parle dans la Préface de *Cromwell*, de Louis Boulanger avec qui il était très ami et d'autres peintres célèbres de son époque. Et en tant que poète c'est normal que son oreille soit sensible à la musicalité des mots. Donc ce lien mystérieux qui existe entre la peinture et la musique se fait jour dans les *Contemplations*, et les images sonores sont fréquentes dans ses poèmes. Prenons comme exemple ces vers de *La Nature* (L.4, XXIX) où l'allitération de *r* et de *m* crée une musicalité qui est en rapport avec le mouvement du navire qui emporte le poète vers l'infini et qui donne à voir et à entendre, à la fois, au lecteur:

*Le navire est pour moi, dans l'immense mystère,
Ce qu'est pour vous la tombe ; il m'arrache à la terre,
Et frissonnant, m'emporte à travers l'infini.*

Ainsi la répétition des mots et des expressions chez Hugo donne une certaine sonorité au poème et en insistant sur la musicalité de l'image, le poète essaie de communiquer ses idées au lecteur. Le cas est présent dans le même poème, *La Nature*:

*Va - t'en, bourreau ! Va - t'en, juge ! Fuyez, démons!
Je suis l'arbre des bois, je suis l'arbre des monts;
Je porte les fruits mûrs, j'abrite les pervenches;
Laissez-moi ma racine et laissez-moi mes branches!*

Dans ce poème, Hugo parle de la part de l'arbre et en insistant sur *va t'en, je, je suis* et *laissez-moi*, il veut montrer le refus catégorique de l'arbre pour devenir un gibet, son refus pour servir les bourreaux.

La brutalité de certaines images sonne à l'oreille par l'allitération des lettres qui sont comme des coups de marteau ; prenons le cas de ce tableau qui montre le dévorement de *titan centenaire* par les vautours et où la répétition des *r*, des *t* et des *v* crée une musique brutale (L.2, XII) :

*En ce moment, un titan centenaire,
Qui venait d'y rouler sous vingt coups de tonnerre,
Se tordait dans ce gouffre où le jour n'ose entrer;
Et d'horribles vautours au bec impitoyable,
Attirés par le bruit de sa chute effroyable,
Commençaient à le dévorer.*

La musicalité des vers est partout présente: aussi bien dans les images grotesques que dans les images sublimes. Victor Hugo lui-même dit dans *Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique - À Mademoiselle Louise B.* (L. 3, XXI) : *La musique est dans tout*, et ce *tout* a son influence sur le *moi* du poète, il se mêle à son imagination et il apparaît sous forme des mots, des métaphores et des figures de style. L'emploi des groupes ternaires c'est-à-dire l'emploi de trois adjectifs, de trois verbes ou de trois structures semblables dans un vers ou dans une strophe, donnent aussi un aspect musical à ses poèmes. Prenons comme exemple ce vers de *Charles Vacquerie* (L.4, XVII): *Vivez ! Aimez ! Ayez les bonheurs infinis*, ces deux vers de *Ce que dit la Bouche d'ombre* (L.6, XXVI): *Le cancer resplendit, le scorpion flamboie, / Et dans l'immensité le chien sinistre aboie!* ou cette strophe du poème XV du Livre 4, *À Villequier*:

*Je sais que le fruit tombe au vent qui le secoue;
Que l'oiseau perd sa plume et la fleur son parfum;
Que la création est une grande roue
Qui ne peut se mouvoir sans écraser quelqu'un.*

L'emploi des énumérations aussi donne un effet musical au poème de Victor Hugo. Par exemple on voit cette énumération dans *Magnitudo Parvi* (L.3, XXX) :

*C'est elle ! Eclair ! Voilà sa livide surface
Avec tous les frissons de ses océans verts!
Elle apparaît, s'en va, décroît, pâlit, s'efface,
Et rentre, atome obscur, aux cieux d'ombre couverts.*

Où l'énumération de *Ce que dit la Bouche d'ombre* où le poète écrit:

*Ces soleils inconnus se groupent sur son front
Comme l'effroi, le deuil, la menace ou l'affront;
De toutes parts s'étend l'ombre incommensurable;
En bas l'obscur, l'impur, le mauvais, l'exécration,
Le pire, tas hideux, fourmillent; ...*

Dans les vers cités, on voit l'emploi du pluriel *ces soleils*, ce procédé est une sorte d'exagération chez Hugo pour donner plus d'intensité à sa description de la nature. Un autre procédé qui donne également plus d'intensité aux descriptions hugoliennes de la nature c'est l'emploi des termes opposés comme l'ombre et la lumière, comme on voit dans ce vers du poème IX du Livre 6, *À la fenêtre pendant la nuit: Les étoiles, point d'or, percent les branches noires*, l'opposition entre *or* et *noires* donne un effet de clair-obscur au poème. Dans le même poème, plus loin, Victor Hugo écrit:

*... La création est devant, Dieu derrière,
L'homme, du côté noir de l'obscur barrière,
Vit, rôdeur curieux ;
Il suffit que son front se lève pour qu'il voie
À travers la sinistre et morne claire-voie
Cet œil mystérieux.*

La personnification est également un procédé très fréquent chez Victor Hugo, c'est un procédé qui fait parler et agir les éléments de la nature, les saisons, les mois etc. Dans *Les paroles sur la dune* (L.5, XIII) Victor Hugo dit:

*Et je pense, écoutant gémir le vent amer
Et l'onde aux plis infranchissables;
L'été rit, et l'on voit sur le bord de la mer
Fleurir le chardon bleu des sables*

Dans *Premier Mai* (L. 2, I) *le mois de Mai rit dans les branches*; dans *Eclaircie* (L.6, X) *Le jour plonge au plus noir du gouffre, et va chercher / L'ombre, et la baise au front sous l'eau sombre et hagarde*. Il faut dire que ces procédés de style dont on vient de parler ne sont pas propres à Victor Hugo, ce sont des procédés employés par bon nombre de Romantiques mais ce qui semble être nouveau chez Victor Hugo, par rapport à ses contemporains, c'est la libération du mot. Victor Hugo lui-même, dans *Réponse à un acte d'accusation* (L.1, VII), dit :

*La poésie était la monarchie ; un mot
Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud ;
La langue était l'Etat avant quatre-vingt-neuf ;
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes,
Les uns nobles, hantant les Phèdres.
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
Habitant les patois.*

Et plus loin il ajoute:

*Je fis souffler un vent révolutionnaire.
 Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire!
 ...
 Et je dis: Pas de mot où l'idée au vol pur
 Ne puisse se poser....
 Je nommais le cochon par son nom; pourquoi pas
 ...
 Je fis fraterniser la vache et la génisse,
 ...
 Liberté ! C'est ainsi que nos rébellions
 Avec des épagneuls nous fîmes des lions,
 Et que, sous l'ouragan maudit que nous soufflâmes
 Toutes sortes de mots se couvrirent de flammes.*

Dans ce poème Victor Hugo insiste pour dire que certains termes étaient interdits avant lui et c'est lui qui a fait une révolution dans la poésie française: comme il a mêlé le grotesque au sublime, il a fait entrer dans la littérature du XIXe siècle des mots ordinaires, populaires et même grossiers.

Donc comme nous le dit Pol Gaillard: bien que Victor Hugo reste fidèle à la poésie régulière française, il exige la liberté. Pour lui *l'expression doit pouvoir exposer exactement toutes les nuances de la pensée, du sentiment, du désir, de la douleur* [5]. Chez Victor Hugo la nature tout en exprimant l'état d'âme du poète, nous montre son expérience vécue et sa vision à la fois, son goût pour la peinture et pour la musique, ce qui fait de lui un contemplateur de la nature et un auditeur de la musique parce que dans la nature il voit des couleurs et des décors et il entend de la musique.

V. Hugo, ce grand *rêveur* renouvela la parole poétique et assigna au poète un nouveau statut. Le monde selon Hugo s'organise dans les cadres de certaines techniques, de certains moyens rhétoriques.

Il a renouvelé et a enrichi le vocabulaire. *J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire* revendique Hugo. Par la recherche du pittoresque, le concret emporte sur la langue abstraite avec l'emploi du mot propre, de l'adjectif de couleur. Le mot va compter pour sa sonorité, la phrase pour son rythme, son pouvoir suggestif. Le poète *âme vibrante*, *harpe éolienne*, a l'écoute d'un chant intérieur, perçoit la musique de l'univers.

Et l'une de ces figures favorites est justement l'antithèse où deux aspects des choses se valorisent l'un l'autre: passé et présent, drame, comédie, sublime et grotesque, ombres et soleils, homme et nature.

C'est dans les mots que les réalités prennent leur existence, que le poète-écho se sent exister au monde. Il y aurait donc toute une théologie du Verbe, perceptible déjà dans un certain ton biblique utilisé. L'idée revient souvent d'une vaste universalité signifiante et musicale que le Poète aurait à déchiffrer, mais qu'il porte aussi en lui,

Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu [6].

Les *Contemplations* constituent le meilleur reflet de l'originalité de la poétique de V. Hugo, et, plus largement, de la poésie lyrique romantique.

Le lexique de l'affectivité comporte tous les termes exprimant les sentiments et les émotions, les états d'âme. Ce quatrain de Victor Hugo inspiré par la mort de sa fille, illustre l'utilisation de ce vocabulaire de l'affectivité:

*Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
 Sans rien voir au-dehors, sans entendre aucun bruit,
 Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
 Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.*

Ce lexique met en relief tout ce qui est ressenti et multiplie les termes comme : *amour, regret, douleur, crainte, bonheur, joie, chagrin, cœur, larmes.*

Plusieurs longs textes du premier Livre, fondent une véritable philosophie du langage qui ouvre la voie de la poésie moderne. Le mot n'est plus considéré comme un outil qui véhicule la pensée, mais comme un véritable *être vivant, plus puissant que celui qui l'emploie*. Le vocabulaire est renouvelé, enrichi. La pratique d'un assouplissement de la versification classique donne à la poésie une nouvelle respiration, plus lyrique.

V. Hugo est un virtuose ; sa grammaire est impeccable; son vocabulaire est d'une étonnante richesse ; il a tiré de l'alexandrin, sans le dénaturer jamais, des ressources infinies. Il a usé de tous les rythmes et de toutes les strophes en grand musicien.

Comme une mer inlassable, l'océan des alexandrins avec leurs rimes et leurs mots aussi monotones que les vagues (ombre et sombre, ténèbre et funèbre, horrible et terrible) part à assaut de la terre lointaine, et les images s'entassent, toujours les mêmes comme dans l'espoir de forcer en fin la porte de l'invisible. [7]

Hugo s'efforce de noyer les réalités dans les mots, de perdre l'histoire dans une mythologie verbale. Il fuit la réalité et se réfugie dans les mots, mais en affirmant que le mot est une réalité ; il n'y a plus de salut que dans la phrase, mais on ne se l'avoue pas encore et on affirme que la phrase vaut par son contenu, alors qu'elle déborde déjà largement son contenu ou même, parfois, en tient lieu à elle seule. La poétique hugolienne se fonde sur cette confusion entre le langage et la réalité ; d'où une pensée conduite par les mots, des idées qui ne sont que des images, mais des images présentées comme des idées, en lesquelles on puisse avoir foi. Ainsi Victor Hugo aboutit-il à une mythologie, c'est-à-dire à un système d'images présentées non comme des images, mais comme des réalités. Il s'est chargé du camouflage de la réalité historique par la poésie, mais une poésie qui se présente comme douée d'exactitude. Hugo est le poète de la solidité du langage. Une façade de mots et rien que de mots, pour dérober une réalité condamnatrice, mais une façade solide, sans faille, un langage compact. Avec Victor Hugo, le langage poétique peut encore tout dire [8]

5. Conclusion

Victor Hugo, le plus lyrique des romantiques, est aussi le plus objectif. Sa poésie exprime les émotions d'un homme, mais des émotions d'ordre universel. Cela donne à son oeuvre un air de grandeur et de noblesse. Par sa philosophie sociale, de lyrisme de Victor Hugo devient largement représentatif. Victor Hugo aimait peindre le vice et l'horreur, qu'il soit dans la société, ou qu'il soit dans la nature. Victor Hugo poète, mais Victor Hugo peintre et musicien des vers également, nous fait connaître, *Les Contemplations* différentes descriptions de la nature dans lesquelles sa vie personnelle, la vie sociale et ses fictions se reflètent. Il passe par la nature extérieure pour parler de son paysage intérieur. Oeuvre personnelle, oeuvre humaine, oeuvre d'art tels sont les trois aspects sous lesquels doivent être considérées, *Les Contemplations*.

BIBLIOGRAPHY

1. Jean-Pierre Reynaud, op. cit., p. 215
2. Françoise Chevet-Faugeras, op. cit. p. 188
3. Monique Geiger, *Victor Hugo et Louis Boulanger* in *Victor Hugo et les images*, op.cit., p. 29.
4. Dans *Paris à vol d'oiseau*, chapitre II du livre 3 de *Notre-Dame de Paris*, écrit en 1831 et publié dans l'édition de décembre 1832 du roman. Cité par Armand Laster dans *Audition, vision et imagination* in *Victor Hugo et les images* op.cit., p. 224.
5. Pol Gaillard, op. cit., p. 20
6. Daniel Couty, *Histoire de la Littérature française*, Larousse, 2000, p. 961
7. Gaëtan Picon, *Histoire des Littératures* III, ed. Gallimard, 1958, pp. 894-897.
8. Pierre Albouy, *Mythographies*, ed. José Corti, 1976, p. 286-287.

ADIO, EUROPA OR ABOUT THE FALL INTO BARBARISM

Liliana Truță

Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University

Abstract: My paper analyzes I.D. Sârbu's posthumous novel, *Adio, Europe*, an ample pamphlet of the communist dictatorship and the infernal machinery that makes it work. Victim of the regime, the writer becomes a witness and protagonist in this novel, but also a chronicler of troubled, barbarous times, in which survival is ensured by sarcastic detachment, humor, histrionic behavior, moral meditation and lucid, merciless observation. The novel has a steady rhythm, sustained by a verbal expressiveness, capable of brightening up even the absurd, the nightmarish reality and the deaf struggle with an incomprehensible labyrinthine system.

Keywords: pamphlet, communist dictatorship, lucid observation, absurd, nightmarish reality, labyrinthine reality, moral meditation

Motto: „Fără libertate, cultura e o simplă modă după care oftăm.”

Romanul lui I. D. Sârbu, *Adio, Europa*, a fost scris și definitivat în perioada cea mai lipsită de speranță a anilor 80, terminat în 1985 și, datorită conținutului subversiv explicit și dizolvant, n-a avut nici cea mai mică șansă de publicare în anii aceia. Dar autorul său era perfect conștient de asta. Romanul rămâne în sertar astfel până după căderea comunismului și vede lumina tiparului abia după moartea autorului său, în 1992-1993. Este, chiar raportat la totalitatea romanelor de sertar scrise în această perioadă, cea mai aspră și complexă satiră anti-comunistă, cel mai necruțător pamflet al totalitarismului comunist românesc scris înainte de revoluție. Într-o scrisoare către Virgil Nemoianu, în volumul de corespondență, scriitorul afirmă următoarele despre viitorul său roman, aflat în lucru:

„Romanul meu la care lucrez (mai ales nopțile, când dorm bine) îl visez ca pe un fals tratat de balcanologie, introducere în filosofia subistoriei, manual pentru uzul celor care confundă durerea cu suferința...”¹ Și tot în aceeași scrisoare completează observația, mărturisind că: „idealul meu de proză este unul de defulare filosofică și de autovendetă satirică.”

Proiectul romancierului a inclus, așa cum reiese și din mărturisiri, o bogată și sintetică încărcătură filosofică și ideologică, de unde și caracterul eseistic foarte pronunțat al scrierii, latura reflexivă sufocând la modul vizibil narațiunea, aspect reproșat romanului de către unii critici. Acest aspect nu-l face în schimb indigest, deoarece ideile speculative, trecute printr-o cultură impresionantă, sunt strălucitor expuse și prind viață mai ales prin energia expresivă a limbajului, ideile fiind în multe locuri la modul vibrant memorabile. Dacă însă principala ambiție a scriitorului este romanul eseistic, nu avem de ce să vedem în asta un neajuns, ci doar o respectare a poeziei propuse.

Întins pe o lungime de peste 600 de pagini, romanul pare a fi o sinteză nu doar a amintirilor din detenție ale scriitorului, aspectele autobiografice fiind prezente masiv în roman, (fapt ce reiese și din jurnalul scriitorului, și din epistolarul *Traversarea cortinei*), ci și a tuturor angoaselor ideologice ale acestui spirit enciclopedic ce dispune de o foarte bogată cultură literară și filosofică.

Formula narativă aleasă este cea a confesiunii, deoarece romanul se vrea a fi o mărturie vie adusă la suprafață din infern, dintr-o subterană a istoriei ce nu trebuie să fie uitată nicicând de umanitate. Supratema romanului și ideea care incendiază toate divagațiile eseistice ale lui este legată de constatarea că sursa acestei realități infernale este fracturarea Europei, a cărei jumătate de

¹Ion D. Sârbu, *Traversarea cortinei*. Corespondență cu Ion Negoitescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora, p.205

est a fost aruncată, în urma tratatului de la Yalta, în afara istoriei, în afara civilizației și, în consecință, în afara realității. Evident că din această constatare tristă și realitate tragică se naște și titlul romanului, și caracterul ficțional al acestei lumi, derealizarea fiind resimțită acut de conștiințele lucide. Divizarea Europei, ruperea ei în două cu sacrificarea jumătății ghinioniste este teoretizată magistral în a doua parte a romanului:

„Umblă Europa asta preacurvă în vârful picioarelor ca nu cumva să supere ursul, căruia, din zece în zece ani, îi mai oferă pe tavă câte o țară de sfășiat.”²

Uzând de aceste premise inițiale, mergând la rădăcina Răului care s-a extins ca o epidemie în această parte a Europei, scriitorul imaginează în roman o țară atinsă de morbul asiatic al comunismului, morb care activează din subteranele istoriei un trecut marcat de ocupații diverse: turcească, fanariotă, depuse pe un substrat balcanico-valah străvechi. Rezultă o realitate balcanico-turcocratico-asiatică ce a ucis toate legăturile cu transparenta (cândva) civilizație europeană, și a măturat toate valorile consacrate ale acesteia, creând un sistem ce veghează cu vigilență pentru ca acestea să nu fie reactivate sau resuscitate.

Tocmai de aceea, acțiunea romanului este plasată în Isarlâk, un Isarlâk aflat în plină „turcocratie” ce nu mai are nimic din esențializatul spațiu-idee de tip barbian, un Isarlâk decăzut, în varianta sa „materialistă”, mahalagescă, peste care s-a lăsat întunericul barbariei istorice unde lumina spiritului nu poate să mai lucreze. Este un oraș provincial „alutan”, ce trimite categoric la locul de exil și de domiciliu forțat al scriitorului după eliberarea sa din detenție: Craiova. El reprezintă de fapt o continuare a detenției sub un clopot de sticlă lipsit de oxigen, în care miza supremă este supraviețuirea în neutralitatea unui anonimat cvasi-confortabil. Din amintirile din ce în ce mai active ale personajului principal din a doua parte a romanului, răsare însă din ce în ce mai energic o imagine din trecut, cea a orașului Genopolis, din efervescenta sa tinerețe de profesor universitar la Filosofie. Filosofia este și ea o disciplină măturată de istorie și de materialismul dialectic și istoric, asociată cu Europa ideilor, Europa valorilor sacre în care intelectualul este liber să gândească. Viziunea asupra istoriei pe care o avansează romanul este la modul eminescian și sadovenian una ciclică, cel puțin pentru spațiul est-european care, după doar câteva decenii de aer proaspăt, recade acum în barabaria unui ev mediu întunecat: „sezonul neoturcesc”.

Revenind la Isarlâkul prezentului, acesta are o organizare cvasi-otomană, cu eroi ai Puterii ce au în mod semnificativ nume turcești: Osmanescu, Caftangiu, Omar, la care se adaugă clanul Tutilă cu ștabii Tutilă Unu și Tutilă Doi. Deasupra tuturor acestor beizadele locale se află Înalta Poartă, „centrul” caragialian adică, și acesta coordonat din exterior de Sublima Poartă, care își supraveghează vigilent sateliții.

Orașul de provincie devine o cuprinzătoare scenă pe care defilează personajele, într-o lume umplută de lichele, denunțatori, turnători de ocazie, agramați cu orgolii tutelare și totul se desfășoară la vedere, adică excesiv și teatral. Oamenilor li se refuză accesul la intimitate, aceasta fiind posibilă doar în rare momente de grație, deoarece ea nu este decât un lux al individualismului, nu un apanaj al ființei colective, pe cale să se nască la modul forțat. Tocmai de aceea, romanul se deschide semnificativ cu o defilare a eroilor noștri, personajele principale (Dezideriu Candid și soția sa, Olimpia) pe scena urbei, pentru ca ducerea ploconului la nașul Tutilă să fie la vedere. Comicul de factură grotescă și caragialiana faună de mahala, cu obiceiurile sale suburbane deșănțate sunt prezente în momentul acestei uverturi încă senine, în care Candid duce curcanul, iar Olimpia damigeana de vin.

În primele pagini ale romanului, referințele livrești care abundă sunt de natură bulgakoviană: naratorul Candid ne face o prezentare esesistică a demonologiei, identifică draci mici și prevestiri rele. Realitatea este văzută ca populată de o faună diabolică în care mișună diavoli mărunți, dar și căpetenii demonice care comandă legiuni întregi de lichele, autorul alcătuiește chiar o scurtă filosofie a prezențelor diavolești în psihologia națională. Tot un „diavol” este cel care-l va smulge pe Candid din „anonimatul sfânt al inocenței”, aruncându-l într-un vârtej de intrigi din care nici

²Ion D. Sârbu, *Adio, Europa*, Editura Cartea Românească, București, 1997, p.353

bunul Dumnezeu nu-l va mai putea scoate: „...te apucași, neamule, să gâdili dracul sub coadă...”, îi va spune cu reproș Olimpia.

Intriga romanului este astfel de domeniul derizoriului, un fapt nesemnificativ într-o lume normală, dar care declanșează o avalanșă de evenimente vecine cu coșmarul într-o realitate ca cea a sistemului totalitar comunist. Oprit în fața unui afiș al primăriei despre o conferință, Candid râde în plină stradă citind numele lui Karl Marx în loc de Karl May la secțiunea literatură științifico-fantastică. Atât. Râsul într-o astfel de lume este un act foarte periculos, care activează îndată toate mecanismele de autoapărare ale sistemului ce semnalează un intrus, un corp străin. Râsul e o formă de manifestare a subversivului într-o lume care recunoaște în el pericolul revoluției. Spontaneitatea ce stă la baza râsului nu este nici ea dorită într-un sistem în care totul este calculat, controlat și dogmatizat, deoarece ea este nimic altceva decât resortul libertății umane. După întâmplarea cu pricina, amenințarea bulgakoviană prinde contur, „mirosul de pucioasă și copite arse devenea real și insistent.”

Întâmplarea nu rămâne fără urmări, pentru că nimic nu-i scapă ochiului atotvăzător: „agenții auriculari” care sunt peste tot, diavolii mărunți ce împânzesc cetatea raportează îndată și se declanșează din acest moment o bizantină îmbârligătură de intrigi savante, greu de deslușit, cu surse invizibile și cu răsturnări imprevizibile de situație, cu trădări și elemente-surpriză demne de romanele de mistere cu care autorul cochetează de altfel în spirit ludic.

Râsul din fața afișului devine cu adevărat eveniment cosmic ce va și șterge, în urma cataclismului declanșat, câteva personaje de pe scena vieții. Deoarece, reflectează autorul, „râsul e un act de frondă, de huliganism preanarhic, de revoluție în nuce.”³

Cele două mari puteri ale istoriei, religia și monarhia nu au iubit deloc râsul și nu l-au tolerat. Ceremonialul puterii ce include grandoarea, eroismul, sacrificiul, sunt incompatibile cu spontaneitatea și funcția de detașare eliberatoare a râsului, ele nu suportă „nici chicotitul, nici hăhăiala.” Râsul vine de jos în sus, punând astfel în pericol controlul care vine mereu de sus în jos. El poate să spargă oglinda, ficțiunea realității și a ceremonialului de orice fel. Râsul este, cu alte cuvinte, acidul care dizolvă.

Reflecțiile despre dubla natură a „omului nou”, cu o față spre exterior, cu alta spre interiorul care poate să nici nu existe, duplicitatea bogumilică ce înflorește în asemenea situații și în asemenea vremuri, sunt imposibil de ignorat:

„...trecem prin lume având două suflete, două fețe, două morale, două iscălituri, și chiar două adrese (una pe pământ și alta în ceruri).(...) Evoluăm spre teatrul universal, ca și în evul mediu, nu peste mult, ne vom împărți existența între mister de catedrală și o ședință cu sprîțuri, păcate și înjurături defulante.”⁴

Mașinăria Puterii se construiește, ne dăm seama din momentul în care încep să se rostogolească evenimentele și să se precipite intrigile, pe osatura unei ierarhii monstruoase, de tip fanariot, în care se leagă relații de tip mafiot și promovări pe bază de plocoane, înrudiri, șantaje, urzeli. Într-o astfel de structură, adevărul vine mereu de sus ca un fulger ce poate strivi sau ucide pe cine se nimerește în bătaia lui. Dar adevărul poate fi imprevizibil într-o lume în care prostia este valoare sacră, dominante și agresivă.

Peștele mare, ca într-o junglă, înghite pe cel mic, și Candid împreună cu Olimpia intră, din acest moment într-un infern dantesc care-i va înghiți în cele din urmă, deși înaintarea comic-carnavalescă a acțiunii din prima parte a romanului ne face să sperăm că cei doi vor fi salvați în cele din urmă.

Carnavalescul și imaginea lumii răsturnate domină viziunea autorului, caragialisme abundă în scenele colective și de grup, ședințele de partid sforăitoare la care ia parte întreaga „cremă” a Isarlâkului și demagogia subculturală se termină fie în chefuri, fie în beții, fie în bătaie, fie cu moartea cuiva incomod. Deși o bună cunoscătoare a sistemului pervertit și cu calități de bună jucătoare, speranță până la sfârșit a eroului, Olimpia va fi și ea strivită de această mașinărie pentru că devine incomodă.

³Ibidem, p. 63

⁴Ibidem, p. 61

După trezirea din somn a monstrului Puterii, se trezește în cei doi marginali hăituiți și demonul Fricii, singurul sentiment ce este cultivat de sistem pentru buna sa funcționare. Capitolul X al romanului se deschide astfel, printr-o pastişare a Evangheliei lui Ioan, cu reflecții asupra fricii: La început a fost Frica.

„Zei, înainte de toate, au creat Frica. Și în anii pe care i-am petrecut la leproserie eram convins că la început a fost frica, din care s-a născut Cuvântul, din care s-au făcut toate câte s-au făcut. Hristos, verbul cel adevărat, a venit să ne mântuie de răul originar prin dragoste. Orice mântuire este o transsubstanțiere a fricii prin dragoste.”⁵

Ca formă de anestezie în fața realității, personajele romanului propun fie alcoolizarea, fie povestirea, fie pe amândouă conjugate. Se povestește foarte mult, toate personajele comunică prin povestire, eventual lângă un pahar cu un alcool de slabă calitate ce se mai găsește în comerțul socialist. Apar în fiecare capitol personaje episodice care-și dezvăluie mereu identitatea prin povestire. Iată, povestirea devine și formă de supraviețuire, și formă de comunicare, și suport al memoriei, și antidot împotriva fricii, și o formă de „a combate realitatea”. Tactica povestirii este și ea veche și e tot de natură orientală: ea poate amâna, poate ameți, poate duce cu vorba răul. Inclusiv demagogia stăpânirii este de sorginte caragialescă, balcanică, o formă de fantazare orală și delir narativ.

În subteranele puterii, în paralel cu aventurile eroilor, cad capete și începe mișcarea de primenire, care de fapt este o formă de rotație: lichele cad, alte lichele le iau locul, izbucnește un război tipic bizantin cu maziliri machiavelice, demult fierbânde și acum coapte care nu aveau nevoie decât doar de un catalizator.

În ceea ce privește construcția personajelor, autorul procedează schematic cu ele: doar Candid și Olimpia se individualizează cu adevărat, deși analizele Olimpiei par și ele a fi ale naratorului. Celelalte personaje sunt fie din categoria animalelor de pradă grupate în jurul puterii, fie personaje episodice care sunt inocenții, marginalii, cu alte cuvinte, victime sigure sau potențiale. Personajele episodice, avatari ai lui Candid, povestesc în răstimpul dintre două nenorociri, căci nu se știe niciodată când vor fi luați pe sus și cațitiți sau azvârliți în închisoare. În final, inevitabilul se produce: personajul devine o victimă, ajungând la un spital de alienați, după ce și soția sa moare în urma unui „accident” cauzat de camionul negru, devenit simbol al sacrificiului tot ... „obligatoriu.”

Autorul cochetează parodic cu romanul de aventuri și mistere, plasând acțiunea într-o țară a nimănui, uitată de Dumnezeu, unde diavolul își ia revanșa impunând o „sobolanizare obligatorie”. Tot ca intenție parodică apar și scurtele rezumate ale capitolelor, în maniera romanelor filosofice iluministe denunțatoare și satirizante la adresa sistemelor opresive, fie ele politice sau bisericești, romane la care se face referință și prin numele voltairian dat personajului.

Georgeta Antonescu, în analiza romanului⁶, îl pune în legătură pe bună dreptate cu *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, roman baroc în care meditațiile de natură existențială, istorică și politică covârșesc acțiunea în sine prin încărcătura enciclopedică a paginii. Cele două romane se întâlnesc peste secole și prin aspectele de roman-pamflet ce se dorește o radiografie demolatoare a unei epoci, roman-parabolă, roman cu cheie. Credem că aceste aspecte livrești chiar figurau printre ambițiile autorului, care își umple urzeala cu o bibliotecă întreagă, fiindcă, așa cum o spune prin gura personajului principal care e un alter ego al său: „Patria mea e o bibliotecă”.

Ion Simuț,⁷ analizând romanul, arată că intenția autorului nu a fost să creeze un roman realist, căci obiectivitatea nu este o ambiție într-un roman care se construiește pe o confesiune nervoasă, tăioasă, sarcastică. Este, accentuează criticul, o satiră politică, un roman-parabolă, cu ingrediente de „farsă tragică.”

În capitolul intitulat *Antiutopia balcanică*, Bogdan Crețu⁸ observă și el că romanul nu este nicidecum unul realist, nici măcar parabolic, neavând suficiente elemente pentru a se proiecta în

⁵Ibidem, p. 181

⁶Dicționar analitic de opere literare românești, coordonator Ion Pop, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007, p.19

⁷Ion Simuț, *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2008, p.255

⁸Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p.199

parabolă, conținând mai degrabă trăsăturile utopiei negative, în colaborare cu pamfletul bine condus.

Autorul reușește să construiască o sinteză românească tipică pentru scriitorii sfârșitului de secol XX, în care apar reciclate sau recuperate parodic formule narative mai vechi și mai noi, toate puse în slujba unui mesaj umanist zguduitor și a unei mărturii cutremurătoare, aprinse, lucide din Infernul clocotitor al istoriei.

BIBLIOGRAPHY

Ion D. Sârbu, *Adio, Europa*, Editura Cartea Românească, București, 1997

Ion D. Sârbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, vol. 1, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1991

Ion D. Sârbu, *Traversarea cortinei*. Corespondență cu Ion Negoïtescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora

Ion Simuț, *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2008

Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea Românească, București, 2008

Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceaușism*. II.Proza.Prezentul ca dezumanizare, Editura Polirom, Iași, 2006

Dicționar analitic de opere literare românești, coordonator Ion Pop, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007

READING CHILDREN'S LITERATURE THROUGH THE INTERCULTURAL DIALOGUE GRID - CASE STUDY: "LITTLE PRINCESS" AND "LITTLE LORD", BY FRANCES HODGSON BURNETT

Angelica Hobjilă

Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Children's literature offers, through its many concretizations (novels, stories, myths, fairy tales, fables, legends, picture books, comics, etc.) and interpreting facets / directions, through the diverse typology of characters and the nuanced message, a wide range of applicability in the formation of readers. Such a direction underlying the use of children's literature that can be used in education at any age is intercultural dialogue, understood in this paper as an illustration and sharing of values and examples from different cultures, as a prerequisite for the understanding of the Other and for the empathic approach to the Other. In this grid, the present paper proposes, as a case study, the analysis of two novels: "Little Princess" and "Little Lord", by Frances Hodgson Burnett, from the point of view of the intercultural dialogue that can be seen in these books, "dialogue" illustrated by reporting, on the one hand, to the characters (children and adults) depicted here and, on the other hand, to the anchoring of these characters in contexts involving both references to different cultures, as well as examples of acceptance / non-acceptance of the difference, and the central message of opening to the Other and the entering into dialogue (communication / relationship) with it.

Keywords: children's literature, culture, character, message, intercultural dialogue

Introducere

Universul literaturii pentru copii este unul deosebit de ofertant, în sfera educativă, pentru diverse categorii de vârstă, atât în planul concretizărilor sale la nivel de gen, specie, stil (de exemplu, romane, povestiri, povești, fabule, legende, parabole, schițe, snoave, pasteluri, cântece de leagăn, scenete subsumate unor proiecte tematice, folclorul copiilor, cărți ilustrate, benzi desenate etc.), cât și la nivel interpretativ, „grilele” de lectură fiind adaptabile în funcție de contextul comunicativ și relațional, de finalitățile educative vizate, de implicațiile de ordin subiectiv și intersubiectiv, personal și interpersonal pe care le presupune un astfel de demers.

Particularizând, lucrarea de față propune, ca studiu de caz, analiza – prin grila dialogului intercultural – a două dintre romanele lui Francis Hodgson Burnett, *Mica prințesă* și *Micul lord*. Înțelegând dialogul intercultural ca ilustrare, dar și ca împărtășire de valori și exemple din culturi diferite, respectiv ca premisă pentru înțelegerea celuilalt și pentru apropierea empatică de acesta, (re)lectura celor două volume se înscrie pe linia unui demers analitic și interpretativ ce-și propune să identifice mărci ale prezenței acestui tip de dialog în ambele coordonate ale textului literar: cea a conținutului și cea a formei.

Vor fi avute, așadar, în vedere, concretizări ale dialogului intercultural atât în sfera personajelor (copii și adulți) creionate în aceste romane (la nivel de portretizare, dar și ca ancorare a acestor personaje în contexte implicând trimiteri către culturi diferite, respectiv exemple de acceptare/ neacceptare a diferenței), în mesajul central al deschiderii către Celălalt și al intrării în dialog (comunicare/ relație) cu acesta, cât și în planul mărcilor lexicale (nealterate de traducere) valorificate de către autoare.

1. Dialog intercultural și literatură pentru copii – delimitări și proiecții teoretice

Dialogul intercultural, înțeles ca „vehicul pentru împărtășirea de valori” (Bekemans, apud Ratzmann, 2019, p. 11), pentru „împărtășirea diferențelor și a similarităților” (Ratzmann, 2019, p. 16), este asociat frecvent, în studiile de specialitate, cu sfera literaturii, în general, și cu cea a literaturii pentru copii, în special.

În contextul „hibridității culturale”, literatura pentru copii îi poate ajuta pe micii cititori să devină „sensibili” în raportarea lor la diferite culturi (Maru et al., 2018, p. 895); astfel, cuvintele folosite, reperele spațio-temporale, trăsăturile personajelor, temele abordate (Maru et al., 2018, pp. 895-897) se constituie în premise ale descifrării reperelor culturale oferite de un text literar, dar și ale „sensibilității interculturale” (Maru et al., 2018, p. 898), ale intrării în relație cu aceste repere, prin prisma conștientizării propriilor valori culturale. De aici, rolul literaturii pentru copii în „construirea identității și înțelegerea diversității” (Pires, 2011, p. 251), în „integrarea diversității în construirea propriei identități” (Pires, 2011, p. 253), în înțelegerea altor culturi (Hibbs, 2016, pp. 8-10).

Practic, literatura – prin multiplele sale valențe de ordin tematic și interpretativ – le facilitează cititorilor translația dinspre perspectiva superficială „a turistului” către cea a cunoașterii și relaționării cu „valorile și credințele” unei alte culturi, implicând astfel atât „conectare emoțională și empatie”, cât și cunoaștere propriu-zisă (Short, 2011, p. 130; Short, Thomas, 2012, p. 149). Lectura unui text literar aparținând altei culturi implică, în esență, o „întâlnire interculturală”, presupunând o „angajare afectivă și cognitivă”, în același timp (Bandura, 2008, p. 19). De unde și oportunitatea studierii „literaturii internaționale”, ca premisă a „înțelegerii interculturale” (Short, 2011, p. 134).

Sintetizând, literatura pentru copii, în ansamblul ei, „oferă o fascinantă platformă de explorare a întrebărilor privind identitatea, valorile și perspectivele asupra lumii, ingrediente de bază ale învățării interculturale” (Lütge, apud Hibbs, 2016, p. 10). Ca particularizări, în lucrările de specialitate sunt invocate frecvent cărțile ilustrate pentru copii – abordate, de exemplu, într-un proiect european, prin prisma dialogului intercultural (Pinsent, 2016, p. 146), dar și ca premisă a cunoașterii în plan cultural și a trăirii interculturalității prin raportare la trei concepte-cheie – „respectul”, „înțelegerea” și „acțiunea” –, tratate în capitole distinte în lucrarea *You, Me and Diversity: Picturebooks for teaching development and intercultural education* (Dolan, 2014); este recomandată, de asemenea, în același context al apropierii copiilor de fenomenul interculturalității, folosirea cărților ilustrate, alături de cea a website-urilor de literatură pentru copii (Cotton, 2007).

În condițiile în care se consideră că, în general, prin alegerea de cărți „reprezentative pentru ideea de diversitate”, pot fi create contexte favorabile accederii copiilor la „conștientizarea interculturală și [la] ruperea stereotipurilor și a concepțiilor greșite” (Adam, Harper, 2016, p. 30), studiile de specialitate oferă multiple exemple de texte-suport din sfera literaturii pentru copii relevante pe direcția abordării dialogului intercultural. Vezi, în acest sens: exemplele din *Intercultural Dialogue Through Children's Literature* (Houghton, 2016), unde sunt prezentate inclusiv povești pentru copii create în vederea abordării și fixării – în activitățile derulate cu copiii – a coordonatelor interculturalității; exemple de raportare la un text literar în care interculturalul a fost reperat în aspecte reprezentative pentru diferite culturi, respectiv în „elemente de vocabular asociate anumitor tradiții” (Bandura, 2008, p. 26); promovarea ideii de „participare interculturală” (Bruijn, 2017), în cazul lecturii poveștilor considerate reprezentative pentru anumite culturi, în sensul în care micii cititori nu doar cunosc – prin povești – alte culturi, ci și pot pune în relație elementele identificate cu cele care caracterizează propria lor cultură etc.

Atrăgându-se atenția asupra necesității raportării responsabile la „implicitul” din cărțile pentru copii (Pinsent, 2016, p. 155), este semnalat, de asemenea, în lucrările de specialitate, riscul ca prin valorificarea anumitor texte literare să se promoveze „realități culturale stereotipe” (Pires, 2011, p. 261), de aici rolul deosebit al educatorului adult în medierea relației cititor-copil – literatură pentru copii.

2. Ipostaze ale interculturalității reperabile în romanele *Mica prințesă* și *Micul lord*, de Francis Hodgson Burnett

Rămase în istoria și critica literară, respectiv în memoria cititorilor din diverse generații cu precădere prin figurile emblematice ale protagoniștilor-copii (Sara Crewe/ „mica prințesă” și Cedric Errol/ micul lord Fauntleroy), romanele *Mica prințesă* și *Micul lord* au fost citite și interpretate, de-a lungul timpului, în chei diferite, dintre care vom evidenția aici doar două:

(a) urmărirea/ analiza devenirii personajului (feminin/ masculin)-copil și a relaționării acestuia cu lumea adulților; relevantă este, pe această direcție interpretativă, ipostaza copilului „ca participant în miniatură – într-un mod pozitiv – la viața adultă” (Gubar, 2009, p. 196), Francis Hodgson Burnett având grijă „să asocieze precocitatea cu puterea, element subliniat și prin faptul că ambii protagoniști copii au un titlu regal” (Gubar, 2009, p. 197); de altfel, „ambele cărți [...] subliniază că băieții «broscoi» și fetele «Cenușărese» pot deveni prinți și prințese, deoarece noblețea și virtutea sunt calități interioare, contând mai mult decât titlul, averea sau rangul” (Connell, 2016, p. 151);

(b) perspectiva generală asupra politicii epocii, asupra relațiilor internaționale și a implicațiilor acestora în plan individual: „prințesa este un termen încărcat politic în cultura imperialistă a Marii Britanii de secol XIX târziu. Ca și ceilalți membri ai familiei regale, o prințesă poate funcționa retoric drept o metonimie a sistemului britanic de reguli, acasă și în colonii. Povestea Sarei Crewe, scrisă de Burnett, invocă în mod special contextul relațiilor dintre India și Anglo-India” (Reimer, 2000, p. 114); în manieră similară, *Micul lord* reflectă, deopotrivă, valorile victoriene transmise de mama micului protagonist, perspectiva americană asupra educației și constanțele de ordin aristocratic din universul contelui de Dorincourt.

Prin raportare la perspectivele invocate *supra*, devine implicită și raportarea la cultural și intercultural, prin trimiterile clare către contextele particulare în care sunt plasate personajele din cele două romane analizate aici. Relevante devin, în acest sens, anumite elemente din portretizarea personajelor și din descrierea locurilor (inclusiv unele repere de ordin onomastic și toponimic), ilustrarea de idei/ opinii referitoare la realități ale vremii, oferirea de informații cu rol în caracterizarea anumitor culturi etc. Pot fi, astfel, decodate și interpretate prin grila dialogului intercultural:

2.1. trimiteri către realități din diferite spații, concretizate în:

(a) repere toponimice generale – Bombay, India (Burnett, 2014, p. 5), Moscova (Burnett, 2014, p. 112); Liverpool (Burnett, 2017, p. 56); la New York, căpitanul ducea „o viață diferită față de cea minunată din Anglia” (Burnett, 2017, p. 14), „Anglia e foarte departe, nu-i așa? [...] E peste Oceanul Atlantic” (Burnett, 2017, p. 25); repere toponimice particulare – „stăteam cu oamenii afară la Covin’Garden, privind bogătașii cum intră la operă” (Burnett, 2014, p. 41); „micuța aia are mai multe pretenții și fasoane decât dacă ar fi venit de la Palatul Buckingham, spunea bucătăreasa” (Burnett, 2014, p. 104); „pe Fifth Avenue” (Burnett, 2017, p. 17); Court Lodge (Burnett, 2017, p. 56), Central Park (Burnett, 2017, p. 66) etc.;

(b) caracteristici de ordin climateric: „bătaia soarelui strălucitor” din India *versus* „ceața gălbuie și groasă [care] se lăsase greu deasupra străzilor Londrei” (Burnett, 2014, p. 5); „Moscova o să fie acoperită de zăpadă? întrebă micuța Janet. O să fie gheață peste tot?” (Burnett, 2014, p. 122);

(c) particularități (fizice, comportamentale etc.) ale oamenilor: „O să mergi cu troica? strigă altcineva. O să-l vezi pe țar?” (Burnett, 2014, p. 122), „Crezi că e chinez? Geografia spune că în China oamenii sunt galbeni” (Burnett, 2014, p. 98); domnul Havisham „își petrecuse toată viața în Anglia și nu era obișnuit cu americanii și cu obiceiurile lor” (Burnett, 2017, p. 26); relevante sunt, în acest sens, și trimiterile către jocurile preferate de către englezi/ americani și, în general, către modalitățile de petrecere a timpului liber: „eu, Tom Carrisford, care am jucat crichet cu el la Eton” (Burnett, 2014, p. 111), „eu un joc american, un fel de cricket, spuse Fauntleroy. Domnul Hobbs m-a dus de câteva ori să văd meciuri de base-ball” (Burnett, 2017, p. 88); „nevestele fermierilor avură o mulțime de lucruri de discutat la ceai și la cumpărături” (Burnett, 2017, p. 106);

2.2. concepții eronate, implicând rivalitățile dintre culturi/ civilizații: „nu avea o părere bună despre americani” (Burnett, 2017, p. 27); domnul Hobbs „era indignat mai ales de conți și marchizi”

(Burnett, 2017, p. 18); „niște cerșetori obraznici, copiii ăștia americani. Am auzit eu destule despre ei” (Burnett, 2017, p. 61); „Obrăznicie americană! protestă contele. Am mai auzit eu de așa ceva. Ei o numesc libertate și precocitate. Obiceiuri de sălbatici impertinenți, asta e!” (Burnett, 2017, p. 61) – concepții contrazise de caracterele personajelor construite de către Francis Hodgson Burnett;

2.3. elemente de portret fizic ce conțin trimiteri de ordin cultural: portretul „domnului indian” – „era capul pitoresc al unui indian, înfășurat în alb, cu figura smează, ochii scânteietori și purtând un turban alb – «un soldat indian», își spuse Sara” (Burnett, 2014, p. 100); elementele de vestimentație ale protagoniștilor-copii – „rochii de catifea tivite cu blănuri scumpe, rochii de dantelă sau brodate, pălării cu pene de struț impunătoare și moi, haine de hermină și manșoane, [...] mănuși micuțe și batiste și ciorapi de mătase” – care le-au determinat pe „tinerele vânzătoare” din Londra să se raporteze la Sara ca la o „prințesă străină – poate fiica unui rajah indian” (Burnett, 2014, p. 11); „un kilt și o pălărie mare, albă, care-i cădea pe spate, lăsând să i se vadă părul ondulat și auriu” (Burnett, 2017, p. 15); „cel mai bun costum de vară – din lână crem, cu o curea roșie în jurul mijlocului” (Burnett, 2017, p. 19); elemente de portret moral ce pot fi asociate concepțiilor eronate prezentate *supra*: „tatăl căpitanului, un bătrân aristocrat englez, foarte bogat, furios și manifestând dispreț față de America și americani” (Burnett, 2017, p. 12);

2.4. elemente de mobilier, accesorii, ornamente – ca mărci ale unei culturi: „o statuie superbă a lui Buddha, într-un altar superb”, care amintesc de India (Burnett, 2014, p. 95), „coroana nobiliară pictată pe ușile trăsurii” lordului englez (Burnett, 2017, p. 64);

2.5. trimiteri către presa vremii, oglindă a informațiilor relevante pentru un anumit spațiu/ o anumită cultură – „Illustrated London News” (Burnett, 2017, p. 18), „gazeta *Penny Story*” (Burnett, 2017, p. 153), „ziarele engleze”, „publicațiile americane” (Burnett, 2017, p. 171) – și către literatură: „Watts sau Coleridge sau Shakespeare” (Burnett, 2014, p. 49), „va fi ca o poveste din *O mie și una de nopți*” (Burnett, 2014, p. 126), „*Revoluția Franceză* a lui Carlyle” (Burnett, 2014, p. 129), „o carte intitulată *Turnul Londrei*, scrisă de domnul Harrison Ainsworth” (Burnett, 2017, p. 155);

2.6. repere de ordin juridic asociate Angliei: „legea preciza că primul născut moștenește titlurile strălucitoare și domeniile familiei” (Burnett, 2017, p. 12);

2.7. raportare la elemente de ordin religios ancorate cultural (aici, oriental/ european): „se roagă la idoli, domniță. E ateu și se pleacă la lemn și la piatră” *versus* „nu cred că se roagă idolului. [...] Unii oameni îi țin doar ca să-i privească, pentru că sunt interesați” *versus* ipostaza unui „gentleman obișnuit care se ducea la biserică cu cartea de rugăciuni” (Burnett, 2014, p. 96) sau cea a copilului care „se concentrează asupra slujbei” și începu să cânte (Burnett, 2017, p. 109);

2.8. elemente de referință din istorie: cartea despre *Revoluția Franceză* (Burnett, 2014, p. 45), invocarea prizonierilor din Bastilia (Burnett, 2014, p. 45, p. 83), „așa a fost și Maria Antoaneta atunci când era în închisoare” (Burnett, 2014, p. 103), „regele Alfred” (Burnett, 2014, p. 105), „când a fost încoronat Edward al III-lea?” (Burnett, 2014, p. 107), „4 Iulie”, „povestea *Revoluției*”, „*Declarația de Independență*” (Burnett, 2017, p. 17), „regina Victoria” (Burnett, 2017, p. 23), „George Washington” (Burnett, 2017, p. 37), „timpul domniei vestitei regine engleze, numită de popor Mary cea Sângeroasă” (Burnett, 2017, p. 155) etc.;

2.8. realități de ordin politic reprezentative pentru societatea vremii: „evenimentele de la Washington”, perioada alegeri – post-alegeri *versus* informații „despre Anglia și regină”, aristocrați (Burnett, 2017, p. 18); diferența conte în Anglia – președinte în America (Burnett, 2017, pp. 36-38), „Raliul republican, cu toată mărșia drapelurilor și a pancartelor, a torțelor și artificilor” (Burnett, 2017, p. 74), „Camera Lorzilor” (Burnett, 2017, p. 82), „citea în fiecare dimineață știrile de la Curte și urmarea tot ce se petrecea în Parlament și în Camera Lorzilor” (Burnett, 2017, p. 189); „America e o țară bună pentru tinerii întreprinzători, dar... are și păcate. N-are picior de conte în ea!” (Burnett, 2017, p. 189);

2.9. modul în care este înțeleasă educația în culturi și medii diferite: „fusesse adusă la seminar pentru că cele două fiice ale lui Lady Meredith fuseseră educate acolo, iar căpitanul Crewe avea un mare respect pentru experiența acesteia. Sara urma să fie ceea ce se numește o «elevă de salon»” (Burnett, 2014, p. 10); domnul indian „era obișnuit cu copiii europeni” (Burnett, 2014, p.

101), prezentarea fiilor mai mari ai ducelui de Dorincourt „ca elevi la Eton” (Burnett, 2017, p. 13); „în Anglia, copiii de neam ales nu au prieteni printre băcani” (Burnett, 2017, p. 31), „știa puține lucruri despre copii, deși văzuse o mulțime în Anglia – băieți și fete – frumoși și plini de sănătate, de care guvernantele și institutoarele aveau grijă cu multă strictețe” (Burnett, 2017, p. 32), „era convins că dacă băiatul ar fi fost crescut în America, ar fi devenit un fel de paiață” (Burnett, 2017, p. 73);

2.10. stereotipuri privind, pe de o parte, frumusețea feminină/ masculină (ilustrate aici prin Sara Crewe și micul lord Fauntleroy): „Nu sunt frumoasă deloc. Fiica colonelului Grange, Isobel, ea este frumoasă. Are gropițe și obraji trandafirii, și păr lung și auriu. Eu am părul scurt și negru și ochii verzi” (Burnett, 2014, p. 10), „dacă Dorincourt semăna cu un palat din basme, lordul Fauntleroy însuși părea o copie în miniatură a prințului din poveste, doar că într-o variantă ceva mai izbutită” (Burnett, 2017, p. 69) și, pe de altă parte, diferențele feminin – masculin (stereotipurile de gen): „el avea această idee că femeile se purtau întotdeauna altfel decât bărbații” (Burnett, 2017, p. 25); „ea e femeie și femeile nu joacă niciodată base-ball” (Burnett, 2017, p. 88);

2.11. elemente de ordin lingvistic, concretizate în:

(a) trimiteri către un anumit idiom, ca „vehicul” al unei culturi: către limba franceză, pe care Sara o știa pentru că „tatăl ei și alții o vorbisera dintotdeauna de față cu ea, iar ea citise și scrisese la fel cum citise și scrisese în propria-i limbă” (Burnett, 2014, p. 19), respectiv către limba familiară domnului indian, „pușina hindustani pe care o învățase pe vremea când locuia cu tatăl ei” în India (Burnett, 2014, p. 101);

(b) caracteristici ale utilizării unei anumite limbi de către unele dintre personajele celor două romane analizate: eventuala „problemă de pronunție” din cauza căreia „Madame Pascal [de la Paris] l-a pronunțat de parcă ar fi fost Carew în loc de Crewe” (Burnett, 2014, p. 110); „citate din limbajul colorat al lui Dick [lustragiul]” (Burnett, 2017, p. 40), regăsite ulterior în exprimarea uneori chiar argotică a micului lord Fauntleroy;

(c) repere de ordin onomastic, subsumate unui anumit spațiu cultural: „Misse Sahib”, „Ram Daas” (Burnett, 2014, p. 102), Dick, Michael, Bridget, Newick etc. (Burnett, 2017);

(d) formule de adresare implicând, contextual, raportarea la diversitate (aici, ca apartenență la o altă cultură), dar și la structuri de ordin ierarhic: servitorii „îi împlineau toate poftele, făcându-i temenele și spunându-i Misse Sahib [Domnișoara europeană]” (Burnett, 2014, p. 6), „domnișorule” (Burnett, 2017, p. 65), „porunca alteței sale” (Burnett, 2017, p. 83); „Ceddie” (Burnett, 2017, p. 19) *versus* „lord Fauntleroy”, „alteță” (Burnett, 2017, p. 84); „Sir Harry Lorridaille și Lady Lorridaille” (Burnett, 2017, p. 134) etc.

Se remarcă, în exemplele prezentate *supra*, elemente care se constituie în ilustrări ale concretizărilor dialogului intercultural reperabile în lucrările de specialitate invocate în prima secțiune a lucrării de față: contexte relevante pentru culturi diferite (engleză/ indiană/ americană/ franceză etc.), ca și pentru fenomenul diferenței și pentru raportarea la aceasta (atât în sensul de acceptare, cât și în cel de neacceptare, în anumite situații – vezi ipostaza copilului „american”, neacceptat inițial de către bunicul aristocrat englez; raportarea Sarei Crewe la colegile sale bogate, respectiv la copiii săraci; opinia domnului Hobbs referitoare la conți – la începutul *versus* la sfârșitul romanului *Micul lord* etc.); personaje-tip (copii/ adulți: Sara, Cedric etc./ Ram Daas, contele de Dorincourt, domnul Hobbs etc.) ilustrând – prin elemente de portret fizic și moral, vestimentație, stereotipii, comportament, activități preferate, nume/ formule de adresare etc. – dominantele culturale ale unui spațiu/ ale unei epoci; unități lexicale asociate anumitor coordonate de ordin cultural; exemple de ieșire din stereotip și contraexemple pentru concepțiile eronate privind o altă cultură (engleză *versus* americană, americană *versus* engleză) etc.

Concluzii

Dialogul intercultural, implicând în esență raportarea responsabilă (în sensul de cunoaștere, acceptare, comunicare, interacțiune) la Celălalt (individ/ cultură/ valori etc.), este prezentat din multiple perspective în literatura de specialitate, una dintre acestea fiind cea a relaționării cu sfera literaturii pentru copii care presupune, prin însuși procesul lecturii, posibilitatea decodării și

interpretării manierei subiective în care scriitori din culturi diferite au ales să reflecte, în creațiile lor, realitatea unui spațiu/ a unui timp/ a unei entități etc.

Particularizând, lucrarea de față propune analiza, prin grila interculturalității, a două dintre romanele lui Francis Hodgson Burnett, *Mica prințesă* și *Micul lord*, în care au fost identificate – la nivelul conținutului (tipuri de personaje și trăsături fizice/ morale ale acestora, repere spațio-temporale, coordonate de ordin religios, politic, istoric, mesaj etc.) și al formei (cuvinte/ sintagme toponime, onomastice, adresative – mărci ale apartenenței la o anumită cultură sau ale poziției într-o ierarhie, expresii argotice etc.) – elemente relevante atât pentru ideea de cunoaștere/ împărtășire de caracteristici de ordin cultural (inclusiv ancorare într-un alt univers cultural), cât și pentru planul identificării „diferenței” și al acceptării, în cele din urmă, a acesteia.

BIBLIOGRAPHY

- Adam, H., & Harper, L. (2016). Assessing and selecting culturally diverse literature for the classroom. *Practical Literacy: The Early and Primary Years*, (21)2, pp. 10-13.
- Bandura, E. (2008). Intercultural dialogue in reading foreign literature. *Studia Linguistica. Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, 125, pp. 19-27.
- Bruijn, A. (2017). From Representation to Participation: Rethinking the Intercultural Educational Approach to Folktales. *Children's Literature in Education*, <https://doi.org/10.1007/s10583-017-9330-x>.
- Connell, E. (2016). *Playing House Frances Hodgson Burnett's Victorian Fairy Tale*. In Vanessa D. Dickerson (Ed.), *Keeping the Victorian House: A Collection of Essays*, London: Routledge, pp. 149-173.
- Cotton, P. (2007). Intercultural approaches to using children's literature websites. *New Review of Children's Literature and Librarianship*, (13)1, pp. 77-100.
- Dolan, A. M. (2014). *You, Me and Diversity: Picturebooks for teaching development and intercultural education*. London: Trentham Books.
- Gubar, M. (2009). *Artful dodgers: reconceiving the golden age of children's literature*. Oxford University Press.
- Hibbs, B. (2016). Developing Students' Intercultural Competence through Children's and Adolescent Literature. *Studie z Aplikované Lingvistiky*, 2, pp. 7-19.
- Houghton, S. A. (2016). *Intercultural Dialogue Through Children's Literature*. CreateSpace.
- Maru, G., Tulus, A., Dukut, E.M., Liando, N., Mangare, J.G., & Mamentu, A.C. (2018). Children's Story Books: Introducing Cultural Hybridity, Shaping Intercultural Sensitivity for Foreign Language Young Learners (An Observation to Gramedia Books in 2017). *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Volume 226, 1st International Conference on Social Sciences (ICSS 2018)*, pp. 894-899.
- Pinsent, P. (2016). *Children's Literature*. London: Palgrave.
- Pires, M.N. (2011). "Building Identity and Understanding Diversity" – Children's Literature and Traditional Literature Potential in the School Curriculum. *US-China Education Review*, 2, pp. 251-262.
- Ratzmann, N. (2019). *Intercultural dialogue. A review of conceptual and empirical issues relating to social transformation*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- Reimer, M. (2000). *Making Princesses. Re-making A Little Princess*. In Roderick McGillis (Ed.), *Voices of the Other: Children's Literature and the Postcolonial Context*, London: Routledge, pp. 111-132.
- Short, K. G. (2011). *Building bridges of understanding through international literature*. In April Whatley Bedford, Lettie K. Albright (Eds.), *A Master Class in Children's Literature: Trends and Issues in an Evolving Field*. Urbana: National Council of Teachers of English, pp. 130–148.
- Short, K. G., & Thomas, L. (2012). *Developing intercultural understandings through global children's literature*. In Richard J. Meyer, Kathryn F. Whitmore (Eds.), *Reclaiming reading*.

Teachers, Students, and Researchers regaining Spaces for Thinking and Action. London: Routledge.

Izvoare

Burnett, F. H. (2014). *Mica prințesă*. Traducere de Ruxandra Comșa. București: Corint Junior.

Burnett, F. H. (2017). *Micul lord*. Cu ilustrații de Reginald B. Birch. Traducere și prefață de Lucian Pricop. București: Cartex.

THE VIRGIN SUICIDES OR THE TRAGIC LOSS OF INNOCENCE

Alina Maria Nechita

Assoc. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: In the 1970s, United States was shaken by a hallucinatory wave of suicides among young people. Under various pretexts, they recourse without too much hesitation to the capital gesture, becoming, paradoxically, courageous leading models for congeners. Under the guise of the terrifying social truth, Jeffrey Eugenides outlines the story of the five virgins in Michigan, on whom the growing up process leaves rough and incurable scars. The sudden disintegration of the childhood dream contrasts vehemently with the mirage of adolescent unraveling, and the Lisbon girls quickly become an easy prey of the destiny.

Keywords: innocence, virgins, childhood nostalgia, rebellion, suicide.

Secolul XX poartă, la nivel universal, pecetea dezinhibiției, iar America anilor '60 avea să devină câmpul larg de luptă pentru câștigarea drepturilor de exprimare și manifestare neîngrădită a convingerilor de orice fel. Limbajul frust și comportamentul ostentativ, încărcat de conotații erotice, erau modurile prin care lumea anticipa evoluția. Sexul devenea astfel elementul central al așa-numitei „revoluții a tinerilor”, o mișcare radicală în numele unei îndelung așteptate schimbări. Imnul revoltei, compus și intonat de Bob Dylan, reprezenta îndemnul la acțiune, la reformă, la angrenarea colectivă în acțiunile progresiste: „Come gather 'round people / Wherever you roam / And admit that the waters / Around you have grown / And accept it that soon / You'll be drenched to the bone. / If your time to you / Is worth savin' / Then you better start swimmin' / Or you'll sink like a stone / For the times they are a-changin'”¹. În același spirit, mișcarea hippie atrage, în special prin intermediul marilor artiști, noi adepți, tineri înflăcărați de spiritul novator și lipsit de prejudecăți. Ca o dovadă a dezinhibiției și sub forma unui experiment social, John Lennon și Yoko Ono au petrecut, în martie 1969, șapte zile în pat în apartamentul prezidențial de la Hotelul Amsterdam Hilton, protestând împotriva războiului și a violenței din lume, sub deja celebra lozincă „Make love, not war!”², iar festivalul Woodstock, denumit de tinerii activiști „Trei zile de pace și muzică” a atras peste 450.000 de fani pe o pășune din Sullivan County, în luna august a aceluiași an 1969.

Comportamentul cu tendințe extremiste și înverșunarea populației veneau ca o reacție acidă la regulile stricte ale societății și la caracterul conformist. Persoanele despre care se afla că întrețin relații sexuale în afara căsătoriei erau excluse din colegii sau universități, iar homosexualii declarați riscau pedepse cu închisoarea. Americanii au catalogat aceste aspecte ca fiind injust de drastice și pârținitoare, astfel încât s-au raliat, fără prea multe insistențe, diverselor forme de protest. „Revoluția tinerilor”, în ciuda numelui cu care și-a asigurat popularitatea peste decenii, nu a fost o acțiune propriu-zisă, ci, demarată în momentul oportun, pe fondul unor probleme și tensiuni preexistente, a constituit o serie de mișcări interconectate: mișcarea feministă, mișcarea pentru drepturile civile, mișcarea hippie.

Atât în anii '60, cât și pe parcursul următoarei decade, un număr mare de tineri au început să se dezică de excesivul conformism și să trăiască împreună, fără canoanele sau beneficiile sociale ale căsătoriei. În timp ce sexul nu mai era strict o parte a unei relații, ci probabil o componentă

¹ Traducerea noastră: *Adunați-vă, oameni, indiferent pe unde hălăduiți și recunoașteți că apele din jurul vostru au crescut. Acceptați că în curând veți fi udați până la piele. Dacă vi se pare că vremurile merită să fie salvate, mai bine ați începe să înotați sau vă veți scufunda ca niște bolovani, întrucât vremurile reprezintă schimbarea.*

² Traducerea noastră: *Faceți dragoste, nu război!*

interumană mult mai importantă decât majoritatea oamenilor voiau să recunoască, puțini se raportau la concepte precum „plăcere” sau „free love”, în schimb foloseau cuvinte ca „familie”, „sinceritate” sau „implicare”. Gurvernarea liberală, pe de o parte, tentația firească pentru prosperitatea economică și, simultan, teama reprezentată de anihierea nucleară au diferențiat anii '60 de deceniile anterioare, iar faptul că liberalismul se bucura de o largă răspândire a contribuit la netezirea terenului în care s-a afirmat și manifestat plenar revoluția culturală. Ca o mică dar importantă izbândă a revoltei, Lyndon Johnson³ a aprobat măsurile anticoncepționale, un factor foarte important în schimbarea atitudinii cu privire la sexualitate.

Lumea americană căpăta brusc un aer mai relaxat, mai descătușat de rigori și mai permisiv. Orașele erau împânzite de tineri cu plete, cu îmbrăcăminte lejeră și dezordonată, care protestau vehement, ca la distanță de câteva clipe, în bizare fluctuații comportamentale, să înceapă să danseze sau să se sărute frenetic în plină stradă⁴. Accesul la alcool, tutun și droguri era mai facil, astfel că situațiile conflictuale nu ezitau să se prefigureze. Ca un revers al medaliei, starea hipnotică indusă de diversele stimulente, permanenta atitudine de frondă, stilul de viață dezordonat, interesul scăzut pentru muncă în favoarea participării permanente la proteste au dus la probleme de sănătate de natură psihică, de la ușoare depresii, până la nevroze puternice, urmate, inevitabil de suicid. Astfel, la mijlocul anilor '70, în SUA, 22% dintre decese erau autoprovocate, iar cele mai multe se înregistrau în rândul persoanelor de până în 35 de ani.

În atmosfera de evidentă degringoladă în numele evoluției, își plasează Jeffrey Eugenides acțiunea romanului *Sinuciderea fecioarelor*. Scrierea nu se dorește doar un îndrumar în tragediile unei Americi a permanentelor iluzii, ci o mostră a traumelor pe care adolescenții dezorientați de mirajul noului le experimentează. Textul se conturează sub forma unei lecții despre maturizare și despre modul brutal în care un tânăr poate resimți supliciul trecerii de la copilărie la viața matură. Incursiunea în statul Michigan, în deplinul avânt al anilor '70, ne înfățișează clasa de mijloc a societății, plasată aparent convenabil în casute simetrice, pe străduțe înguste mărginite de ulmi. Printre acoperișurile ce ascund legende locale de ochii curioși, se prefigurează dramaticul destin al celor cinci surori Lisbon: agera Therese, mofturoasa Mary, singuratica Bonnie, zvăpăiata Lux și inocenta Cecilia, într-o poveste despre întâia iubire, pierdere, renunțare, curiozitate, sex și sinucidere.

Romanul debutează cu o imagine ce avea să prevestească deznodământul tragic; mezina familiei, Cecilia, plutește într-o baltă de sânge, în propria cadă, spre disperarea membrilor familiei și curiozitatea vecinilor; întâia acțiune brutală se materializează într-o tentativă nereușită de suicid. Cumplitele frământări ale unui suflet tânăr și inocent, devastat de rigorile părinților autoritari și umbrat de gloria surorilor mai mari, sunt redată într-o mărturie sinceră și spontană. Atunci când medicul care o salvează îi sugerează ironic că vârsta fragedă nu i-a permis încă să se confrunte cu ticăloșiile vieții, nevinovata Cecilia îi răspunde fără menajamente: „Este evident, domnule doctor, că n-ați fost niciodată o fată de treisprezece ani”⁵. Gestul Ceciliei trebuie privit ca un strigăt de ajutor, ca o încercare disperată de a atrage atenția asupra zbuciumului lăuntric pe care nu știa, la o vârstă preadolescentină, cum să îl gestioneze. În baia pătată de sângele ei proaspăt, paramedicii găsesc icoana Maicii Domnului, semn că tânăra era conștientă de gravitatea actelor sale, însă, concomitent, își pune toată speranța în forța ajutorului divin. De altfel, doctorul psihiatru care o evaluează post factum, ajunge la aceeași concluzie: Cecilia, privată probabil de atenția cuvenită, mezina unei familii cu cinci fete, sensibilă crescută în umbra surorilor mai dezinvolve, lansează un disperat apel către cei din jur, insuficient conștientă de pericolele la care se expune și de implicațiile gestului său pripit de a-și tăia venele mâinilor. În fișa de diagnostic, doctorul Hornicker notează: „Nu cred că pacienta a vrut cu adevărat să își pună capăt zilelor. Fapta ei a fost un strigăt după ajutor”⁶.

³Lyndon Baines Johnson, președinte al Statelor Unite între 22 noiembrie 1963 și 20 ianuarie 1969.

⁴Jennie Rothenberg Gritz, *The death of the hippies*, revista The Atlantic, 8 iulie 2015.

⁵Jeffrey Eugenides, *Sinuciderea fecioarelor*, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 12.

⁶*Ibidem*, p. 27.

Romanul lui Eugenides vizează eternul conflict intergenerațional, disputa continuă între părinții sobri, disperați că societatea le știrbește din autoritatea dictatorială și fetele care manifestă dorința firească de a se alinia tendințelor vârstei. Tabloul de familie era unul al frapantelor discrepanțe, compus din „doi părinți storși de culoare, ca niște negative fotografice, și cele cinci fete înfloritoare în rochiile lor croite în casă”⁷. Soții Lisbon nu încearcă, după întâiul mesaj disperat transmis de Cecilia, să înțeleagă ce se întâmplă în sufletele fiicelor lor, ci singura lor preocupare e să ascundă tragicul eveniment de ochii iscoditori ai vecinilor. Domnul Lisbon, într-un mult prea scurt și superficial moment de introspecție, recunoaște că și-ar fi dorit, la un moment dat, să le aline pe fete, să le liniștească și să le consoleze tulburarea, însă nu știa cum. Masca de tată autoritar și mina severă îi secătuiseră sufletul, iar acum se afla în fața unor străine cărora nu putea să li se adreseze.

Nici localnicii străzii cu ulmi nu sunt realmente interesați de cauzele dramaticului gest al fetei de numai treisprezece ani, ci de modul în care membrii familiei se raportează la propria tragedie. Observăm așadar dizgațioasa lume fadă a aparențelor, în care cinci suflete inocente nu reușesc să-și găsească echilibrul. Singurii cu adevărat cutremurați de povestea fetelor erau băieții din vecini, colegi de școală cu Therese, Bonnie, Mary, Lux și Cecilia. De altfel, familia Lisbon face notă discordantă în peisajul comunității de pe strada de suburbie. Erau izolați de ceilalți vecini datorită grijii obsesivei stăpâne a casei, o femeie severă și mereu sceptică. Domnul Lisbon este singura punte către comunitate, el fiind profesor de matematică la liceu, însă și acest liant cedează în cele din urmă.

Inovația lui Eugenides constă în perspectiva narativă. Povestea este relatată la persoana I plural, naratorii fiind băieții din cartier, martori la evenimente, ajunși acum adulți, cărora „cazul Lisbon” le facilitează accesul la experiențele ce au contribuit decisiv la maturizare. Tinerii le priveau pe fete cu mult interes amestecat cu teamă și adorație. Conform regulilor stricte ale familiei, niciun amic de sex masculin nu avea voie să le treacă pragul. Peter Sissen a fost singurul invitat la cină, întrucât l-a ajutat pe profesorul de matematică să aranjeze o serie de materiale didactice în cabinetul de specialitate. Acesta le povestește prietenilor invidioși despre camera și baia fetelor ca despre un templu, în care cele mai banale truse de cosmetică sau cele mai intime accesorii deveneau obiecte de adulație (rujul care le atinge buzele sau „un Tampax înroșit, păstrând încă proaspăt contactul cu interiorul corpului uneia dintre fetele Lisbon”⁸). O serie de experiențe individuale sunt prezentate pe parcursul romanului, cele mai multe referindu-se la viața din suburbiile americane ale anilor '70, însă acestea nu sunt nici pe departe atât de intense ca eterna imagine a idealului familiei: fetele Lisbon. Fascinația băieților din vecini depășește cadrul strâmt al copilăriei, iar imaginea celor cinci blonde devine liantul între lumile conexe pe care ei le tranzitează. În ciuda faptului că toată lumea le percepea la comun, cu atât mai mult cu cât erau mereu îmbrăcate în rochii identice, băieții erau singurii care le asimilau pe fiecare diferit, le cunoșteau pasiunile și interesele. Fetele Lisbon aveau identități individuale doar pentru puștii din cartier, singurii care s-au străduit să le păstreze, peste ani, memoria neîntinată.

În cazul celor cinci tinere, închistarea părinților duce la o serie de refulări afective într-o perioadă de maximă manifestare a sexualității. Recomandarea medicului curant este una cât se poate de firească și totodată intrigantă pentru conservatorii soți Lisbon: „să fie mai puțin aspri în privința regulilor lor, iar Ceciliei i-ar fi benefic «să aibă un debușeu social în afara școlii, unde să poată interacționa cu persoane de sex masculin de vârsta sa»”⁹. Ca răspuns la sugestia psihiatrului, părinții le organizează fetelor întâia petrecere supravegheată, la care sunt invitați tinerii naratori. Băieții participă timorați și plini de curiozitate, în timp ce fetele profită de ocazie pentru a-și etala ținutele terne. Într-un colț, obosită de zgomotul asurzitor al unei lumi cu care nu se sincroniza, Cecilia hotărăște să se retragă neobservată de la petrecere, gestul său fiind unul metaforic pentru secunde imediat următoare. Fata se aruncă în gol de la fereastra camerei, reușind să definitiveze actul sinuciderii. Ca o descătușare de revoltă împotriva gestului Ceciliei, domnul Lisbon scoate

⁷*Ibidem*, p. 13.

⁸*Ibidem*, p. 14.

⁹*Ibidem*, p. 27.

gardul din jurul casei, ca și cum țepii acestuia ar fi vinovați că au străpuns, în cădere, trupul pur al mezinei.

Asumarea unui trai liber și neîngrădit și dorința de eliminare a oricărei bariere în conduită conturează atmosfera alarmantă a mijlocului decadei a șaptea a anilor 1900. America se confruntă cu un masiv val de sinucideri, iar Eugenides nu se sfiește să prezinte adevărul din spatele unor statistici multă vreme mușamalizate. Moartea Ceciliei naște controverse, cu toate că nu este un incident singular: „Am aflat că în America au loc 80 de sinucideri pe zi, 30.000 pe an, o încercare eșuată sau reușită la fiecare 18 minute”. Vecinii vorbesc între ei în spatele gardurilor albe și simetrice, reporterii concep știri de senzație, profesorii susțin prelegeri convingătoare. În tot acest vacuum social, familia Lisbon rămâne pasivă, ca un decupaj absurd într-un colaj în care nu-și găsește locul. Asemeni lor, casa în care locuiau se cufundă în degradare, în izolare, anticipând parcă uitarea ce urma să se aștearnă peste toate. Trip Fontaine, cel care în numele iubirii pentru Lux încearcă să câștige încrederea soților Lisbon, participă la o seară de vizionare de film în familie și rămâne cu o amară senzație de clausturare: „Dacă ai fi fost în locul lor, te-ai fi omorât numai să ai ceva de făcut”¹⁰. Afirmatia pare menită să susțină și să motiveze teribilele alegeri ale tinerelor. Amintirea apăsătoare a împrejurării se înlănțuie cu explozia tandră a lui Lux, care la plecare îl sărută cu voracitate, încercând parcă să anuleze cursul nefericitei sale existențe și să eternizeze clipa. Iubirea pătimășă izbucnește ca o eliberare din frâiele mistuitoare impuse de conservatorii soți Lisbon atât de curioaselor adolescente.

A doua tentativă de reintegrare a fetelor în societatea tinerilor se încheie într-o notă la fel de tragică. Dacă serata Ceciliei vine cu o serie de condiții clare, același lucru se întâmplă și cu balul Porților Deschise. Trip Fontaine are voie să iasă cu Lux, doar dacă și celelalte surori au însoțitor și pot participa deopotrivă. Aceleași rochii învechite și filiforme, cu croiuri dizgrațioase le îmbracă trupurile tinere în dorința obsesivă de uniformizare. Fotografia lor, aliniată „umăr la umăr” înainte de plecare, constituie o dovadă de netăgăduit a conservatorismului feroce. Domnișoarele Lisbon nici măcar nu știu cine le va însoți la bal și, cu excepția lui Lux, toate își află partenerii prin tragere la sorți, în holul casei. Fără să aibă dreptul la opinii sau preferințe, tinerele se declară încântate de ideea de a părăsi locuința și de a fi angrenate în activități specifice vârstei lor. Tentația explorării erotice o face pe cea mai tânără dintre supraviețuitoare să se abată de la înțelegerea privind ora de întoarcere, iar descoperirea nesupunerii atrage cu sine sancțiuni drastice. Dintre toate fetele, Lux iese în evidență prin felul său neîngrădit și libertin. Tipicul adolescentin este acela de a căuta dragostea oriunde aceasta poate fi găsită, ignorând cu vehemență rigorile sociale, ba chiar având tendința de a le încălca flagrant, total deliberat și asumat. Ea confundă însă actul sexual cu iubirea, iar nevoia firească de sentimente autentice o împinge către acute acte de promiscuitate. Lux este singura „fecioară” care iese din tiparul ingenuității, alegând satisfacerea nevoilor primare ca o compensație pentru împlinirea necesarului afectiv. Găsește în exhibiția erotică o consolare pentru trauma provocată de sinuciderea Ceciliei. Totuși, procesiunile carnale aleatorii și repetate nu reușesc să îi vindece cicatricile sufletului și nici să îi asigure eliberarea mult dorită. Actul sexual este așadar demitizat și sinuciderea se prefigurează tot mai clar ca unica soluție salvatoare.

Treptat, casa Lisbon capătă imaginea unei carcere, în care patru suflete tinere se simt captive. Ca pentru o purificare de tenebrele mundane, fetelor li se interzice orice comunicare cu spațiul exterior. Storurile casei erau mereu coborâte și singurele ieșiri, cele de duminică, vizau traseul fix între biserică și casă. Când doamna Lisbon descoperă printre discurile fiicelor sale albumul formației Cruel Crux (preferatul lui Lux), intitulat premonitoriu *Sinuciderea fecioarei*, ordonă ca fiecare placă să sfârșească în focul din șemineu. Versurile se dovedesc emblematice pentru tână răzvrătită, care, în ciuda eforturilor părinților, continuă aventurile pasagere, ieșind fraudulos pe acoperișul casei:

„Sinuciderea fecioarei
Ce a spus țipătul ei?
La ce bun să mai întârzii

¹⁰*Ibidem*, p. 97.

În cursa asta de infern
Mi-a dat mie floarea ei
A mea-i sinuciderea fecioarei”¹¹.

Ca în cazul *Moromeților* lui Marin Preda, și în *Sinuciderea fecioarelor* asistăm la o destabilizare a lumii interioare. Tăierea ulmului din fața casei prefigurează sfârșitul unei epoci, a unei îndelungate suferințe produse de înverșunarea negării noului și obsesia pentru regulile conservatoare. Ca niște năluci, fetele Lisbon ies în cămășuțele albe și fac un lanț uman în jurul trunchiului ce urma să fie frânt în numele unei temeinice proceduri de igienizare, singurul martor al existenței pământești a Ceciliei. Dispariția copacului anulează legătura lor cu sora aflată într-o altă dimensiune, întărindu-le convingerea de a-i urma calea. Nicio stăruință, oricât de fierbinte și de sinceră, nu a dus la anularea deciziei autorităților de a reîmprospăta imaginea cochetului cartier.

Inevitabilul se produce, surorile Lisbon ajungând să recurgă simultan la gestul extrem, fiecare într-un alt mod, ca o blamare postumă a dorinței părinților de permanentă uniformitate: Bonnie se spânzură de grinda încăperii de la subsol, Mary inhalează gazele din cuptor, Therese ia o supradoză de somnifere, iar Lux se asfixiază în garajul locuinței, înfundând țeava de eșapament cu o cârpă. Casa, cu toate misterele ei, cu dramele sufletelor încătușate, este aruncată în vârtoarea tranzacțiilor imobiliare, cu anunțul: „Casă de vânzare. Vânzare de vechituri”. Poveștile unei maturizări forțate, traumele desprinderii bruște de copilărie devin niște obiecte ușor valorificabile pe piața amatorilor de chilipiruri și a vecinilor dispuși să uite cât mai repede legenda celor cinci fecioare.

Jeffrey Eugenides realizează o amplă frescă a suburbiei americane în care viața pare să fie simplă și să curgă natural. De fapt, asemeni surorilor Lisbon, întreaga comunitate trăiește într-un balon de sticlă, pe care valul de sinucideri îl zdruncină din temelii. Într-o perioadă a pretensei inocențe, întâia moarte autoprovocată pare o aberație, însă întregul voal al aparențelor ajunge să se destrame un an mai târziu, când și celelalte patru surori urmează același tipar. Primii vinovați sunt tocmai părinții dominanți, ce nu le permit fetelor contactul cu viața reală, autorul atrăgând astfel atenția că disfuncționalitatea familiei reprezintă o cauză majoră a suicidului. Naratorii, reușind acum să privească incidentele detașați de înflăcărarea adolescentină, ajung la o ipoteză șocantă, însă extrem de plauzibilă în cazul sinucigașilor care, asemeni fetelor Lisbon, duc o existență claustrată: tentația jocului de-a Divinitatea: „Fetele au luat în propriile lor mâini decizii care sunt mai bine de lăsat în seama lui Dumnezeu. Au devenit prea puternice ca să mai trăiască printre noi, prea preocupate de ele însele, prea vizionare, prea oarbe”¹².

BIBLIOGRAPHY

1. Barber, Jim, *Youth suicide increases in the '70s*, <https://www.upi.com/Archives/1987/02/20/Youth-suicide-increases-in-the-70s/6237540795600/>
2. Ciocoi-Pop, Miruna, *Exilul în opera lui Jeffrey Eugenides: o metaforă a însingurării*, Trivent Libri, <https://trivent-publishing.eu/libri/comunicare/6.%20Miruna%20Ciocoi-Pop.pdf>
3. Eugenides, Jeffrey, *Sinuciderea fecioarelor*, Ed. Polirom, Iași, 2005.
4. Gibbson, James, *The Art of Fiction*, The Paris Review, no. 215.
5. Gheorghe, Cezar, „Romanele” dintre romane, „cuvintele în stil vagon”, „Observator cultural, nr. 936, 31 august 2018.
6. Gritz, Jennie Rothenberg, *The death of the hippies*, revista The Atlantic, 8 iulie 2015
7. Hutcheon, Linda, *Historiographic Metafiction. Parody and Intertextuality of History. Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Ed. P. O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
8. Womack, Kenneth, Mallory-Kani Amy, *An adaptationist reading of the novels of Jeffrey Eugenides*, „Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal”, vol. 40, no. 3, september 2007.

¹¹*Ibidem*, p. 199.

¹²*Ibidem*, p. 280.

THE METAMORPHIC IDENTITY OF THE POSTCOLONIAL MIGRANT: SALMAN RUSHDIE'S THE SATANIC VERSES

Angela Stănescu

Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Târgoviște

Abstract: This paper explores Salman Rushdie's representation of the universe of migration and the vagaries of cultural identity in his novel The Satanic Verses. It analyses the dynamics of the cross-cultural negotiations of identity bound up with the experience of migration in the postcolonial world, and the imagery used to convey the processes of metamorphosis, mutation, transformation and hybridisation inherent to the migrant's condition. The study dwells on such phenomena as cultural disorientation, adaptation and assimilation, with a special focus on Rushdie's critique of cultural mimicry and acculturation, to which he opposes the happier balance of hybrid, bicultural subjectivities.

Keywords: postcolonial migration, cultural identity, mimicry, acculturation, hybridity

Salman Rushdie (born 1947) is internationally recognised as an authoritative advocate for cultural eclecticism, who prefers the disorders and perplexities of cultural pluralism to purist, essentialist and implicitly monological myths of origin. In the quest for identity of the displaced postcolonial subject, whom Rushdie likes to designate as a translated man, the utopia of a pure, absolute essence of cultural belonging is blurred by the shades of multiple affiliations. In his novels, the myths of cultural absolutes fade under the multi-voiced clamour of poly-cultural heteroglossia.

Nowhere in his fiction is his representation of cultural polyphony more compelling than in *The Satanic Verses* (1988) a truly epochal novel, whose indictments of cultural and religious orthodoxies unleashed the wrath of Islam. The ensuing debate over the freedom of speech in the literary forum divided international opinion into East and West, within or outside the Muslim space. The 'Rushdie Affair', as it became known, has been disputed ever since on the hottest intercultural battlefield in the postcolonial and postmodern era. Paradoxically, the ideological confrontations sparked off by the Rushdie Affair have managed to undermine the very message of the novel, which advocates the dissolution of opposites into the utopian middle ground of a hybrid, global imaginary, thus negating the viability of traditional oppositions and binarisms: us and them, good and evil, the sacred and the profane, god and man, angel and devil, coloniser and colonized, margin and periphery, black and white, pure and impure.

The novel begins with the explosion above London of a jumbo jet hijacked by suicidal terrorists. The narrator explains it as conceit for the cosmogony of the universe of migration: 'Out of thin air: a big bang, followed by falling stars. A universal beginning, a miniature echo of the birth of time.' (Rushdie 1988: 4) It is an inspired, explosive narrative birth indeed, but in the wake of 9/11, we wonder how this scene prophetically projected a bleaker vision of future reality: 'The aircraft cracked in half, a seed-pod giving up its spores, an egg yielding its mystery' (4). Thirteen years later (another symbolic coincidence?), this metaphor of death igniting birth was to be literalised in a real-life image of death and destruction, this time on the other side of the Atlantic.

The multi-coloured, multicultural tapestry of the narrative brings together and interweaves historical myths and contemporary icons of East and West, North and South, metropolis and colony, Christianity, Islam or Judaism. Journeying through time and space, the author's imagination spins a tale of many cities moving through history: London, Bombay, Mecca, and sporadically, New York. In its staggering geographical, historical, philosophical and religious sweep, the novel offers a kaleidoscopic perspective on the crucial issues of world culture across history. *The Satanic Verses* undoubtedly projects Rushdie's most protean vision of cultural synthesis, in which culturally determined ethical concepts become fluidly interchangeable, while certainties dissolve into paradox

and doubt. Most characters discover that belief and disbelief, devotion and heresy are the twin facets of their humanity, that all mythical binarisms are derived from political and ideological manipulation.

The vain utopias of cultural purity, or what Rushdie calls the 'absolutism of the pure', are deflated by the inter-/intra-cultural translation imposed by the multicultural angles of the book. Paradoxically, as several critics have observed, it is the secular discourse of hybridity rather than the discourse of apostasy that injured the ideological sensibilities of Islam's absolutists. Rushdie transfers the immutable symbols of Islamic orthodoxy into the realm of mutability and continuous becoming, re-inscribing them in a metamorphic flux, which sweeps across sacrosanct cultural barriers. Homi Bhabha explains that 'the indeterminacy of diasporic identity... is the secular, social cause for what has been widely represented as the 'blasphemy' of the book' (Bhabha 322). The jarring, yet hybridising voices of *The Satanic Verses* aim to challenge those who harbour 'the opinion that intermingling with a different culture will inevitably weaken or diminish their own' (Rushdie 1991: 394). In one of his notorious professions of faith, formulated in defence of the novel, Rushdie defines the message of his writing:

The Satanic Verses celebrates hybridity, impurity, intermingling, the transformation that comes of new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs, it rejoices in mongrelization and fears the absolutism of the pure. Melange, hotchpotch, a bit of this and a bit of that is how newness enters the world. It is the great possibility that mass migration gives the world, and I have tried to embrace it (Rushdie 1991: 394).

The motifs of the migrant's quest for identity are prefigured in the synoptic symbolism of the book's first pages. The dichotomous image of death and rebirth is a compelling metaphor of migrant experience. Saladin Chamcha and Gibreel Farishta, whose destinies become irredeemably transfused by their magical dance through the air, represent two different perspectives on the experience of cultural transmutation. Their subsequent adventures illustrate diametrically opposed, yet conceptually interrelated itineraries through successive deaths and rebirths of the self. The musical airs or 'impromptu gazals' sung by the Bollywood film star Gibreel while falling through the air speak of the dual experience of death and birth, inherent in the rite of passage of migration: 'To be born again... first you have to die' (3) is the refrain of the narrative's opening.

The two protagonists' miraculous fall into exile is an elaborate conceit, evoking the vagaries of migration through the motifs of flying, falling, broken flight or broken dreams. Their journeying through the air in a state of imponderability symbolises the up-rootedness of the displaced, who, until they are able to take root in an alien soil, seem to be dangling in mid-air, as if 'pitting levity against gravity' (3). This spatial airiness of exile is paired with the temporal incertitude of the migrant's becoming. The spatial-temporal image of 'the almost infinity of the almost dawn' (3) suggests the infinite potentiality of the self's rebirth elsewhere. However, the promise of a new beginning is overshadowed by the reality of an ending. The displacement and fragmentation of exilic identity and existence is visually illustrated by the image of the literal and figurative pulverisation of personhood for the 'more than a few migrants aboard': 'mingling with the remnants of the plane, equally fragmented, equally absurd, there floated the debris of the soul, broken memories, sloughed-off selves, severed mother-tongues, violated privacies, untranslatable jokes, extinguished futures, lost loves, the forgotten meaning of hollow, booming words, *land, belonging, home*.' (4) The lexical set of fragmentation and loss is suggestive of the migrants' shattered dreams and of their disintegrating identities, crashed in the interim between the two places of departure and arrival. The shifting spaces of self and other, the myths of origin and becoming, of cultural purity and otherness, all overlap and mingle in the fluid space of postmodern hybrid images, identities, languages, idioms, registers, geographies and histories.

Saladin Chamcha and Gibreel Farishta, the main protagonists of the framing story, typify the dilemmas related to postcolonial displacement and migrant identity. Through their adventures in 'proper London', triggered by their magical fall 'along the hole that went to Wonderland' (7), Rushdie explores the vagaries of the ex-colonial self in its inter-cultural and intra-cultural

confrontations and alliances. Focusing on strategies of adaptation and survival, the novel teems with private stories whose ideational core is the mutability of identity, reality and self-perception. As personal and cultural realities dissolve in a metamorphic flux, dreams of rebirth turn into nightmares of otherness, utopian visions of renewed identities are darkened by dystopian realities.

A whole array of idiosyncratic characters, more or less episodic, offers a kaleidoscopic image of a hybrid metropolis, where Britishness acquires a plurality of faces and voices. Britain becomes a more or less brave new world of endless metamorphoses of individual and collective identity. The novel's postmodern bazaar of images of nationhood, ethnicity, racial and sexual politics and socio-economic and cultural crossovers yields a panorama of chameleonic Englishness, dramatically caught in the global traffic of cultural images between First and Third Worlds, marked by the contradictions of the Thatcherite age.

The focal theme is that of displaced identity. The narrative raises the question of how the displacing experience of migration affects one's self-consciousness and sense of cultural belonging. Rushdie's interrogation of cultural dislocation and hybridisation pursues a plethora of interrelated lines of enquiry: anthropological, ethnographic, historical, psychological, philosophical, sociological, socio-economic and political. All these perspectives address key concepts of personal and collective transformation. Resorting to the wisdom of classical philosophy, the author reflects on whether cultural transplantation recasts the self into a new form or displaces its essence completely, causing the ultimate death of the old self. 'How newness enters the world' constitutes the philosophical pivot of the story – whether new subjectivities are constructed through the transformation of the self, or through a death and rebirth in a reinvented self.

The novel offers as many answers to this dilemma as there are characters, and none of the positions they adopt seems to be favoured as the most creditable. The terms of the dilemma are posited through the voice of Muhammad Sufyan, the erudite owner of the Shandaar Café, an idiosyncratic immigrant figure and epitome of cultural hybridity, who articulates these age-old questions by recourse to the antithetic constructions of Lucretius and Ovid on the dialectic of change and becoming. He compares and contrasts their views for the enlightenment of the grotesquely transforming Chamcha, in an attempt to help him redefine his own 'nature':

'Question of mutability of the essence of the self...has long been subject of profound debate. For example, great Lucretius tells us in *De Rerum Natura*, this following thing: *quodcumque suis mutatum finibus exit, continuo hoc mors est illius quod fuit ante*. Which being translated, forgive my clumsiness, is "Whatever by its changing goes out of its frontiers, [...] by doing so brings immediate death to its old self". However...poet Ovid, in the *Metamorphoses*, takes a diametrically opposed view. He avers thus: "As yielding wax [...] is stamped with new designs And changes shape and seems not still the same, Yet is indeed the same, even so our souls [...] Are still the same forever, but adopt in their migrations ever-varying forms"' (285).

These opposed classical theories of identity are deftly applied to the context of the novel's concern with postcolonial migration by the cumulative suggestiveness of spatial metaphors of transmutation such as 'migration', 'goes out of its frontiers', 'bursts its banks', 'breaks out of its limitations', 'disregards its own rules'. Sufyan's rhetorical staging of the debate emphasises the complications of cultural translation and the dynamics between the preservation and alteration of the essence of identity. Obviously enough, Rushdie prefers Ovid's metamorphic continuities over Lucretius's clear-cut discontinuities. The model of 'yielding wax', with its infinite potentiality for 'new designs', 'ever-varying forms', 'not still the same...yet indeed the same' is adopted as a trope for the polymorphic postcolonial identities of individuals and communities East or West. Sufyan himself avows the same preference, thus voicing the implicit authorial bias. "For me it is always Ovid over Lucretius," he stated. "Your soul, my good poor dear sir, is the same. Only in its migration it has adopted this presently varying form"' (285).

The predicament of the characters arises from their misconstructions of identity, from an imbalance of cultural behaviours between disorientation, adaptation, assimilation or acculturation. The 'chamchas', Rushdie's equivalent of Naipaul's 'mimics', are (self)-creations as fallacious as

the fundamentalist ethnic or religious purists who extol the sterile absolutism of 'oneness' over the fertility of 'the many'. The narrative revels in all the 'new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs', spiced up by the argumentative, rhetorical pungency of Rushdie's multi-voiced discourse. Most of the characters are purged of their idiosyncratic forms of cultural absolutism in a purgatory of change and double vision, meant to restore their sense of the fluidity of all truths. *The Satanic Verses* configures an allegorical labyrinth of identity, a carnivalesque game of fluid, intersecting, interchanging identities, which 'contains all the elements of carnival: actors, clowns, mimics, costumes, masks, disguises, revelries, ceremonials, reveries, laughters, grotesqueness, metamorphoses and free speech about everything, all energized by a strong religious impulse' (Al-Azm 288).

Quite tellingly, both Gibreel Farishta and Saladin Chamcha are actors. The former is a famous Bollywood star and the latter a radio and TV voiceover actor. The tribulations of the characters' quests through a mazy, surreal London shock them out of their self-complacent fantasises of identity. They become the victims of their self-assigned roles in real life. Their journeys of self-discovery are the result of fortuitous, absurd circumstances, which cast them in unthinkable roles and situations. Saladin turns into a devil-figure, whereas Gibreel envisions himself as the founding angel of Islam, which opens onto a dynamic interplay of symbolic dichotomies and dualisms. Even if it is only Saladin who gets the chance of self-realisation, both characters discover that identity is neither a datum nor a fixed construction consciously assumed, but a continuous flux of transformation and becoming. Rushdie demonstrates that the function of the mask is not to conceal identity, but to make one aware of constantly diversifying images of the self. In an earlier text, he provides an interpretation of the mask which perfectly fits the vision of the novel: 'the true purpose of masks, as any actor will tell you, is not concealment, but transformation. A culture of masks is one that understands a good deal about the processes of metamorphosis' (Rushdie 1987: 26).

Saladin Chamcha's satanic metamorphosis triggers a reassessment of his dual cultural belonging. After his fall from the Bostan (heaven) airplane, Saladin undergoes a metaphorical fall from the fool's paradise of his artificial identity, a construct based on his revered myth of Britishness. His metamorphosis into a goatish devil is an allegory of his ultimate heresy of identity, by which he denies his origin and cultural heritage in the name of an idolatrous identification with the metropolitan centre. His name, based on an idiomatic use of the Urdu word for 'spoon', is an aptronym for one who reveres and mimics the coloniser's culture:

Colloquially, a chamcha is a person who sucks up to powerful people, a yes-man, a sycophant. The British Empire would not have lasted a week without such collaborators among its colonized peoples. You could say the Raj grew fat by being spoon-fed. Well, as we all know, the spoon-feeding ended, or at least ceased to be sufficiently nourishing, and the British left. But the effects of Empire linger on. (Rushdie 1990: 8)

Saladin Chamcha thoroughly exemplifies the meaning of his name. He is an Indian renegade who not only fashions himself after his image of British identity, but desperately tries to repress any trace of his Indianness.

As he makes his airy entrance in mid-flight, he is portrayed as the very epitome of the English gentleman. With the proverbial rigidity, restraint and decorum, he enters the scene as 'a fastidious shadow falling headfirst in a grey suit with all the jacket buttons done up, arms by his sides, taking for granted the improbability of the bowler hat on his head...buttony, pursed Mr Saladin Chamcha' (4). Symbolically, his fall occurs on his return from his native Bombay, after a failed visit during which he decides to bury his Indian past for good. His last flight to London re-enacts his lifelong flight from his Indianness: 'watching the city of his birth fall away from him like old snakeskin [he] allowed a relieved expression to pass briefly across his face' (33). His mimicry of Englishness, complemented by the necessary pose of cultural hegemony, comes replete with the superior gaze of his 'eyes that watched the world with a kind of alert contempt' (33).

Bombay seems to take its revenge on Chamcha and punish him for his disavowal. The resurgence of his denied origin is first manifest in the failure of his voice to meet his exclusive,

Queen's English standards. Chamcha's ghostly voice of denied identity echoes Rushdie's constant preoccupation with the essential relationship between language and identity. Chamcha's quasi-religious embracing of a mythical Englishness acquires the rigidity of cultural fundamentalism. He observes the superstitious gestures of the passenger next to him with a damning repudiation of India: 'Damn you, India, Saladin Chamcha cursed silently...To hell with you, I escaped your clutches long ago, you won't get your hooks into me again, you cannot drag me back' (35).

His great escape as an educating boy in London is presented as a solemn rite of passage. The imagery is borrowed from 'science fiction tales of interplanetary migration' (39), suggestive of the worlds of difference he is about to exchange. Saladin parallels his intercontinental flight to the extraordinariness of space travel, as he, too, seems to cross the immense distance from the periphery to the centre of his universe. The cultural gap he is bound to cross is compared to interplanetary distances, even though the two countries are forever united by their intersecting histories and their symbolic, if inverted, mirroring of each other's time: 'How far did they fly? Five and a half thousand as the crow. Or: from Indianness to Englishness, an immeasurable distance. Or, not very far at all, because they rose from one great city, fell to another' (41).

These contradictory estimations suggest, on the one hand, the historical and economic time lag between the so-called First and Third Worlds, and on the other hand the relativism of spatial and cultural distances bridged by supersonic travel, global information media and the globalising agency of late capitalism. Yet, the boy's cultural transgression is allegorised as a pioneering, sci-fi conquest, in which his 'seed might one day take root somewhere in a brave new world under a yellow son' – an image which mixes the magical space of Prospero's island with the fantastic vistas of Lem's *Solaris*. The rite of passage of migration is conveyed in terms charged with psychoanalytical symbolism. Saladin's spacecraft is 'not the mother but the father ship' (41), as his 'childhood adoration of the father', illustrative of Lacan's concept of the mirror phase of identification with the father figure, makes him prefer the image of active virility. This empowering identification is suggested by a phallic metaphor of inseminating masculinity: 'yes, the father ship, an aircraft was not a flying womb but a metal phallus, and the passengers were spermatozoa waiting to be spilt' (41). The reversed colonisation of the metropolis by its former colonial subjects is thus allegorised as the separation from the mother country, which displaces, as it were, the oedipal phase of dependence by the empowering fantasy of fecundating possession. This primal, oedipal longing for the mother's body is also epitomised by his marriage to an Englishwoman, seen as the embodiment of a fabulous, aristocratic old England.

Chamcha's identity project is that of refashioning himself into a mythical cultural model of Englishness, 'that is a goodandproper Englishman' (43). His renegade's progress comes at the cost of resigned self-mortification. He serenely endures the psychological and physical pressures of cultural displacement, like the apostle of a new faith: 'On winter nights he...lay beneath mountains of wool and felt like a figure in an ancient myth, condemned by the gods to have a boulder pressing down upon his chest; but never mind, he would be English'. Marginality and exclusion only serve to strengthen his dogged pursuit of Englishness, 'even if his classmates giggled at his voice and excluded him from their secrets, because these exclusions only increased his determination, and that was when he began to act, to find masks that these fellows would recognize, paleface masks, clown-masks, until he fooled them into thinking he was *okay*, he was *people-like-us* (44). Chamcha's mimicry, defined as a play with the white man's masks, is meant to defy the supremacist stereotypes of difference sanctioned by colonialist discourses. He both substantiates and subverts the traditional model of the mutual mirroring between the master and the aping servant aspiring to inhabit the white man's identity, in a sham version which Bhabha defines as '*almost the same, but not quite*' (Bhabha 122).

Saladin's self-mortifying project of acculturation is mock-heroically described as the 'transmutation into a Vilayeti' (44) of 'Saladin, conqueror of kippers, Saladin of the England-returned upper-lip' (46-7). His rejection of his native culture is chastised by his antagonised father as a blasphemy against the nature of blood ties, which turns him into a 'freak': 'if he went abroad to learn contempt for his own kind, than his own kind can feel nothing but scorn for him' (45).

Cultural mimicry is equated with acting, with the dramatic performance of another self. Chamcha's espousal of a mock identity (as both cultural mimic and actor) strikes his father as a betrayal of his legacy. He contrasts Saladin's uprooting and his errant, falsified soul with the earthbound stability of the walnut tree planted on the day of his birth. The iconic tree of Chamcha's roots is eventually cut down at his own request, in a symbolic act of wilful deracination. Zeeny Vakil, his former girlfriend in Bombay, warns him that his acculturation translates not only as a fake identity, but as no identity whatsoever, comparable to an erased inscription or an empty home: 'you look just like a blank...An empty slate, nobody home' (62). She mocks his overwrought carnival mask as a thin, flimsy disguise: 'A deserter [...], more English than, your Angrez accent wrapped around you like a flag, and don't think it's so perfect, it slips, baba, like a false moustache' (53).

Saladin prides himself on his London career as a radio star and voiceover artist for television commercials, which, due to his prodigious 'gift for accents', has earned him his fame as 'the Man of a Thousand Voices' (60). His protean voice is a metaphor for the mimic's potential for imitation. His voice becomes the hallmark of his uprooted identity, a true Babel of races, nationalities, ethnicities: 'he could convince an audience that he was Russian, Chinese, Sicilian, the President of the United States' (60-1). It is ironic that Chamcha can sound like anybody else but himself. Tellingly, he shares his fame with the Armenian-Jewish Mimi, a postmodern female version of the wandering Jew, homeless yet at home everywhere: "You and me, we could be the United Nations" (61). But whereas Mimi flaunts her Jewish identity, Chamcha boasts only of the Englishness he has donned. He voices not only the mutability of his own personality, but also the displacements and hybridisations across the world. His chameleonic voice is a trope for the metamorphic possibilities of the age of global travel and for postmodernity's space of alien-(nations).

Chamcha's impersonations are equally symbolic of the alienating universe of migration, where disguise and metamorphosis are bound up with survival. Metamorphosis and hybridisation are the leitmotifs of Rushdie's postcolonial fable, in which postcolonial and postmodern subjectivities dissolve and evolve in a flux of becoming and renegotiation of identity. The nature and necessity of change obtains from the dialectic of intercultural antagonism and hybridisation. *The Aliens Show* functions as a complex metaphor of the changing makeup of the postcolonial metropolis, rife with the plight of alienated immigrants trying on the masks and voices of survival. The bitter irony of Chamcha's adopted life and character is that while his professional life casts him in the role of an alien, costumed as a strange, hybrid, freakish creatures, as faceless as real-life immigrant aliens, his personal life remains steeped in his fantasy of English identity.

However, his brief visit to India makes the straightjacket of his chosen identity burst at the seams as his Indianness catch up with him. His disguise disintegrates under the assault of long-forgotten memories and emotions. Zeeny warns him: 'look out for your shadow. That black fellow creeping from behind.' (54) She derides his distorted self-image, mocked by the 'prosthetic make-up' of his alien costume, which ironically downplays the pretence of his Anglicisation: 'These Asians from foreign got no shame [...] what freaks you guys turn into [...] You types got no culture. Just wogs now.' (54-5) Having pursued an ideal of order in the metropolitan culture, Chamcha finds himself uneasy in his birthplace, overwhelmed by a of the uncanny, redolent of Freud notion of familiarity-in-strangeness. Indeed, for the wilfully 'un-homed' migrant the past is a foreign country, where they do things differently: 'what's inside...An Indian translated into English medium...This isn't home...It makes me giddy because it feels like home and is not' (58-9). Repressing this dualistic sense of identity, he chooses the self laboriously fashioned out of his idealisation of the centre. It is his Anglicised self who rises from the ashes of the burnt Indian self, symbolised by the burning of his birth-tree. On his inverted odyssey, he yearns not for the homely Ithaca of origins, but for an enchanted home of dreams, where his foreign white wife is waiting. Seeing in his son the extinction of his legacy, his father disowns him: 'This actor [...] pretender [...] an imitator of non-existing men [...] steals from me my posterity.' (72)

Despite his aiming for a coherent identity, Chamcha's subjectivity remains split into agonistic halves. Shedding his Indian self and culture to don the mask of Englishness is hardly enough. Insulated from his ethnic group, he is both oblivious of and insensitive to the marginal

existence of other 'members of the tinted persuasion' living in London, whose minority identity is, like his own, doomed to invisibility. He ends up 'othering' his own kind, seeing them through the stereotyping lens of the English or simply ignoring them. His offence is paid in kind, with the same perverseness. He is turned into a devil, the very image of his own projection of demonic alterity.

Offered sanctuary in Sufyan's Bangladeshi lodging house, he enters the impermanent underworld of invisible migrants. He gradually opens his eyes to the plight of less lucky migrants striving to start afresh under the vigilance of state surveillance and police harassment. He plunges into a London he has hitherto chosen to ignore, a city of racial tensions, divisions and clashes, far from his idyllic vision of a welcoming, liberal, humanitarian and multicultural haven. Chamcha's idealising gaze is now returned by the 'othering' gaze of the white majority. He comes to incarnate his own image as reflected in the eyes of his adopted society, the projection of his own demonised otherness. He is condemned not only to embody his own despised alienness, but also to live in an ethnic ghetto, among those he has disavowed. The social marginality of ethnic communities is potently evoked by the metaphorical chapter title 'A City Visible but Unseen'. Chamcha's sojourn among the uprooted residents of the Shaandaar Café in East London introduces him to a city unheeded by him and by the majority, whose indifference accounts for its invisibility. Even while benefiting from Sufyan's generosity, Chamcha cannot help despising them: 'I'm not your kind [...] You're not my people. I've spent half my life trying to get away from you.' (262) He regards his refuge in the ethnic enclave as a descent into hell and insists on his difference from them. He spurns the café's exotic specialties as 'filthy foreign food', pointing out 'that he thought of himself, nowadays, as, well, British' (267). Hypocritically, he derides the same claim in others, though. When the two Sufyan sisters empathise with him, he haughtily refutes their claim as false: 'But they weren't British, not in any way he could recognize' (267). In his single-minded pursuit of cultural purity, Chamcha disdains the fertile possibilities of hybridity. Ironically, his self-defence reads more like an act of unwitting self-indictment:

Had he not pursued his own idea of *the good*, sought to become that which he most admired, dedicated himself with a will bordering on obsession to the conquest of Englishness? Then how cruel these fates were, to instigate his rejection by the very world he had so determinedly courted; how desolating, to be cast from the gates of the city one believed oneself to have taken long ago! – What mean small-mindedness was this, to cast him back into the bosom of his people, from whom he'd felt so distant for so long! (265).

According to Lucretius' model, Chamcha believes himself to have undergone, through acculturation, an irreversible change of essence. But his old self resurfaces in the memory of his native Bombay, releasing his repressed Indianness and puncturing his anglicised self. Not for him Ovid's tenet that one could 'adopt...ever-varying forms', that adaptation is a process of intercultural translation and negotiation in which essences interpenetrate, change shape yet remain the same, though 'stamped with new designs' (285).

Rushdie favours the polymorphic malleability of Ovid's model, in which nothing is lost, but continually enriched by means of selective continuities, so that old selves evolve into new syntheses. Chamcha's idea of '*the good*' is qualified and chastised as a virtual suicide of his old self, whose ghost haunts him in the othering gaze of the majority. Nor is cultural imitation entirely condemnable, as mimicry can be a means of survival or of subversive contestation of authority. Evil, in Rushdie's philosophy of hybridity, is the character's belief in the ascendancy of one culture over the other, which perversely endorses the hegemonic discourses of colonialism. Chamcha goes for the extreme of acculturation rather than seeking the balance of assimilation, and his absolutism is chastised by a demonstration that his repressed Indianness still sets him apart from the Englishness he pursues. But he is unable to interpret his predicament in an honest way: 'Either I accept Lucretius and conclude that some demonic and irreversible mutation is taking place in my innermost depths, or I go with Ovid and concede that everything now emerging is no more than a manifestation of what was already there' (286). He does not blame his misfortunes on his misplaced bid for identity, but on his angelic counterpart Gibreel, who is everything Chamcha is not, that is an Indian assuming his ethnicity without inhibitions.

Chamcha's grotesque bedevilment evokes Bakhtin's analysis of the carnival king. His carnivalesque disguise defies the constrictive laws of the real – birth, parentage, nationality and cultural inheritance – creating a fantasy of being and belonging based on a reversal of power positions. His carnivalization of identity does not derive from oppositionality or subversiveness, but from his ideal of cultural hegemony. The carnival mask bearer assumes a new identity in full awareness of his real identity, whereas Chamcha seeks to dislocate the very essence of his real self. He crowns himself as a carnival king in earnest belief that he is the king. He is punished by being brutally unmasked and treated as an impostor. Thus, despite the differences between the politics of carnival identified by Bakhtin and the motivations underlying the carnivalesque universe of Rushdie's text, the denouement is the same. Chamcha becomes indeed a parody of himself. Forced to mingle with the migrant community from which he has tried to extricate himself, he becomes, by an ironic twist, the very embodiment of their avenging demon of redemption. This ironic reversal illustrates Bakhtin's definition of the crowning and uncrowning of the carnival king as a 'dualistic ritual' celebrating 'the very nature of replaceability' (Bakhtin 1984: 124-5).

Eventually, Chamcha is granted a second chance to reinterpret his identity. His own redemption resides in the reconciliation of his past and present selves, with his Indian and English affiliations recast into a new mould. His monologic claim to identity melts in the acknowledgement of his hybridity. He is made whole by his acceptance of cultural syncretism. The death of his father forces him to contemplate his roots and the symbolic extinction of his original selfhood. The son's denial of his origins is expiated in a pious, if belated, reverence to his father. The bond rediscovered in their shared repentance reconnects Chamcha to his cultural roots and mixed background, to his condition as a cosmopolitan Indian, grafted on the cultural inheritance of two empires.

He marries his childhood sweetheart Zeeny, the catalyst of Chamcha's new sense of identity. Their union bespeaks his conversion to her philosophy of cultural eclecticism, his recognition of his dual cultural heritage. His Indian marriage is as much an affirmation of his origin as a celebration of fecund cultural impurity. His wife's theorisation of cultural hybridity and eclecticism voices Rushdie's own philosophy of cultural syncretism, mirroring the essence of the novel as a 'book on the confining myth of authenticity'. It proclaims Rushdie's wariness of cultural authenticity, denounced as a 'folkloristic straightjacket' which ignores the 'ethic of historically validated eclecticism'. India's cultural mixture, with its 'national culture based on the principle of borrowing whatever clothes seemed to fit, Aryan, Mughal, British, take-the-best-and-leave-the-rest' (52-3), typifies the nature of all cultures. Any claim to cultural purity is equated to sheer 'fundamentalism'.

The multi-stranded texture of Indianness – or of any other cultural identity, for that matter – is propounded throughout Rushdie's fiction. His writing exults in the cultural mélange and versatility underlying what Saleem Sinai of *Midnight's Children* calls 'the Indian talent for non-stop regeneration'. This description applies not only to Indianness, but to Britishness as well. As there is no 'right way of being a wog', the novel suggests there is no right way of being British, or Indo-Anglian, or Anglo-Indian, as long as each conceivable identity – hyphenated or not – is assumed in full awareness of its redeeming possibilities.

BIBLIOGRAPHY

- Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*. London: Viking, 1988.
- Al-Azm, Sadik Jalal. 'The Importance of Being Earnest about Salman Rushdie'. *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Ed. Fletcher, M. D. Rodopi, 1994.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Booker, M. Keith. (Ed.). *Critical Essays on Salman Rushdie*. NY: G. K. Hall & Co., 1999.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. 1994. London: Routledge Classics, 2004.
- Engblom, Philip. 'A Multitude of Voices. Carnivalization and Dialogicality in the Novels of Salman Rushdie'. *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Ed. M. D. Fletcher. Amsterdam: Rodopi, 1994.

- Jones, Peter. 'The Satanic Verses and the Politics of Identity'. *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Ed. M. D. Fletcher. Rodopi, 1994.
- Needham, Anuradha Dingwaney. 'The Politics of Post-Colonial Identity in Salman Rushdie'. *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Ed. M. D. Fletcher. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Sanga, Jaina C. *Salman Rushdie's Postcolonial Metaphors: Migration, Translation, Hybridity, Blasphemy, and Globalization*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 2001

AN INTERDISCIPLINARY APPROACH TO LESLEY SAUNDERS' THE LEAFY EYE

Clementina Alexandra Mihăilescu, Stela Pleșa

Assoc. Prof., Hab. Dr., "Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD Student, University of Craiova

Abstract: The paper expands upon Lesley Saunders' volume of poems entitled The Leafy Eye approached via Bachelard's aesthetic theory with a view to surfacing the genuine beauty of Rousham's landscape gardens and the poetic means employed by the poetess in order to reveal and enhance the local, natural order and the genius loci. The harmonious relation between unity and focus, frame and perspective, balance and contrast, panorama and detail, coherence and closure arises both from the superlative of the visible and of the hidden and it has been approached resorting to the function of the real and of the unreal, the most precious instruments for enhancing the transcendent of what can be seen and heard and the transcendent of what can not be seen and heard.

Keywords: Saunders, Bachelard, Leafy Eye, Rousham gardens, genius loci

Lesley Saunders' volume of poems entitled "The Leafy Eye" has used as source of inspiration the 18th century genuine landscape gardens situated at Rousham in Oxfordshire, England. The 'Foreword' comprises issues related to this background belonging to the 18th century when the "gardening mania" stood for the expression of the new "liberalised and more settled" (7) political and economic atmosphere that followed the English Civil War. The early 18th century British estates, endowed with gardens, were actually revealing and enhancing the "local, natural order-the *genius loci*", as Saunders posits in the Foreword. The meaning that emerged from these "landscaped estates" concerns the harmonious relation between nature and "man's design" (7) and it was England's successful economic life after the Civil War that made it possible.

Each garden was regarded as evoking an "Edenic paradise" whose value derived from "serpentine and meanders, cascades, basins, grottoes, evergreen trees and flowers" (7), cultivated for aesthetical reasons so as to enhance the owners and the visitors' cult for natural beauty and order.

Saunders also hints at the allegorical and mythical value of the gardens through the information that it has facilitated to the invited visitors the opportunity to experience "an allegorical journey, the soul's circular pilgrimage" into the "imagined worlds of Greece and Rome" (8).

In order to accomplish the balance between "unity and focus, frame and perspective, balance and contrast, panorama and detail, coherence and closure" (8), the most famous landscapists such as Charles Bridgman, Lancelot 'Capability' Brown, William Kent, John Vanbrugh, Henry Wise together with plants-men, gardeners, engineers, groundsmen, and various skilled labours "raised hills, re-routed rivers, dug lakes, sculpted valleys, planted small forests" or even uprooted ill-sited trees or the cottages that obstructed their vision of what was to become the beautiful gardens at Rousham, originally designed in the 1730s by William Kent for Sir James Cottrell Dormer.

The poem inspiringly entitled "Eye Catcher", tries to catch "the superlative of the hidden" (Bachelard, 118) in each and every stanza. The first stanza reveals this attempt as follows:

I have been trying all year
to trap the sky in a stack
but scrolling down the landlocked
valley I noticed there are
no paths leading from it.

Pierre-Jean Jouve defined poetry in close relation to the phenomenological issue of the soul and claims that it is “the soul that inaugurates the form” (in Bachelard, 15). Saunders’ poem appears to sublimate the issue of form. Bachelard has approached “sublimation as upright compensation” (23).

For such an enterprise to be successful, Saunders has replaced “the function of the real” by the “function of the unreal” (28), through the author’s aesthetic attempt “to trap the sky in a stack”. The pair “sky/stack” suggests, in our opinion, “sublimation as upright compensation” (15).

Concerned with “the intimacy” of the substance of the sky, the “dimension of intimacy” (118) is alluded to through the assumption that “there are no pathways leading from it” in “the landlocked valley” to be known by the human being. Such an assumption takes us to the region of “superlative of the hidden” and Bachelard claims that in order to enter this domain we should leave “all positive assumptions in favour of the imaginary” (118).

The second stanza expands upon “the superlative of the hidden” in a rather unusual paradoxical manner:

I have been trying all day
to find the ark in the cloud
but an absence of trees is hiding
the evidence that anything
has moved or been hidden.

Saunders linguistically interrelates “the ontology of the visible” with “the ontology of the invisible” (207), of the “hidden”, through the repetition of the verb “hide”, firstly inserted at Present Continuous Tense in “is hiding”, secondly at Present Perfect Passive in “(has) been hidden”. Moreover, the syntagm “the absence of trees” as agent of the action of hiding suggests that the entire image should be taken “as some sort of reality of expression” (205). It does not belong either to the “psychological reality” or to a “psychological pulsation” because it has been aesthetically endowed with “the absolute of the image” (205), through the poetess’ genuine game of imagination.

Saunders also activated the verb “to be” present three times throughout the stanza in “have been trying”, “is hiding” and “been hidden”. Following Bachelard’s methodological constructs we assume that the last two verbal structures enhance “the transcendence of what cannot be seen or heard” (208), the latter however can be grasped through the fragile voice of the poetess induced as first person pronoun “I” in “I have been trying all day/to find the ark in the cloud”. This image can be interpreted as “direct daydreaming” (196).

If the psycho-analyst is concerned with “denying sublimation” (197), Saunders, as a genuine phenomenologist, has created and assumed this image and aesthetically invites us to do the same thing.

The third stanza operates with phenomenological issues as follows:

I have been trying all winter
to look straight at the sun
but its waves are behaving
like dots that refuse to be joined
shouts carried off in a crosswind.

The attempt to look straight at the sun (which in Jung’s assumption stands for truth) in winter, that means in the modern world charged with frozen values and aspirations, suggests the poetess’ striving to find “a centre of being”, the gardens at Rousham, characterized by some sort of unity of time, place and action.

The fact that its waves behave like dots that “refuse to be joined”, like “shouts carried off in a crosswind” could be interpreted as standing for the refusal of “phenomenological essences to integrate themselves into the concrete” (Camil Petrescu in Noica 1991: 175).

The fourth stanza further expands upon phenomenological issues:

I have been trying all my life
to see beyond the horizon
but the one face I might recognise

as I round the corner to home
has turned to a weephole of light.

The image of the familiar face “turned to a weephole of light”, while the poetess was trying to “see beyond the horizon”, perhaps into one’s past memories, through the word “horizon”, suggests that essences as “non-reality have tricked in the realm of recollections” (88), making us wonder whether the facts or the emotions pondered over by the poetess really possessed the value granted by memory.

The image of the “weephole of light” distinguishes itself through the association of the real and the non-real. It is the conjugated effect of “the function of the real and the non-real” (88) that turns the face into a value that shines and trembles at the same time at the boundary between what is real and what is imagined.

The boundary between what is real and non-real, ascribed by Bachelard to the domain of the “psychology of poetic projects” (90), is examined by Saunders in the poem “Folly”:

A bucket left out on a hill
to catch the milt of stars
A castle built in the air
An arrow sent by the eye
to light the blaze of straw
The worship of sovereigns
An acropolis set in a pasture
to best a beaten Spain
A village buried under a vista
A guinea to buy a black man
& garble him in gaudy turbans
A package tour of paradise
The preposterous price of tulips
on the Constantinople market
The catechisms of slipped feet
over convenient carpets
Apollo in a tunic of moss
A vision of Eden in a downpour

We, the readers, fond of Saunders’ genuine images, feel as if we were experiencing full daydreaming, confronting ourselves with the interdiction of checking the validity of such images.

The first eleven lines are focused on dream objects, associated with the aspiration of making some of them come true : a “bucket let out on a hill” for catching the milt of stars, “a castle built in the air”, “an arrow sent by the eye to light the blaze of straw”, “an acropolis set in a pasture” so as “to best a beaten Spain”, “a village buried under a vista”, a guinea intended for buying “a black man and garble him in gaudy turbans” and the tulips sold on the Constantinople market at a “preposterous price”.

In the last four lines, Saunders’ daydreaming disposition is focused on religious and mythical experiences in order to show that intimate life experiences are a synthesis between Memory and the Will to permanently activate them under the form of “the catechisms of slipped feet over convenient carpets” or as “Apollo in a tunic of moss” associated with “a vision of Eden in a downpour”. Bachelard wonders how the infinite variety of human experience could be better rendered and reaches the conclusion that it should be accomplished through the verb “to imagine”, which is much larger than the verb “to live” (117). It seems that Saunders entertains the same conviction when she regards them all as “folly”, abstracted from the realm of the real by those who can hardly accept the game of imagination and its effect on human mind and senses.

Bachelard’s opinion that, imaginatively speaking, “the world gravitates around a value” (199), will be turned to good account by us in interpreting Saunders’ poem “Acre”:

They say that the vast Hungarian *puszta* is where
you can watch the earth curve, turning its stare on you

with monstrous horseman soaring through the haze,
 shapes hosted on a cloud by a ghost-world on its journey
 below the horizon.

The image of the Hungarian puszta is a spatial value characterized by an “innovating daydreaming” (Bachelard, 198) experience, being in turn “terrestrial and ethereal”, the former through the presence of the nouns “earth” and “horseman”, the latter through the nouns “shapes”, “cloud”, “ghost-world” and “horizon”.

Saunders brings about a significant variation rendering the image of the Hungarian puszta functional both from a terrestrial and an ethereal perspective in the next lines:

Not just surveyors must struggle
 with such immensities. If you shut your eyes you'd see
 the sky gazing down through its fingers, a global mesh
 of airways and contrails, crossed wires of conversations,
 silver-foil streamers of the quarter-hours blowing across town
 invisible traffic of everything electric, gaseous, sonar, astral
 and when you opened them again the idea of fields
 would earth itself gently as a hot-air balloon, not scaring
 the longhorns or brimstones.

The specialized term “surveyors” is associated with the impersonal observer, the poetess’ alter-ego rendered through the pronoun “you” that activates her daydreaming dispositions by the shutting of the eyes and by imagining “the sky gazing down through its fingers”. Paradoxically, all of a sudden, the image acquires material connotations through such details as “a global mesh of airways and contrails, crossed wires of conversations, silver-foil streamers”, further increased by the “invisible traffic of everything electric, gaseous, sonar, astral”.

Saunders does not intend to abusively render modern scientific discoveries topical. She has imaginatively described them during her state of daydreaming which has allowed her to increase the meaning of the described entities in order to make us realize that she does not praise the exterior reality but intends to create “a centre of poetic interest, a centre of active gravitation” where the puszta, and the sky appear to be those values for the imagination to gravitate around.

The last three lines tackle the “idea of fields” that “would earth itself gently as a hot-air balloon, not scaring the longhorns or brimstones”. The nominal structure “the idea of fields” suggests that Saunders’ concern has been the inner space and such an image does not allow itself to be measured. Moreover, it changes and “would earth itself gently as a hot-air balloon” when the poetess opened her eyes again.

The last part of the poem is focused on what Bachelard would call “a certain reality, a certain truth of imagination”:

An acre's *arable*: one man,
 one horse one day; like the *kora* tuned to its own scale,
 reckonable by the lie of the land, by the poor of the earth,
 by the harps of ripened wheat, by the playing of all four wind,
 by the carpets of light.

Bachelard's employs a twofold nominal structure genuinely articulated as “a certain reality” belonging to the realm of imagination. The extended nominal attributive construction “an acre's arable: one man, one horse, one day” refers to a concrete reality, whereas the simile “like the *kora* tuned to its own scale” reveals Saunders’ dreaming disposition at work. For a short while she thinks of the acre “reckonable by the lie of the land, by the poor of the earth” and then she imagines it reckonable “by the harps of ripened wheat, by the playing of all four winds, by the carpets of light”.

“Harps of wheat” and “carpets of light” bear testimony to Saunders’ poetic capacity of creating genuine images which have been examined by us from a phenomenological perspective precisely because we can receive them as a “certain truth of imagination” (Bachelard, 218) rendered in a credible and inspired manner.

A certain “truth of imagination” merging with a certain truth of the heart reverberates in the poem “Walled Garden”:

Leaning into the shadow of herself
 She sees for a moment only darkness
 Sparkling like loam in the strawberry beds
 During the brick-warm hours after lunch
 Feels with her fingers for smithereens
 Of a round-faced story told in blue and white

The first stanza tackles the poetess’ daydreaming disposition which reveals the fact that she feels lonely and upset “leaning into the shadow of herself”, seeing only darkness “sparkling like loam in the strawberry beds”. She is not content with the rudiments of a “round-faced story told in blue and white during the brick-warm hours after lunch” when “she feels with her fingers for smithereens of it”. Saunders’ state of daydreaming is conjured up in relation to the poetic universe organized and activated under the form of the “walled garden”, the background for recollections orchestrated as follows:

Before it fell like a sky and all its china
 Over the other side of the orchard wall
 On to a heap of birdsong and thistles
 Tossed there by gardeners busy with whitefly
 But that was then and now she lets the sun
 Stretch itself out like a ginger cat on her neck

The “story”, rendered in the second stanza as “it”, speaks about love and fate. The dramatic connotations of that past love story arise from the poetic suggestion that “it fell like a sky” and all its china, which stand for precious memories, were tossed by gardeners “over the other side of the orchard wall/ on a heap of birdsong and thistles”. The image of the “walled garden” can be symbolically interpreted via Bachelard’s aestheticism as standing for the “spiritual chest” (114), meant to keep memories intact. Unfortunately, it has not been the best refuge and the safest place. The lines: “but that was then and now she lets the sun/ stretch itself out like a ginger cat on her neck” suggest some sort of reconciliation with her past and her having surpassed psychological emptiness revealed through the formerly mentioned visible fact “of all its china” being tossed over the other side of the orchard wall.

We will further examine the poem via the “inside/ outside” dialectics, the walled garden representing her heart whereas the tossing of the memories depicted as “all its china” over the other side of the orchard wall as her will to abandon her daydreaming disposition. The transition from the interior towards the exterior is depicted in the next stanza:

While she goes on arranging vague memories
 of child’s flowers in what’s left of a matchbox
 a wilt of stitchworts chickweed eyebright
 planted in a field of hay named timothy
 the kind of thing you’d shyly take indoors
 and leave on a chair for a favourite aunt.

The garden, be it interior or exterior, is a real value coloured by the flower imagery as the quoted lines have generously shown. It is further softened by the “tonality of light” (Bachelard, 89), within the last four lines:

But on seconds thoughts hoping to remember
 before today is mislaid behind the house
 that lights will soon be lit inside and remind her
 that all this time she was needed somewhere else.

The “inside/outside” dialectics is activated in the line “lights will soon be lit inside”, announcing that the poetess’ ethos, her acting self is active, and profoundly aware “that all this time she was needed somewhere else”.

The opposition “darkness/light”, the former present in the first stanza, the latter in the last, can be related to “the mystery of things” (Bachelard, 171). It concerns the fact that the temporary value of the “walled garden” has been filled in with feelings mostly precious and well-hidden within ourselves. Consequently, the fate of the Rousham’s Garden intermingles with that of the poetess, becoming a place of reflection and recollection that facilitates their mutual past to be brought into bold relief.

Phonologically speaking, the assonance of “I” has reunited “light, lit and time” with the former adjective “white” from “a round-faced story told in blue and white”. Saunders’ poetic embryo is grounded in the adjective “white” that multiplies itself to such an extent that the former darkness is completely replaced by “the lights that will soon be lit inside” transforming the “walled garden” into “the centre of being” permanently contemplated and activated by the poetess’ active self.

The poem entitled “The Genius Loci” suggests a new poetic environment which allows the words to penetrate our thoughts and daydreaming after they have been aesthetically rounded up by Saunders. So, the “genius loci”, the mathematical term that, according to New World Dictionary of the American Language, stands for “any system of points, lines, etc which satisfies one or more conditions”,

would carry words like *thicket* and *covert*
to where a space has been waiting
midway between greensand and limestone
would stay long enough for moss
would wash the grime of depressions
in the white noise of ceremonial waters
could begin to imagine how sunlight
in the gold hoop of an eye
would muffle the racket of hooves
the distant passagiato and klaxons

The formerly quoted lines suggest a puzzle, a system of points and lines that satisfies the conditions of aesthetically combining the words so that the phenomenological reader could cope with Saunders’ extensive and intensive imaginative devices. The first line is focused on the nouns *thicket* and *coverts* meant to be carried to a place that has imaginatively been created to long for them, located “midway greensand and limestone”, eager to keep them there “long enough for moss”. The logical and geometrical contradictions are surpassed due to the fact that “the Representation” of space and of the objects inserted within “is dominated by Imagination”, or, as Schopenhauer claimed “The world is my imagination” (in Bachelard, 179).

Puzzles are usually associated with childhood, but Saunders’ poem is more than that. She helps us discover “the roots of affective psychology” (178). Psychology sets us free and encourages us to discover the inner beauty of the thicket and of the covert “midway greensand and limestone” where they can stay “long enough for moss”.

The same “genius loci” can activate other psychological issues by washing “the grime of depression/ on the white noise of ceremonial waters”. Bachelard expands upon the part played by the “psychologist of imagination who defines the positive characteristics of the image through the dynamic character of daydreaming and, as such, he is concerned with justifying the invention of a particular image” (181). The issue of the genius loci washing the “grime of depression in the white noise of ceremonial waters” is absurd unless we accept the fact that imagination is never expected to “confront an image with an objective reality” (181).

As such, the genius loci could naturally “begin to imagine how sunlight / in the hoop of an eye/ would muffle the racket of hooves/ the distant passagiato and klaxons”.

Saunders’ willingness to invite us to further continue the daydreaming created within this piece of poetry is illustrated in the next lines as follows:

should consider whether wisteria
of the parasol of plane trees

in a hurricane would arch closer to the heart
 discovering more uses for the dark

The poetess continues to tackle psychological issues in close connection with the activities specific for the imagination which allow her to figure out the “wisteria of the parasol trees in a hurricane” “arching closer to the heart/ discovering more uses for the dark”. Allusions to inner turmoil and suffering are well orchestrated by means of the rhyming pair “heart/dark”.

The last lines prove that the activities of imagination are as good as those offered by perception when the system of points and lines offered by “genius loci”

would line its absences with tiny drab feathers
 then slow-fill again with emptiness
 which would take the shape of gratitude
 cupped like flitted pools of eggshell
 in a dell of weathered claggy hands
 whose geography is blue-vein and mottle.

Such “excessive” (187) rather than exaggerated images offer a new entry into the world, helping us to imaginatively detach ourselves from it so as to better cope with the dissolution of psychological and emotional values rendered through the noun “emptiness” which reiterates the negative charge of the nouns “depressions” and “dark”. The last two lines “in a dell of weathered claggy hands/whose geography is blue-vein and mottle” suggest the way Saunders has multiplied the points and lines offered by the “genius loci” projecting us into a psychological reality coloured by “weather words”, such as “weather claggy hands/ whose geography is blue-vein and mottle”. The mottling pattern suggests the fact that to imagine a garden in terms of intimacy is stronger than to experience directly its exterior beauties and sensory pleasures.

Intimacy increased by the action of imagining the garden issues can be never reduced to a diagram. On the contrary, the poetess as a subtle psychologist and an inspired imagist creates boundless values which, if they had been objectively described, would have led to the cessation of daydreaming. Saunders psychologically and aesthetically explains the emotionally charged entrance into the garden, in the poem “Visit” as follows:

Walk to the end
 over the mown lawn
 sprouting with stones.
 Ease the timber over the jamb.
 The half-light is gentle
 on newcomers’ eyes. Pull
 the grille shut behind you.
 Breathe the longevity of damp,
 the weevily dust on the air.
 Listen to the names in the wall,
 the psalms of them, while you stand
 in amethyst fire. Write
 your signature on the foxed page
 like the last line of a story. Some
 leave a note in the box
 as they go. Greet
 your long shadow in the porch.

We will interpret the poem replacing the philosophy of the materially charged verb “to have”, by the verbal structure “to have access to”. The first three lines reveal the visitors’ access to “the mown lawn/ sprouting with stones”. The fourth line “Ease the timber over the jamb” can be regarded as an attempt to release the garden from its clear material boundaries.

The poetess gradually initiates us into the secret of the half-light that falls gently on newcomers’ eyes and demands that we should “pull the grille shut” behind us, detaching ourselves

from ordinariness. Detachment also arises from our being asked to ‘breathe the longevity of damp/ the weevily dust in the air’.

Getting back to the first line “Walk to the end”, it might sound like an invitation to finally the reach enlightenment, suggested in the tenth, eleventh, twelfth lines: “Listen to the names in the wall,/the psalms of them, while you stand/ in amethyst fire”.

The intimate richness of the garden does not arise only from the admired scenery but also from the visitors’ feedback: “Write your signature on the foxed page/ like the last line of a story. Some leave a note in the box/ as they go”.

Bachelard claims that there is “an excess on top of a living image” (Bachelard, 109), and we have identified it within the last line: “Greet/ your long shadow in the porch”. The attributive structure “long shadow” radiates communal and emotional connotations through the fact that once he or she has visited the garden, they will preserve strong recollections and will entertain the wish to reiterate the experience of visiting it again under the physical and spiritual pressure of continuing to listen “to the names in the wall, the psalms of them, while you stand in the amethyst fire”. Perhaps the “amethyst fire” suggests “the communicative light”(Bachelard, 110) from within ourselves which permanently needs to be lit and preserved as a precious gift in order to help us enjoy listening to the “language of flowers”, as it is implied in the poem which bears the same title and which goes as follows:

Yesterday the gardener with her leafy eye
and deft greenwork, and soon the roses
improvising under cover of bud, the furious
telephony of grasses between mowings,
a long sigh of apple-blossom holding out
in bad weather for sex with strangers,
sex and death and this year’s green-stick
quick-ripening lucent larvae-children
skin and bone in stickleback ditches,
pipistrelles in the irreparable blue-dark.

The adverb “yesterday” apparently sounds mysterious in association with “the gardener with leafy eyes/ and deft greenwork”, with the roses that are “improvising under the cover of bud”, with “the furious telephony of grasses between mowings”, with “a long sigh of apple-blossom holding out/in bad weather for sex with strangers”.

The extended nominal structure “a long sigh and sex” of the apple-blossom might suggest that the “mystery” associated with it touches upon the destiny of the flowers of the apple-tree as well as upon the destiny of the entire nature while facing “blossom and decay”. Decay is explicitly rendered in the poem through the noun “death”, in the seventh line.

The nouns ‘blossom’ and “sex” further pave the way for contemplating the agents meant to bring about destruction and sadness, namely “quick-ripening lucent larvae-children/ skin and bone in stickleback ditches/pipistrelles in the irreparable blue-dark”.

Two more agents are introduced in the next four lines:

Yesterday the *visitant* with her packets
of hay-fever, bee-stings, bonfires,
yesterday the *medicine-woman* with her rattle
and rain-making;

The consequences of the presence of the previously-mentioned agents of destruction are commented upon in the most inspired and sensible manner by Saunders invoking or better said evoking the “language of flowers”:

and now the bell-flower,
wind-flower, these radiant invitations to the dance,
this unbearable weeping of mortal gods.

The syntagm “this unbearable weeping of mortal gods” shocks us into the awareness that the language of flowers radiates brotherhood and sympathy for the small emissaries of nature, for the

genuine “mortal gods”. It poetically suggests Saunders’ attempt to “paint first their beauty and then their shadow” (Bachelard, 93) using the colour of intense sadness while facing decay and death in the sublime realm of nature, perfectly exemplified by the Rousham Gardens.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston, *Poetica Spatiului*, Pitesti: Editura Paralela 45, 2003

Saunders, Lesley, *The Leafy Eye*, London: Two Rivers Press, 2009

LE DIALOGUE DES CULTURES ET LA CULTURE DU DIALOGUE DANS LE MIROIR D'UNE AMITIÉ LITTÉRAIRE: PANAIT ISTRATI ET ROMAIN ROLLAND

Diana Rîngiog

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract The French-Romanian intercultural dialogue already benefits from a historical tradition. In this respect, an interesting case is that of the literary friendship between Romain Rolland and Panait Istrati. Our aim herein is to revise the landmarks of this collaboration, especially since Panait Istrati is rarely taught, if at all, in his native country (the university syllabi do not include his work, which is rather unfair), while in France his works are read, appreciated and subject to research. As for Romain Rolland, he used to be taught in highschool and relevant passages (e.g. “Musique et marteau”) were included in students’ textbooks. In this intercultural context, it is also worth mentioning their correspondence, their mentalities, their education and all sorts of exchanges. The Westerner and the Easterner, they are two powerful and picturesque personalities in their own way.

Keywords : dialogue, culture, amitié, correspondance, friendship

En général, nous découvrons au-delà de l’enseignement à l’école Panait Istrati, car l’étude de cet écrivain n’est pas prévue par les programmes au lycée ou à l’université. Pourtant, le lecteur quelconque connaît le film *Codin*, inspiré par le texte du romancier ou bien le fait que Panait Istrati est un représentant de la ville de Brâila, comme Mihail Sebastian. Pour nous, la chose vraiment impressionnante est l’amitié, devenue légendaire, entre Istrati et Romain Rolland. La langue française les a étroitement liés et le Roumain lui est redevable pour sa carrière littéraire internationale. Panait Istrati affirme que son affection pour Romain Rolland a quelque chose de filial, il sent que son entrée dans la littérature française a été un miracle; mais c’est surtout le chaleureux accueil, plein d’humanité et de bonté, qu’il trouve en effet inégalables. Avec beaucoup d’émotion, Istrati évoque le moment où il aperçoit dans la vitrine d’une librairie la revue *Europe*: on pouvait lire avec des lettres clairement visibles *Romain Rolland: un Gorki balcanique*, et au-dessous son propre nom accompagné du titre *Kyra Kyralina*. (Istrati, 1985 a :131)

Une phrase est significative pour le fait que Romain Rolland incarne aux yeux de Panait Istrati l’Ami: «Prietenul Rolland...Binecuvîntez această zi care-mi îngăduie să vorbesc – în timpul vieții duminică și în fața mării omeniri cu suflet însetat de sinceritate – despre prima fază a influenței duminică în viața unui om. E cea mai importantă între toate. Hotărâtoare pentru viața mea. Trebuia să fiu mort la 3 ianuarie 1921, *din cauza unei erori*: aceea că nu ți-ai lăsat adresa la hotelul unde poposiseși “pentru o lungă ședere”, cum spunea *La Tribune de Genève*, dar în realitate doar pentru douăsprezece ore.» (Istrati, 1985 a : 262)

Dans un ouvrage collectif paru à Iași (Foșalău, 2011: 103-116), il y a un beau chapitre consacré à l’écrivain – *Le spécifique dans la création française de Panait Istrati*, rédigé par Brîndușa Ionescu. On y évoque la dimension du conteur inné, un conteur de l’Orient, «qui a créé une œuvre forte, libre, humaine, spontanée, réaliste, voire naturaliste.» (Foșalău, 2011: 103) Dans cette étude on insiste, en tout cas, sur la double qualité de P. Istrati, celle de *prosateur* et d’*autotraducteur*. Il donne souvent l’impression, surtout au début de sa carrière, de *penser* en roumain et d’*écrire* en français. D’où son effort de franchiser beaucoup de noms propres ou communs. Chira Chiralina (ou Kira Kiralina) deviennent en français *Kyra Kyralina*, *Galatz*, *Jalomitza*, *Grivitza*, mais aussi *oulitza* (au lieu de *ruelle*, adaptant le roumain *uliță*), *moussafir* (au lieu de *visiteur*), *crâșmaritza*, pour *cabaretière*. (Foșalău, 2011: 111) Le problème est que, même

expliqués en bas de page, ou à la fin du texte, par un glossaire (par Istrati lui-même, ses correcteurs ou ses traducteurs), il y a certains mots intraduisibles (*mămăligă, plăcintă, sarmale, borș*), au-delà des tentatives de leur donner un équivalent en français.

Dans une lettre envoyée à Romain Rolland le 20 mars 1921 (Jutrin-Klener, 1970: 54), Istrati reconnaît ses doutes quant à la maîtrise de la langue française. «Croyez-vous que je me fais des illusions sur ma façon de m'exprimer dans une langue que j'ignore totalement? C'est parce que vous connaissez le langage inexprimable de l'Amour Universel, que vous m'avez reconnu.» Nous pourrions dire, que même arrivant à mieux connaître le français, l'inspiration de Panaït Istrati a été toujours puisée dans la terre natale, dans les traditions roumaines, dans le pittoresque de sa région cosmopolite de Brăila. *Les Chardons de Bărăgan* et *Les Haïducs* sont les plus représentatifs de ce point de vue. En effet, il y a un vrai mythe des chardons, de la bise, des saisons, tout étant vu dans l'liaison profonde avec les gens. Dans *Le Nouvel Observateur* du 13 janvier 1969, on écrit que chez Panaït Istrati la légende et la vérité ne peuvent être dissociées, les deux forment le spécifique de son écriture. Par exemple, ses contes sur les haïducs. Les héros de Panaït Istrati sont toujours à la recherche de l'impossible (on peut évoquer en ce sens la troublante histoire de Neranțula, dont le nom signifie en grec petit oranger amer, fleur et fruit à la fois, comme dit Romain Rolland aussi).

L'amitié Istrati-Rolland devient légendaire pour la dimension de *l'homme révolté* qui existe en chacun des deux écrivains. Tous les deux aiment la liberté, l'égalité des chances, l'absence de la guerre; par exemple, deux syntagmes connus du romancier français sont «guerre à la guerre» et «par la révolution la paix» (le dernier étant même le titre de l'un de ses volumes). En tout cas, Romain Rolland s'intéresse à beaucoup de choses, c'est-à-dire aux biographies des grandes personnalités artistiques (Michelangelo, Tolstoi, Gandhi), y compris du domaine musical (Beethoven, Haendel, etc.), mais aussi aux révolutions de toutes sortes (comme c'est le cas de celle de Grivița, en Roumanie). Rolland condamne avec véhémence la guerre, le danger nazi, l'abus, en général, sous toutes ses formes. Sa devise est «la vérité avant quoi que ce soit». Mais le public large le connaît surtout comme l'auteur de deux romans-fleuve: *Jean-Christophe* (1904-1912, dix volumes, prix Femina en 1905) et *Âme enchantée* (1922-1933). Il a également une grande passion pour le théâtre, surtout pour un théâtre populaire, loin de celui boulevardier. Il croit aux vertus de la paix et de la justice, à la fraternité véritable des peuples, donc une amitié comme la sienne avec sa philosophie de vie. Le fait d'avoir vécu 24 ans en exil en Suisse est aussi significatif pour sa vision sur l'humanité.

L'année 1925 a été celle de l'anniversaire de 60 ans de R. Rolland (1866-1944) et ses amis ont eu l'initiative de réaliser un volume qui rend hommage à l'écrivain, *Liber Amicomon Romain Rolland*. Istrati fait, lui aussi, la confession de son amitié pour Rolland dans le texte *Les trois phases de mon Romain Rolland*. (lettre à R. Rolland, le 9 juin 1925) Le romancier reste inoubliable pour le «vent de liberté», «souffle de toute vie», que son personnage fameux, Jean-Cristophe Krafft, incarne à jamais, le musicien allemand suggérant par son comportement, par sa philosophie de vie, l'espoir d'un monde réconcilié, harmonieux, qui puisse vaincre les vicissitudes de l'Histoire. Par son personnage, Rolland propose l'image d'une France complémentaire à l'Allemagne, l'idéal d'une humanité seraine. D'ailleurs, pour concevoir son héros, l'auteur valorise ses propres expériences d'études (École Normale Supérieure), de lectures formatrices (Goethe), de préférences musicales (Beethoven). En plus, en les années 1910, Romain Rolland partage avec ses lecteurs l'héritage d'une pensée humaniste, de l'espoir au progrès des peuples.

Dans un beau livre du critique littéraire Mircea Iorgulescu (2011:123), nous découvrons un écrivain qui est l'Ami par excellence: pour lui, le Beau n'existe pas en absence de l'Amitié. «Celui qui admire tout seul un paysage, qui lit tout seul un livre ou écoute tout seul une symphonie – sans que son ami lui manque –, celui-là n'admire rien, ne lit rien et n'écoute que les cris de son propre orgueil nigaud. [...] L'art et la pensée – sans lesquels la vie ne serait qu'une lamentable nuit de prison – sont poussés par l'amitié vers les sommets les plus inaccessibles.»

Une telle amitié nous évoque une autre, de l'époque de la Renaissance: celle qui existait entre Montaigne et La Boétie. L'auteur des *Essais* a reçu une magnifique preuve de générosité de la

part de son ami qui, avant sa mort précoce, lui a laissé toute sa bibliothèque, l'héritage le plus précieux, en effet, pour un homme de culture...

Quant au Roumain Panait Istrati, c'est toujours Mircea Iorgulescu qui nous parle d'une facette moins connue de l'écrivain. Sa vision est que la littérature de Panait Istrati est une «réécriture de son existence». (Iorgulescu, 1986: 76) En plus, dans sa monographie *Panaît Istrati, un chardon déraciné*, Monique Jutrin-Klener a remarqué au passage l'importance des lectures de P. Istrati dès l'âge de l'adolescence: «Les lectures qu'il fit entre quatorze et dix-sept ans l'aidèrent à formuler la révolte qui grondait en lui. Grâce aux traductions parues dans les éditions populaires, il découvrit les grands auteurs russes et français: Tolstoï, Dostoïevski, Gorki, Balzac, Zola, Maupassant... Stimulé par de tels maîtres, il se mit à rêver un monde meilleur, une société plus juste.» (1970: 32)

Panaît Istrati est un auteur qui regarde souvent dans le miroir de sa conscience, de ses souvenirs, de ses espoirs. *L'autoréflexivité* est un trait fondamental de son œuvre. Adrian Zograffi est un *alter-ego*, un «double diégétique de Panaît Istrati», selon la formule d'Elisabeth Geblesco. Dans son livre *Cum am devenit scriitor*, l'écrivain évoque beaucoup de moments de sa vie, son enfance heureuse, vécue en pauvreté, auprès de sa mère, une simple blanchisseuse, qui l'avait élevé toute seule, surmontant de grandes difficultés. Il se rappelle aussi l'époque où, sauf la lecture et l'écriture, il n'était intéressé à rien. C'est le mérite de son instituteur, M. Moiescu, de lui avoir suggéré la voie de la littérature. Dès sa première jeunesse, P. Istrati sait qu'il a besoin d'un morceau de pain seulement, mais du monde entier pour son regard. L'horizon est toujours à gagner pour sa curiosité de connaître, d'apprendre de nouvelles choses. C'est pourquoi la rencontre avec une autre civilisation est cruciale pour son destin. Un dialogue des cultures, voilà ce qui l'intéresse perpétuellement, car le dialogue avec des gens appartenant à d'autres cultures est vital pour lui. La première lettre de Romain Rolland l'a aidé à «supporter de nouveau la vie» (Istrati, 1985 b: 261)

L'une des séries les plus touchantes de Panaît Istrati est son souvenir remontant à l'âge de l'adolescence, lorsqu'il avait 15 ou 16 ans, et qu'il avait quitté la lecture des romans sensationnels, pour chercher la beauté de la vraie littérature. La question qu'il se posait alors était si l'auteur du livre a été ou non une bonne personne. Cette question a persisté quand il a commencé la lecture des *biographies des grandes personnalités*. Mais le problème de leur bonté était rarement abordé, ce qui était décevant pour Istrati. En effet, les biographes satisfaisaient la «curiosité sèche» du public, fouillant même dans le linge du décédé. Pourtant, ils ne disaient rien au sujet de l'amour de l'homme pour ses semblables. (Istrati, 1985 b: 270; notre traduction) Les valeurs essentielles pour l'écrivain roumain étaient, sauf la bonté, la liberté, l'esprit de justice, la solidarité, la modestie, valeurs qui se retrouvent dans ses textes de conteur oriental, dans une atmosphère enthousiaste et pittoresque.

Panaît Istrati se souvient aussi de son grand regret en constatant que même l'illustre Lamartine ne soufflait mot en ce qui concerne la bonté. Pour l'écrivain roumain, en échange, la bonté est la plus importante partie de l'âme humaine. Il est à signaler également le fait que l'œuvre de P. Istrati touche, à son tour, le public large, suscitant l'enthousiasme des élites et des masses à la fois. Même le père de R. Rolland en est séduit et félicite son fils pour la préface de *Kyra Kyralina*, roman paru le 30 mai 1924 (Istrati, 1985 b: 328).

Certes, Panaît Istrati lui-même était un spectacle dans la vie de tous les jours. Un Français, Philippe Amiguet, le caractérise comme une présence très agréable, dont la manière de parler était juste celle de ses livres, son langage étant parsemé de proverbes, de mots étranges, de maximes. Aucune déception au cas de Panaît Istrati et son œuvre, bien au contraire, il y avait une unité parfaite entre l'auteur et sa création littéraire. Bref, conclut Philippe Amiguet, Istrati a incorporé son pays, sa langue, sa ville natale, ses croyances dans la carte littéraire du monde. (Istrati, 1985 b: 419-420)

Panaît Istrati reste dans la mémoire de ses contemporains, des lecteurs d'aujourd'hui, comme l'écrivain errant, *vagabond de génie* (c'est même le titre d'un livre paru en 1968). Il y a aussi une association française «Les Amis de Panaît Istrati», dont le président (entre 1969 et 1975) est Edouard Raydon, l'auteur du livre déjà mentionné. Nous retenons des personnages symboliques

de Panait Istrati comme celui de Cosma, le type du haïdouc, un héros impressionnant aussi par sa force physique, ce qui le rend légendaire, plein d'audace aux yeux du peuple. Pourtant, Cosma est vaillant et faible à la fois, dominé par ses actions pour défendre les opprimés du sort, mais aussi par ses passions, donc un personnage vulnérable, humain, comme tous ses semblables. Protecteur et tyran, généreux et autoritaire, Cosma incarne les ombres et les lumières de l'existence humaine elle-même, le destin de nous tous, finalement...

BIBLIOGRAPHY

- Foșalău, Liliana (coord.), *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne*, Iași, Junimea, 2011
- Geblesco, Elisabeth, *Panaït Istrati et la métaphore paternelle*, Economica, 1989
- Iorgulescu, Mircea, *Panaït Istrati, nomadul statornic*, Ploiești, Karta-Graphic, 2011
- Iorgulescu, Mircea, *Spre alt Istrati*, București, Minerva, 1986
- Istrati, Panait, *Amintiri. Evocări. Confesiuni*, București, Minerva, 1985 (a)
- Istrati, Panait, *Cum am devenit scriitor*, București, Minerva, 1985 (b)
- Istrati, Panait, *Mes départs (pages autobiographiques)*, Paris, Gallimard, 1928; versiune românească de autor (postum): București Cartea Românească, 1940
- Istrati, Panait, *Pagini de corespondență*, Galați, Editura Porto-Franco Muzeul Brăilei, 1993
- Istrati, Panait *Trecut și viitor. Pagini autobiografice*, Renașterea, București, 1925
- Istrati, Panait, *Trei decenii de publicistică, Scrisoare deschisă oricui 1930-1935*, vol. 3, București, Humanitas, 2005
- Jutrin-Klener, Monique, *Panaït Istrati, un chardon déraciné. Écrivain français, conteur roumain*, Paris, Librairie François Maspero, 1970
- <https://matricea.ro/biografie-panait-istrati-o-viata-din-valtoarea-baraganului-la-prietenia-cu-romain-rolland/>, consulté le 18 avril 2019

WALKING AUTOBIOGRAPHIES - A READING OF BODY STORIES ABOUT HIMSELF

Gabriela-Mariana Luca

Assoc. Prof., PhD, Victor Babeș University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: The body of each of us "embodies" in his lifetime the trace of our all lived experiences. From the least guilty muscle tensions to the various pathologies acquired over time, the physical bodies are built in walking (auto) biographies.

We propose a comparative reading of such stories of inner self, through a double paradigm interpretation of a cultural anthropology experiment, an exercise of narrative medicine, called the "memory of cosmic dance": first, from the outside to the inside and then changing the meaning.

DNA, the gene molecule of life, is the same for all species. The story of life is the story of the creative twins, the spiral, the braided rope, the stairs, the serpent or the dragon, etc., in a continuous movement, a prolonged, non-beginning and endless dance that permits perpetual renewal of matter.

Crossing mythologies, the rational symmetries of Aristotle and Descartes, some Freudian theories, anthropological interpretations or various symbolic geographies of the moving body, a group of 30 medical students, coordinated by an anthropologist and a theater director, meeting in a workshop, they experienced a different anatomy lesson: dance as the deepest expression of the soul-mind-body triptych and defined, by movement and word, as a healing relationship.

Keywords: human body stories, movement, narrative

Motto: "M-am convins încă o dată că – alături de metafizică – filologia (deși în alt sens decât cel european) e una din fundamentalele aplecări ale spiritului indian."

Mircea Eliade (1991: 27)

Dansul este unul dintre cei mai vechi și talentați povestitori ai lumii vii. Nu există ființă care să nu-și fi scuturat, unduit, recalibrat puținul ori multul ei corp, ca răspuns la vibrația, fie a sunetelor exterioare, fie a neliniștilor generate de chimia propriului corp.

Poveștile cinetice derulează dinaintea privitorului imagini pline de metafore subtile, dezvăluind uneori lucruri care nu pot fi spuse vreodată în cuvinte, unele dintre acestea nevăzute și neștiute de performerul însuși, surprinzându-i pe ceilalți și surprinzându-se pe sine.

În geografia locurilor (Boc-Sânmarghitan, 2015: 1-14) și în geografia biologică, ființa umană deține un loc aparte, unic prin realitatea intrinsecă a re(acoperirii) trupurilor care își găsește asemănare în unele puncte cu înșăși scoarța Pământului (Di Méo, 2017: 16). Cu alte cuvinte, corpul uman este un "act de suprafață" (Di Méo, op.cit.): orizontal, îmbracă; vertical, descrie.

Dansul răspunde, dezvăluie, conectează (Kassing, 2014: 132). Prin dans comunicăm, celebrăm, înălțăm rugă, ne vindecăm, ne exprimăm din cele mai vechi timpuri. Posibil să fie aceasta una din formele prin care mesajul trupurilor subtile să ajungă până la noi, obișnuiți să considerăm text și să citim doar înțelesul înșiriat al literelor. Principiu activ, spiritul, "ligamentum animae et corporis" (Jung, 1994: 113), poate da corpului nostru sarcina de condei, capabil să descrie emoție în eter.

Continuând suita de răspunsuri la întrebarea despre corpul uman în înțelesurile studentului medicinist, am pornit un experiment narativ, realizat prin mișcare generatoare de text, un experiment pe care specialiștii canadieni l-ar numi "cercetare-creație" (Lee, 2008: 1-6).

Desfășurător:

I. Corpul exterior. În-corporarea experiențelor trăite și includerea spațiului corpului într-un spațiu exterior neutru și delimitat cu trimeri la dimensiunile sale patologice

Cadru: sală de gimnastică medie, ambient relaxant, lumină caldă învăluitoare, brodată în culorile mierii și curgătoare ale lemnului spalierelor și verdele cuminte, fără mari pretenții, al mochetelor;

Actanții: un grup de 30 de studenți mediciști (25 de fete și 5 băieți, din anii I-III);

Coordonatori/facilitatori: un regizor-filolog, un actor-filolog, un antropolog-filolog

Alain Berthoz și colaboratorii săi, cartografiind "spațiul omului" (2002), identifică, în principal, trei straturi spațiale: fizic-exterior, cerebral, niciodată fals sau iluzoriu, și un spațiu trăit, cu mențiunea că, oricât ne-am dori uneori să o facem, acestea nu pot fi niciodată desprinse unul de celălalt. Ele trebuie, permanent, tratate împreună. Fiecare dintre noi este, deopotrivă, *privit* și *privitor*, *obiect* și *subiect*. Întruparea (într-o primă formulă, în-corporarea) experienței trăite reunește în interpretare discursuri cognitive lingvistice și antropologice (Teampau, 2010: 16-17).

Un medic de cinci simțuri, în hipocratică definiție, un psiholog experimentat ori un antropolog obișnuit să decodeze ritualuri (Godmann et al, 2003; Le Breton, 2013;), sau alți specialiști din discipline înrudite (Odoul, 2013) vor ști, din primele minute, să citească pe forma corpului interlocutorului său cel puțin câteva din tristețile traversate de acesta de-a lungul vieții.

Corpurile sunt texte la purtător, sunt povești vii. Organismul ține evidența experiențelor vechi structurate prin tensiuni la nivelul mușchilor (Di Meo, 2006/2017), transformând corpurile în autobiografii umblătoare. Prin mișcarea emoțională, se încearcă derularea firului istoriei fiecăruia dintre noi.

Dacă este vorba despre condiția patologică, implicit starea de pacient, atunci ne regăsim în fața unui dezechilibru, iar sarcina medicului este aceea de a media (lat. *medeor*) și, în final, a remedia tensiunile (*re-medeor*), a participa la *vindecare*. Mai mult, dacă pacientul are probleme neurologice, acestea nu îi permit să formeze lanțuri de gânduri. Astfel, experiențele trăite, prezente în memoria celulară, se vor detensiona în mișcare și se vor înșirui formând text coerent.

Am cerut, clasic, studenților prezenți în atelier să identifice și să numească una dintre fricile/temerile lor cele mai profunde, pe care ar dori să o elimine din ființa lor și să o scrie pe o un petec de hârtie, aruncat apoi într-un simbolic coș de gunoi.

"Tata, te-am iubit!", au fost unul dintre primele bilete pe care le-am citit. Ce temeri au oamenii tineri, de aproximativ 20 de ani, cu acces la educație înaltă?

Iată câteva dintre acestea, de la numărul cel mai mic de răspunsuri similare către cel mai mare: *frica de a nu pierde pe cineva drag, de a nu fi răniți prin cuvinte, de a nu cădea pradă vreunei adicții anume, de boală, de a nu-i dezamăgi pe părinți* și, omniprezenta, *teamă de eșec general*.

Dacă ar fi să comparăm situația dată cu literatura de specialitate (care asociază stresul provocat de eșec sau/și secretele adânc ferecate în interior cu patologii specifice) am putea spune, iată, că 80% din viitorii noștri medici sunt potențiali candidați la afecțiuni cardio-vasculare ori felurite acidoze.

Pasul doi, după această eliberare simbolică, s-a trecut la (auto)poziționarea în spațiul de lucru, cu participarea facilitatorilor de pe aceeași poziție de jucător și intrarea în joc. Privirea coordonatorilor a înregistrat trecerile, căutările, ezitățile și alegerile fiecăruia dintre noi, toți participanții. Zâmbete ascunse, surâsuri curioase și fâțișe, umeri aplecați, pași șchiopătând, priviri semețe ori stinghere ș.a.m.d. s-au petrecut prin fața noastră a tuturor, răspunzând comenzilor de lucru (mers normal, dans, plimbare, alergare, stop) tematice: dans în doi, declarație de dragoste, ne salutăm pe o zi o ploioasă, pe una însorită, imaginăm frica identificată la pasul I și o exprimăm prin mișcare, imaginăm și exprimăm bucuria etc.

Pe durata întregului experiment au fost schimbate adesea ritmurile sonore, de la muzică clasică, derulând epoci, ritmuri, trend-uri, la muzică pop-dance.

II. Corpul interior, memoria celulară – memoria arhetipală

*Metafora: "Tu șerpe bălaur/ cu solzii de aur/ cu nouă limbe
împungătoare/ cu nouă cozi izbătoare/ să te duci la ea/ unde-o vei
afla...și tu să n-o lași/ până ce ea,/ mândra mea/ cu mine s-a întâlni/
și îmi va vorbi..."*
*Descântec de dragoste*¹

Mersul, linia orizontală pe care acesta se întâmplă, presupune cucerirea spațiului. Mișcarea rapidă, saltul, vârtejul în cercuri concentrice al piruetelor desprind corpurile de sol înscriindu-le pe axa verticală a timpului și, din nou, având același sublim efect eliberator.

Un tango precum cel al lui Leonard Cohen², folosit într-un astfel de exercițiu, "echivalează cu o experiență terapeutică sub îndrumarea unui șaman amazonian"³. Această observație a conturat rapid, într-o imagine subtilă și continuă, îmbrățișarea pasională a celor doi protagoniști a unui tango senzual, cu spirala de ADN, în dublul său helix, matricea vie, cu simbolismul șarpelui în aproape toate culturile.

Indienii desana separă printr-un anaconda cele două emisfere ale creierului (Narby, 2005:57). În deslușirea lui Lévy-Strauss, *coatl* este un cuvânt ce înseamnă deopotrivă și *șarpe*, și *geamăn*. Așadar, citează Narby (2005: 62), "Quetzalcoatl poate fi interpretat atât ca *șarpe cu pene* cât și ca *preamăritul geamăn*". Mircea Eliade (1978, 1991, 1994) dedică studii speciale șerpilor cosmici și simbolisticii corzii, boșimanii din Australia cred că viața este rodul unui șarpe fecundator universal, iar în imaginile din mitologia egipteană, redate de Campbell, există reprezentări ale șarpelui divin, uimitor de asemănătoare cu elicea dublă de ADN. Din Amazonia până în înfrigurata Scandinavie, din Summer, Mexic ori Australia și până în bazinul mediteranean, acest zeu primar este o constantă prezență mitologică.

Cultura occidentală, la care ne raportăm și adesea ne supunem, s-a rupt, se pare, de acest principiu cosmic, în momentul raționalizării sale. Descoperirea lui Watson și Crick, din 28 februarie 1953, ADN-ul, nu a dat doar un impuls fără precedent științelor biologice și medicale, ci a confirmat, indirect, profunzimea unor cunoștințe ancestrale despre Univers, transmis de la o generație la alta, transformat în (multi)vers prin sunet, mișcare, imagine. Unduirea este imaginea facerii și a refacerii. Este rețeta terapeutică pe care dansul, indiferent de momentul și de scopul practicării sale, o prescrie.

III. Tripticul suflet-minte-corp, în relația de vindecare prin mișcare

*Credința: "Cred în realitatea experiențelor care ne fac
să „ieșim din timp” „și să ieșim din spațiu”"*
*Mircea Eliade*⁴

Din punct de vedere socio-medical, cel mai important este nivelul trei, spațiul trăit, ca sumă de "intenții, credințe, emoții" (Berthoz, 2002).

Triada enunțată a sensibilizat dintotdeauna pe marii gânditori. Aristotel prezintă corpul uman ca fiind o simetrie rațională, desfășurată în trei direcții, fiecare având două sensuri opuse: sus – jos; față – spate; dreapta - stânga. Astfel, omul capătă o dimensiune scăzută atunci când corpul său se aliniază la lume și una înaltă atunci când intră în ordinea naturală a Universului. Dansul face posibilă întrepătrunderea lumilor. Omul crește și descrește prin mișcare, care își are originea în sufletul său.

¹Motto al romanului *Șarpele* de Mircea Eliade (1991)

²Dance me to the end of Love:

³A. G. studentă, medicină generală, anul I.

⁴*Încercarea labirintului*, p. 46

În gândirea aristotelică, mișcarea corpului (chiar forma sa) este expresia sufletului care-l traversează și este tradusă sub forma caracterului individual ce urmează regulile mecanico-fizice ale acelui corp.

Frânturi de materie se îngheșuie și se împing unele pe altele în lumea carteziană fără vid, creând forme. Sufletul intervine și dă unitate trupurilor astfel constituite.

Înțelegem, așadar, că sufletul influențează actele mecanice și reflexele și, prin intervenția sa sublimă, le transformă în obiceiuri. De atunci și până în prezent, multe sunt teoriile și practicile care au încercat să argumenteze conlucrarea corpurilor subtile cu vehiculul plin, carnal, al trecerii noastre pământene (pentru a delimita doar epoci, dintr-o foarte lungă și complexă listă: Spinoza, Freud, David Le Breton, Bernard Andrieu etc.).

Astfel, tocmai aceste obiceiuri fac posibile terapiile prin: dans, mișcare, cuvânt (Parish, 2006). Folosindu-se de corp, mișcare și vorbire, harta caracterului, (care cartografiază cinetica fiecărui corp în sine), este dată de povestea întâlnirii trupului, prin sufletul și spiritul său cu evenimentele vieții (Greisalmmer, 2014). Forma corpului fiecăruia dintre noi este rezultanta înregistrării evenimentelor trăite. Altfel spus: mișcarea vindecă pentru că este expresia sufletului individual adus în comunicare vie.

În cele din urmă: chiar au trăit fericiți până la adânci bătrâneți ...

Povestea: "Această furnică solitară nu va avea dreptate din pricina mea." Daniel Pennac⁵

Pasul trei al experimentului transdisciplinar a solicitat participanților concluzia personală, în maximum zece rânduri scrise, în urma exercițiului de autocunoaștere prin mișcare. Redăm aici unul dintre răspunsurile primite:

*"La început m-am simțit ca o portocală mecanică. M-am imaginat față în față cu o altă portocală mecanică și, fără să o gust, am știut că e foarte bună, plină de vitamine și de neprevăzut pentru că toate portocalele mecanice te duc într-o călătorie prin timp. Așa m-am simțit și așa mă și simt. Călătorind prin timp, dar acum ca o portocală vie și zemoasă. Eram foarte obosită înainte de a veni aici, eram după două cursuri grele: biochimie și anatomie. Mă simt bine acum și nu știu de ce, simt că, pe dinăuntru, zâmbesc."*⁶

Confirmăm interesul constant al multor studenți mediciști pentru descifrarea metaforelor corpului și a expresiilor culturale ale acestuia. Întrebările, aprecierile și comentariile lor au făcut referire și la corpul prizonier, corpul ținut în scaun de boală, la modul în care mișcarea ar putea scutura fricile existente și folosirea, atât cât se poate, a segmentelor mobile într-un dans, dublat de imagine și de cuvânt prin re-creare și permanentă adaptare a spațiului interior la spațiul exterior și la implicarea tuturor funcțiilor cognitive și sociale ale corpului.

Spațiul astfel transformat se ordonează, confuzia se risipește treptat, lăsând loc fuziunii (spațiilor mediului și corpului, în treceri succesive, din interior către exterior și invers), transfigurând mișcarea în cuvânt, ca și cum involuntarul corpului fizic ar fi rupt orice legătură de prizonierat a sinelui, rostind acum adevăruri eliberatoare:

*"Mă simt ca atunci când eram mic și alergam vara prin ploaie. Cred că până și eu aș fi în stare să scriu două versuri că doar tot omul s-a născut poet!"*⁷

BIBLIOGRAPHY

1. Alain Berthoz et al., 2002, *Les espaces de l'homme*, ebook, Kindle Edition
2. David Le Breton, 2013, *Anthropologie du corps et de la modernité*, Presses Universitaires de France, Paris

⁵Journal d'un corps, p. 20

⁶D. M. studentă, medicină generală, anul I, MG

⁷B.S. student, anul II, medicină generală

3. Diana Boc-Sînmărghișan, "Metaphors Derived from Anatomic Terms in the Toponymy. Special Attention Paid to the Toponymy of Bistra and Sebes Valleys (Carsa-Severin Country), JRLS 7, 2015, <https://old.upm.ro/jrls/JRLS-07/Rls%2007%2012.pdf>, consultat în mai 2019
4. Mircea Eliade, 1978, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris
5. Mircea Eliade, *Erotica mistică în Bengal*, Jurnalul Literar, 1994
6. Mircea Eliade, *Șarpele*, V-V Press, Cluj-Napoca, 1991
7. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Dacia, Cluj-Napoca, 1991
8. Alan Goodman, Deborah Heath, M. Susan Lindee, *Genetic Nature-Culture, Anthropology and Science beyond the Two-Culture Divide*, 2003, University of California Press, P. 17, 42, 211-228, 272
9. Haguit Greilsammer, "La Thérapie par la danse et le mouvement : entre corps, mouvement et parole", *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], 25 | 2014, mis en ligne le 30 octobre 2014, Consulté le 23 février 2017. URL : <http://bcrfj.revues.org/7364>, consultat în aprilie-mai, 2019
10. C. J. Jung, *În lumea arhetipurilor*, Jurnalul Literar, 1994
11. Gaye Kassing, *Discovering Dance*, Hardcover, 2014, Kindle Edition
12. Ga-Young Lee, "La peau : lieu sensible, lieu de mémoire, matière pour la danse", <http://revel.unice.fr/symposia/corpssetsavoir/index.html?id=242>, consultat în mai 2019
13. Guy Di Méo, "Subjectivité, socialité, spatialité : Le corps, cet impensé de la géographie" <http://www.revues.armand-colin.com/geographie-economie/annees-geographie/annees-geographie-ndeg-675-52010/subjectivite-socialite-spatialite-corps-cet-impense-geographie>, consultat în 2017
14. Jeremy Narby, *Șarpele cosmic și ADN-ul și originile cunoașterii, Șamanii stăpânii haosului*, Dao Psi, 2005
15. Michel Odoul, *Dis-moi où tu as mal, je te dirai pourquoi*, Albin Michel, consultată ca ebook, Kindle Edition, în 2018
16. Nina Parish, 2006, *Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux*, <https://journals.openedition.org/textyles/409>, consultat în martie-aprilie 2019
17. Daniel Pennac, 2012, *Journal d'un corps*, Gallimard, Paris
18. Anneke Smelik, „A close shave: The taboo on female body hair”, în *Critical Studies in Fashion & Beauty*, Vol. 6(2), 2015, P.233-251
19. Petruța Teampău, "Corp gândit, corp trăit. Ipostaze teoretice în științele socio-umane", în *Corp – artă – societate: reflecții întrupate*, volum coordonat de Laura Grunberg, 2010, https://www.academia.edu/4474801/Corp_gandit_corp_trait. Ipostaze teoretice în științele socio-umane, consultat ca pdf, mai 2019, pp 15-31

Notă

Cercetare efectuată în cadrul și cu sprijinul:

Ciclului de seminarii: "Ars et Medica, Vita Longa" (21-25 martie 2016/ 17-21 aprilie 2017), coordonator Gabriela-Mariana Luca, UMFT

Atelierelor: „Ce este și cum a apărut conceptul NEBM (Narrative Evidence Based Medicine)? – Inițiere în medicina narativă ” și "Memoria dansului cosmic"

Atelierului: "Be smART, heal your heART!", (22.03.2016, UMFT), cu mulțumiri coordonatorului Simona Vintilă, regizor-actor, Teatrul Țache, Timișoara,

THE PROMINENT STRUCTURE OF THE NEWER NEW TRANSMODERNIST NOVEL

Ion Popescu-Bradicieni

Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu

Abstract: Silviu D. Popescu is a novelist of the imaginary fascinated by the duality and the inverse in the mirror: the reflection is, naturally, a doubling factor. In this perspective, there is a revaluation of the mirror and the duplication; it is not to be surprising that the deduction and reversal are constantly used in the imaginary literature; a good example of deduction is provided by the Faulknerian novel (s.m.), but corrected by a reductionist exercise to the mystical, symbolic, semiotic essence.

"The author, I quote, retreats to the terrace behind the house to light a cigarette and meditate on how strange his story is."; as a matter of fact, I note in the quality of a critic of hermeneutic-symbolological and mythological-archetypological analysis, a novalisian one (s.m.). When immersed into his thoughts so deep that they are viscous as pitch or honey, one admits that: "Sometimes I'm afraid of drowning in them. My fear of a bottomless water is instinctual. "But he is a gladiator with an insular consciousness who lives in two realities: in one he is excited, in the other one he is a pedestal of gold and sapphire (the image is parnasian / symbolic - n.m.); whilst Andrei's life - and that of the Author's himself who assumes Andrei character (either a leading or secondary character) as a participant in an egography - is like a collection of instant moments.

Keywords: metamorphosis, avatar, lecturer.

1. Noul nou roman transmodernist

Cu asemenea definiții, dar și cu altele, la fel de fulgerătoare, romanul „Dorința” este întemeietorul noului nou roman transmodernist. Metafora e sclipitoare, metonimică și sinecdotică, e comprimată, comparația e trialectică, verbul explodează, substantivul e semiotic, adjectivul e hipnotic, litota e vârful de jar al Țigării ș.a.m.d. Fiecare trop/ figură de stil/ fac parte dintr-un „interstelar” de simboluri și arhetipuri, iar textura romanescă e arhitextuală/ intertextuală (Genette), cu trimeri bazate pe o vastă lectură și pe o/ cultură la purtător paradigmaticosintactică aduse lejer/ firesc în pânza narativă: „Maestrul și Margareta”, „Discovery Chanel”, „Descântec de ursit”, „Wikipedia”, „Tolkien: Stăpânul Inelelor”, „Paulo Coelho: Alchimistul”, William Blake, Woody Allen ș.a.

2. Floarea de lotus

Fiindcă Andrei se sinucide prin înecare într-un vis, ca să renască în celălalt, ca dictator absolut, al Consumatorilor de Lotus, general al Ordinului lor trebuie să-l avertizez pe (re)lector de acel tragism zguduitor din temelii. Dar ce este un lotus? E o plantă acvatică, rizomul de lotus fiind acoperit cu flori. Aproape peste tot în culturile vechi, coloana (pomul, stâlpul, arborele) este asociată fie cu un curmal fie cu un lotus sacru. E deci vorba de ciclicitatea vieții. E deci vorba despre trecerea de la simbolismul pomului la cel al ciclului. Cultul ciclului lunar și al corolarului său vegetal pare să fie tot atât de vechi ca și cel al pomului. Metamorfozând pomul în cruce, Andrei transmută simbolismul xilic în ritual creator al focului. Pomul-coloană (Stâlpul Creației la Silviu D. Popescu – n.m.) structurează totalitatea cosmică obișnuită a simbolurilor vegetale printr-un vector verticalizant. Pomul-coloană ne invită așadar la o totalizare cosmică, dar punând accentul pe verticalitatea progresivă a cosmogoniei. Astfel că lotusul e dublul vegetal al lui Andrei ca autor al romanului al cărui personaj-scriitor este într-o lume în care se simte un orfan, un neadaptat. Citez: „Trebuie să recunosc că îmi place să scriu, îmi place să construiesc lumi imaginare... Poate de aia sunt, pe pământul ăsta, să scriu, iar eu îmi irosc vremea încercând să trăiesc viața altuia ci nu pe a

mea”. Așadar modelul de roman proiectat de Silviu D. Popescu în eter e cel al constructivismului imaginar alteritar, orfic și abia apoi narcisiac. (Popescu, 2015, în integrum)

3. Realitatea (im)perfectă

Dar pomul lui Andrei va fi însuși hermafroditul-tip: Osiris mort și totodată zeița Isis; Ashera e în același timp Dumnezeu tatăl și zeița-mamă. Pomul va reprezenta cu ușurință produsul căsătoriei, sinteza celor două sexe: Fiul. Cele patru femei ale lui Andrei sunt căutate și iubite spre a fi selectate pentru (re)refacerea Androgenului. Pomul e așadar simbolul totalitar în geneza și devenirea sa. Yaggdrasil, pomul legendelor nordice, se înfățișează cu aceeași atribute de cosmicitate, e arborele cosmic prin excelență care leagă cerul cu pământul, ale cărui rădăcini stau înfipte în inima pământului și ale cărui ramuri adăpostesc fântâna cu apă vie.

Pe Osiris și Isis îi întâlnim în „Baltagul” lui Mihail Sadoveanu (Paleologu, 1978, p. 58 și următoarele) ca biografie antropologică a lui Nechifor și a Vitoriei Lipan. În „Baltagul” androgenul își refăcuse unitatea primordială, iar sacrificarea masculului pune la încercare fidelitatea femeiei. În „Dorința”, finalul ne asigură că într-o altă dimensiune (precum în „Ieronim și Cezara”, romanul lui Mihai Eminescu cel mai recent, editat în premieră de Ion Popescu-Brdăiceni – n.m.) Andrei și Elena își vor relua relația în doi „înaintea timpurilor”, în țara consumatorilor de lotus, în care mai fusese în postură de cruciat. Arta po(i)etică a romanului „Dorința” e schițată inteligibil: „Floarea de lotus crește nestingherită în apa rece și alunecoasă în timp ce eu îmi pierd șirul ideilor și mă plafonez tocmai la intrarea în templu... Intensitatea emoției șterge linia dintre dicțiune și realitate și îmi dau seama că trăiesc într-o caricatură nereușită a unei realități perfecte. Puncte de suspensie mă despart de ea... Consumatorii de lotus sunt după ușă, în dormitor, și mă privesc neîncetat, cu ochii ieșiți din orbite, rânjind și contorsionându-și corpurile ireal de slabe și străvezii... Consumatorii de lotus sunt poate alte fețe obscure ale persoanei mele care mă bântuie. Nu știu nici eu. Nu mai știu de câte ori am crezut că, în sfârșit, m-am trezit și, de fiecare dată, mă regăsesc în altă poveste, mă cuprinde panica, văzând că nu pot rupe ciclul. Sunt un mare iubitor de vise și de speranțe.” Silviu D. Popescu își autodecriptează, autoreferențial, cel mai firesc, propriul roman. (Popescu, 2015, în integrum)

4. Formula recodificată și reconfigurată

Brusc realizez că romanul e scris de două personaje care-și exercită dreptul auctorial. Există un Andrei autobiograf ionic, care-și scrie „amintirile” ca și Ion Creangă la persoana întâi. Ion Creangă ne dă drept cheie de intrare în partea a II-a a „Amintirilor...” sale celebra propoziție „Nu știu alții cum sunt...” (Creangă, 1968, 47). Silviu D. Popescu ne oferă o cheie netrasă la indigo dar cu atât mai indicială, introductivă în tehnica romanului său, care pare o rezumare a mai multor „aventuri, povestiri, aventuri imprevizibile” într-un supratot de arhetipuri, avatare, esențe și existențe trăite între Stâlpii Creației care „sunt hotarul de Nord al ținutului său imaginar unde – precizează autorul-narator – timpul și spațiul sunt nedefinite, și Consumatorii de lotus, după care descinde în subconștientul său abisal.”

Formula lui Silviu D. Popescu e cumva recodificată și reconfigurată la fel de lămuritor: „Nu știu nici măcar cine sunt sau de unde am venit. Nu știu unde vreau să ajung. Un singur lucru mi-e clar, și anume că undeva am făcut o abatere de la drum...” (s.m.). Păi, abaterea e literatura prin excelență, ficțiunea ca atare, abaterea de la realitate prin „ținutul imaginar” fie cel al subconștientului abisal fie cel al parcursului prin propria minte, pas cu pas(s.m.), cu o minuțiozitate obsedantă într-un timp contractat prea mult.

Dar există și personajul-narator despre Andrei (deci persoană a III-a, dorică) dar care apelează și la „armele” strategice ale corinticului/ antimimeticului (Manolescu, 2000, 722-733).

5. Bărbatul total diferit/ diferant

Ca metaroman transmodern, „Dorința” se bazează pe niște personaje emblematice: autorul, cele patru iubite, Andrei ca narator și Andrei ca autobiograf și pe consumatorii de lotus. Aceștia din urmă sunt agenți ai vieții divine. Pe pereții hipogeelelor tebane se poate vedea o adunare de familie în

care viii și morții aspiră cu gravitate mirosul florii viorii, în gestul lor desfătarea amestecându-se cu magia renașterii.

În finalul romanului lui Silviu D. Popescu, Andrei-autobiograful ne asigură că „în țara consumatorilor de lotus” e un bărbat „total diferit”. Țara lotusienilor e una a frigului absolut, ca-n „Plumbul” lui G. Bacovia: „Stam singur lângă mort... și era frig.” (Bacovia, 1994, 5), ca-n stilul suferinței bacoviene: nihilomelancolia (Simuț, 1994, V) ori ca pe planeta Marte. Alternativa ar fi un anume Circul du Soleil: „Este un circ mistic, o legătură între prezent și trecut. Iar eu trăiesc în trecut.” (aici – Andrei-autobiograful și autorul (narator-auctorial și autoreferențial – n.m.) se identifică, se suprapun, se confundă pur și simplu. „În cadă”, intervine eroul ionic, „o floare de lotus plutește în apa murdară de rufe, își trage nutrimentele din detergentul amestecat cu balsam și mizerie.” (Popescu, 2015, 78). E limpede că arhetipul lotusului, trecând prin etapa de anarhetip s-a epuizat în eschatip: ciclul se încheie și specia se stinge spre a renaște. „Monstrul compozit”, Andrei, se dedublează într-o prezență demonică, care-l urmărește peste tot, în somn, în vis, în coșmar, ia forma unei bătrâne sau a unui bărbat bine făcut, iar el nu reușește să-o facă să-i piardă urma. Îi simte respirația în ceafă și își amintește foarte clar senzația de teamă primordială, de panică, de paranoia. Ca să scape de prezența aceea care îl urmărește în vis, de multe ori levitează într-un punct și astfel acel rău nu îl poate atinge.

Consumatorii de lotus și Consumatorul de realitate, dimpreună cu Cristina și Elena, și Eva, și Ana, și Roxana, și Alex, și Tudor, redevin deci punctul inițial ca-n Scrisoarea I eminesciană: „Punctul-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumei,/ e stăpânul fără margini peste marginile lumii.../ De-atunci negura eternă se desface în fășii.../ De-atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...” (Eminescu, 1969, 529)

6. Astronomia și ocultismul și avatarurile

Scenariul romanului „Dorința” decurge spre resituarea în momentul original generator, al propriului corpus dezvoltat arhetipal; când el rezultă abia în final, rezumativ și teleologic, corpusul este eschatipic. Literatura lui S.D.P. este una șamanică? Ei, da. Episodul cu mersul la o ghicitoare este ilustrativ. Printr-un asemenea ritual, lui Andrei „i-ar fi plăcut să dispară pur și simplu și să se rematerializeze în Ursa Minor”. În transversalia „Astronomia și ocultismul”, Andrei (cel prezentat de autor, doric ca un ignorant, ca orice orășean modern, „îngropat” în profan) se înstrăinase de pulsul naturii, al pământului, de ritualurile ancestrale. Dar știa că locul lui e altundeva, poate într-o altă galaxie-spirală. De altfel în acest subcapitol, Cristina îi observă lipsa de pe balconul din care cu un telescop cercetase cerul de la emisfera sudică la emisfera nordică, de la Coroana Nordului la Crucea Sudului.

Explicațiile de subsol ale lui Silviu D. Popescu amintesc de „Țiganiada” lui Ioan Budai-Deleanu (Budai-Deleanu, 1969, in integrum) ceea ce mă duce instantaneu cu gândul la caracterul epopeic al romanului „Dorința”, în regim satiric, ironic, sarcastic, grotesc, tragic, dar și uzând la „un exercițiu secret prin intermediul căruia reușește să își amintească lucruri din trecut” în care, poate, încerc eu, hermeneutul și criticul total, să decid, ar putea fi, legarea strânsă dintre muzicile ambientale și reveriile transimagine (Popescu-Brădiceni, 2015, in integrum) și alternative (Popenici, 2001, 53-66), căci, mai întâi autorul, apoi Andrei I, pe urmă Andrei II, pe urmă Andrei III ș.a.m.d. se lasă în Voia lor. Și Andrei cel surescitat, și Andrei cel cruciat, și Andrei cel gladiator, și Andrei cel în creierul căruia explodează o supernovă, și Andrei cel excitat și gasteropodic, și Andrei: conștiința insulară, și Andrei: scriitorul autobiografic/ autoreferențial, și Andrei memorialistul, și Andrei autoobsedat sexual, și Andrei cel ambiguu, și Andrei adolescentul, și Andrei misteriosul, straniu, ezotericul, magicianul, și Andrei: zeul în carne și oase, mereu încercând un ontologic și fenomenologic deja-vu, și Andrei insomniacul ori coșmarescul, paranoicul ori panicul, și tot încă pe-atâtea avataruri, toți se cer imaginați în același film, derulabil după bunul plac al fiecăruia dintre ei (dintre noi? – n.m.) (Popescu, 2015, 16-17). Pasajul „Imaginați-vă” marcat cu litere cursive ar putea fi una din artele narative la care a recurs romancierul (de tip „râul timpului”/ „structura temporală”/ „în marea trecere”/ „cristalul magic”,

„mit identitar”, „I.A. Bunin”, „Vladimir Nabokov”, „Mircea Eliade”, „J.D.Salinger” (Salinger, 2005, 27) etc.)

7. STOP CADRU: ars narativa

Silviu D. Popescu este o fire creatoare cu forță Phoenix-iană, care interesat de taina morții vrea s-o escaladeze prin rememorarea timpului trecut al vieții. Protagonistul poveștilor din „Dorința” încearcă să restituie un trecut grav bolnav, făcând un efort disperat pentru a resuscita din fiecare avatar mai întâi propriul chip, apoi chipul femeii iubite, și el avatarizat. „Să vedem” – ne îmbie autorul ca un șeic oriental sau ca un prinț occidental: „Ana, femeia din trecut, Elena, femeia misterioasă de care Andrei se va îndrăgosti, și Cristina, prietena lui; mai avem pe Eva, prostituata de lux. Ele pot fi reale sau pot fi simple proiecții ale subconștientului lui Andrei... Elena, pierderea memoriei.” Acest STOP CADRU revelează esența imaginarului lotusian, acela care ne relevă axa lumii, falusul, simbolismul bisexual sau sexual totalizator, dar și imaginarea moralității, care se poate păstra pură și intactă în mijlocul societății, și a răutăților acesteia, fără a fi necesară retragerea în pustiu (Gheerbrant, Chevalier, 1996, 232).

Silviu D. Popescu își avertizează (re)lectorii că „în ținutul consumatorilor de lotus, chestiile pragmatice nu contează. Nici timpul nu mai deține controlul asupra lucrurilor. Suntem noi și ei. La asta se rezumă tot. Noi avem tot, simțim mai real, visăm mai intrigant, ne îndrăgostim și iubim mai intens, avem coșmaruri mai înfricoșătoare și utopii mai periculoase.” Apoi Andrei se autodecodează el însuși: „Sunt un hedonist, un fel de profet mincinos al cărnii și reveriei, al unui topos pe care îl caut de foarte mult timp, dar se ascunde de mine, se disimulează și îmi tot scapă printre degete.” Apoi se autodefiniște mai adânc: „Am rămas fidel religiei mele păgâne. Sunt fiul lui Pan. Da, mă fascinează pădurea atât de deasă și profundă încât te aruncă într-un imaginar vâscos.”

Proza „Dorinței” este structurată pe reînvierea unei transrealități strălucitoare și nemuritoare, opusă sinesteziei maladive, angoasei apăsătoare.

8. Structura proeminentă

Gabriela Duda ar pleda pentru faptul că trama epică ascunde un nivel simbolic, pe care fiecare cititor este liber să și-l fixeze în ce registru al semnificațiilor generale dorește. Reprezentarea, ficțiunea dobândesc credibilitate și propun cititorului un „adevăr” al lor, în primul rând pentru că acesta aderă la realitatea limbajului în care citește.

Textul narativ din „Dorința” propune, ca orice discurs creator de lumi alternative, un univers primar și un univers secundar, poate și încă un univers terțiar. Ontologia universului secundar, cel oniric (o mare parte din vreme eroul se scufundă în vis și rămâne în el – n.m.) și ficționar se sprijină inevitabil pe cea a universului primar.

Aș putea sintetiza concluzia acestei succinte și cam extinse demonstrații, spunând că întotdeauna, ca buni cititori, ne bazăm înțelegerea și acceptarea unui text narativ ficțional pe un sistem de fragmente de cunoaștere și relații între aceste fragmente, mediate, în ultimă instanță de limbă. De ce limbaj! Mai întâi acesta asigură de fapt relația de corespondență între cele trei universuri care, împreună, alcătuiesc structura proeminentă. Lumea ficțională din „Dorința” este această „structură proeminentă”, atunci când ea se constituie (am văzut clar acest semn – n.m.) în acea structură duală, în care universul primar (cel al orașului Cluj – n.m.) nu intră obligatoriu în relația de izomorfism cu universul secundar (filmul cu instanturi – n.m.), dat fiind că acesta din urmă mai poate conține entități și stări de lucruri, care nu își găsesc niciodată corespondentul în primul univers, ci în cel terțiar (Cartea Călătoriei dionisiacoapolnice). Modelând realitatea, meta- și transrealitatea, Silviu D. Popescu îi modifică spiraloid și instantaneu traiectul dinspre prezent, ba înapoi în trecut, ba înainte în viitor. (Duda, 1998, 67-74).

9. Cauza „Cristalului Magic”

Să-l las pe Virgil Șoptoreanu să-și susțină cauza „Cristalului magic”: care-i de fapt adevăratul chip al scriitorului răsfrânt în opera sa „Dorința”? Reflecțiile autorului despre momentul conștientizării propriei prezențe în lume sunt scăpări ale unei memorii orgolioase și monstruoase?

Stihia pură a timpului poate purta stările superioare în cele patru puncte cardinale sau spre punctul inițial al big-bang-ului reînființator, al marii explozii (Weinberg, 1984, 22) a romanului românesc de azi și de mâine? Spiritul timpurilor străvechi îi este lui Silviu D. Popescu mult mai apropiat decât cel al vieții contemporane, în care se simte un pribeag într-o societate desacralizată sau un oaspete cam nepoftit? Ori un exilat... heidaggerian?

Aș situa romanul și pe Silviu D. Popescu pe axa revoluționarilor romanului „modernist”. Acum ea arată, completată, astfel: Proust, Joyce, Kafka, Nabokov, Mircea Cărtărescu, Silviu D. Popescu (în acest sens „Dorința” fiind capodoperă transmodernistă). Istoria apare în ochii lui Andrei (dublura existențială a autorului) lipsită de sens, în ea repetându-se fatidic aceleași coliziuni irezolvabile. Antinomia insurmontabilă între individ și societate, reflectată în romanul „Dorința”, se constituie într-o trăsătură fundamentală a noii scriituri recomandată României de azi și de mâine, de Silviu D. Popescu. „Dorința” lui e un roman-eseu, un roman-doctrinar, un roman demonstrativ dar și corporeal, căci, în lumea amintirilor lotusiene, segmentele care fragmentează „saga” vieții autorului și a personajului Andrei sunt unități de timp mari, metaromanești, cu intenția de a ancora universul lor artistic în sfera realității concrete dar și într-o irealitate imaginar-fantastică, ficțional-dicțională (Șoptoreanu, 2006, 231). Brian McHalle (McHalle, 2009, 53-76) transvaluează câteva ontologii ale ficțiunii: heterocosmosul, vechea analogie între Autor și Dumnezeu, lumile posibile, construirea socială a (i)realității, a zonei intertextuale, lumile în coliziune, liniile paralele, science-ficționalizarea, fantasticul dislocat, realemele constrânse, istoria apocrifă, anacronismul creator, fantezia (an)istorică, lumi în curs de anulare, ceva străin de noi există, dar trebuie relevat, terții excluși-incluși, cărările bifurcate, sensul absenței finalului către regresul infinit, trompe l'oeil, bucle stranii sau metalepse, personaje în căutarea autorului, care trebuie să se întoarcă în text (Simion, 1981, 5-10). Silviu D. Popescu, năzdrăvanul „incantației dacice”, se refugiază pe „un alt atol”, într-o „țară îndepărtată”, unde să găsească, precum Novalis „floarea albastră” (Novalis, 1980), după metempsihoze reiterate de ideea indestructibilității esenței, statorniciei sale, în antiteză (trialectică din transmodernism încoace (Nicolescu, 1999, 5-171) cu schimbarea formelor, simetric și ea eternă, deși heraclitică (ca și Novalis, Silviu D. Popescu este fascinat de elementul lichid al apei, de un univers în care predomină o sete violentă de depășire a propriei entități prin infinită dilatație; de un univers în care corpurile tind să se topească, să curgă, să se prelingă, uneori în subtile instituții, să se sublimeze în vapori diafani).

Stilul erotomagic al lui Silviu D. Popescu este o sublimare a femeii, un elogiu adus mirabilului feminin. Iubitele lui Andrei (și ale lui Silviu D. Popescu firește – n.m.) sunt toate sfâșietor de senzuale, ondulate, sorbitoare cu privirile, dezarmant de frumoase, voluptuoase, abandonând dorințelor primordiale ș.a.m.d. Te doare sufletul când citești, recitești și iar rerecitești acest roman.

Instead of conclusions. Fatal subjectivity.

I invite all readers eager for an exceptional romantic novel to find the time needed to devour its pages. "The Desire" is the complete, brief, all-encompassing novel that Eugen Simion would characterize as being expressly written for the reader, invited to become himself a collective character of the novel "Desire" (possibly doubling in balance the consumers of lotus - nm). I was introduced inside to perform my highly honourable function for me: to recreate the work, to act myself as a literature producer; recreating it, I have highlighted details, which the author did not even think about. By acquiring the idea of productive reading, the (meta) and (trans) essay results (Simion, 1981, 417-421). An interpreter, unstuck from the archilector (lecteur pluriel - Riffaterre, 1971), but already rehabilitated as solitaire, the article has two layers: heuristic, however, to the extent that as its author I mapped the text by several methods both analytical, hermeneutic, under the initial impulse of the idea of an objective filter in my fatally subjective interpretation.

În loc de concluzii. Fatala subiectivitate

Îi invit pe toți cititorii dornici de un roman excepțional de dragoste să-și găsească răgazul necesar devorării paginilor sale. „Dorința” este romanul total, succint, atotcuprinzător, pe care

Eugen Simion l-ar caracteriza ca fiind scris expres pentru publicul cititor, invitat să devină el însuși un personaj colectiv al romanului „Dorința” (eventual dublându-i întru echilibru, pe consumatorii de lotus – n.m.).

Eu am fost introdus în lăuntrul lui ca să-mi exercit funcția extrem de onorantă pentru mine: de a recrea opera, de a mă purta eu însumi ca un producător de literatură; recreându-l, am scos în evidență amănunte, semnificații la care (poate) autorul nici nu s-a gândit. Însușindu-mi ideea lecturii productive, a rezultat (meta) și (trans)eseul de față (Simion, 1981, 417-421).

Interpret, nedesprins din arhilector (le lecteur pluriel – Riffaterre, 1971), ci abilitat deja dar solitar, articolul are două straturi: heuristic totuși, în măsura în care ca autor al lui am cartografiat textul prin mai multe metode, și analitic, hermeneutic, sub impulsul inițial al ideii unui filtru obiectiv în interpretarea-mi fatal subiectivă.

BIBLIOGRAPHY

Jean-Paul Sartre: Existență și adevăr; written and annotated by Arlette Elkhaïm-Sartre; Polirom Publishing, Iași, 2000;

Alexandru Paleologu: Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu; Cartea Românească Publishing, București, 1978;

Ion Popescu-Brădiceni: Mihai Eminescu. O istorie frumoasă: Ieronim și Cezara; Napoca Star and Cogito Publishing Houses, Cluj and Oradea, 2006; with a foreword by Mihai Cimpoi and an argument by Ioan Țepelea; with a preface by Lazăr Popescu and a portrait by Theodor Codreanu;

Ion Creangă: Amintiri din copilărie; Tineretului Publishing, București, 1908 (childhood illustrations by Constantin Baciuc, edition cared for in 1950, by G.T.Kirileanu);

G.Bacovia: Opere; Fundației Culturale Române Publishing, București, 1994;

Mihai Eminescu: Poezii; Editura pentru literatură Publishing; București, 1969, critics edition by D.Murărașu;

Silviu D.Popescu: Dorința; Napoca Star Publishing, Cluj, 2015;

Virgil Șoptoreanu: Timpul artistic și poetica memoriei; Paideia Publishing, București, 2006;

Gabriela Duda: Introducere în teoria literaturii; All Educational Publishing; București, 1998;

Eugen Simion: Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă; Cartea Românească Publishing, București, 1981; therefore: Who's voice is it, where is the creator? What does it mean to exist, or to write for an autobiographical literature novelist? What is the critics strategy? How does the profound ego and the superficial one behave and what is their relationship?; How does the rimbaldian „Je est un autre” apply?; Le Moi Pur et le zéro de l'écriture as a recovery of the being's totality; one writes in order to feel essential in relation to the universe; for the (re)reader everything is to do and everything has already been done (by the author – n.m.); the transcendence and immanence of the total ego; the total ego, the pure ego, the non-ego (the lotus eaters), the mythical ego (Andrei the pagan);

Novalis: Discipolii la Sais/ Heinrich von Ofterdingen; translation, introductive study and notes by Viorica Nișcov; Univers Publishing, București, 1980;

Novalis: Între veghe și vis. Fragmente romantice; selection, translation, preface, notes and comments by Viorica Nișcov; Univers Publishing, București, 1995;

Michael Riffaterre: L'Enseignement de la littérature; Plon Publishing, Paris, 1971;

Basarab Nicolescu: Transdisciplinaritatea. Manifest; translation by Horia Mihail Vasilescu; Polirom Publishing, Iași, 1999;

Paul Valéry: Criza spiritului și alte eseuri (see the essays „Prezența Parisului”, „Studii și fragmente despre vis”, „Omul și cochilia”, „O cucerire metodică”, „Criza spiritului”); translation by Maria Ivănescu; Polirom Publishing, Iași, 1996;

Henri Bergson: Materie și memorie; translation by Cora Chiriac; Polirom Publishing, Iași, 1996;

Paul-Ludwig Landsberg: Eseu despre experiența morții; urmat de Problema morală a sinuciderii; translated from French by Marina Vazaca; preface by Jean Lacroix, postface by Olivier Mongin; Humanitas Publishing, București, 2006;

– Brian McHalle: Ficțiunea postmodernistă; Polirom Publishing, Iași, 2009 (translated by Dan H. Popescu);

– Ștefan Popenici: Pedagogia alternativă. Imaginarul educațional; Polirom Publishing, Iași, 2001, preface by Cezar Bîrzea;

– Ion Popescu-Brădiceni: Metodidactica și metadidactica educării limbajului (C/S) II. Imaginarul educațional – un demers inovator; Academica Brâncuși Publishing, Târgu-Jiu, 2015; preface by Ladislau Daradici; postface by Eugen Evu;

– Mircea Cărtărescu: Nostalgia; Humanitas Publishing, București, 2000;

– Gérard Genette: Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune; Univers Publishing, București, 1994 (translation and preface by Ion Pop);

– Ioan S. Cârâc: Teoria și practica semnului; European Institute; Iași, 2003;

– Mircea Eliade: În curte la Dionis; Humanitas Publishing, București, 2004 (see the novellas *Les trois grâces*, *În curte la Dionis*, *Tinerete fără tinerețe*);

– Franz Kafka: *La métamorphose*; traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte; Edition Gallimard, Paris, 1955;

– Marcel Proust: *Swann*; Prietenii Cărții Publishing; București, 1991;

– James Joyce: *Portret al artistului în tinerețe*; in Romanian by Frida Papadache; Univers Publishing, București, 1987;

– J.D. Salinger: *De veghe în lanul de secară*; Polirom Publishing, Iași, 2005; translated by Cristian Ionescu (I quote a notable paragraph: 'What really knocks me off is a book that, after you finished reading, makes you wish that the author were a good friend and you could ring him anytime you would feel like talking to him' (p. 27); 'Imagine what it feels like to touch a woman and at the same time tell her about a guy that tries to kill himself. This couple really knocked me off'. (p. 115);

– Mihail Sadoveanu: *Hanu Ancuței* / *Baltagul*, Minerva Publishing, București, 1987; edition cared for by Constantin Mitru, historical and literature landmarks by Corneliu Simionescu;

– William Faulkner: *O parabolă*; translation by Mircea Ivănescu; RAO Publishing, București, 2011;

– Mihail Bulgakov: *Maestrul și Margareta*; translation and notes by Antoaneta Liliana Olteanu; Adevărul Holding Publishing, București, 2011;

– J.R.R. Tolkien: *Frăția inelului*; translation by Irina Horea; translation of the verses by Ion Horea; RAO Publishing, București, 1999;

– Vladimir Nabokov: *Vorbește, memorie. O autobiografie rescrisă*; translation by Sanda Aronescu; foreword by Dan Grigorescu; Universal Dalsi Publishing, 1994.

VIRGIL TĂNASE THE FREEDOMS OF THE NOVEL

Iuliana Barna

Assoc. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: According to Virgil Tănase, the novel revolves in a world of letters just like a planet: it has its own course, its balance. Any intervention does nothing, but tears it off its sustaining gravity, only to cast it into a universal cataclysm.¹ Virgil Tănase's novel is different from the classic novelistic genre, the contract with its reader goes to the winds, the novel becomes writing, the story loses its intensity to the prejudice of form. In general, the modern prose lies under the sign of the sustainable human values, of the authentic origin identification which leads to a profound and real existence regardless of the purely sensory area.

Keywords: biography, novel, exile, totalitarian system

***Romanele mele sunt romane adevărate.*²**

Scrierea lui Virgil Tănase e reală, autentică, plină de atitudine, o scriere ce reușește să exprime îndrăzneț „*greșelile trecutului*”. Arhitectura romanului ascunde, și totodată relevă, un scriitor prolific, un spirit integrator, care are aspirația și vocația de a surprinde totul: epoca în care trăiește, spiritul lumii din care provine, sufletul uman.

Dacă ar fi să conturăm în câteva cuvinte romanul *Zoia*, comparându-l cu celelalte scrieri ale lui Virgil Tănase, am spune roman total: *cronică a epocii totalitare obținută prin radiografia câtorva biografii reprezentative, un bazar epic în care policier-ul, romanțul sentimental, invazia fantasticului și oniricul se îmbină cu eseul*.³

Zoia poate fi și un tratat metaforic asimilat discret de un roman cu accente onirice. Virgil Tănase este un adevărat maestru: autoreferențialitate, intertextualitate, amestec al vocilor narative (...), iată profilul unui scriitor deplin. După modelul lui Țepeneag, autoreferențialitatea în textul lui Virgil Tănase pare mai degrabă reflexul dorinței de *putting together again*, decât procedeu textualist sau postmodernist.⁴

„*Zoia* este romanul celei de a doua jumătăți a secolului XX din care s-a născut, nătânga, șchioapa și deja bătrâna, lumea noastră de azi”.⁵ Autorul concepe o cronică a unei epoci, România postbelică, analizând cu minuțiozitate destinele unor generații a căror morală oscilează între sentimentul binelui și imperativul supraviețuirii. „*Zoia* se înscrie în aceeași aventură a căutării și transformării romanescului, specifică scrierii lui Virgil Tănase, care niciodată nu adoptă o formulă anume sau un anumit gen al romanescului”.⁶ Romanul se dorește a fi un *Cosmos* încheiat cu oameni proveniți din medii și epoci diferite, dar care, parcă trăiesc același destin: „Sunt personaje care se găsesc la sfârșitul anilor '30 în Germania, altele care-și fac studiile la Moscova în anii '50. Intervine și Parisul. M-am aflat deci în fața unui proiect complex. Nu cred însă, că mai pot scrie astăzi romane-fluviu de genul *În căutarea timpului pierdut* sau cel ilustrat de Roger Martin du Gard cu *Familia Thibault*. Nu zic *Război și pace*”.⁷

¹Virgil Tănase, *Ma Roumanie (România mea)*, EDP, București, p.146.

² Ibidem, p. 10

³ Oana Soare, *Universul epic al lui Virgil Tănase*, **Caiete critice**, nr. 10/ 2013, p. 86.

⁴Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de Hârtie. Eseu despre exil*, Editura Aula, 2003, p.125.

⁵Virgil Tănase, *Zoia*, Editura Allfa, București, 2003, p.706 (versiunea franceză a fost publicată în 2009 de Editura Non Lieu).

⁶ Oana Soare, *Romanul- scoică. Zoia*, **Caiete critice**, nr.9/ 2005, p.13

⁷Constantin Coroiu, *De vreme ce Cațavencu „a intrat în pământ”, el trebuie să iasă din pământ*, Dialog cu regizorul și scriitorul Virgil Tănase, în **Convorbiri literare**, Anul CXXXV, Nr.12 (72), decembrie 2001, p.5.

Cu o intuiție artistică de invidiat, Virgil Tănase realizează prin mixtura de stilistic și lingvistic o adevărată metaforă narativă. Prozator trecut prin experiențele anilor '50, '60, adică anii Noului roman, caută să elucideze prin intermediul unor împletituri epice labirintice misterul care a condus la sudarea mai multor destine posibile de aceeași individualitate.

Personajele romanului *Zoia* sunt construite, după cum însuși autorul afirmă, din bucăți *ale minții umane*, oamenii cunoscuți sau inventați: astfel în anii cincizeci facem cunoștință cu Mircea, activist de partid, comunist, „înșelat în utopia sa”⁸ care sfârșește tragic, ucis sau *sinucis* cu grijă de alții; Ana, soția sa, și ea sindicalistă de prim-plan, moare convinsă de legitimitatea crezului său; Irina - sora lui Haralamb, *măcinată încă de tânără de malaxorul vremii*, plină de lecturi, de maxime și de povețe, *un fel de personaj coborât din "Fizicienii" lui Durrenmat*,⁹ și care, în final, devine prizoniera nebuniei. Anii șaptezeci aduc în centrul atenției pe Haralamb, iubitul Zoiei, care pare a fi, până la un punct, un fel de *dublură a autorului* (subl. mea) – „este scriitorul venit din Est și folosit, într-o parte de o propagandă rudimentară, iar în alta, de media perisabilă și strict publicitară, de fapt și de drept două fațete ale aceleiași rețete ideologice, îndreptată una contra alteia”.¹⁰

Și iată că în anii optzeci, o descoperim pe Zoia, un personaj atipic, care intră în scenă ca în orice roman bun, prin acumulare de secvențe și de referințe: „Este un personaj feminin important al romanului. Mama ei ajunge în mișcarea comunistă în anii '40 și se sinucide în '57. Și-a botezat fata Zoia, pentru ca atunci când ea va fi mare să aibă un rost, un viitor. E ca un semnal. La un moment dat personajele mele discută și, în discursul ei, Zoia, care a plecat în Occident, afirmă că tot ceea ce s-a întâmplat este o nemernicie, o ticăloșie. Mama ei îi dă următoarea replică: *Da, am căzut de foarte sus, am avut de unde cădea...*”¹¹

Zoia apare la început ca o ființă răsfățată, o zăpăcită, o sadică, o fată de bani-gata din Vechiul Regim, odraslă de activiști- Ana sindicalista de prim-plan, Mircea- ilegalist mătrășit de roțile revoluției bolșevice și reabilitat, dar și intelectual, fiindabsolvent de filosofie. Viața ei devine un destin părăsit, „o ficțiune cinică, un personaj ratat, invers bovaric, căutând o eliberare în lumea de neoane a Occidentului, lume care o refuză de altfel fără pic de eleganță”, căci țara noastră este producătoare doar de „cereale, reacționari și artiști de avangarda”.¹² „Asistăm la o perspectivă mereu relativizată de continuă *fugă* textuală, dar și de veșnică *fugă* în cerc a identităților interschimbabile ale celor care privesc și panoramează vertijul textual”.¹³

Personajele suferă transformări majore; ele nu sunt ceea ce par la început: simple marionete. Scăpate parcă de sub controlul autorului, *personajele au capacitatea, puterea de a acționa*.¹⁴ Apar personaje anonime sau nu, cu rol de actori și spectatori deopotrivă, care intră în spirala mișcătoare a textului pentru a descrie și a-și autodescrie poziția, unghiul de observație, evoluția. În spațiul prozei, în amestecul de registre narative, poate fi sesizată o voce auctorială extrem de fină (autorul intră direct în text, tangențial, discret și abia perceptibil). Luând fiecare detaliu legat de naratorul romanului Zoia, putem să reconstituim cu prudență profilul acestuia: uneori rezervat, alteori implicat; uneori dă dovadă de luciditate, alteori se pierde în discursul epic a unor voci care retrăiesc și stabilesc legăturile necesare între planurile istoriilor, motivând simetriile, elucidând simbolurile și motivele. În evoluția destinului intervine în calitatea sa de martor și de comentator¹⁵, iar atunci când este nevoie suferă și trăiește alături de actanții săi.

⁸Nicolae Iliescu, *Meseria de cititor. Viața de-a doua*, realizat de Nicolae Iliescu, în Ziarul **Cronica Română** din 6 martie 2006

⁹*Ibidem*.

¹⁰*Ibidem*.

¹¹ Constantin Coroiu, *art. cit.*, p.5.

¹²Nicolae Iliescu, *art.cit.*, 2006.

¹³ Laura Pavel, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Editura Cărții de Știință, Cluj – Napoca, 2007, p. 116.

¹⁴ Marian Victor Buciu, *Virgil Tanase et le rêve inventé*, „Seine et Danube”, nr. 6, Éd. Paris-Méditerranée, 2005, traduit du roumain par Linda Maria Baros, pp. 53-62

¹⁵ Ion Vlad, *Lectura romanului*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1983, p.244.

„Complexitatea *cronicii* permite aruncarea în joc a mai multor personaje, fiecare cu povești diferite oferindu-ne un evantai de formule romanești cuprinse într-o scriere – un bazar în care genuri ca policierul, romanul sentimental, romanul oniric, satira se îmbină cu eseu și tematica romanului obsedantului deceniu. Romanul constituie cronică unei epoci și a unor destine; atât la începutul cât și spre finalul *cronicii*, avem două radiografii onirice: coșmarul Anei care se închipuie lînșată după revoluție și visul paradisiac al soțului ei căruia i se proiectează o nuntă cosmică cu iubita sa din tinerețe, moartă”.¹⁶

„Actorii” romanului practică cu o dibăcie patetică arta compromisului, încercând să se sustragă gravitației istorice pentru care oamenii nu sunt decât niște pietre rotindu-se fără noimă prin cosmos.

Poeticitatea însufletește parcursul prozei, îmbrăcând-o în veșminte metaforice: *străzi șovăite, lumina ruginie de mătase veche, tălpile de tablă ale vântului, strălucirea vâscoasă a unui soare ofilit*. O boare onirică adie ușor și plăcut peste scrierea bine echilibrată, excelent dozată, în care se simte deopotrivă suflul epic și dramatic.

Un moment autobiografic

Zoia poate fi privit și ca roman autobiografic, întrucât este un tip de scriitură cu funcție explicativă prin raportare la realitate, la viață. Așadar, scriitura și viața sunt două lumi distincte, dar contigue. Avem de-a face, cu alte cuvinte, cu două lumi suprapuse, ce ființează într-un real spectacol. Din culise, autorul regizează spectacolul vieții lui:

- Ion Brudea se duce la Paris și se decide să-i facă o vizită prietenului său din copilărie, Adrian Moscovici care se exilase aici. (în Franța Virgil Tănase locuiește o perioadă în casa lui Dumitru Țepeneag, scriitor român stabilit la Paris)

- Zoia se simte ca o bilă printre multe alte bile, azvârlită într-un biliard gigantic unde trebuie să supraviețuiască („Ca să pot trăi o viață de scriitor cât de cât adevărată a trebuit, bag de seamă, să-mi făuresc cărțile într-o altă limbă decât cea învățată acasă. Nu sunt nici primul, nici ultimul, ceea ce înseamnă și că nu e ceva peste puterile unui om. Dar și asta e, până la urmă, o experiență”...) Zoia este cel mai dotat dintre personaje; se poate inventa, adică își poate crea ceea ce scriitorul numește „legendă personală”¹⁷.

- Viața lui Mircea devenită o simplă bucată de plastilină pe care pictorul o modelează în toate felurile și chipurile, după nevoile partituri sale și care sfârșește trist, se sinucide (În România postbelică Securitatea supunea intelectualitatea: „Era, într-adevăr, îngrozitor. Până-ntr-acolo că într-o zi am cedat: Omorâți-mă, nu mai pot. Dacă nu, o voi face oricum când ies de aici”).¹⁸

- Oana (personaj episodic) simte că viața ei este un tren care deraiază. (Pentru familia Tănase, Parisul era un spațiu în același timp luminos și obscur. Scriitorul se lovește de o realitate dură a exilului: „Ne lipseau toate cele (...) E înnebunitor numărul de lucruri care pot să-ți lipsească atunci când te afli într-o casă goală: de la ciocan la ac, de la un capăt de sfoară la o perie. În fiecare zi descopeream un nou obiect uzual care ne lipsea, cât despre bani... ce să mai vorbim! Ani în șir n-am avut pat și dormeam pe podea pe o saltea de burete”).¹⁹

- Haralamb este *dublura autorului*, personaj care redă amănunțit momentul ce l-a determinat să aleagă calea exilului.²⁰ „A hotărât deci să publice ultimul text pe care Haralamb îl scrisese înaintea plecării din țară. ...La solicitarea unei edituri din provincie care-i propusese un avans interesant, Haralamb reluate și dezvoltase o povestire a cărei primă versiune data din anii studenției. Ca de obicei, Haralamb, bun meseriaș, construisese o situație dramatică în măsură să ne țină cu sufletul la gură. Pe de altă parte, **excelent stilist**, știuse să împăneze povestirea cu descrieri pitorești al căror rost era, însă, de a introduce pe nesimțite elementele narative de care avea nevoie și care, atunci când își produceau efectul, de mult prezente în mintea cititorului, păreau de acum

¹⁶ Oana Soare, *art.cit.*, p.13

¹⁷ *Ibidem*, p.14

¹⁸ Virgil Tănase, *România mea*, p. 44

¹⁹ *Ibidem*, p.113.

²⁰ Acest episod ne este relatat în *România mea*.

firești. E adevărat că alegoria era cam transparentă și simplitatea intrigii nu-i permitea dezvoltările simfonice din cărțile precedente. Datorită acestor două imperfecțiuni, care au un oarecare meșteșug, și chiar pot părea calități, textul era ușor de citit și producea un efect emoțional indiscutabil chiar dacă pretențioșii găseau că sforile erau cam groase și personajele prea schematice.

În momentul în care obținuse pașaportul, Haralamb își spusese că ar fi poate mai bine dacă *romanul nu ar apărea în România și refuzase modificările pe care i le cerea cenzura*, ferindu-se deopotrivă să solicite sprijinul celor a căror intervenție i-ar fi îngăduit s-o publice ca atare. Nu fusese o idee rea: *cartea ieșea de sub tipar la Paris* cu o banderolă menită să-i dea de știre cititorului occidental că este un privilegiat pentru că putea citi o carte interzisă dincolo de cortina de fier, într-una din acele țări comuniste unde ***nu există libertate de creație***. (p.496) subl. mea

Haralamb făcea parte din acei scriitori considerați tineri pentru că de-abia începeau să se facă cunoscuți profitând de dezghețul ultimilor ani. Artiști al căror dosar nu era impecabil și a căror opere nici ele nu puteau fi considerate ireproșabile din punct de vedere ideologic ieșeau, timid, din umbră....²¹

Dimensiunea onirică străbate drumul întregii cronici, fiind obturată de cea realistă, atunci când e nevoie. Pentru cititor, lectura se transformă într-un traseu plin de obstacole: abia a lăsat-o pe Zoia în patul lui Haralamb... (întâmplare petrecută în anii 70) și trece imediat la urmărirea biografiei lui Ion Brudea (anii *obsedantului deceniu*), părăsește cu ușurință și acest teritoriu și se instalează la Berlin, unde tânărul Mircea (în anii 30-40) își continuă studiile. Pare a fi o cronică înșelătoare care mizează pe curiozitate lectorului, iar acestuia din urmă îi revine rolul să dezlege enigma: vorbim de vieți paralele, de reîncarnări ale personajelor sau de personalități multiple?

Pentru scriitorul Virgil Tănase nu contează în principal destinul unui personaj. Analizând scriitura, observăm că variantele pe care destinul le-ar putea avea, implică posibilitatea trăirii și anticipării de fiecare dată a unui alt final. Dincolo de toate acestea, Zoia e o dramă care pune în cauză ideea însăși de om.

Totuși, am putea afirma cu certitudine că în conturarea traseului românesc, scriitorul pleacă de la ideea că destinele noastre datorează foarte mult hazardului și, în funcție de presiunea circumstanțelor, am fi putut avea vieți destul de diferite față de cea pe care o trăim. Fiecare istorie personală se repetă într-un alt timp sau loc (O excludere din partid în '57 la București, iar în capitolul următor o excludere din partid în Franța); sau același personaj se trezește la un moment dat într-un alt destin („Un personaj pe care îl imaginez că a rămas în România și a trăit aici perioada '59-'70, în a doua jumătate a romanului îl descopăr ca și cum el ar fi părăsit România după război și ar fi venit la Paris în perioada respectivă.”)²²

„Zoia devine în conceptul criticii literare un roman scoică: o jumătate aparent liniștitoare, reconfortantă, credibilă în ordinea ficțiunii și o alta onirică, luxuriantă, care bulversează destinele protagoniștilor. Fiecare personaj din roman se simte un obiect naiv, un bibelou a cărei fiecare trăsătură corespunde unei logici artistice fără nici o legătură cu cea a lumii noastre, așa cum se întâmplă cu personajele cărora Cezanne le strâmbă anapoda brațul ca să echivaleze ansamblul, cărora Parmigianino le lungește peste măsură gâturile ca să le onduleze liniile, cărora Klimt le schilodește membrele ca să le integreze într-o figura decorativă”.²³

Un scriitor inventiv... "Pentru cel care a citit mai mult de trei romane ale lui Virgil Tănase, scriitor afiliat grupării onirismului estetic, sare în ochi dorința autorului de a nu înțepenii într-o formulă a scriiturii sau într-un gen anume al românescului. S-ar părea chiar că oroarea sa supremă ar fi tocmai autopastișa și, astfel, fiecare nouă scriere devine un alt pariu propus de un autor care nu obosește inventând, de fiecare dată, *un altfel* de roman.”²⁴

Virgil Tănase, abil constructor de ficțiune, un bun cunoscător al limbii române ("limba sugubeața cu gustul șerbetului de vișine"), „scrie un roman foarte expresiv despre anii recent încheiați: o cronică a celor două mari convulsii cunoscute de secolul nostru: totalitarismul – fascist

²¹ Virgil Tănase, *Zoia*, Editura Allfa, 2003, p.127.

²² Constantin Coroiu, *art.cit.*, p.5.

²³ Oana Soare, *art. cit.*, p.15.

²⁴ Ibidem, p.13.

și comunist, fiind obsedat de rapiditatea care a dus la succedarea celor două terori și antrenarea la dramă a întregului continent, și face astfel o radiografie corectă a societății în mers, fără nici un fel de concesiie, dar privind totul cu detașarea și cu luciditatea unui intelectual adăpat la o cultură mare”.²⁵

Privită în adâncime, scrierea lui merge dincolo de autoreprezentarea condiției scriitorului sau a creatorului în genere. Ea se înalță prin acea interogație obsesivă asupra menirii noastre în acest univers.

Romanul lui Virgil Tănase este un roman al întrebărilor, al nedumeririlor și al misterelor. Acest *latin balcanic* nu caută să ne ofere răspunsuri, ***dar ne dă libertatea unei alte interpretări.***

BIBLIOGRAPHY

Buciu, M., V., *Virgil Tanase et le rêve inventé*, „Seine et Danube”, nr. 6, Éd. Paris-Méditerranée, 2005, traduit du roumain par Linda Maria Baros.

Coroiu, Constantin, *De vreme ce Cațavencu „a intrat în pământ”, el trebuie să iasă din pământ*, Dialog cu regizorul și scriitorul Virgil Tănase, în **Convorbiri literare**, Anul CXXXV, Nr.12 (72), decembrie 2001.

Iliescu, Nicolae, *Meseria de cititor. Viata de-a doua*, în Ziarul **Cronica Română** din 6 martie 2006.

Soare, Oana, *Universul epic al lui Virgil Tănase*, **Caiete critice**, nr. 10/ 2013.

Soare Oana, *Romanul- scoică. Zoia*, **Caiete critice**, nr.9/ 2005.

Pavel, Laura , *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Editura Cărții de Știință, Cluj – Napoca, 2007.

Sălcudeanu, Nicoleta, *Patria de Hârtie. Eseu despre exil*, Editura Aula, 2003.

Tănase, Virgil, *România mea* , București, EDP, 1996.

Tănase, Virgil, *Zoia*, Editura Allfa, București, 2003.

Vlad, Ion , *Lectura romanului*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1983.

²⁵ Nicolae Iliescu, *art.cit.*, 2006.

KITSCH AND PARODY. FROM CARAGIALE TO NOWADAYS HIGH-LIFE

Loredana Stoica

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract :The paper presents the elements of Kitsch related to image, attitude and language, as a feature of mass society, with a view over Caragiale's characters, readapted and identified in nowadays high-life and celebrity world, illustrated by examples of typologies and outlooks of the protagonists of television shows

Keywords: Kitsch, mediocrity, celebrity, television, consumption society

Discuția despre kitsch ar putea părea perimată dacă luăm în considerare multitudinea studiilor și dezbaterilor care explică și argumentează fenomenul. Peisajul cotidian este „decorat” până la aglomerare obositoare cu exemple care confirmă actualitatea fenomenului, dificil de definit ca stil sau curent. Mai degrabă un antistil, kitsch-ul poate fi interpretat ca parodie doar de finii observatori, cunoscători ai fenomenului estetic, ce pot identifica subtilitățile cu accente avangardiste ale clișeelelor utilizate intenționat în scop de „publicitate estetică” [Călinescu, 1995, p.195]. În absența unei culturi și educații adecvate, kitsch-ul poate fi lesne confundat cu comicul, dat fiind că prosul gust stârnește adesea râsul tocmai în rândul maselor largi, care se complac în a se amuza zgomotos pe seama gafelor stilistice identificate mai ales în planul imaginii, la nivel vestimentar. Lipsa de consistență a expresiei, superficialitatea și ambiguitatea kitsch-ului fac imposibilă surprinderea unei direcții clar conturate. Paradoxal, tocmai vulgaritatea prin accesibilitate, ostentația, sentimentalismul facil, falsitatea disimulată în ambalaje ieftine, clișeele și stereotipia sunt trăsăturile antistilistice care impun prin expresie forțată – în special la nivelul imaginii – produsele kitsch expuse pe piața industriei culturale. Kitsch-ul este o constantă prezentă în tabloul societății contemporane, ceea ce îi justifică existența cu resorturi în tiparele de mentalitate, expresie și atitudine ale masei cu gusturi medii propagate prin industria culturii. Cultura de masă satisface gusturile clasei sociale mijlocii aflate în căutare de forme accesibile de relaxare, puse la dispoziție de oferta generoasă a pieței pseudoculturale alimentate cu produse de calitate îndoielnică.

Kitsch-ul este un fenomen de actualitate în societatea de hiperconsum, însă cu o istorie care îi confirmă prezența ca o constantă de gust, comportament și mentalitate a claselor de mijloc valabilă pe firmamentul diverselor epoci. Kitsch-ul este un produs al modernității, care a atras schimbări de percepție asupra idealului estetic și standardelor de gust, promovând relativizarea acestor standarde și cultivând particularul, tranzitoriul, imanența în locul criteriilor valorice absolute [Călinescu, 1995, p.15]. Asemenea tendințe incipiente sunt favorizate încă din romantism, care, grație accesibilității mesajelor artistice adresate publicului larg și nu doar unei minorități elitiste, s-a bucurat de popularitate în rândul maselor departajate din punct de vedere sociologic în categoria celor cărora le place arta întrucât o înțeleg și nu se simt amenințați de imposibilitatea decodării unui mesaj exclusivist. Când o persoană nu agreează o formă de artă dar o înțelege, se simte superioară; însă când dezgustul ei este provocat de eșecul de a înțelege, se simte umilită. Obișnuite să conducă, masele simt că arta înaltă, arta elitistă a privilegiilor și senzațiilor fine le periclitează drepturile [Ortega, 1968, p.7]. Romantismul a temperat neliniștea maselor oferindu-le accesul la o artă care a promovat valorile general umane. Astfel, popularizarea sentimentelor, reacțiilor și tipurilor umane ușor recunoscutibile a dat verdictul venit din partea publicului mediu pentru arta romantică: o operă este bună dacă reușește să creeze iluzia necesară pentru ca personajele imaginare să apară drept vii, reale. Un privitor cu gusturi medii este atras de un tablou dacă vede în el figuri de oameni pe care ar fi interesant să îi întâlnească. Punctul către care masele își direcționează atenția este același ca în viața cotidiană: oameni și pasiuni [Ortega, 1968, p.11]. Prin artă, indivizii obișnuiți înțeleg un mijloc

de a veni în contact cu tipuri umane ușor de recunoscut în viața reală drept persoane cu care pot iniția o comunicare facilă, nepretențioasă.

Cultura de masă promovează, însă, excesiv latura populistă a unor demersuri artistice care, din păcate, insistă pe câștigarea popularității în detrimentul rafinamentului estetic și degenerează în prost gust escaladat la nivelul străzii într-un monden eșuat stilistic. Mass-media de consum încurajează statutul afișat ostentativ de tipologii masculine și feminine care populează peisajul monden, nelipsite din emisiunile televizate din gama reality show, talk-show monden, care devin modele de succes pentru adolescenții și tinerii în căutarea identității. Identificarea la nivelul kitsch-ului a unor trăsături precum sentimentalismul, ornamentarea excesivă, spiritul populist face ca manifestarea să se fi perpetuat de-a lungul timpului până la se dovedi mai actuală ca oricând în societatea contemporană, inclusiv în spațiul românesc. Mijloacele îndrumătorilor de mase: afirmația, repetiția, contagiunea [Le Bon, p.63], rezervate odinioară conducătorilor celebri, deschizătorilor de drumuri și pionierat în diverse domenii, sunt preluate în societatea de consum de formatorii de opinie nu neapărat instruiți și educați instituțional, ci deveniți modele în virtutea unei popularități câștigate în urma promovării mediatice excesive și uneori agresive. Opiniile fluctuante ale tinerilor în demersul de a obține prestigiul sunt direcționate de influenceri deveniți celebri peste noapte și scoși din anonimat grație tehnologiei moderne și spațiului virtual în care activează, propunând opinii mai mult sau mai puțin avizate.

Kitsch-ul de imagine este cel mai ușor de reperat la nivel vestimentar, haina fiind marca formală cea mai prezentă în plan vizual în proximitatea noastră permanentă, fie că vorbim de haine de stradă, fie de ținute purtate la evenimente și ocazii speciale. Scriitori celebri ne-au oferit, în cadrul operelor literare valoroase, și un inventar al gafelor stilistice ale personajelor penalizate fără rezerve. Lumea comediilor, momentelor și schițelor lui Caragiale face și astăzi deliciul lecturilor în care identificăm o lume pestriță animată de „cucoane”, „mamite”, „monșeri”, „Mitici”, „amici X...”. În Bucureștiul de altădată, pe mondenul prin excelență, denumit generic Mitică, „îl întâlnim atât de des – în prăvălii, pe stradă, pe jos, în tramvai, în tramcar, pe bicicletă, în vagon, în restaurant, la Gambrinus – în fine pretutindeni” [Mitică, Caragiale, 1982, p.137]. La fel de simpatic și popular în societate este și Amicul X, reperat „în somptuoasele saloane de elită, în sindrofiile modeste de mahala, la Capșa, la Gambrinus, la Zdrafcu, la Jockey și la cafeneaua Schreiber din Lipscani, în Orient-Express, în tramcar, în cupeu cu roate de cauciuc [...]” [Amicul X..., Caragiale, 1982, p.143]. Făcând o trecere peste timp, băiatul de oraș de astăzi, corespondentul nostalgicului „monșer” de odinioară, frecventează cu aceeași constanță locurile actuale obligatorii pentru întreținerea statutului de monden respectabil: cluburile „de fițe”, petrecerile de sezon de 1 Mai de pe litoral și cele de iarnă de la cabane private. Protipendada de odinioară care se plimba cu „trenul de plăcere”, astăzi circulă cu avionul personal pentru a-și face o apariție cât mai spectaculoasă, demnă de a impresiona participanții și, mai ales, participantele la evenimentele de atracție.

Din suita de exemple tragicomice pentru paradoxurile și inversiunile de valori sociale avem figura emblematică a *D-lui Goe*, căruia i se promite, drept stimulent „ca să nu mai rămâie repetent și anul acesta”, o călătorie la București de 10 mai. Adolescenții de azi primesc, drept recompense pentru rezultate la învățătură, absolvirea liceului sau, pur și simplu, cadouri de vacanță, limuzine de lux, excursii în străinătate, garderobe scumpe. Mam’mare, mamița și tanti Mița din familia alintatului Goe se mobilizează pentru a-i face acestuia călătoria cât mai confortabilă, îngrijindu-se, inclusiv, de ținuta de drum compusă dintr-„un frumos costum de marinier, pălărie de paie cu inscripția pe pamblică: *le Formidable*”, înlocuită, în caz de urgență sau de vreme nefavorabilă, cu „un beret tot din uniforma canonierii *le Formidable*”; copiii vremurilor actuale își etalează ultimele modele de iPhone și haine de brand-uri celebre, afișate cu ostentație și aroganță, preocuparea excesivă pentru însemnele statutului depășind adesea normalitatea vârstei lor și plasându-i într-o sferă de interese mercantile și diferențe de grup dincolo de limita copilăriei.

Avansând trecerea în revistă a clișeele de imagine de odinioară, cu pretenții pentru afișarea și întreținerea statutului, identificăm strategiile de promovare și publicitate de genul *Five O’Clock*. Tratațiile cu ceai la orele după amiezei, un must have în „lumea mare”, atrăgeau popularitatea saloanelor, cele mai frecventate aducând în centrul atenției bârfele mondene și pe protagoniștii

intrigilor și scandalurilor amoroase. Dacă în lumea lui Caragiale „damele din lumea mare publică în carnetul lui Claymoor, spre știința numeroaselor lor cunoștințe, ziua lor de primire. De exemplu, citim în *L'Indépendance roumaine*: Madame Esméralde Piscopesco, five o'clock tea tous les jeudis” (*Five O’Clock*), moda timpurilor prezente impune etichetei norme noi, repectiv a-ți da check-in pe Facebook pentru a-ți înștiința cunoștii de prezența în anumite locații sau de frecventarea și bifarea unor locuri de pe harta standardelor de lux. Intrigile mondene se rezolvau în saloanele cunoanelor care doreau să afle dacă rivala „a fost aseară la circ”, „cu ce pălărie era?”, interogatoriul la care era suspus musafirul – victimă colaterală confirmând presupunerile – „Bleu gendarme” „cu pamblici vieux-rose”; astăzi, divergențele se dispută în club și la TV, emisiunile mondene alimentând și mediatizând scandalurile mai vechi sau mai noi, care fac deliciul presei și al spectatorilor fideli ce îngroașă rândurile păturii de oameni-kitsch, care mimează „distracția fără efort”, suferind de „păcatul lenei” [Călinescu, 1995, p.218].

Lumea mondenă are nevoie, firește, de un cronicar cu un profil pe măsura pretențiilor și moravurilor sale. Un asemenea personaj nelipsit din cercurile *High-Life* trebuie să întrunească anumite condiții bine definite: „...trece drept un perfect gentilom.[...] Vorbește franșuzește de când era mic și se pricepe foarte bine la mode și confecțiuni, așa că nu o dată este consultat asupra acestui capitol. Profesia de cronicar *high-life* nu este ușoară, fiindcă trebuie să scrii despre dame și damele sunt dificile, pretențioase, caprițioase. Spui de una o vorbă bună, superi pe alta; spui rău de alta, atunci nu mai poți pretinde că ești un om galant; insiști cu deosebire asupra uneia, dai loc de bănuiei; neglijezi pe vreuna, îi inspiri o ură primejdioasă” (*High-Life*). Subiectivismul intervine, inevitabil, în interacțiunile cronicarului cu lumea mondenă și este o trăsătură la fel de actuală, general valabilă, transferată jurnalistului contemporan. Cronicarul „este și el om, mai ales dacă e tânăr; trebuie să aibă și el simpatiile și preferințele, antipatiile și aversiunile sale. El stă într-un colț al salonului cu carnetul său în mână și privește la vârtejul valsului; în acest vârtej, ochii lui trebuie să deosibească între toate pe câteva, mai grațioase și, între aceste câteva mai grațioase, pe una, ne-nțrecută, adorabilă” (*High-Life*). Locul cronicarilor de salon de odinioară este luat, în prezent, de paparazzi care furnizează emisiunilor televizate de gen și presei mondene știrile și picanteriile despre vedete; reviste, site-uri și ziare în format tabloid precum *Spynews.ro*, *Click!*, *Cancan.ro* etc. oferă publicului de masă cele mai proaspete informații despre viața persoanelor publice, iar postul TV Antena Stars dedică emisiunea *Star Matinal* știrilor în timp real despre cele mai recente scandaluri, despărțiri, împăcări, cupluri nou formate în lumea mondenă. Favoritismele din cronicile de epocă se concretizează în prezent prin invitații constante în emisunile de televiziune, asigurarea unui post de moderator sau rol de personaj în reality show-uri longevive cu audiență ridicată etc. Cronica mondenă de altădată trecea în revistă perechile și ținutele de gală purtate la baluri filantropice; astăzi, „lumea bună” este remarcată în saloane de înfrumusețare, cluburi, restaurante „de fițe”, cafenele din cartierele de lux ale capitalei. Același post, Antena Stars, dedică o emisiune animalelor de companie ale vedetelor – *Stăpânii vedetelor* – iar celebrul Bùbico al lui Caragiale, cățelul „lăptos, plin de funde, de panglici roșii și albastre” pare demodat față de noile preferințe ale divelor din show-biz și detronat de înaripatele în tendințe în materie de extravagante: stilista Iulia Albu, fashion editor și critic de modă s-a afișat în anul 2013 cu găina cu nume bombastic Chateau LouLou de la Fraise; episodul a făcut deliciul presei și a devenit subiectul a numeroase parodii. Excentricitățile s-au repetat în aparițiile televizate ale divei, astfel că ținuta acesteia accesoriată cu o mătură prinsă în coafură a rămas în memoria telespectatorilor emisiunii *Wowbiz*, întreținându-i imaginea controversată.

În trecut, protipendada lua dejunul la castelul Peleş, pregătindu-se îndelung pentru un asemenea eveniment de gală; în verva pregătirilor, „umbă de colo până colo, cuprinși toți ca de niște friguri” (*La Peleş*), iar neîndemânatica madam’ Piscopesco, „ciufulindu-și cârlionții de la ceafă, care nu vor să stea cum vrea dumneaei”, are nevoie de ajutorul mai mult decât necesar al cocoanei Lucșița, care „trage lângă fereastră-n lumină pe frumoasa ei fiică; ia fierul de frizat de d-asupra flăcării de spirt, îl apropie de buze, suflă-n el, și-l vâra apoi în cârlionții rebeli”. Incidentele provocate de mânguirea instrumentarului de înfrumusețare periculos și rudimentar scot la iveală temperamentul „nevricos” și istericalele cucoanei, care uită de pretenții și etichetă: „- Ești nebună,

soro! [...] ce dracu! chioară ești???...m-ai fript!", iar necazurile se țin lanț, întârziind și mai mult plecarea, din pricina mănușilor de negăsit: „-Uf! fir-ar a dracului și afurisită de viață! [...] Unde-mi sunt mănușile? [...] Cheamă pe dobitoacă...Unde-i dobitoaca? fir-ar a dracului să fie, ea știe unde le-a pus”. În sfârșit gata de plecare, madam' Piscopesco se îngrijește de pe scara trăsirii de siguranța casei rămasă în lipsa ei pe mâini bune în seama coanei Lucșița, „care de pe verandă o scuipă, să n-o deoache”, și îi recomandă acesteia ferm și precaut „mamișo, bagă de seamă la cheile dulapului, că iar fură zahăr dobitoaca, fir-ar a dracului să fie!” (*La Peleş*). Accidentele domestice și riscurile aproape minime ale metodelor de înfrumusețare ce periclita odinioară podoaba capilară sau talia sufocată în corsetul strâns până la leșin sunt preluate astăzi de arsurile de piele cauzate de expunerea prelungită la solar și de rezultatele dezastruoase ale intervențiilor estetice eșuate, unele dintre ele, din nefericire uneori, cu efect de reală mutilare.

În gama acelorași moravuri și etichete ale vremurilor trecute se înscrie călătoria la Sinaia cu trenul de plăcere, la sfârșit de săptămână. Familia mic burgheză tipică este reprezentată, în acest demers, de madam Georgescu – Mița Georgeasca – cu d. Georgescu – Mihalache, „puiul” Ionel Georgescu și, firește, „gramamă”, „cocoana Anica, mamișă mamișică puiului” (*Tren de plăcere*). Madam Georgescu „este pe deplin stabilită asupra toaletei sale”, semn că pregătirile au necesitat timp îndelungat și atenția cuvenită: „bluza *vert-mousse*, jupa *fraise écrasée* și pălăria asortată; umbreluța a roșie, mănușile albe și demibotinele de lac cu cataramă; ciorapii de mătase vărgați, în lungul piciorului, o bandă galbenă și una neagră, despărțite cu câte un fir stacojiu” (*Tren de plăcere*). Evenimentele mondene, petrecerile și locurile considerate obligatoriu de frecventat și onorat cu prezența ostentativă de către o „protipendadă” actuală într-un anumit procent obscură caracterologic și profesional, se transformă în prezent în toposuri ale consumului de masă, asimilate ca modele ale ascensiunii de către un anumit procent de public ce privește lumea mondenă ca pe un miraj. Universul mic burghez de altădată s-a teleportat peste timp în mulțimea burlescă, pestriță, cu influențe de *D-ale carnavalului* contemporan, populate de fetele și băieții de oraș, craii de Dorobanți, bombele sexy, divele, cuceritorii și aventurierii prezenți în locațiile cu vizibilitate maximă, în cluburi, cafenele, restaurante etc. Petrecerile must-have de sezon, în special cele de 1 Mai de pe litoral, furnizează exemple nefericite de ținute kitsch care au făcut, de-a lungul timpului, istoria tragicomicului vestimentar: rochii de seară sclipind în mijlocul zilei, pantofi cu toc pe plajă, haină de blană și latex sub soarele torid etc.

Una dintre emisiunile de televiziune în format reality show, cu scop educativ estetic, stilistic, care promovează ținutele vestimentare de bun gust, reușite și stilizate, dar, deopotrivă, își propune să corecteze greșelile stilistice și sancționează prostul gust, este *Bravo, ai stil!*. Sezonul 5 al emisiunii inaugurat în 2016 îi are în juriu pe designerul Cătălin Botezatu, pe Raluca Bădulescu, figură emblematică a lumii mondene și pe Maurice Munteanu – stilist, fashion editor la revista *Elle*, care în blogul lui, *Projet D'Amour*, face, pe lângă recomandările vestimentare, prezentări și comentarii avizate despre muzică de calitate, filme, cărți. Uneori există și cel de-al patrulea membru al juriului, un invitat-surpriză, diferit pentru fiecare săptămână. În tiparul emisiunii mai identificăm o poveste imaginată de concurențe, care trebuie să susțină ținuta aleasă; un Retouch Studio în care sunt trimise concurențele cu ținute mai slabe pentru a fi ajutate să le retușeze și să le îmbunătățească; gala eliminatorie care conține și un moment artistic. Comentariile juriului sunt savuroase, ținutele neinspirate, gafele stilistice și greșelile de make-up sunt taxate fără menajamente; laitmotive precum „glăjbeală”, „moimeală” se regăsesc în descrierea ținutelor încropite; ținutele bătrâncioase sunt calificate drept „mămăisme” înscrise în tendința de „babificare”; se ridiculizează tendința concurențelor de a diminutiva obiectele, traducându-se, ironic, în „poșetică”, „rochițică”, pocitenia devenind, indulgent, „pocițică”; ținutele din latex sunt de prost gust, țin de vulgar, ieftin și gust îndoielnic. Intrigile de culise, alimentate de concurențe, certurile degenerat în mici scandaluri spontane întrețin atmosfera pieselor lui Caragiale (fetele se ceartă pentru același băiat, se acuză că nu și-au înapoiat hainele împrumutate, că au stilist care le popune ținutele etc.). Câteva exemple de comentarii făcute de jurați la adresa ținutelor neinspirate și nereușite ilustrează tabloul de ansamblu al lipsei de stil (Cătălin Botezatu despre ținuta concurenței Nadina: „nici cal, nici măgar, nici țânțar”; Raluca Bădulescu despre aceeași concurență: „și-a dat

doctoratul în ținute nefericite”; Maurice Munteanu despre pălăria concurenteii Ilinca: este „atrocisimă”, arată ca o „pâinică vopsită în albastru pe cap”; la tematica *Back in time*, Cătălin Botezatu despre ținuta concurenteii Bianca, ce se dorea de inspirație victoriană: geanta arată ca o „țoașcă”, este un „kitsch în viață”; Maurice Munteanu despre aceeași ținută: un „mix între Mița Baston și Zoe Trahanache”, [*Bravo, ai stil!* 1.02.2019]; Maurice Munteanu despre o altă ținută, respectiv o rochie cu pene, în care concurenta arată ca o „puică avicolă”, [*Bravo, ai stil!* 16.02.2019]. Majoritatea concurențelor vizează o carieră în televiziune, desigur orientată spre genul de emisiune mondenă, dar fără a avea suportul și calificarea necesare, doar în virtutea unei oarecare popularități și nevoii de a fi văzut pe micul ecran, care „a devenit în zilele noastre un fel de oglindă a lui Narcis, un loc de exhibare narcisistă” [Bourdieu, 2007, p.15].

Concluzii

Disproporționalitatea, imperfecțiunile, nepotrivirea stilistică prelungesc prostul gust în gafă și lipsă de tact [Eco, 2008, p.77], iar caracteristicile acestea devin constante atât de imagine, cât și de atitudine și comportament mediocru, traduse într-o emfază ridicolă a indivizilor care tind să acceadă nejustificat la poziții înalte pe scara socială, dar nu se potrivesc în mediul vizat. Kitsch-ul este, din nefericire, o constantă a lumii contemporane, masele confundându-l cu comicul și transferându-l în zona divertismentului facil, la rândul lui, o evidență a societății de consum.

BIBLIOGRAPHY

Bourdieu, Pierre, *Despre televiziune urmat de dominația jurnalismului*, traducere din limba franceză și prezentare de Bogdan Ghiu, Art, 2007

Caragiale, I.L., *Momente și schițe. Povestiri*, ediție prefăcută și îngrijită de Virginia Carianopol, Scrisul românesc, 1982

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității (Modernism, Avangardă, Decadență, Kitsch, Postmodernism)*, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, prefăcută de Mircea Martin, Univers, București, 1995

Eco, Umberto, *Apocaliptici și integrați. Comunicații de masă și teorii ale culturii de masă*, traducere de Ștefania Mincu, Polirom, 2008

Ortega y Gasset, José, *The Dehumanization of Art and other essays on Art, Culture and Literature*, Princeton University Press, New Jersey, 1968

Le Bon, Gustave, *Psihologia mulțimilor*, traducător Mariana Tabacu, Editura ANTET XX PRESS

LOS COLORES DE LA CONFLUENCIA DE LA MODERNIDAD CON LA POSMODERNIDAD: ARHUR SCHOPENHAUER, MIHAI EMINESCU Y JORGE LUIS BORGES

Luiza Marinescu

Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract: The confluence of some rivers can be trivial, but sometimes the mix of colors is spectacular. In the city of Passau, where the Danube meets the Inn and Ilz rivers, this blend of colors indicates a different sedimentary load, a diverse vegetation, a type of contamination through various outside influences. The waters of the Ilz, which is a mountain river are always lighter, unlike the Danube with darker and darker water. The waters of the rivers and oceans meet, but do not mix. This is also the case of the confluence of modernity with the postmodernity illustrated in this study through the work of Mihai Eminescu and Jorge Luis Borges. The colors and themes of the creation of the two Romanian and Argentinian authors fascinate and it is focused on: Schopenhauer, Eminescu and Borges and the problem of creation. Sharing knowledge and experience during an Erasmus stage, the author is thankful of her heart and remains grateful for the excellent Spanish translation work done by Florentina Moroșan and Professor Laura Tallone from ISCAP, Porto, Portugalia

Keywords: modernity, postmodernity, Romanian Literature, Argentinian Literature, Mihai Eminescu, Jorge Luis Borges

Schopenhauer, Eminescu y Borges: la problemática de la creación

Arthur Schopenhauer fue un modelo de escritura y estilo para Borges y Eminescu, que siguieron sus ideas y las adaptaron a sus obras. El filósofo alemán considera que lo más importante y lo más difícil es que el escritor sea comprendido por cualquiera de sus lectores. La finalidad de lo escrito es el fácil entendimiento del mensaje por parte de cada uno de los lectores.

No hay nada más fácil que escribir de esta manera, para que nadie entienda; como, por el contrario, no hay nada más difícil que expresar pensamientos importantes para que todo el mundo los entienda.¹

A Mihai Eminescu le era también difícil escribir sobre "añoranzas vivas y muchos padecimientos", expresando toda la verdad de una manera sucinta e inteligible:

Ah! Atuncea ți se pare
Că pe cap ți cade cerul
Unde vei găsi cuvântul
Ce exprimă adevărul?²

La recepción de los pensamientos más importantes del escritor hace que el lector rechace la monotonía del pensamiento, al poder dialogar más allá del tiempo, de pensar más allá de lo habitual. "El problema no es el de ver lo que nadie ha visto hasta ahora, sino (sobre todo) el de pensar lo que nadie ha pensado aún (partiendo de) lo que cada uno ve." (Schopenhauer, "Parerga und Paralipomena" : 27)

¹(Arthur Schopenhauer, "Parerga und Paralipomena" 2, 283).

² Mihai Eminescu, "Criticilor mei", 1883:

Ah! Y en ese entonces parece que el cielo entero
Se te cae encima de la cabeza
¿En dónde hallarás la palabra expresa
Que exprese la verdad?

En la creación de Jorge Luis Borges hay una parábola de un hombre que quiere cambiar su vida a través de palabras y a quien se le escapa siempre lo esencial. La poesía "La luna" recuerda la parábola del hombre que intentó escribir un libro en el que "se contaba" el universo. A la hora de acabar el manuscrito enorme y difícil, el hombre constata con estupefacción que había incluido todo menos la luna: "Que se había olvidado de la luna".

Según el escritor argentino, para convertirse en poeta era obligatorio describir la luna. Así, Borges escribía que en Ginebra o en Zúrich había leído por primera vez la obras de Schopenhauer en alemán y que el destino había decidido que él fuese poeta, una especie de Adán en un Paraíso de metáforas:

Cuando, en Ginebra o Zúrich, la fortuna
Quiso que yo también fuera poeta,
Me impuse, como todos, la secreta
Obligación de definir la luna.

[...]

Pensaba que poeta es aquel hombre
Que, como el rojo Adán del paraíso,
Impone a cada cosa su preciso
Y verdadero y no sabido nombre.³

Mediante la lectura, la realidad que presenciamos puede desaparecer a favor de una perspectiva más profunda de la vida. La lectura enriquece la mente del que lee. Pero los conocimientos que provienen de ella deben pasar por el filtro de nuestro propio pensamiento, para que puedan ser estructurados, profundizados y puestos en circulación. "Leer significa pensar en cabeza ajena, en lugar de hacerlo con la propia"⁴. Claro está que a la propia ceguera puede llevarnos sólo la lectura pasiva, que carece del fermento de la comprensión y del filtro de la propia meditación: "Al igual que una biblioteca amplia, que si no se encuentra en orden, no es en nada más útil que una biblioteca humilde, pero bien ordenada, la mayor cantidad de conocimientos, al no pasar por un filtro propio, vale menos que una cantidad de conocimientos restringida, que ha sido profundizada en varias formas." (Schopenhauer, 2009 : 28). El encuentro entre el lector y el libro es un impacto que tiene una sonoridad propia. Arthur Schopenhauer escribía: "Cuando un libro choca con una cabeza y suena a hueco, ¿se debe sólo al libro?... Un libro es como un espejo. Si un mono se asoma a él no puede ver reflejado a un apóstol"⁵. Con respecto a la relación entre la obra y sus receptores, Mihai Eminescu, dejándose llevar por la imagen de la ingratitud de la posterioridad, habla sobre el reinado de los epígonos (un tipo de monos al que se refiere también Schopenhauer en un sentido estético) y sobre los discursos conmemorativos de los „personajillos" (*mititeilor*):

Y encima de la muchedumbre hablará un personajillo,
No glorificándote a ti, sino dando lustre a sí mismo
Bajo la sombra de tu nombre. Esto es lo que te espera.
Ah, pero también... La posteridad es todavía más justa.
No pudiendo igualarte, ¿piensas que querrán admirarte ?
Aplaudirán por supuesto tu biografía corta
Que demostrará que no fuiste algo grande, fuiste hombre, igual que ellos...
Encantado está cualquiera que no fuiste más grande que él. Y las narices
Se levantan en reuniones eruditas cuando se habla de ti.
Convinieron en adelante alabarte con palabras.
Así, cabiendo en las manos de cualquiera, distorsionarán tus escritos,
Mala llamando cualquier cosa que no podrán entender.
Pero aparte de eso, buscarán en tu vida

³ Borges, Jorge Luis, "Obra poética", El libro de bolsillo, Alianza Editorial Madrid, Emecé Editores Buenos Aires 1972, p. 168

⁴ Schopenhauer, Arthur, "El arte de insultar" accesible en el enlace: <http://mymlecturas.blogspot.ro/2009/11/el-arte-de-insultar-arthur-schopenhauer.html>

⁵ Lichtenberg in Schopenhauer, Arthur, *Aforismos*.

Muchas manchas, maldades, pequeños escándalos,
 Todo esto te acerca a ellos mismos... No la luz
 Que trajiste al mundo, sino los pecados y la culpa,
 La fatiga y la debilidad, todos los males
 Que son fatalmente ligados a un trozo de tierra;
 Todas las pequeñas miserias de un alma atormentada
 Mucho más atraerán que todo lo que has pensado.⁶

Cazador de metáforas y gran coleccionista de perlas del espíritu humano, Arthur Schopenhauer reúne y analiza en una combinación ingeniosa todos los grandes temas perennes de la literatura y de la filosofía a lo largo del tiempo. La relación entre el escritor y su lector, o bien entre los efectos que el texto produce en el lector, iniciado o no, son fuente de comentarios. Así como es bien sabido que "el que lee el día entero sin descanso pierde poco a poco la facultad de pensar por sí mismo, como un hombre que monta siempre y olvida cómo es caminar. Este es el caso de muchos letrados a los que la lectura los ha vuelto tontos. [...] ¿Quién podría no llorar al ver unos catálogos voluminosos, cuyos libros, en diez años, estarán muertos y olvidados?" (Schopenhauer, "Viața, amorul, moartea" La vida, el amor y la muerte; El amor las mujeres y la muerte, 29).

A través de observaciones únicas y paradójicas, la comparación que Arthur Schopenhauer utiliza es plástica y fácil de recordar. Montar era una experiencia habitual para los hombres de la época, mientras que la lectura extensa y la memorización de lo leído representan una excepción en todas las épocas. Por otro lado, precisamente los que leían eran los que en su esmero por despertar de nuevo el conocimiento adormecido "se volvían tontos" a causa de una sobredosis de lectura. La conclusión es que la mayoría de los libros son leídos pocas veces por personas que se dedican solo a esto y que al final se dan cuenta de que "la lectura los ha vuelto tontos" porque ya no pueden pensar "por sí mismos". Como consecuencia, la idea de la muerte de los libros contemporáneos mediante el olvido, de su predecible muerte a lo largo de una década, representa un reto para el filósofo que aspira a superar el período del que forma parte y ocupar un lugar en la mente de sus lectores. La imagen de Schopenhauer maduro remite a la del viejo profesor de la "Primera Epístola" de Mihai Eminescu, que soñaba con la manera en la que la posterioridad lo iba a percibir:

Después de mi muerte - dice a sí mismo - llevarán mi nombre

Los siglos de boca en boca y así en adelante

Para siempre, en todas partes, en el rincón de algún cerebro,

Encontrarán abrigo, con mi nombre, mis escritos !⁷

No cabe duda que el dilema de la recepción de su obra por parte de la posterioridad fue una preocupación que el filósofo alemán también tuvo. Cómo hacer que el lector siga leyendo, si a él el "cabalgar de los libros" lo vuelve realmente tonto – se cuestionaba Arthur Schopenhauer. En el espacio de la lectura, el filósofo le atribuye diversos papeles tanto a su escritor como a su lector, de maestro y de principiante, de profesor y aprendiz, que imita al que le enseña. Eminescu conservará esta imagen más tarde. El escritor dotado de virtudes pedagógicas se convierte en un modelo: "Cuando leemos, es el autor quien piensa para nosotros. Comenzamos de nuevo el camino interior de su espíritu, como el aprendiz que dibuja con el lápiz para aprender a escribir los signos que el profesor hizo en la pizarra." (Schopenhauer 2009: 29). Nos recuerda a la idea del epigonismo aparecida en la obra de Eminescu, que debe de haber surgido de una fuente proveniente de Schopenhauer.

La lectura es un sustituto del pensamiento del lector, un estorbo en sus reflexiones. "De aquí proviene el gran alivio que nos da la lectura, en el momento en el que interrumpe el hilo de

⁶ Mihai Eminescu, *Poesii*, Satira I - Scrisoarea I, Editura Librăriei Sococ & comp. București, 1884, p 242-243; "La primera epístola" accesible al enlace: https://es.wikisource.org/wiki/La_primera_ep%C3%ADstola

⁷ Mihai Eminescu, *Poesii*, Satira I - Scrisoarea I, Editura Librăriei Sococ & comp. București, 1884, p 242-243; "La primera epístola" accesible al enlace: https://es.wikisource.org/wiki/La_primera_ep%C3%ADstola

nuestros propios pensamientos; nuestra mente se parece a un mercado público, en el que se reúnen los problemas ajenos." (Schopenhauer, 2009 : 30).

¿Por cuánto tiempo permanecerán estos problemas ajenos en el mercado público de la mente del lector? Éste es el objetivo de los enunciados paradójicos. Una característica de la lectura de una paradoja es el hecho de que ella incita la sorpresa del lector. Esto hace que vuelva a leer, lo que implica la interrupción del hilo de los problemas en común, a favor de la meditación, cosa que ocurre al menos dos veces. La paradoja favorece la catarsis. Como consecuencia, se necesita más tiempo para entender el mensaje y para dedicarse a la lectura en el caso de los textos que presentan paradojas. Los latinos decían que la repetición representaba la vía para aprender. Según Arthur Schopenhauer el entrenamiento de la memoria se realizaba mediante esta doble lectura a través de la repetición. Jorge Luis Borges utilizará la paradoja para aportar más significado a las metáforas de sus memorables ensayos, y el problema de la memoria y del olvido se convertirá en el tema central del escritor, que solía releer, una vez por semana, los jueves, las obras de Arthur Schopenhauer⁸.

En el texto de Schopenhauer, la lectura de las paradojas permite la fragmentación, la división del discurso dependiendo del espacio necesario para editarlo, sin que ello altere el significado del mensaje filosófico. La yuxtaposición de los párrafos entrena la cooperación del lector con respecto a la formulación del mensaje. De esta manera, la polisemia de los segmentos incrementa las valencias interpretativas del texto inicial. Combinados como en un rompecabezas, los fragmentos del texto inicial muestran una nueva representación de la estructura del mundo, cuyo mensaje sigue siendo el mismo. Esta estrategia estilística es ingeniosa, porque adapta el mensaje del texto a las necesidades del momento de su recepción. Así se explica el porqué de la existencia de textos editados de manera fragmentaria de las obras de Arthur Schopenhauer en todos los países europeos. Y la paradoja de las paradojas es que el fragmento revela el mensaje completo de la obra.

Algunos han considerado que Arthur Schopenhauer era un pensador ecléctico, al que le faltaba el genio de la originalidad. Otros han descubierto al estilista que estaba por detrás de la sombra del filósofo. Los que han leído sus obras intentaron parafrasearlo, sin entender desde el inicio que, de esta forma, a través de esta transparencia de la erudición, empezaban a manifestarse los rasgos de una cultura que pertenecía a otro tiempo, en el que las citas y la intertextualidad tendrían un papel estético revelador.

Un ejemplo en este sentido aparece en las obras de Borges. Bajo un ímpetu de admiración romántica, el sobrino al que le faltaba el aura de heroísmo repite el destino de su abuelo en el cuento "El Sur", que forma parte del volumen *Ficciones* (1944). Juan Dahlmann vive en el laberinto citadino de Buenos Aires, imaginando que él es el dueño de la finca de Francisco Flores, el abuelo materno, que había sido reclutado en el regimiento 2 de infantería y había muerto en los alrededores de Buenos Aires, por las lanzas de los indios Catriel. Un sinfín de quehaceres y la indolencia impiden que Juan Dahlmann salga de Buenos Aires, hasta el día crucial de su destino en febrero de 1939. El autor comenta la manera en que estructura su texto y la forma en la que construye la identidad de sus personajes: "Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones"⁹. En las páginas de esta obra, en el libro de las *Mil y una noches* traducido por Weil hay un símbolo, que muestra los sueños y las pesadillas del personaje, siendo un ejemplo en cuanto a las citas y a la intertextualidad. En el sanatorio donde será salvado, porque había sido internado pensando que padecía de septicemia, en el tren que lo lleva hacia el lugar donde es asesinado por los peones, Juan Dahlmann abre este libro, cuya presencia le da simetría a la narración. El autor comenta de la misma forma: "A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos"¹⁰. Es una forma de decir que la órbita del destino puede ser desviada mediante el cambio de las coordenadas espaciales. Las mismas coordenadas espaciales son las que generan destinos similares siempre que el problema de la temporalidad sea resuelto por sueños, por aspiraciones, por la existencia como ilusión. Al igual que en la novela de Mihai Eminescu "El pobre Dionis", el libro se

⁸V.d el relato de Willis Barnstone *Con Borges en una noche ordinaria en Buenos Aires*

⁹ Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, "El Sur", Buenos Aires, 1941:82 accesible en :

<http://www.nuevaliteratura.com.ar/descargas/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20Ficciones.pdf>

¹⁰ Ibidem : 83

convierte para el lector en una especie de vehículo espiritual hacia otro destino y, aparentemente, él es una causa del desvío de la órbita existencial. El libro de astrología, cuyas páginas son revistas según una cierta fórmula y la de las *Mil y una noches*, que Juan Dahlmann abre por casualidad en el tren, en el momento en que se equivoca y baja en la estación de la llanura, donde será asesinado en el altercado con los peones, no son casuales. Los libros pueden cambiar los destinos de los "mercados públicos", es decir de las almas con las que entran en contacto.

El par escritor-lector, comparado por Arthur Schopenhauer con el del maestro y del aprendiz, lleva a la premisa de que la lectura es una cuestión de medio ambiente de unos "problemas ajenos" en el "mercado público" de la mente del lector. Así se explica la contaminación de la manera de pensar del lector. La clave de esta influencia se encuentra en el texto que debe fascinar, atraer, sorprender al lector, convirtiéndolo en su esclavo e incluso cegándolo con su brillo.

El problema del libro que cambia el destino del personaje aparece también en otras obras de Borges. Así, por ejemplo, en "El milagro secreto" Jaromir Hladik, un hebreo erudito de Praga se había hecho cargo 11 años antes de la traducción de un libro con enseñanzas cabalísticas Sepher Yezirah. La narración toma la forma metafórica del juego de ajedrez. Lo que nos hace recordar que una metáfora similar aparece también en la creación de Schopenhauer: "En la vida ocurre como en el ajedrez: en ambos hacemos un plan, pero éste queda del todo condicionado por lo que en el ajedrez hará el contrario y, en la vida, el destino"¹¹. Las secuencias del pasado del personaje borgiano alternan con las del presente, como lo hacen los 64 cuadrados en blanco y negro del tablero de ajedrez. La narración comienza con el sueño del protagonista niño, que no conocía ni las reglas, ni las piezas del juego de ajedrez que le toca jugar. El momento en que éste despierta equivale al momento de la entrada de las tropas del Tercer Reich en Praga. Denunciado por ser hebreo, por haber protestado en contra del Anschluss y por haber producido un escrito judaizante sobre Jacob Boehme, Jaromir Hladik será ejecutado. El momento de la ejecución es analizado detalladamente por el autor, que sugiere que la reflexión del personaje en cuanto al tiempo representa fragmentos de pensamientos anotados en las páginas de diversas obras. En su última noche, en la noche previa a su ejecución, la idea que no lo dejó tranquilo era la que decía que todos los hechos y los sucesos del universo no formaban una serie temporal. El hombre no cuenta con un número infinito de posibles experiencias y basta una sola repetición para demostrar que el tiempo es un engaño. Mediante el drama en versos denominado "Los Enemigos", que el personaje había compuesto, pero que todavía no había concluido, se demuestra con precisión una idea que obsesionaba a Jaromir Hladik. Se trata del destino circular, que un personaje negativo vive sin parar. En la noche previa a su ejecución, Hladik le pide un favor a la divinidad, el tiempo necesario para terminar su obra. En un sueño en el que se mezclan símbolos famosos de los textos borgianos, como el del bibliotecario ciego y el del atlas inútil, el personaje recibe la confirmación de su deseo por parte de la divinidad. La interpretación que él le da al sueño junto con la cita de Maimonides es importante porque destaca la idea de que un libro puede desviar un destino. "[S]on divinas las palabras de un sueño, cuando son distintas y claras y no se puede ver quién las dijo"¹². El año que Dios le concede al personaje dura el instante que tiene una gota de lluvia al caer sobre la mejilla, lo equivalente al plazo desde que se ha dado la orden de ejecución y se ha cumplido, es decir dos minutos exactamente: de las 9 en punto a las 9:02 por la mañana del 29 de marzo de 1943. El tiempo se dilata como una bola de jabón y, en este período, el personaje modifica, reescribe y rehace mentalmente su obra denominada "Los Enemigos".

Heredar un manuscrito, que representa la obra de la vida de un personaje, constituye el pretexto narrativo de la novela de Mihai Eminescu *Genio vacío*. La lectura del manuscrito equivale aquí también al regreso a otro tiempo. La vida vivida para redactar un libro, la colocación de la obra ante los eventos cronológicos reales, el cambio del orden de la sucesión de la temporalidad pasando por las páginas de los libros son solo algunos puntos en común de la prosa fantástica borgiana con la de Eminescu.

¹¹ Schopenhauer, Arthur, *El arte de ser feliz, explicado en cincuenta reglas para la vida*, Regla número 23, traducido por Angela Ackermann Pilári, Barcelona, Herder Editorial, 2000: 60-61

¹² Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, "El milagro secreto", Buenos Aires, 1941:72

El tema de la ceguera debido a la lectura aparece también en las obras del filósofo alemán. Como siempre, Arthur Schopenhauer interviene con una enunciación, que tiene un tono de edicto imperial que no puede contradecirse. La "policía sanitaria" tiene un lugar bien establecido en el proceso de la lectura. ¿Ironía? ¿Formulación inexacta y ridícula? Nada de eso. La ceguera ha sido en la cultura universal el símbolo del traspaso fraudulento de las fronteras del conocimiento humano, fijadas a través de normas aceptadas por la divinidad, una oportunidad que la humanidad tenía para ampliar su horizonte, paradójicamente mediante privación visual.

Según Arthur Schopenhauer "" (Schopenhauer, V, 33)

Este tema de la ceguera causada por la lectura, del intelectual que pierde su función visual, pero visualiza lo que no se ve entendiéndolo, de la pérdida de la capacidad de representar la imagen real en beneficio de la ideal se encuentra tanto en la obra de Jorge Luis Borges, como en la de Mihai Eminescu, pero aparece también en la novela *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, en el caso del personaje Jorge de Burgos, parábola de lo humano, que deforma el conocimiento de manera monstruosa.

El lazo de las letras que oscurece la luz del espíritu mediante lectura. La lectura que nos vuelve tontos. La lectura que causa ceguera. El montar de los textos que hace que no puedas caminar, según la voluntad de tus pensamientos. Todas estas afirmaciones fuera de su contexto paradójico, podrían crear la impresión de que al lector se le atribuye un papel pasivo en el proceso de leer los libros y que la literatura morirá. Pero Arthur Schopenhauer escribe. " (Schopenhauer, *Estudios de la Estética*, p. 33)

Esta correspondencia entre los libros que los personajes leen y su imaginación, entre situar los acontecimientos relatados en un tiempo y un espacio circular, similar al tiempo de la retoma de la lectura existe también en otra famosa obra de Borges titulada "La muerte y la brújula". Los libros que influyen la realización del destino se encuentran en esta obra *La vindicación de la cábala*, *Examen de la filosofía de Robert Fludd*, las traducciones de *Sepher Yezirah*, *La Biografía del Baal Shem*, el fundador de la secta de los piadosos, *Historia de la secta de los Hasidim* y la monografía en alemán sobre *Tetrágramaton* y sobre la nomenclatura divina del *Pentateuco*. La acción del cuento parece ser un crimen en serie, delimitado por marcos temporales y espaciales precisos. Los crímenes acontecen el 3 de diciembre, el 3 de enero, el 3 de febrero y culminan con la muerte del detective Erik Lönnrot en la casa de Triste-le-Roy. Esta obra de Borges llama la atención del lector hacia la metáfora del mundo como laberinto de las lecturas. Red Scharlach, el asesino vengativo de Erik Lönnrot está obsesionado con que "el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al Norte o al Sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy."¹³ El tipo de laberinto que Lönnrot le propone a Scharlach es el lineal, mientras que Scharlach le promete algo extraño, relativo a una muerte que se repite como una secuencia de un texto que puede ser leído varias veces o mediante varias modalidades : "Para la otra vez que lo mate -replicó Scharlach-, le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es indivisible, incesante."¹⁴ El paradójico laberinto lineal, invisible, en el que se han perdido bastantes filósofos, consta en reducir infinitamente a la mitad las distancias que ya han sido recorridas. Es una manera de decir que los límites de estas distancias, a pesar de que se encuentran cada vez más próximas al punto inicial, no van a coincidir de nuevo con éste. Al entender sus destinos, que son lineales y circulares al mismo tiempo, los personajes que no pueden alejarse de su ruta existencial, claramente establecida por leyes cuyo poder pueden prever, son poseídos por una melancolía inmensa, por una "tristeza impersonal, casi anónima"¹⁵. Éste es también el sentimiento que moldea el alma cálida de los personajes románticos de Eminescu, personajes sedientos de absoluto. La melancolía como

¹³ Borges, Jorge Luis, *OBRAS COMPLETAS*, Artificios (1944), "La muerte y la brújula", Emecé Editores, Buenos Aires, 1984:506

¹⁴ Borges, Jorge Luis, *OBRAS COMPLETAS*, Artificios (1944), "La muerte y la brújula", Emecé Editores, Buenos Aires, 1984:507

¹⁵ Ibidem 1984:507

consecuencia del conocimiento surge en todas las personas superiores, representadas tanto en la prosa de Borges como en la de Eminescu.

Pero, sobre la participación del lector, sobre la manera en que debe pensar por sí solo, habló - bajo la forma de la "cooperación interpretativa en los textos narrativos" – Umberto Eco, el semiólogo romántico de la segunda mitad del siglo XX, que analizó siguiendo esta perspectiva varias obras de sus contemporáneos y de otros, extendiendo su análisis también a las obras musicales y plásticas.

Lo importante es observar hasta qué punto el encuentro con la metafísica de Schopenhauer, recibida por los dos autores en el período de su formación intelectual, ha influenciado la estructuración de la prosa fantástica que escribieron. Lo que es interesante es el hecho de que hasta cierto punto, en el discurso metafísico schopenhaueriano se encuentran las ideas de Platón y las de Kant. La apariencia de este mundo cuyas cosas se convierten, pero nunca llegan a ser, la diferencia entre el mundo ilusorio y el mundo verdadero, entre fenómeno e idea, entre lo empírico y el espíritu van a crear un juego de apariencias en las estructuraciones espaciales y temporales, como también en la construcción de los personajes y en la prosa fantástica de los dos escritores. El motivo de la metempsicosis¹⁶, del doble, del *arché*¹⁷, el motivo del laberinto espacial o temporal, de las ondulaciones de la curva temporal hasta su torsión cíclica en las estrategias narrativas de los dos escritores, el motivo del artista, el del genio, el del soñador mediador entre el mundo de las sombras efímeras y el de las imágenes primordiales, el motivo del espejo, que engloba los contrarios en oximorones, la narración prolija, que une el ensayo filosófico con el cuento fantástico alegórico, el motivo del libro y de la biblioteca laberíntica, la predilección por ornamentos exóticos y temas orientales, el redescubrimiento de la memoria de esta existencia o de las existencias anteriores, confunde al lector del siglo XIX y en el caso del lector que forma parte de nuestro siglo se necesita una iniciación gradual. La recepción del texto filosófico perteneciente a las obras de los dos escritores fue paulatina, a través de descubrimientos sucesivos, precisamente en los grupos de los iniciados, justamente a causa del espectro infinito de los significados de estas obras que son susceptibles de varias interpretaciones.

La metáfora central de los textos de los dos escritores parte de la idea schopenhaueriana de "El Velo de Maya", que impide que el ser humano vea la verdad (ANSCHAUUNG). Simbolizando el engaño del mundo, mostrando la ilusión de la falta de igualdad, de la diferencia, de la multiplicidad, escribiendo sobre el bien y el mal, como sobre el conocimiento y la ignorancia atrapadas en la red del engaño, los dos escritores demuestran contar con aptitudes de sugerencia inimaginables. El mensaje común de su prosa fantástica se refiere al papel de la genialidad, dotada de objetividad, que tiene la capacidad de adoptar la actitud puramente contemplativa (NSCHAUEND), típica de un sujeto conocedor, como "el ojo clarividente del mundo". Este es el papel que Artur Schopenhauer preveía para el artista." (Schopenhauer, 2009: 36)

No es casual que los últimos párrafos de la narración corta "El pobre Dionis" terminen con preguntas dirigidas al lector, que intentan acentuar la sugestión schopenhaueriana, mediante la ambigüedad del personaje:

Două vorbe conclusive. Cine este omul adevărat al acestor întâmplări: Dan sau Dionis? Mulți dintre lectorii noștri vor fi căutat cheia întâmplărilor lui în lucrurile ce-l înconjurau; [...] Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea. Nu cumva îndărătul culiselor vieței e un regizor a căruia existență n-o putem explica? Nu cumva suntem asemenea acelor figuranți, cari voind a reprezenta o armată mare trec pe scenă, încunjură fondalul și reapar iarăși? Nu este oare omenirea istoriei asemeni unei armate, ce dispare într-o companie veche spre a reapăre în spectator, dar același număr mărginit pentru regizor? Nu sunt aceiași actorii, deși piesele sunt altele? E drept că după fondal nu suntem în stare a

¹⁶ Metempsicosis, en otras palabras la doctrina de la transmigración de las almas, enseña que la misma alma habita en sucesión los cuerpos de diferentes seres, tanto hombres como animales.

¹⁷ Según los primeros filósofos griegos que vivieron en el siglo VI a.C. en la ciudad de Mileto, ubicada en la Magna Grecia marítima y comercial, o *arché* es aquel substrato (material) que no muere, que permanece vivo aunque las formas individuales mueran.

vedé. Și nu s-ar pute ca cineva, trăind, să aibă momente de o luciditate retrospectiva, cari să ni se pară ca reminescențele unui om ce de mult nu mai este?

Nu ezităm de a cita câteva pasaje dintr-o epistolă a lui Théophile Gautier, care colorează oarecum ideea aceasta: Nu totdeauna suntem din țara care ne-a văzut născînd și de aceea căutăm adevărata noastră patrie. Acei cari sunt făcuți în felul acesta se simt se simt ca exilați în orașul lor, străini lângă căminul lor și munciți de o nostalgie inversă...Ar fi ușor a însemna, nu numai țara, dar chiar și secolul în care ar fi trebuit să se petreacă existența lor cea adevărată...Îmi pare c-am trăit odată în Orient, și când în vremea carnavalului mă deghizez cu vrun caftan, cred a relua adevăratele mele veșminte. **«Am fost întotdeauna surprins că nu pricep curent limba arabă. Trebuie s-o fi uitat».**¹⁸ (Mihai Eminescu, 1978: 315)

El juego de las citas o las sugerencias de la intertextualidad presentada en los artículos enciclopédicos había sido intuido por Eminescu para aumentar las sugerencias de la narración corta.

El comentario ensayista sobre el tema de la coexistencia de los dos mundos, la de la realidad y la del sueño, entre las que se puede establecer una frontera de forma racional, es también el tema de varias prosas de Jorge Luis Borges. La sinonimia entre vivir y soñar va a surgir en *El Zahir*, la prosa que culmina con una frase interrogativa similar, que se refiere a que el lector debe disociar entre los dos territorios, el del sueño y el de la realidad: "Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?"¹⁹. Podría decirse que el tema del sueño y de la realidad, que fusionan las fluidas fronteras entre la realidad y la ilusión nos hace recordar "El Velo de Maya".

Si la paradoja de la ciencia humana, conocida desde la época de Platón, sigue fascinando a los escritores, es debido a que la iniciación en el conocimiento se dirige a lo que se piensa, se intuye, pero nunca a lo que se ve. Mediante las obras de Arthur Schopenhauer resulta bastante claro que la realidad de lo real es un espejo de lo espiritual. Asimilando creativamente la filosofía de Platón, analizando la crítica del raciocinio puro de Kant y sacando sus propias conclusiones, Arthur Schopenhauer contribuye a la desvalorización de lo sensorial a favor de lo espiritual, a la desacreditación de lo temporal a favor de la eternidad. Definir las categorías *a priori* del intelecto – el espacio, el tiempo y la relación de causalidad – como meras herramientas del entendimiento, determinó a nivel ontológico *la acreditación de la duda, de la ambigüedad, de la confusión deliberada*, de acuerdo con el sentido latino del verbo "confundere" que significa "juntar, reunir, mezclar". Este cambio ontológico tuvo consecuencias también a nivel literario y trata primeramente la desestabilización de la estructura del texto, que opone la oscuridad a lo claro, quemando las etapas del entendimiento del tema por parte del lector, ramificando el hilo narrativo y originando lo que – según Michel Foucault – podríamos llamar *heterotopía narrativa*, o sea, la existencia de un gran número de mundos posibles en un espacio imposible. Los temas y los motivos que ilustran este cambio hacen referencia al problema del tiempo, del mundo como teatro, de la vida como sueño y

¹⁸ Dos palabras concluyentes. ¿Quién es el verdadero hombre que realiza estas acciones: Dan o Dionis? Varios de nuestros lectores ya habrán buscado la clave de esta pregunta en las circunstancias que lo rodeaban; [...]Si fueron un sueño o no, esa es la pregunta. ¿No será que por detrás, entre los bastidores de la vida hay un director, cuya existencia no podemos explicar? ¿No será que somos como esos figurantes que queriendo representar un gran ejército pasan por el escenario, rodeando el fondo y apareciendo de nuevo? ¿Será que la humanidad de la historia no se parece a un ejército, que desaparece en una vieja compañía para aparecer de nuevo como espectador, pero teniendo un número limitado de directores? ¿Será que los actores no son los mismos, aunque que las obras sean otras? Es cierto que juzgando por el fondo, no somos capaces de darnos cuenta. ¿Y no podría ser que alguien, aún viviendo, tenga momentos de lucidez retrospectiva, que puedan parecernos similares a las reminiscencias de una persona que ha dejado de existir hace mucho tiempo?

No dudamos en citar algunas partes de una epístola de Théophile Gutier, que definen de una cierta forma esta idea: No somos siempre originarios del país que nos vio nacer y por eso buscamos nuestra verdadera patria. Los que son así se sienten exilados es su propia ciudad, extranjeros estando cerca de su hogar y torturados por una nostalgia inversa...Sería fácil marcar no solo el país, sino también el siglo en el que supuestamente deberían haber pasado su verdadera existencia...Me parece que una vez he vivido en el Oriente y cuando a la hora del carnaval me disfrazo con un caftán, es como retomar mi propia ropa. **«Siempre me sorprendió el hecho de no entender corrientemente el idioma árabe. Lo habré olvidado».**(nuestra traducción)

¹⁹ Borges, Jorge Luis,, *OBRAS COMPLETAS*, El Aleph, "El Zahir", Emecé Editores, Buenos Aires, 1984:595

de la imposibilidad de separar estos dos elementos que forman parte de la existencia. Los personajes de la prosa fantástica de los dos autores parecen dar la sensación de ser varias veces existencias inspiradas, sonámbulas, que viven en la frontera entre el sueño y la realidad, imposible de delimitar. En el intento de cruzar el laberinto de la existencia, a ellos les preocupan los eventos por los que pasan y las decisiones que toman, que se mezclan y cambian recíprocamente. Sus destinos se parecen a un gráfico, que resulta de la composición de dos vectores representando los dos poderes, las dos fuerzas que actúan en direcciones diferentes: los acontecimientos de la existencia y los planes fundamentales de vida de los personajes. No es casualidad que los personajes sean varias veces jóvenes discípulos, ascetas, personas especiales conscientes de su vocación y de su genialidad, pintores o escultores, individuos con aspiraciones de perfección continua, apasionados por el mundo de los libros, de los títulos de propiedad y de los manuscritos, buscadores en el mundo de la memoria de papel de la humanidad. Muy pocas veces estos personajes conocen la plenitud humana común y entonces el ambiente se vuelve romántico, ascético, paradisíaco. Si para la mayoría de los sabios la ciencia es una modalidad y no un propósito, en el caso de los personajes de la prosa fantástica de Mihai Eminescu podemos decir que la sed de conocimiento, representativa para los románticos, crea la tipología del perseguidor de lo absoluto, con un carácter efervescente, propenso a soñar con los ojos abiertos y a observar, humilde sacerdote en el templo del conocimiento, personaje que se impone sacrificios por cumplir su ideal. Este no es siempre el caso de los personajes de Jorge Luis Borges; pero en su prosa, el bibliotecario miope o ciego es un motivo común que simboliza la pasión y el exceso del deseo humano de conocimiento, que sacrifica al individuo, una efímera instancia de la eternidad.

La filosofía de Arthur Schopenhauer tiene un mérito innegable: el de formular los problemas fundamentales de la humanidad de una forma paradójica, verificable en cualquier período de la historia de la humanidad. Partes de su obra han sido transmitidos como diccionarios de sabiduría, mediante traducciones realizadas fragmentariamente. La forma aforística de la expresión filosófica cuenta con características literarias incontestables, que le conceden el estatuto de locución imperial. En las obras de Arthur Schopenhauer hay una preocupación constante por especificar algunas nociones que le son familiares al lector rumano de la creación de Eminescu. Y eso se debe a que la mayoría de las obras del pensador alemán parecen ser espejos en los que se vieron y donde se encontraron, gracias a las afinidades electivas, tanto el escritor rumano como el argentino." (Schopenhauer, 2009: 38). Consciente de que "(Schopenhauer, *Parerga y Paralipómena* , p.38) Arthur Schopenhauer escribe de manera sensible, usando figuras de la retórica clásica con valencias mnemotécnicas. La comparación, la metáfora, el quiasmo se encuentran en las asociaciones inéditas de sus palabras que mencionan el tema de la creación, del genio, de la filosofía, de la importancia del pensamiento, de la imaginación o del instinto. Él impresiona mediante la actualidad y la aspiración hacia la perfección moral. Sugiriendo la indiferencia como un tipo de censura de las emociones positivas o negativas, Schopenhauer valora diferentemente los sentimientos efímeros:"(Schopenhauer, 2009:38)

El filósofo está convencido de que lo principal es "El carácter de las cosas de este mundo, sobre todo del mundo humano, es (...) la deformidad en lo moral, en lo intelectual, en lo físico, en todo"²⁰, precisamente porque encaramos un mundo de copias inspirado por el de los arquetipos platónicos. La mayoría de las personas son determinadas a actuar de "dos formas": "la imitación" y "el despliegue". Pocos son los que son realmente capaces de pensar, y "la tarea no es tanto ver lo que aún nadie ha visto, sino pensar lo que todavía nadie ha pensado acerca de aquello que todos ven/sobre aquello que todo el mundo ve". El papel del genio es claramente establecido, por comparación y a diferencia del propósito del erudito:" (Schopenhauer, *Parerga y Paralipómena* XVIII, pag39) . "Pero el verdadero problema del reconocimiento de la genialidad es que"(Schopenhauer, *Parerga y Paralipómena*, XIX, pag 39). "(Schopenhauer, *Parerga y Paralipómena* 2, 239) .El destino del genio en el mundo es trágico de acuerdo con el escritor alemán, y" (Schopenhauer, *Parerga y Paralipómena* XXI, 2, 243)

²⁰ Arthur Schopenhauer, *Parerga y Paralipómena II*, en *Sämtliche Werke*, edit. por Arthur Hübscher, Wiesbaden, Brockhaus, 1972, M ed., tomo 6parágrafo 156a, pág. 323.

El tema del genio maltratado aparecerá en un enunciado exclamativo sentencioso en *Aforismos*: "(Schopenhauer, *Aphorismos* XXII, pag39). El sosiego supremo del genio, "" (Schopenhauer, *Aphorismos* XXIII, pag39) puede ser reencontrado en el silencio y en el estudio. Las nobles preocupaciones, la pasión de leer, de escribir, de investigar son bloqueados en su afán por los problemas cotidianos. "" (Schopenhauer, *Aphorismos* XXIV, pag39)

Consciente de que "Nada es más fácil que escribir de manera que nadie lo entienda, al igual que nada es más difícil que expresar pensamientos de peso de modo tal que nadie pueda decir que no los entiende" (Schopenhauer, *Parerga y Paralipómena* 2), Arthur Schopenhauer es un estilista de las formulaciones memorables, consciente de su vocación y de su talento. Inclinado a realizar una obra original, teniendo esta inclinación desde joven, intuyendo y respetando su vocación, Arthur Schopenhauer siguió la crítica del raciocinio puro de Kant subordinando el razonamiento a la voluntad. Transformando la voluntad en el fundamento originario de la existencia, en la fuente de todos los fenómenos, y en la creadora del mundo visible, y de todo lo que representa la vida, en el principio presente y activo en cada fenómeno, Arthur Schopenhauer es considerado el filósofo y el psicólogo de la voluntad. "El intelecto, el espíritu y el conocimiento no fueron primordiales y dominantes, sino la voluntad y a ella sirve el intelecto." El mundo de la voluntad es sin duda un mundo de sufrimiento donde reina el principio *homo homini lupus*. "El mundo- escribe Schopenhauer- es así, completamente el producto y la expresión de la voluntad objetiva (*Objektivität*), de la voluntad en espacio y tiempo." En la visión del filósofo alemán, el arte es una felicidad efímera, que difiere de la redención última. La redención no tiene nada que ver con la felicidad, que el filósofo define negativamente como la liberación de un suplicio. Ni siquiera la muerte significa salvación, porque la muerte es solo apariencia y de allí parte también la condena del suicidio. Arthur Schopenhauer diferencia claramente entre ser una cosa y ver una cosa, mostrando que "el deseo es una trampa de la representación" en un mundo en el que todo es un espectáculo y el hombre es un simple espectador. Pensando en esta situación como en una parábola, el filósofo alemán nos recuerda el cuento indio, en el que se habla sobre un aprendiz y un mago, su maestro espiritual. Hasta enseñarle el secreto de su quehacer, el maestro somete a su aprendiz a una prueba de magia, haciéndole ver todo tipo de escenas horripilantes, embarazosas, fantásticas, raras, exóticas. Cada vez que la escena de magia se esfuma el maestro exclama: "**Ta twam asi!**" (Este eres tú!). Como cada individuo es el centro de su mundo, nace el egoísmo. La maldad fue definida por el mismo filósofo como ignorancia atrapada entre las redes del engaño. Para el hombre bueno, el velo de Maya es transparente, y el paso de la virtud hacia el ideal ascético se realiza mediante el abandono, la resignación, el distanciamiento y la compasión que resultan de la comprensión de **ta twam asi!** Este tema les llamará la atención tanto a Eminescu, que la va a abordar en la insigne poesía **Ta twam asi**, como a Borges, que la reflejará en el cuento "El brujo postergado". En la poesía de Eminescu las escenas horripilantes y las de beatitud tienen el papel de subrayar la diferencia entre la pobreza de lo real y la riqueza de lo ideal, mediante los dos personajes: la mujer de la calle, con su mirada tenue y la tierna hija del rey. En los dos personajes, el poeta ve el arquetipo:

"Dos vidas en dos corazones y una única mujer."²¹

Hablando del propósito de su filosofía, Arthur Schopenhauer tenía razón cuando escribía: "[L]a humanidad ha aprendido de mí muchas cosas que nunca olvidará"²².

BIBLIOGRAPHY

1. „Aphorismes sur la sagesse dans la vie” par Arthur Schopenhauer Traduit en français par J. A. Cantacuzène. Dixième édition, Paris, Librairie Felix Alcan, 1914 / „Parerga und Paralipomena”/.
2. „Die Glückawühle. Klassische rumänische Erzählungen Ausgewählt und übersetzt von Dr. Jacob Paul Molin Vorwort und Biographien von Romul Munteanu”/ Moara cu noroc. Povestiri clasice

²¹ "Două vieți în două inimi, și o singură femeie."

Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară*, V.II, "Ta twam asi", Editura Cartea Românească, București, 1978:38

²² Arthur Schopenhauer, traducción de Trotta, *Parerga und Paralipomena* I, volumen V, p 141.

- românești. Culegere și traducere de Dr. Jakob Paul Molin. Cuvânt înainte și studiu biografic de Romul Munteanu, Berlin, Buchverlag „Der Morgen”, 1959, 424 p., ediție ce cuprinde „Cezara”.
3. „Les pages immortelles de Schopenhauer choisies et expliquées par Thomas Mann” Texte de Schopenhauer Traduit par J. A. Cantacuzène; texte de Thomas Mann traduit par Jean Angellos, Paris Corrêa, 1939 (233p.)
 4. Borges Jorge Luis „Arta narativă și magia” în „Antologia eseului hispanoamerican”, colecția Eseuri, Editura Univers, București, 1975.
 5. Borges, Jorge Luis – Jurado, Alicia „Qu’est ce que le bouddhisme?” Traduit par François Rosset, Gallimard, col. „Idées”, 1979.
 6. Borges, Jorge Luis „Arta poetică” traducere Mihnea Gafița, ediție îngrijită de Călin-Andrei Mihăilescu, Editura Curtea veche, București, 2002.
 7. Borges, Jorge Luis „Arta poetică” traducere Mihnea Gafița, ediție îngrijită de Călin-Andrei Mihăilescu, Editura Curtea veche, București, 2002.
 8. Borges, Jorge Luis „Cărțile și noaptea” Editura Junimea, Iași, 1973,
 9. Borges, Jorge Luis „Obra poética” El libro de Boccillo, Alianza Editorial Madrid, Emecé Editores, Buenos Aires, 1972.
 10. Borges, Jorge Luis „Opere ” București, Editura Univers, 1999, 2 vol.
 11. Eliade, Mircea „Istoria ideilor și credințelor religioase” 4 vol., Editura Științifică, București, 1991.
 12. Eminescu, Mihai „Poesii” Editura Librăriei Socec & comp. București, 1884,
 13. Eminescu, Mihai „Poezii Proză literară” Editura Cartea Românească, 1978, colecția „Mari scriitori români”, ediție de Petru Creția, 2 vol.
 14. Eminescu, Mihai în „Anthologie de la littérature roumaine des origines au XX-e siècle. Traduction et extrait des principaux poètes et prosateurs. Introduction historique et notice par N. Iorga et Septime Gorceix / Antologie de literatură română de la origini până în veacul al XX-lea. Traduceri și extrase din principalii poeți și prozatori. Introducere istorică și note de Nicolae Iorga și Septime Gorceix, Paris, Librairie Delagrave, 1920, XXXI + 311p.
 15. Eminescu, Mihai în „Antologia da poesia romena de Nelson Vainer. Com una apreciação de Guilherme de Almeida. Prefácio de I.D. Bălan”/ Antologia poeziei române de Nelson Vainer. Cu o notă de acad. Guilherme de Almeida. Prefață de I.D. Bălan Rio de Janeiro, Editôra Civilização Brasileira S. A. 1966, XVI+ 240 p.
 16. Eminescu, Mihai în „Antologia di novelle romene a cura di Rina d’Ergiu Caterinici”/Antologia nuvelei românești îngrijită de Rina d’Ergiu Caterinici, Roma, Anonima Romana Editoriale, 1925, 260 p.
 17. Eminescu, Mihai în „Antologia romena de Mario Ruffini (Testi moderni)”/Antologie română de Mario Ruffini (Texte moderne), Modena, Società tipografica modenese, 1940, 162 p.,
 18. Eminescu, Mihai în „Der arme Dionis Aus dem Rumänischen übersetzt von H. Sanielevici und W. Majerczik”/ Sărmanul Dionis Traducere din română de H. Sanielevici și W. Majerczik, Buckarest, Buchdr. Bucharester Tagblatt, 1904, 65 p.
 19. Eminescu, Mihai în „Deutsche Übertragungen. Aus den suserleseneren Dichtungen des verstorbenen rumänischen Poeten Michail Eminesco von Em. Grigorovitz”/ Traducere germană. Dintr-o culegere de poezii postume ale poetului român Mihai Eminescu de Em. Grigorovitz, Berlin, Verlag von Alexander Dunker, 1901, XVIII + 43 p. 192
 20. Eminescu, Mihai în „Die Fäulnis Rumäniens im Lichte rumänischer Dichter und Schriftsteller. Dichtung und Aufsätze übersetzt von Mite Kremnitz”/ Putregaiul românesc în lumina poezilor și scriitorilor români. Poezii și nuvele traduse de Mite Kremnitz, München, Georg Muller Verlag, 1917, 249 p.
 21. Eminescu, Mihai în „Die Lieder aller Völker und Zeiten de Hans Grabon”/ Cânteccele tuturor popoarelor și timpurilor de Hans Grabon, Hamburg f.e. 1888, 620 p.
 22. Eminescu, Mihai în „Die Weinstraube. Rumänische Erzählungen. Herausgegeben von Sextil Pușcariu”/ Strugurii. Povestiri românești. Editate de Sextil Pușcariu, Berlin –Wien- Leipzig, Karl H. Bischoff Verlag, 1943, 296 p., ediție care cuprinde „La aniversară”

23. Eminescu, Mihai în „Eminescu în corespondență ” Editura Muzeului Literaturii Române, București, 1998.
24. Eminescu, Mihai în „Gedichte. Novellen. Deutsch von Maximilian W. Schroff”/ Poezii. Nuvele. Traduse în germană de Maximilian W. Schroff, Craiova, Graph. Kunstanstalt - Samitca A.G.,1913 XVI+ 240 p.+ 1 f. portr., ediție ce cuprinde „Sărmanul Dionis” și „Făt-Frumos din lacrimă”.
25. Eminescu, Mihai în „Hypérion. Poème. Traduit du romain par Louis Combi”/ Luceafărul poem. Traducere din limba română de Louis Combi, Madrid, Carpați, 1959, 16p. + portret; 4. „Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países” T VIII/„Dicționar literar de opere și personaje din toate timpurile și din toate țările” Barcelona, Montaner y Symón, 1959, 590 p.
26. Eminescu, Mihai în „Poemas (Selección). Trad. Español Maria Gabriela Corcuera. Pref. Joaquin de Entrambasagnes”/ Poezii. Traduse în spaniolă de Maria Gabriela Corcuera. Prefață de Joaquin de Estrambasabnes. Madrid, Suca. S. Ocaña, 1945,31p.;
27. Eminescu, Mihai în „Poems of Mihai Eminescu. Translated from the Rumanian and rendered into the original meters by E. Sylvia Paukburst and I. O. Ștefanovici, Ph.D. with a preface by George Bernard Shaw with an introduction by N. Iorga”/ Poezii de Mihai Eminescu traduse din română și aranjate în ritmul original de E. Sylvia Paukburst and I. O. Ștefanovici, dr.în filologie, cu o prefață de George Bernard Shaw și o introducere de Nicolae Iorga, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. 1930, XXIV + 120 p.
28. Eminescu, Mihai în „Poesias. Colecção bilingue dirigida pelo Dr. A. de Oliveira Cabral. Selecção, tradução, prefácio e notas de Victor Buescu. Colaboração de Carlos Queiroz. Com um ensaio de Mircea Eliade.”/ Poezii Colecție bilingvă condusă de Dr. A. de Oliveira Cabral Selecție, traducere, prefață și note de Victor Buescu Cu colaborarea lui Carlos Queiroz. Cu un eseu de Mircea Eliade, Lisboa, Editorial Fernandes, 1950, 244 p.
29. Eminescu, Mihai în „Poesias. Versión española de María Teresa Leòn y Rafael Alberti”/ Poezii. Versiune spaniolă de Maria Teresa Leon și Rafael Alberti. Buenos Aires, Editorial Losado, S.A. 1958, 207 p. + portr.,
30. Eminescu, Mihai în „Poesie. Prima versione italiana dal testo rumeno con introduzione e note a cura di Ramiro Ortiz”/ Poezii, Prima versiune italiană a textului românesc cu introducere și note de Ramiro Ortiz, Firenze, G.C. Sansoni, 1927, LXXI +167 p.
31. Eminescu, Mihai în „Poezii” ediție de Perpessicius, Editura pentru literatură, București, 1965,
32. Eminescu, Mihai în „Poezii” Madrid, Suc. De Ruivadenazra, 1950, 205p.;
33. Eminescu, Mihai în „Quelques poésias de Michail Eminesco. Notice biographique par Alexandro Vlahoutza. Traduction de M.M.V. (MM. Miller-Verghi) / Câteva poezii de Mihai Eminescu. Schiță biografică de Alexandru Vlahuță. Traducere de Margareta Miller-Verghi, Genève, Ch. Eggimann et C-ie, Paris, Librairie Fischbacher 1892, 2f.+120p. Traducerea va fi reluată la ediția a II-a apărută la „Bucarest, Minerva, 1910.”
34. Eminescu, Mihai în „Rumänische Dichtungen. Deutsch von Carmen Sylva. Herensgegeben und mit weiteren Beiträgen Verschen von Mite Kremnitz”/ Poezii românești. Traducere în limba germană de Carmen Sylva. Editate și completate de Mite Kremnitz, Leipzig, Wilhelm Friederich Vetrlag, 1881,VIII + 214 p.
35. Eminescu, Mihai în „Rumänische Dichtungen. Deutsch von Carmen Sylva. Herensgegeben und mit weiteren Beiträgen Verschen von Mite Kremnitz. Zweite Auflage.”/ Poezii românești Traducere în limba germană de Carmen Sylva. Editate și completate de Mite Kremnitz Ediția a II-a, Bonn, Verlag von E. Strauss, 1885-1886, 405 p. și ediția a III-a Bonn, Verlag von E. Strauss,1889, 340 p.
36. Eminescu, Mihai în „Sept contes roumain. Traduite par Jules Brun. Avec une introduction générale et un commentaire folkloriste par Leo Bachelin”/ Șapte povestiri românești. Traduse de Jules Brun. Cu o introducere și un comentariu folcloristic de Leo Bachelin, Paris, Librairie de Firmin- Didot et C-ie, 1894, 343 p.
37. Eminescu, Mihai în Versuri lirice Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2000, p. 383

38. Schopenhauer, Arthur „Aphorismes sur la sagesse dans la vie”. Traduit en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène, Quatrième édition, Paris, 1890 / „Parererga und Paralipomena”, 300 p./
39. Schopenhauer, Arthur „Arta de a fi fericit - 50 de reguli de viață” traducere de Mariana Ilie, Editura Incitatus, București, 2001.
40. Schopenhauer, Arthur „Critique de la Philosophie kantienne”. Traduit en français par J. A. Cantacuzène, Bucharest, 1889.
41. Schopenhauer, Arthur „De la quadruple racine du principe de la raison suffisante. Dissertation philosophique”. Traduit en français par J. A. Cantacuzène. Paris, 1882.
42. Schopenhauer, Arthur „Le monde comme volonté et comme représentation” traduit en français par J.A. Cantacuzène, Bucarest, 1886.
43. Schopenhauer, Arthur „Le monde comme volonté et comme représentation”. Traduit en français par J. A. Cantacuzène vol I-II Leipzig F. A. Brockhaus; Paris: Librairie Academique Didier Perrin; Bucharest: Librairie Sotcheck, 1882
44. Schopenhauer, Arthur „Le monde comme volonté et comme représentation”. Traduit en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène vol I-II Bucharest: Librairie Sotcheck, 1885. /pe copertă an de apariție 1886/.
45. Schopenhauer, Arthur „Le monde comme volonté et comme représentation”. Traduit en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène vol II Bucharest: Librairie Sotcheck; Torino, Roma, Ermano Loescher, 1886. /980 pag./ 195
46. Schopenhauer, Arthur „Les Aphorismes sur la sagesse dans la vie.” Traducere de I.A. Cantacuzino Paris, 1880. 47. Schopenhauer, Arthur „Scrieri despre filozofie și religie” Humanitas, București, 1995.
48. Schopenhauer, Arthur „Studii de estetică” – studiu introductiv de N. Tertulian Editura Științifică, București, 1974
49. Schopenhauer, Arthur „Viața, amorul, moartea” Antet, Filipeștii de târg, Prahova, fără an, p. 73 - reproduce versiunea traducerii lui Constantin Pestreanu apărută la „Librăriile Ion Alcalay”)

CHRISTIAN GAILLY AND LITERARY IMPRESSIONISM

Diana Presadă

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University, Ploieşti

*Abstract: An illustrative example of French minimalist fiction, Christian Gailly's *Dernier Amour* distinguishes itself by rich poetic qualities, straightforwardness and brevity of style. The use of exquisite details to depict the setting, the emphasis on sensory imagery to create a specific tone and mood, as well as a narrative syntax based on musical patterns constitute the particular features of his art. By analysing the richness of the imagery in the novel, the paper points out not only the characteristics of Gailly's minimalist style but also his indebtedness to Baudelaire, Proust and literary impressionism in general.*

Keywords: Gailly, novel, minimalism, impressionism, analogies

Offering the readers a moving story with the means of minimalist fiction, the novel *Dernier amour* by Christian Gailly can be explored from multiple perspectives, but an analysis focused on inter-textual connotations and analogies with other literary works may also reveal insights into the writer's artistic universe.

By creating sensory-rich images and evocative settings, the book depicts the journey of a terminally ill musician from the concert hall where he has to endure the disastrous reception of the premiere of one of his compositions to a final destination, represented by his seashore villa where he will be waiting to die. In spite of the tragic sense of the story, the author surprises his readers with a paradoxical story about rediscovering the little joys of life in a highly poetic prose form that has much in common with impressionist literature. What obviously links Gailly to literary impressionism is his "emphasis on the experience of the senses" in order to "make art more perfectly reflect lived-experience" (Matz, 2001, p. 45). Nevertheless, his indebtedness to impressionist literature involves not only the representation of his character's immediate experiences but also the placement of "the reader into the scene at the actual moment of experience" (Peters, 2001, p. 24) or, in other words, he makes readers feel as if they were part of the fictional world. But how exactly do impressionist aesthetic characteristics take shape in the minimalist style of his narrative? What literary strategies and techniques does the author employ to achieve such a style?

A possible answer may reside in the particular way in which Gailly creates his character, Paul Cédrat, who is mostly described in a sensory-based relationship to the world, involving a continuous conversion of the diversity of external stimuli, such as colour, sound, smell and shape, into sensations and responsive emotions. It is through this permanent interaction of consciousness and objective reality that the reader can have glimpses into the character's thoughts and feelings, as evidenced by the passage in which the sunset colours reflected in the water of a lake induce a sense of calmness and tranquillity in Paul's heart. His desire to embrace the beauty of the scenery is remarkably expressed here by the verb "respirer"/to breathe:

Personne avec Paul ne regardait les camaïeux bleu sombre, les échelles turquoise d'un soleil qui chaque soir ici prenait son bain dans les eaux noires du lac. Il s'arrêta de marcher pour mieux voir, respirer toute cette beauté (Gailly, 2004, p. 21)./ No one but Paul was looking at the dark blue shades, the turquoise colour palette of a sun that bathed here in the black waters of the lake each evening. He stopped walking to better see, breathe all this beauty (our translation).

As seen from the example above, the movement from the perceived object to the subjective perspective of the perceiver defines Gailly's particular narrative technique, reinforcing his affinity

with impressionist fiction which, as Rebecca Bowler states, is characterized by the fact that “the objective external world and the subjective inner workings of the mind are both implicated” (2016, p. 2). In other words, impressionist writing does not remain at the level of a simple sensory impression, but tries to reflect what Max Saunders calls “the intelligibility of the self” (2010, p.13), which in the case of Gailly’s character means the perception of the self as inseparable from the world.

It should be noted that Gailly’s narrative manner, which first describes the character’s perceptions and then his feelings and thoughts, is remindful of Proust’s narrative strategy used in *À la recherche du temps perdu*, where the sensations of the hero and narrator constitute the starting point of an intellectual process that brings to light what is hidden within impressions. Nevertheless, unlike Proust from whom present sensations stimulate involuntary memory to make possible the return of the past together with the joy of reliving it, Gailly’s protagonist rediscovers the value of the present and is overwhelmed by a *carpe diem* feeling that reconnects him to life. Such a feeling is beautifully rendered in a passage where the perceptions of the natural elements (the sunlight, the sea, a fresh breeze, etc.) serve as stimuli to delectation:

Dès qu’il a ouvert la porte-fenêtre. Mais alors l’air de la mer, du large. L’odeur, la tiédeur forte, fraîche. Quel plaisir de respirer un air comme ça [...] De voir aussi c’est un plaisir. Les couleurs de la mer.” (Gailly, 2004, pp. 57-58)/ As soon as he opened the French window. But then the air from the sea, from the open sea. The smell, the strong, refreshing warmth. What a pleasure to breathe such air [...] To see is a pleasure, too (our translation).

The pleasure of breathing and seeing evoked by the narrative voice signifies pure awareness of living and becomes the leitmotif of the narrative. The reader may also notice that the minimalist literary devices employed by Gailly in the same excerpt are extremely suggestive. The directness of expression and the rapid jotting down of words allow him to illustrate the impact of the surrounding landscape on the character’s “hypersensitive senses”.

Moreover, the enjoyment that Paul finds in watching life unfold before his eyes reminds the reader of Baudelaire’s “flâneur”, the famous stroller and street explorer, always captivated by what he sees while maintaining the position of a distant and detached observer. Like this urban traveller, Paul is a “passionate spectator” and “lover of life” (Baudelaire, 1986, p. 9), whose most ardent desire is “to be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world” (Baudelaire, 1986, p. 9). As a matter of fact, his journey to the villa by the seashore, “Les flots bleus”, reveals the duality of feelings typical of the “flâneur”. Paul is a contemplator who, on the one hand, needs the outer world to indulge in sensory experiences and, on the other hand, searches for the aloneness of the self in the very heart of the multitudes.

Another similarity between Paul and Baudelaire’s “flâneur” resides in their own artistic condition. As known, Baudelaire’s “flâneur” embodies the essential features of the modern artist who, always in quest of “the fugitive and the infinite” (Baudelaire, 1986, p. 9), discovers an inexhaustible source of inspiration for his creation in the spectacle of the crowd. Paul also represents the artist in the Baudelairean sense of being a hero of modernity, that is, the artist concerned with reflecting the new in his work. The string quartet he composed is a piece of modern music (“musique moderne” – Gailly, 2004, p. 18) that replaces the classical structure slow-fast-slow-fast (“lent-vif-lent-vif” – Gailly, 2004, p. 16) with new forms and rhythms. But, to his great disappointment, the audience does not understand and appreciate the unusual slowness (“lenteur” – Gailly, 2004, p. 18) of his music, and its first public performance is received with shouts, whistles, insults and other injurious words (“Insultes et autres injures” – Gailly, 2004, p. 17). Being misunderstood as a composer, the only thing he can do before dying is to perceive the world through the eyes of the artist or, as Baudelaire states, admire “the multiplicity of life and the flickering grace of all the elements of life” (1986, p. 9).

The predominance of the sense of sight in depicting the character’s representations of the world relates Gailly not only to Baudelaire’s “flâneur” but also to Proust’s fascination with the

visual. The reader may recall, among other unforgettable passages from *À la recherche du temps perdu*, “the complexity or closeness of Proust’s descriptions” (Baldwin, 2005, p. 37) of the hawthorn hedge of Tansonville, the steeples of Martinville and the Vivonne River. It is true that Gailly prefers the extreme simplicity typical of minimalist writing to the minute description adopted by Proust in his novel, but the character in *Dernier Amour*, like Proust’s narrator, is always an observing mind that has a fine eye for detail and is eager to retain fugitive visual impressions.

As sight plays a crucial part in Paul’s relationship to the world, Gailly excels at creating exquisite visual imagery throughout the novel. Showing interest in selecting significant detail, the writer renders the portraits of various people that Paul encounters in fast but sure brushstrokes, providing information about their age, appearance and the clothes they wear. Most of them are swift sketches that stand out as remarkable instances of Gailly’s unmistakable concise style. Among the numerous examples of this kind is the paragraph presenting the young man who drives Paul to “Les Flots bleus”:

Pas plus de dix-huit ans. Un peu voyou, c’est vrai. Les yeux surtout. Les vêtements ça allait. Tee-shirt blanc ajusté sur des biceps gonflés à bloc. Jean bleu cigarette collant. Aux pieds des bottines noires comme des miroirs. Et dans les cheveux blonds en brosse les lunettes du soleil (Gailly, 2004, p. 48). / Not more than eighteen years old. A bit impish, indeed. Especially his eyes. The clothes were fine. White T-shirt fitted to his inflated biceps. Blue jeans, cigarette tights. Black boots like mirrors in his feet. And sunglasses in his blond brushy hair (our translation).

In many other cases, the narrative voice emphasizes the pictorial quality of the description, observing the position of the persons that take part in the scene, or making comments on the effect of the colour associations. This is particularly evident in the passage that focuses on the Alexanders, the musicians who have to stop playing Paul’s quartet because of the overtly disapproving audience. The description may have a great impact on the reader because the characters look as if they were figures in a painting:

Les yeux d’Arthur étaient juste mouillés. Il tenait sa sœur par les épaules. La manche de sa veste ivoire croisant le taffetas vert des bretelles de la robe produisait un très joli contraste. Ou rapport. Ou couple de couleurs (Gailly, 2004, p. 19). / Arthur’s eyes were rather wet. He was holding his sister by the shoulders. The sleeve of his ivory coloured jacket crossing the green taffeta of the straps of her dress made a very pretty contrast. Or colour combination. Or couple of colours (our translation).

Colour prevails in the delineation of the people, things and places that attract the character’s attention while travelling to “Les Flots bleus”, or while walking on the beach in the proximity of his villa. As is customary with Gailly, the presence of an object or a human being in the narrator’s visual field is signalled by a single colour, which plays the role of significant detail. Examples of this type can be found throughout the narrative. For instance, there is a woman in a white bodice (“Une femme en corsage blanc” – Gailly, 2004, p. 23) and a man in a red vest (“un homme en veste rouge” – Gailly, 2004, p. 23) in every office of the hotel where Paul is staying, the cab driving him to the airport is a big black Mercedes (“une grosse Mercedes noire” – Gailly, 2004, p. 35) and the waves of the sea are blue and white (“bleues et blanches” – Gailly, 2004, p. 61). Sometimes colours and their various shades are grouped together in suggestive enumerations, as in the passage describing the train compartment: “Red and black interior. Coal black. Wine yeast red. Smoked glass” (our translation) (“Intérieur rouge et noir. Noir de houille. Rouge lie de vin. Verre fumé.” – Gailly, 2004, p. 44). It is remarkable that all these examples stimulate the imagination of the reader because, by limiting the description to colour, Gailly invites him or her to complete the missing information with appropriate details.

The author excels in painting the space, whether interior or exterior, and in the rendering of ambiance. The sitting room in Paul’s villa is memorably depicted due to the use of various hues and shades that create a painting-like atmosphere. Here the cumulative effect of enumeration is outstanding, each piece of furniture being identified by means of a particular colour that delights the

eye: the porcelains are blue, the lampshades are ivory, the sofa is taupe grey, and the nuance of the coffee table is similar to crushed brick (Gailly, 2004, p. 84). In such cases, colours become distinct features of the environment and their role is to evoke the hero's mood. As regards the representation of the outdoor space, the author uses visually appealing details and quick brushstrokes, like a painter enchanted by the beauty around him. At the textual level, the pleasure of seeing and the quick recording of impressions are rendered by the juxtaposition of short sentences, most of them elliptical:

Il faisait beau. Ça se jouait entre quatre ou cinq couleurs [...] Le bleu marine de la carrosserie. Le bleu laiteux du ciel. La route grise. Troncs brun sombre des arbres. Les feuillages verts. Un nuage blanc sera le bienvenu (Gailly, 2004, p. 90)./It was a beautiful day. Four or five colours came into play [...] The navy blue of the car's bodywork. The milky blue of the sky. Dark brown trunks of the trees. Green foliage. A white cloud will be welcome (our translation).

The visual quality of Gailly's prose also lies in the way he uses perspective in the landscape, especially by gradually moving the focus from nearby objects to a remote point in space. This technique can be noticed in the narrative sequence preceding Paul's encounter with the woman swimmer whom he calls his "dernier amour". After exploring the terrace of the villa, his gaze follows the ally crossing the terrace, reaches the white gate opening onto the stairs that lead down to the beach, and then wanders along it, finally discovering a light grey spot that stands in sharp contrast to a black beach rock and the dark yellow colour of the sand. Once again the masterly use of colours, described by the narrative voice as a magnificent chromatic association ("Magnifique rapport de couleurs" – Gailly, 2004, p. 61), proves that the character's perception of the world invariably results in a visual aesthetic experience in which colour is the strongest stimulus.

Besides the ecstasy of seeing, Paul's contemplation of beauty involves all his senses. Very often, multiple sensations and perceptions fuse into fine sensory imagery that conveys his pleasure of perceiving himself as part of life. Among the numerous narrative sequences of this kind is the one in which Paul, although a detached observer of the world, enjoys the presence of the people on the beach through his olfactory, gustatory and auditory senses: "Des odeurs de crème solaire, d'algues, d'iode, de beignets chauds à la pomme. Des cris suraigus comme des cris d'hirondelles quand le temps est à l'orage." (Gailly, 2004, p. 59)/ Smells of sunscreen, algae, iodine, hot apple doughnuts. Shrill cries similar to the cries of swallows on stormy weather. (our translation). The enumeration of all these sensory perceptions, as well as the comparison related to the sounds that the character hears ("comme des cris d'hirondelles"), indicates the avidity with which he absorbs the world into his soul.

Similarly to Proust, Gailly creates synesthetic imagery in connection with memory and the past, but keeping the aesthetic tenets of minimalist prose. As a result, his writing manner is characterised by terse language, directness and simplicity of style, whose effect is to quicken the pace of the narrative. The reader may find an illustrative example of Gailly's skilful use of synaesthesia in the taxi scene, which shows Paul listening to a song sung by Frank Sinatra while he is going to the airport:

Mais c'est surtout la deuxième chanson qui fit couler dans la gorge de Paul cette sensation chaude au goût de sel de mer. *The Shadow of Your Smile*. Figurez-vous que c'est sur cet air-là que Paul Cédrat a pour la première fois serré contre lui celle qui allait devenir Lucie Cédrat. (Gailly, 2004, p. 37)/ But it is especially the second song that made this warm sea salt taste sensation flow into Paul's throat. *The Shadow of Your Smile*. Imagine that it was to that tune that Paul Cédrat first held tight against him the one that would become Lucie Cédrat (our translation).

This short passage evokes the motif of taste that Proust explored in the well-known episode of the tea-soaked madeleine, but there are significant differences between the two writers in terms of sensory representations and memory. If in the case of Proust the stress is laid on the narrator's taste experience blended with the smell of the lime blossom tea, in Gailly's text it is hearing (music)

that makes Paul feel a distinct taste in his mouth. Furthermore, instead of Proust's use of involuntary memory to bring past events into the conscious mind, Gailly introduces a "protruding narrator" (Evenson, 2002, p. xvii) who addresses the reader ("Figurez-vous que...") to reveal to him or her a particular event in the life of the character by means of a flashback to the past or analepsis. Apart from this analepsis, a special mention should be made of the simple syntax as well as the choice of the narrative perspective. Instead of a subjective first-person narrative, Gailly prefers the objective tone of a third-person narrator who involves the reader in the story. According to Warren Motte, Gailly distinguishes himself among the minimalist writers as he "proposes an original novelistic prose" based on a narrative style "inspired by a minimalist aesthetic, wagering on the poetic force of the fragment, and strategically interrupted by vertiginous analepses and prolepses" (2008, p. 65).

In other cases, following the act of seeing, olfactory and tactile sensations come into play and activate memory, as testified by the scene of the grey bathrobe that Paul finds on a beach rock. In this particular passage, the succession of the character's gestures is indicative of the manner in which he responds to the stimuli of the world: he puts the bathrobe near his face and breathes in several times, its smell gradually awaking in his mind the image of an absent woman who is his wife. The narrative movement from sensory perceptions to remembrance and conscious thought once again confirms the writer's special affinity for Proust's technique of capturing fleeting first impressions before disclosing their causes.

In several instances, memories are related to certain states or emotions, described by means of auditory sensations associated with the sense of touch. The reader may notice the narrative sequence in which Paul remembers the time spent at the villa with Lucie, his wife, especially when they were newly married. The passage represents a concise but vivid description, permeated with a nostalgic tone that converts sensory memory into poetic images, which are both intense and evocative. In sharp contrast with the unleashed elements of nature outside, the feelings of comfort, warmth and safety enjoyed by the young couple inside the villa reinforce the special significance of the place. Whatever the time of year or season, the villa was, and remains, a cosy, peaceful and protective space:

Ils aimaient la saison qu'on dit morte. La froide. La mauvaise. Celle du vent. Des grandes marées et des tempêtes qui hurlent toute la nuit. On est bien au chaud dans le lit serrés l'un contre l'autre. Ils étaient jeunes (Gailly, 2004, p. 56). / They loved the season that is said to be dead. The cold one. The bad one. The windy one. High tides and storms that are howling all night. We feel warm in bed holding each other tightly. They were young (our translation).

Fine auditory imagery produced by sound patterns and the rhythm of the sentences enhance the musical quality of Gailly's prose, pointing out one more time that "the author's perception of the music plays a key role in its treatment in the novel" (Petermann, 2014, p. 46). In this regard, it is worth citing a lyrical passage where the repetition of the consonants 's', 'f' and 'l' creates a melodious flow of words: "Les pins sous le vent frissonnaient au-dessus d'eux. Parfois même sifflaient sous une rafale. Les aiguilles de pin ça siffle quand le vent souffle fort." (Gailly, 2004, p. 98) / The pine trees were groaning in the wind above them. Sometimes they even whistled in a blast. The pine needles whistle when the wind is strong (our translation).

As a matter of fact, the use of rhythmicised sentences imitating music and the brevity of expression are constant features of Gailly's prose style. Brian Evenson rightly compares it with "a perforated narrative" (2002, p. xvi), that is, "a narrative still of a piece but shot through with tiny holes, through which the strange gleams of artifice and style shine" (2002, p. xvii). This narrative manner lies in juxtaposing short sentences, sometimes reduced to words or left unfinished, although a full stop is placed at their end. It is "a notational and fragmentary" (Evenson, 2002, p. xvii) style that often conveys the rapid movement of the impressions registered by the character's consciousness.

The cooperation between sight and taste to produce strong sensations and emotions can be identified in the memorable episode of the butter croissant. After enjoying his last car journey, Paul is invited by the woman swimmer to her place and here, while she and her husband are trying hard

to have conversation with him, he notices a butter croissant on a plate. Remembering its taste, he is gradually overwhelmed by an irresistible desire to eat it, but his gustatory pleasure is ironically cut short because, at the first bite of the croissant, he loses consciousness. The moment is significant in the context of the narrative as it leads to the final part of Paul's odyssey. Suggestively, the motif of sleep or preparing for sleep appears in the subsequent scene, which shows him leaving aside all suffering to fully experience a feeling of comfort and peace. When brought home by the woman swimmer and her husband, Paul rediscovers the pleasure of lying down and the state of "bien-être"/well-being (Gailly, 2004, p. 114), and wants to listen to a gentle soothing melody. It is now that the former composer asks the woman swimmer to play the lullaby ("la berceuse" – Gailly, 2004, p. 114) on the piano, such a request revealing his need to return to the simplicity and innocence of the child with the help of music.

At this point in the narrative, the motif of music bears different connotations depending on the character involved in the story. If in the case of Paul Cédric the lullaby signifies his gentle passage into sleep and maybe nothingness, his wife perceives it as a song of hope and joy. As illustrated in the last chapter that centres on Lucie's feelings when approaching the villa, the sound of the piano arouses in her soul the unexpected hope that Paul is still alive, filling her heart with infinite happiness and gratitude: "La joie. Il vit. Elle rit. Le bonheur de rire. Il est en vie. Merci." (Gailly, 2004, p. 122)/ Joy. He lives. She laughs. The joy of laughing. He's alive. Thank you (our translation). It is notable that, instead of a predictable tragic ending of the story, the author chooses the formula of an open ending to encourage the reader to continue the narrative according to his or her own imagination.

In the final analysis, it can be stated that the distinguishing feature of Gailly's art, which reveals a more or less noticeable kinship with Baudelaire's flâneur and Proust's impressionism, consists in his ability to create a beautiful narrative using a great economy with words. His laconic aesthetic is, however, misleading because the novel is structurally complex and rich in narrative techniques, imagery and states of mind. By depicting the hero's impressions and emotions nourished by a sense of connectedness to the world, his book demonstrates what Kronegger considers the quintessence of impressionist literature: "reality, then, is seen as a harmony of subjects and objects, which merge together in terms of time and space, during any act of the protagonist" (1973, p. 40). His innovative style based on the combination of minimalism and impressionist devices certifies the uniqueness of his prose.

BIBLIOGRAPHY

1. Baldwin, T. (2005). *The Material Object in the Work of Marcel Proust*. Bern: Peter Lang.
2. Baudelaire, C. (1863, 1868). "The Artist, Man of the World, Man of the Crowd, and Child", in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, translated and edited by Jonathan Mayne (New York: Da Capo Press, 1986, c1964), 5-12. Originally published as "L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant", in *Le Peintre de la vie moderne*, Le Figaro (November and December 1863) and in *L'Art romantique* (Paris: Michel Lévy Frères, 1868).
3. Bowler, R. (2016). *Literary Impressionism, Vision and Memory in Dorothy Richardson, Ford Madox Ford, H.D. and May Sinclair*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
4. Evenson, B. (1998). Introduction to *The Passion of Martin Fissel-Brandt* by Christian Gailly, translated by Melanie Kemp (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002), ix-xix. Originally published as *La Passion de Martin Fissel-Brandt*. Paris: Les Éditions de Minuit.
5. Gailly, C. (2004). *Dernier Amour*. Paris: Les Éditions de Minuit.
6. Kronegger, M.E. (1973). *Literary Impressionism*. New Haven, Conn: College and University Press Services Inc.
7. Matz, J. (2001). *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

8. Motte F., W. (2008). *Fiction Now, The French Novel in the Twenty-First Century*. Champaign: Dalkey Archive Press.
9. Petermann, E. (2014). *The Musical Novel, Imitation of Musical Structure, Performance and Reception in Contemporary Fiction*. Rochester, New York: Camden House.
10. Peters G., J. (2001). *Conrad and Impressionism*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Saunders, M. (2010). *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press.

SYMBOLS IN DAN BROWN'S NOVELS

Smaranda Ștefanovici, Erika Henrietta Szep

Assoc. Prof., PhD, Hab Dr. – UMFST Târgu Mureș

Abstract: The mastermind behind the famous novel The Da' Vinci Code is Dan Brown. Brown created his fictional character Robert Langdon as an image of himself, of the man he hopes to be. Langdon is a Harvard professor, who is always the smartest man in the room, in this case, the smartest one in Brown's novels. As readers of From Angeles and Demons, The Da' Vinci Code and of Origin, we know the professor as a person who has a solution for every mystery and as a person who can explain every existing symbol. Through his eyes, Brown can present numerous places, using architectural descriptions mostly accurate. Due to the symbols and the architectural descriptions, the author can capture the reader's attention and awaken curiosity at the same time. Dan Brown's main goal is to blur the line between fiction and reality, by using strange and mythical symbols and architectural descriptions.

Keywords: religion, science, symbols, alter-ego

Although Dan Brown's novels are considered mostly works of fiction, he presents accurate data too. He is famous for blending fact with fiction. Throughout his novels, the author of the well-known *Da' Vinci Code* takes the reader on thrilling adventures, where the main characters have to solve a mystery, to uncover secrets. Dan Brown gives the reader a detailed description of each mesmerizing place his protagonist visits, presenting accurate locations and certain historical facts.

Besides using architectural references, Dan Brown also uses a variety of symbols to increase credibility. Alongside these symbols, there is also a profound explanation, to help the reader understand their meaning.

First, it is compulsory to explain what a symbol is and where it can occur. According to James Hall, "we seem to have a natural tendency to create symbols in the way we think and in our art, which must reflect a deep-seated trait of the human spirit." He gives a good example here, the lion, which in itself is only a big, fierce animal of the cat family, but once humans began to entitle him the 'Lord of the Jungle,' he became a symbol. (Hall, 1995). Symbols are often found in art, and they can be related to worship as well. Even figures of history may be considered symbols. For instance, Hall explains that:

"We can only guess how the Buddha or Jesus looked in life. The Buddha, with his tight, curly hair and top-knot, tuft between the brows, pendent ear-lobes and mystic signs on hands and feet, bears little or no physical resemblance, we may assume, to the historical founder of Buddhism. Jesus, when crowned and enthroned in the style of an East Roman emperor, is immediately recognizable as the sovereign King of Heaven, the Almighty. When clad in a peasant's tunic, girded at the waist, and carrying a lamb around his shoulders, he becomes the Good Shepherd of the gospels. These are symbolic images of the religious leaders." (Hall, 1995)

Also, with the passing of time, Medieval and Renaissance Europe created numerous symbolic figures, which are still in use. Here, we can include virtues and vices, seasons of the year, ages of man, and others. According to Hall, there was a time when people believed in natural phenomena, such as the course of the sun, childbirth, etc. People's existence once depended on a certain kind of behavior, so they were managed with sacrifice and prayer. All these forces were not pictured as having human forms, so when the artist made an image of the sun, the moon, it was a god that he was portraying. So Hall explains that "In a sense, therefore, this kind of image goes beyond symbolism: it is a literal representation of a deity." (Hall, 1995) Briefly, symbolic images

can be differently interpreted and can mean different things to diverse cultures; rarely are they enriched with a fixed meaning that transcends different social and religious milieus, at least in art.

Dan Brown's novels, *The Da Vinci Code*, *Angels and Demons* and *Origin* all contain various symbols, which are supposed to be accurate, as the architectural descriptions, artwork, etc. are. He claims that "All descriptions of artwork, architecture, documents and secret rituals in the novel are accurate." (Brown, 2004)

To understand a book, firstly we need to know something about the author, about the mastermind behind the work, along with his style of writing, motives, and backgrounds. So who is Dan Brown? According to Graham A. Thomas, Dan Brown is an enigma. We need to start from the very beginning, with his childhood, which influenced his writing in a very significant way. His father, Richard G. Brown was a mathematics teacher at Phillips Exeter Academy, and his mother Connie had a master's degree in sacred music and was a professional church organist; so both science and religion were present in his life, even as a child. We know for a fact that each of his novels has at its core a treasure hunt, and that they are filled with secrets and puzzles. This fact can also be traced back to the writer's early years because as a kid he didn't spend his time in front of a TV. Instead, he would spend hours working on crosswords, or going on treasure hunts which were created by his father. His interests in art and architecture are also related to his childhood, because the parents took him, when he was only nine years old, to museums in Washington D.C. He was raised in a religious environment, but in the ninth grade, he started to study cosmology and astronomy, distancing himself from the spiritual world. It is known that there is a thick line between fact and fiction in Dan Brown's novels. Also, each story has a moral argument, leaving it to the reader to decide what is right and what is wrong. The main theme which always reoccurs in his novels is that of the main character, the hero pulled out of his comfortable environment and placed in a dangerous situation, where life-and-death situations have to be sorted out in a short amount of time. It is also important to mention that in his novels the good and the evil forces are always fighting, but good always triumphs over evil. (Thomas, 2011: 14, 15)

Dan Brown's novels are written from a skeptical point of view; the protagonist Robert Langdon is a skeptic as well who associates the reader with someone who will not take everything for granted. While going through a Dan Brown's novel, the reader may question the facts; he may wonder whether what he is reading is true; so the author keeps the reader in a constant thrill, and he indulges the reader in investigating. We couldn't call Brown a literary genius, but he connects with the reader, and his books are certainly fun to read.

Robert Langdon is the key character of the stories, he is complex, unique, and everything revolves around him; each Dan Brown novel starts and ends with the Harvard professor. Also, at the core of these novels, there is a mystery to be solved, a quest, a treasure hunt, leaving Langdon to find a solution for everything. He is always the smartest person in the room. We know that Dan Brown connects with his character Robert Langdon; that is why we dare say that this character can even be his alter ego. According to an interview which Brown gave to the CBS This Morning "Any author will tell you that the relationship with the character is an incredibly close one, this is the person you spend the most time with, of anyone in your life. You know, in this case, Robert Langdon is always talking in my head." (Brown, CBS This Morning, 7 May 2014) We observe that the author considers his main character a part of his life, someone who is always present, almost becoming one with the author. Brown also adds that:

"What I try to do with him, is to create a hero that a reader will feel like, you know what: 'I could be that person.' You know, most heroes in thrillers use guns and martial arts to get out of situations. You know, most of us don't have guns, don't know martial arts, but we do have intellects. So, Langdon, when he is in a tough spot, will try to use his intellect to get out. And, I hope that readers think 'wow, you know, I might have been able to figure that out myself.'"

(Brown, CBS This Morning, 7 May 2014)

Dan Brown created his fictional character Robert Langdon according to the man he always wished to be. Why wouldn't he want to be like Langdon? He is an intelligent professor who teaches

at Harvard University. Furthermore, he is a successful writer who explores serious themes, solving mysteries which other people haven't managed to do. He knows everything there is to be known about culture and art. He has an answer to pretty much everything, his brain working like a machine when something needs a solution. From *The Da' Vinci Code* we find out that: "Last month, much to Langdon's embarrassment, *Boston Magazine* had listed him as one of the city's top ten most intriguing people- a dubious honor that made him the brunt of endless ribbing by his Harvard colleagues." (Brown, 2004: 23) Also, Brown adds to the value of his character by giving certain book titles that Langdon wrote "He is the author of numerous books: *The Symbology of Secret Sects*, *The Art of the Illuminati*, *The Lost Language of Ideograms* and when I say he wrote the book on *Religious Ideograms*, I mean that quite literally." (Brown, 2004: 23) We note here that Langdon is everything Dan Brown is not. Clearly, from the titles of the books listed above, it can be concluded that these are not works of fiction. In an ideal world, Dan Brown would have wanted to be able to explore these themes and write about them, instead of creating thrillers, which are based mostly on fiction. Art plays a very important role in the professor's life. In *Origin*, Brown explains that "Langdon had always enjoyed the challenge of modern art- primarily the exploration of why particular works were hailed masterpieces: Jackson Pollock's drip paintings; Andy Warhol's Campbell's Soup Cans; Mark Rothko's simple rectangles of color." (Brown, 2018: 10). But let's not forget about his passion for Da Vinci and his paintings and his knowledge about history. Regarding his physical aspect, in *Angels and Demons* Brown describes him as a pleasant looking bachelor "Although not overly handsome in a classical sense, the forty-five-year-old Langdon had what his female colleagues referred to as an 'erudite' appeal- wisps of gray in his thick brown hair, probing blue eyes, an arrestingly deep voice, and the strong, carefree smile of a collegiate athlete." (Brown, 2013: 21). Although Dan Brown is forty-five-years old now, he is also in good shape, due to his daily physical activity. Langdon is also an active person "Langdon still had the body of a swimmer, a toned, six-foot physique that he vigilantly maintained with fifty laps a day in the university pool." (Brown, 2013: 21).

Robert Langdon is the key character in all of Dan Brown's books. He is the one who makes up the plot of each novel, who solves every treasure hunt, he deciphers everything. He is the heart and the mind of each book, he is the author's soul.

Dan Brown became a bestselling author not only through his notorious character Robert Langdon but also by creating treasure hunts which would put the reader into situations where he/she would become curious and start searching for the truth behind the fiction. The authors managed to confuse the reader by adding to the plot of the novels architectural descriptions and certain symbols. His novels are enriched with numerous symbols, which are explained and illustrated as well. But does every explanation reflect the true meaning of these symbols?

It is typical for Dan Brown to explore or invent misunderstandings between science and religion, so he took the Illuminati myth and the Catholic Church and wrote a book entitled *Angels and Demons*. Throughout the plot of this novel, the author presents numerous symbols which are related to this conspiracy theory. What is interesting here is that the almighty evil of this story is named Janus. The interesting fact is that Janus is an "old Italian god of doors and gates, invoked at all kinds of openings and beginnings. The first month is named after him. His head has two faces that look the opposite direction – indoors and outdoors, or to past and future." (Hall, 1994: 190) So, naming the evil protagonist of the novel after this god can be symbolic. The two faces that look the opposite direction link to the two main forces that battle with each other, science and religion; in this case, science is the evil and religion is good. People not knowing which one to trust, they look both ways, as Dan Brown does. Besides, the past can be related to religion and science to the future. Getting rid of the old ways for a new world, the New World Order is the Illuminati's main goal. Leonardo Vetra introduced the first symbol in this novel. He was a scientist at CERN, and he wanted to prove God's existence with the help of science. He was found dead, with a symbol on his chest. It was the emblem of the Illuminati. "Ancient documents described the symbol as an ambigram - ambi meaning 'both' – signifying it was legible both ways." (Brown, 2013: 48)

Illuminati

Although Brown claims that this Illuminati emblem was legendary in modern symbology, an Official Website of the Illuminati emphasizes the Pyramid, the Eye, the Light, and the Eternal circle. They claim that “The Illuminati’s symbols are maps for those who seek the truth and signs of unity for all who walk alongside you on the path.” (Illuminati, 2019)

Langdon explains the Pyramid or the triangle in *Angels and Demons*. Langdon claims that the U.S currency contains Illuminati symbols. It turns out that the one-dollar bill contains a pyramid if it’s turned over, and Brown explains that “The pyramid is an occult symbol representing a convergence upward, towards the ultimate source of Illumination.” (Brown, 2013: 135) Furthermore, inside the triangle, there is an eye, and Langdon explains this, too “The eye signifies the Illuminati’s ability to infiltrate and watch all things. The shining triangle represents enlightenment.” (Brown, 2013: 136).



But, according to James Hall’s dictionary of symbols, the triangle is “The symbol of three-fold nature. The Christian trinity may be represented as a triangle, sometimes framing an eye, the symbol of God the Father. His halo is sometimes triangular. The equilateral triangle is a Hindu symbol of gender: with apex up, it is male, the lingam which is Shiva; apex down is female.” (Hall, 1994: 7) Also, the eye is a “symbol of gods as all-seeing, all-knowing. Early Mesopotamian cult statues typically show deities with large, staring eyes, compellingly powerful.” (Hall, 1994: 120) Hence, in Hall’s dictionary of symbols, there is no mention of the “all-seeing” eye as a symbol of the Illuminati, which, however, does not minimize Dan Brown’s use and interpretation of it.

Dan Brown’s best seller book *The Da’ Vinci Code* contains more symbols than any other books he wrote. As usual, this book follows Robert Langdon and Sophie Neveu on a difficult road to discover the mystery behind the murder of Jacques Saunière. This story has an unusual theory, which is the possibility that Jesus had been married to Mary Magdalene and that they had a child. Mostly, it is the presumption that the bloodline of Jesus was continued. So, there is a mystery which needs a solution to uncover a myth.

The book starts strong, by introducing a naked corpse, lying on the floor of the Louvre museum, positioned strangely, and with a pentacle drawn on his chest. Landon explains that “symbols carry different meanings in different settings” but “primarily the pentacle is a pagan religious symbol.” (Brown, 2004:60) More precisely, the pentacle is:

“a pre-Christian symbol that relates to Nature worship. The ancients envisioned their worlds in two halves – masculine and feminine. Their gods and goddesses worked to keep a balance of power. Ying and yang. When male and female were balanced, there was harmony in the world. When they were unbalanced, there was chaos.” (Brown, 2004: 60)

Continuing his explanation, Langdon states that in this case “This pentacle is representative of the female half of all things – a concept that religious historians call the ‘sacred feminine’ or the ‘divine goddess’” (Brown, 2004: 60); adding that “In its most specific interpretation, the pentacle symbolizes Venus – the goddess of female sexual love and beauty.” (Brown, 2004: 61) This interpretation could be appealing to the female readers of *The Da’ Vinci Code*, along with the presumption that one of the most famous female characters in history, Mary Magdalene carried on the bloodline of Jesus Christ. Again, Dan Brown knows how to draw a certain audience, even with just a myth. According to a dictionary of symbols, the pentacle or the pentagram is:

“a five-pointed figure is first seen in Sumerian royal inscriptions of the late 4th-early 3rd mill. BC, where it appears to symbolize the extent of the king’s authority, reaching to the farthest corners of the earth. It was used as a mystic symbol of the Pythagoreans and, later, by medieval astrologers and necromancers. As a good luck charm, it was placed at doorways to keep off harmful spirits. As a Christian symbol, it stands for the five wounds of Christ.” (Hall, 1994: 5)

Brown is right about the fact that the pentacle was a five-pointed figure which appeared before Christ, but it is uncertain whether it had something in connection with Venus or the female and male relations. Also, the nudity of the dead body is also explained by Langdon: “a naked human form was yet another endorsement of Venus – the goddess of human sexuality.” (Brown, 2004: 63) This statement may be true because a dictionary of symbols contains similar information:

“A goddess of love, like Qadesh in Egypt and the Graeco-Roman APHRODITE/VENUS, was generally represented nude, though Aphrodite is usually robed in early vase painting. The classical Greek sculptor’s aim of creating, in the service of religion, an ideally perfect human body was copied, generally for secular reasons, by the Romans. The Christian Church condemned the nude in classical art as the work of Satan.” (Hall, 1994: 134)

Supposedly, every Christian knows what a cross symbolizes. According to Brown, the square crosses, with four arms of equal lengths, are considered peaceful crosses, and they predated Christianity; adding that “their square configurations make them impractical for use in the crucifixion, and their balanced and horizontal elements convey a natural union of male and female.” (Brown, 2004: 201). He also explains that the Christian cross has a violent history, being a device of torture.

“The equilateral cross was once widely used to denote the four cardinal directions, or winds, that brought the rain.” and “From the 4th century when Christians were first allowed to worship freely in the Roman Empire the cross itself began slowly to be represented on sarcophagi and other artifacts as a symbol of their religion and of Christ himself,” explains Hall in his dictionary of symbols. (Hall, 1994: 2) Brown claims that Langdon “was always surprised how few Christians who gazed upon ‘the crucifix’ realized their symbol’s violent history was reflected in its very name: ‘cross’ and ‘crucifix’ came from the Latin verb *cruciare*- to torture.” (Brown, 2004: 201). Surely, the majority of Christians are aware of the violent history of the crucifix, but as Hall explains “a crucifix may feature in VANITAS paintings as a symbol of the Christian’s hope of life after death.” (Hall, 1994: 64) Hall’s point of view highlights a more positive side of the story, and it is also logical because Christ was reborn; as a consequence, Christians may hope for the same faith.

Every woman loves a red rose. But why? Maybe it has something to do with the flower’s symbolic meaning. In this novel, the rose has a special significance: “Rosa rugosa, one of the oldest species of rose, had five petals and a pentagonal symmetry, just like the guiding star of Venus, giving the Rose strong iconography ties to womanhood.” (Brown, 2004: 274)

Furthermore:

“The red rose was sacred to APHRODITE/VENUS, her attendants, the THREE GRACES, and Flora, the Italian goddess of flowers, for all of whom it symbolized love and beauty. It was an early Christian symbol, found in the Roman catacombs, where possibly it denotes Paradise. It became closely associated with the VIRGIN MARY, who was sometimes

designated 'rose without thorns,' that is, without sin. A red rose symbolizes the Christian martyr's blood, a white one virginity" (Hall, 1994: 157)

So, Brown was right to associate the rose with Venus and women, later on even with Mary Magdalene. Maybe this is the reason why women like roses so much, because of the association of the rose with womanhood.

Brown gives an important role to the Knight Templars in *The Da' Vinci Code*. According to Encyclopedia Britannica, the Knight Templar, member of the Poor Knights of Christ and the Temple of Solomon were "Originally founded to protect Christian pilgrims to the Holy Land, and the order assumed greater military duties during the 12th century." (Encyclopaedia Britannica, Templar, 2018) But, due to their increasing wealth, they became rivals and were falsely accused of blasphemy and destroyed by King Philip IV of France. Brown states that "The Church accused the Templars of secretly performing rituals in which they prayed to a carved stone head...the pagan god -Baphomet." (Brown, 2004: 419). This Baphomet was "a pagan fertility god associated with the creative force of reproduction. Baphomet's head was represented as that of a ram or a goat, a common symbol of procreation and fecundity." (Brown, 2004: 419) Currently, this Baphomet is associated with Satanism, but this attribute may be traced back to the false accusations regarding the Templars.

After analyzing the symbols in Dan Brown's novels, the conclusion may be that not all the symbols are correctly explained and illustrated, but the author certainly has some accurate data inserted. Humans have created symbols, they are all around us, and they change over time. We can find symbols everywhere, in objects, in names, in numbers, in animals, in religion, in beliefs, they surround us. So how could one tell which symbols are the original ones? Fortunately, not all the people on the planet have the same culture and the same beliefs. Therefore, we can decide which symbols we use or in which we believe.

BIBLIOGRAPHY

BROWN, D. (2004). *The Da Vinci Code*. London, Corgi Books.

BROWN, D. (2013). *Angels & Demons*. London, Corgi.

BROWN, D. (2018). *Origin*. London, Corgi Books.

HALL, J. (1996). *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art*. New York, IconEditions.

Illuminati, the Official Website of the Illuminati, 2019, Illuminatio, viewed 4 April 2019, <https://www.illuminatioofficial.org/#>

Encyclopedia Britannica, Templar, 25 May 2018, viewed 6 April 2019, <https://www.britannica.com/topic/Templars>

<https://www.youtube.com/watch?v=Mv4V1f1gph4>

THOMAS, G. A. (2011). *Dan Brown Enigma*. London, Sydney, N.S.W.

LITERATUR UND MEDIZIN. FRIEDRICH SCHILLER: EXKURS ÜBER DEN EINFLUSS DER MEDIZIN AUF DIE LITERATUR

Simona Olaru-Poșiar

Lektor, Dr., Die Medizinische und Pharmazeutische Universität "Victor Babeș"

Abstract: In a century where we look into connections between narration and medicine, where we talk about narrative medicine, the importance of communication, of story rendering, of communication in medicine, the following article underlines the connection between literature and medicine, by presenting one of the most important German writers, Friedrich Schiller and his work, which underlines the author's fascination for the medical science, transposed in his literary texts.

Keywords: medicine, literature, narrative medicine, communication, modern social alienation

Die Beziehung zwischen Literatur und Medizin weist zahlreiche Dimensionen auf und kann bis in die Antike zurückverfolgt werden.

Im Geleitwort für das Lexikon **Literatur und Medizin** (2005) weist Prof. em. Dr. phil. Dietrich von Engelhardt, dessen Forschungsschwerpunkt der Bereich Literatur und Medizin darstellt, auf mehrere Aspekte dieses vielgestaltigen Interferenzgebietes hin. So thematisiert Literatur mit besonderer Vorliebe Krankheit und Schmerz, Geburt und Tod, die Beziehungen zwischen Arzt und Patient, die Therapie und die medizinische Institution. Ein zweiter Aspekt bezieht sich auf die Tatsache, dass Schriftsteller Ärzte sind oder umgekehrt Ärzte sich als Schriftsteller betätigen. Drittens geht es um die Erkrankung der Künstler sowie um die Tatsache, dass auch Krankheit die Fähigkeit aufweist, Kunst hervorzubringen.

Engelhardt hebt drei Funktionen hervor, die für die Beziehung zwischen Medizin und Literatur von besonderer Bedeutung sind: die fiktionale Funktion der Medizin, die szientifische Funktion der Literatur und schließlich die genuine Funktion der literarisierten Medizin. Mit der fiktionalen Funktion der Medizin ist gemeint, dass medizinische Kenntnisse zum Verständnis des literarischen Textes beitragen können. Als szientifische Funktion der Literatur versteht er umgekehrt die Bedeutung der Literatur für die Medizin. Die literarischen Darstellungen des Arztes, der Therapie und der medizinischen Institution, der Krankheit und vor allem des Kranken in seiner Subjektivität und individuellen Lebenssituation erinnern und mahnen die Medizin stets von Neuem an die Einheit somatischer, psychischer, sozialer und geistiger Bereiche im kranken Menschen, die, so Engelhardt, in wissenschaftlicher Forschung, therapeutischer Tätigkeit wie auch in der medizinischen Ausbildung meist zu wenig Beachtung findet. So fordert die Literatur, freilich nur im Falle von Ärzten, die sich Zeit nehmen, sich mit Literatur auseinanderzusetzen, zur Überprüfung therapeutischer Methoden und Ziele auf und lässt über die Arzt-Patienten-Beziehung nachdenken. Schließlich fördert Literatur allgemein das, was als genuine Funktion der literarisierten Medizin verstanden werden kann, nämlich das Verständnis für den Kranken und die Krankheit, für den Arzt und die Therapie, in der Öffentlichkeit wie in der Politik. Innerhalb dieser Funktion komme der Literatur die Aufgabe zu, auf Gefahren und Risiken der Medizin, auf Technisierung und Anonymisierung, auf den Verlust der Menschlichkeit hinzuweisen. Desgleichen erfüllen literarische Werke mit ihren Ideen, Metaphern und Symbolen das Bedürfnis nach Deutungen der Krankheit, die über alle naturwissenschaftlichen und sozialpsychologischen Erklärungen hinausgehen. Darüber hinaus wird in der Literatur die übliche Trennung von „gesund“ und „krank“, von Norm und Abnormalität in Frage gestellt und relativiert; der Kranke kann als der eigentlich Gesunde erscheinen, Krankheiten können als Signatur ihrer Zeit, das Krankenhaus als Abbild der Welt verstanden werden (Jagow/Steger 2005: 2).

Für die vorliegende Arbeit spielen die erste und die letzte Funktion, auf die Engelhardt verweist, eine besondere Rolle. Die Arbeit gründet auf die fiktionale Funktion der Medizin dadurch, dass sie ausgehend von den medizinischen Definitionen der Begriffe zu Wahnsinn, Psychose und Schizophrenie eine neue, interdisziplinäre Herangehensweise an literarische Texte vorschlägt. Die genuine Funktion der literarisierten Medizin kommt in der Arbeit durch die Deutungen zum Tragen, die dem Wahnsinn in den literarischen Texten zugesprochen werden. Der Wahnsinn kann beispielsweise als Metapher für eine verrückte Welt stehen oder auf die allgemeine Entfremdung des Menschen in der modernen Welt hinweisen. In der modernen Literatur tritt deutlich die Aufwertung des Wahnsinns oder der Verrücktheit zu Tage, die als Abgrenzung von der banalen Normalität verstanden wird.

Im Werk Friedrich Schillers (1759–1805) kommt dem Wahnsinn bei Weitem nicht der Stellenwert wie bei Goethe zu. Im Lexikon **Literatur und Medizin** wird bloß auf die Auffassung des Stürmer und Drängers von der Liebe als heiliger Wahnsinn eingegangen, sowie auf die Tatsache, dass der Wahnsinn in der Ballade **Der Taucher** (1798) auch Anlass für moralische Verfehlungen sein kann, denen es Einhalt zu gebieten gilt (siehe Jagow/Steger 2005: 849). Aus diesem Grund soll im Folgenden eher dem Einfluss der Medizin auf Schillers Schaffen nachgegangen werden, da wenigen bekannt ist, dass sein einzig erlernter Beruf jener des Arztes war und er ein dreiviertel Jahr als Regimentsarzt im Dienst des Prinzen Karl-Eugen in der württembergischen Armee in Stuttgart gearbeitet hat.

In 1770 gründet Karl Eugen eine militärische Akademie, die seinen Namen trägt. In dieser Ausstattung verbringt Schiller die Jahre zwischen 1773-1780. Die Schul-Programme der ersten Jahre zeigt das sein Gymnasium ist, da die Schüler Stunden hatten wie latein, griechisch, französisch, Religion, Philosophie, Geschichte, Geographie, Mathematik und Naturwissenschaften, Tanz, Reiten und Fechten.

Kurz bevor die Junglingen Studenten wurden, fangen sie mit militärischen Wissenschaften, Medizin, Jura, Kunst, Handel und Forstwirtschaft. Ein Schüler der Karl Eugen Schule konnte so seine Studien mit 19 abschließen.

Wie Vianu zeigte, Schiller wurde lange Zeit wegen seiner schwächeren Schule verfolgt, welche er später vertiefte mit Geschichte und Philosophie. Fächer, auf welche er ein bedeutender Einfluss brachte (Vianu 1961:18).

In Schillers ersten Jahren an der Karlsruhschule interessiert er sich für Philosophie. An der militärischen Akademie wählte er sich Jura. Er verlässt das Jura Studium da es zu abstrakt und kalt für sein inneres sein. Als die Akademie, Medizin als Fach bringt, wählt sich Schiller dies. Medizin ist für ihn ein Weg den Menschen kennen zu lernen.

Man konnte nicht fest legen wie weit Schiller in der Medizin gekommen ist. Vianu zeigt uns das es 2 Briefe gibt die die Natur Schiller – Patient zeigen. Taktvoll, versucht er eines Patienten Zuverlässigkeit zu gewinnen. Entschlossen die militärische Akademie zu verlassen, präsentiert Schiller in 1779 seine Diplom-Arbeit "Die Philosophie der Physiologie".

Laut Vianu suchte Schiller "die Kraft der Vermittlung" zwischen Seele und Materie. Die Arbeit ist also ein Versuch der Überwindung des Dualismus: Seele - Materie. Die Hinweiser der Arbeit erkennen die Kenntnisse und Fleiß des Kandidaten, doch empfehlen einen leichteren Ausdruck.

Karl Eugen, der im letzten Moment spricht, kommt mit der Resolution: "Die Arbeit des Schülers Schiller wird nicht gedruckt, obwohl sehr schön geschrieben. Deswegen, bin ich der Meinung, die Arbeit soll dem Publikum noch nicht vorgestellt. Somit, soll Schiller noch ein Jahr zur Schule gehen, Zeit, in der er Temperament gewinnt um ein grosser Name zu werden" (zitiert nach Vianu 1961:23-24).

Schiller bleibt also noch ein Jahr an der Karlsruhschule, um näher seine neue Arbeit zu präsentieren "Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen". Die Arbeit wird zugestimmt, gedruckt und durch sie verlässt Schiller die militärische Akademie des Karls Eugen als Arzt.

Gottfried Willems betont in seiner Arbeit **Der Körper bestimmt den Geist. Schiller als Mediziner**, dass spätestens seit der Schiller-Forschung der 1970er und 1980er Jahre klargestellt wurde, dass sich in den medizinischen Schriften Schillers buchstäblich kein einziger Gedanke findet, den die zeitgenössische Medizin nicht bereitgehalten hätte. Was Schiller in seiner medizinischen Abschlussarbeit zu Papier brachte, sei nichts anderes als die zeitgenössische Medizin, durchaus auf der Höhe der Zeit¹. Der Arzt Bernd Werner hält jedoch dagegen, dass Schillers Arbeit den Weg für ein Verständnis von Krankheit als Folge einer psychophysischen Wechselwirkung öffne und damit schon früh auf die Bedeutung der Psychosomatik verweise.²

Schon die von Schiller gewählte Thematik ist ein deutliches Zeichen dafür, dass er im Grunde weder den Zug zum Arzt noch zum Naturwissenschaftler gehabt hat – und das ist ja wohl die unabdingbare Voraussetzung dafür, in der Medizin etwas ausrichten zu können. Was Schiller an der Medizin interessiert, sind vor allem die Möglichkeiten zur Erkundung der Natur des Menschen. Dabei geht es ihm immer um ein Bild des Menschen als Ganzem. Und hierbei wiederum vor allem um den Status des menschlichen Geistes.

Willems betrachtet Schillers Erstlingsdrama **Die Räuber** als erste und wichtigste literarische Frucht des Medizinstudiums. Ähnlich wie das Drama in der Dissertation als Fallbeispiel fungiert, so arbeitet es umgekehrt unausgesetzt mit den Thesen der Dissertation. So wird es im Grunde zu einer anthropologischen Studie mit literarischen Mitteln. Die Frage nach dem „Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ wird im Hinblick auf die Lebensverhältnisse des Menschen in der modernen Welt gestellt, die Schiller als unnatürliche Verhältnisse begreift. Diese Problematik wird in Gestalt der beiden ungleichen Brüder Karl und Franz Moor auf die Bühne gestellt. Bei beiden ist der „Zusammenhang der tierischen Natur mit der geistigen“ auf krankhafte Weise gestört, mit dem Ergebnis eines fiebrig erhitzten Lebensgefühls. In Karl lebt „die tierische Natur auf Unkosten der geistigen“, in Franz „die geistige Natur auf Unkosten der tierischen“. Karl ist von der Natur bestens ausgestattet, er ist reich an vitaler Kraft, und seine Instinktnatur ist intakt, insbesondere was die Gefühlswelt anbelangt. Aber sein heftiges Gefühlsleben, seine Impulsivität lässt der geistigen Seite, dem Intellekt, der Überlegung keine Chance: Herz ohne Hirn. Franz ist das genaue Gegenteil: Hirn ohne Herz. Die Natur hat ihn stiefmütterlich behandelt, er ist körperlich schwach, hässlich, emotional kalt. Und so setzt er ausschließlich auf seine geistigen Fähigkeiten. Nach Reuchlein stellt das Ende von Schillers Franz Moor ein anschauliches Beispiel für eine moralpädagogisch abschreckende Inszenierung des Wahnsinns dar (Reuchlein 1986: 82). Es erscheint unmittelbar als eine natürliche Folge seiner lasterhaften Leidenschaftlichkeit und als deren gerechte Strafe (Reuchlein 1986: 85).

Bernd Werner betont, dass das Menschenbild, das Schiller durch die Medizin entwickelte, nämlich die Erkenntnis von Geist und Körper als einer untrennbaren Einheit, im Gesunden wie im Kranken, großen Einfluss sowohl auf sein literarisches als auch auf sein philosophisches Werk genommen habe. Er verweist auf Schillers Faszination von dem einheitsstiftenden Prinzip im Menschen.³ Diese Faszination ist es, die Schiller in seinen **Räubern** dazu veranlasst, zu untersuchen, was beim Auseinanderfallen von Herz und Verstand geschehen kann. Das Ergebnis sind die monströsen Charaktere der beiden feindlichen Brüder Karl und Franz Moor. So erscheint das Drama als Beispiel für das enge Zusammenwirken von Medizin und Literatur. Arzt und Dichter sezieren den Menschen.

BIBLIOGRAPHY

xxx (1994): **Hauptwerke de deutschen Literatur**, Band II, S. 174-175.

Bark, Joachim/Steinbach, Dietrich/Wittenberg, Hildegard (ed.) (1989): **Epochen der deutschen Literatur**, Stuttgart: Ernst Klett.

¹ Siehe http://www.uni-jena.de/Sonderausgabe_Schiller_Medizin.html [04.02.2014].

² Siehe <http://www.aerzteblatt.de/archiv/125503/Friedrich-Schiller-%281759-1805%29-und-die-Medizin-Der-Mensch-als-innigste-Mischung-von-Koerper-und-Seele> [04.02.2014].

³ Idem.

Bark, Joachim/Steinbach, Dietrich (ed.) (2002): **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**, Leipzig: Ernst Klett.

Barner, Wilfried (koord.) (1994): **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**, München: Beck.

Baumann, Barbara/Oberle, Birgitta (1985): **Deutsche Literatur in Epochen**, München: Max Hueber.

Beutin, Wolfgang/Ehlert, Klaus u.a. (⁵1994): **Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart**, Stuttgart. Weimar: J. B. Metzler.

Brant, Sebastian (2013): **Das Narrenschiff**, Wiesbaden: Marix Verlag.

Braunroth, Manfred (coord.) (1996): *Einleitung*, In: **Arbeitstexte für den Unterricht. Prosa des Expressionismus**, Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 5–27.

Der Brockhaus. Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe (2004): Leipzig, Mannheim: F. A. Brockhaus GmbH.

Klimpel, Volker (1999): **Schriftsteller-Ärzte. Biographisch-bibliographisches Lexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart**, Hürtgenwald: Pressler.

Klimpel, Volker (2006): **Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller-Ärzte**, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Vianu, Tudor (1961): **Schiller**, București: Editura Tineretului.

http://www.uni-jena.de/Sonderausgabe_Schiller_Medizin.html [04.02.2019].

<http://www.aerzteblatt.de/archiv/125503/Friedrich-Schiller-%281759-1805%29-und-die-Medizin-Der-Mensch-als-innigste-Mischung-von-Koerper-und-Seele> [04.02.2019].

THE LAZY THINKING, GOLDEN DREAM OF GLOBALISM

Nicoleta Sălcudeanu

PhD, "Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and Humanities of the
Romanian Academy, Târgu Mureș

Abstract: Globalism is governed by the commercial ideology of commodity and consumption, while the vital ideology of culture breathes through all pores the illusions of uniqueness. However, we must distinguish between globalization and globalism, in the triad that is formed together with the cultural field. Distinctions in themselves could be the material for a stand-alone treaty. What is worth to emphasize is that globalism is the superstructure, the ideology of globalization. Globalization is a given and you can not oppose it, it is the result and the mirror of the level of technology at the moment. To oppose it would be as if you were opposed to a wave of tsunami. Globalism, however, as an economic and financial ideology, like any ideology, contains its dose of dogmatism.

Keywords: globalism, globalization, culture, literature, art, marxism, capitalism, consumption.

Deși pare hazardată afirmația, cultura și globalismul sunt antagonice. Ca paradigme incompatibile, acestea coexistă sabotându-se reciproc. Câtă vreme globalizarea presupune dezrădăcinare și nefixare – de aici egalizare, cultura, ca produs distilat al gândirii umane, în sensul ei înalt așadar, se hrănește din seve multiple, necuantificabile, dar înrădăcinate în zone și tradiții culturale diferite. Globalizarea se hrănește din reproductibilitate, în vreme ce cultura se fundează pe irepetabilitate. Globalismul e guvernat de ideologia comercială a mărfii și a consumului, cât timp ideologia vitală a culturii respiră prin toți porii himera unicității, a unicului absolut. Asta nu înseamnă că ele își duc existența în medii impemeabilizate și precis departajate. Ceea ce este mai important însă, e că trebuie să distingem atât diferența dintre globalizare și globalism, cum între cultură și globalism, avem așadar de a face cu trei componente. Există nenumărate zone de confluență, de contaminare reciprocă, unde se generează cultura populară, cultura de masă, în sens larg, consumerismul inteligent, consumerismul artistic ș.a.m.d. Și nu înseamnă că ele trebuiesc eliminate una prin cealaltă, sunt doar două dimensiuni extreme ale vieții umane. Important este să le distingem și să distingem între gradele diferite de contaminare reciprocă. Să ne luăm exact ceea ce avem nevoie. Cum există diferite grade și niveluri de inteligență, tot așa avem nevoi culturale diferite și plurale. Nevoile unei singure persoane sunt diferite, uneori suntem ispitiți de simplitatea unui roman de gară, alteori aspirăm la poezie parnasiană. Uneori ne luăm din supermarket produsele de bază, alteori achiziționăm, tot de acolo, ingredientele unei mese *haute cuisine*, ce tinde să se apropie de ceea ce îndeobște numim artă. Dar să ne restrângem mai degrabă la aria ce cuprinde arta în general și literatura în special.

Dacă privim din perspectiva culturii de masă, *haute culture* este opacă, intraductibilă, ininteligibilă. Așa a fost dintotdeauna. Dar ea devine în mod abrupt antipatică într-o lume transparentă, în care se tinde spre egalizarea gândirii, iar pentru dresajul corporatist reprezintă un adevărat coșmar. Firește că dintotdeauna citadela elitismului a fost asediată în toate felurile de către toate gradele de reproductibilitate, obiectul de artă a fost îndeaproape urmat de replica sa *kitsch*. Asediul a fost și este continuu, dar în lumea "globalizată" pericolul restrângerii teritoriului artei pare să fi crescut. Pentru ideea de reproductibilitate, cea a irepetabilului, a unicității, reprezintă o reală primejdie. Atâta vreme cât singura rațiune a globalizării este marfa, iar singura sa filosofie este cea a banului, dezinteresarea specifică artei înalte reprezintă o certă amenințare. Dezinteresarea materială, valoarea necuantificabilă sunt acizii ce corodează ideea de profit. Legea neoliberală a cererii și ofertei își pierde orice putere în mediul rarefiat al culturii înalte a cărei rațiune încetează a

mai fi guvernată de cerere și consum. Arta, dacă nu este stradală, numără cei mai puțini consumatori pe pământ. Nu e de mirare că creativitatea, dacă nu are un scop lucrativ, e privită ca o primejdie și chiar ca o subversiune din partea adeptilor pieței. Piața guvernată de legea cererii și ofertei este oricând tentată să canibalizeze, să neantizeze nelucrativul. De aceea dimensiunea noastră umană, umanitatea noastră, e chemată să apere, în fiecare clipă, cu atât mai abilități acum, tot ce presupune creativitate, gratuitate, joc, frumusețe, în detrimentul mecanismelor oarbe ale consumului. E lupta imaterialului cu obiectul, în sens baudrillardian, faptul că semnul prevalează în fața economicului și socialului.¹

Se pot depista diferite agresiuni ale consumerismului asupra obiectului de artă, și se face cu instrumente filosofice și ideologice. Cum clasicismul, romantismul, realismul, expresionismul, avangardismul, toate *ism*-ele de altfel, au reprodus forma ideatică a societății reale la un moment dat, și consumerismul extrem a generat forme de gândire mimetice. Op-art-ul, pop-art-ul, afișul, "gândirea slabă" postmodernă, cutia de conserve ridicată la rang de artă, gunoiul expus pe piedestal, arta fără artă (*happening*-ul, instalațiile, fotografia sau pictura pe fotografie cu efect augmentativ), tot ceea ce presupune un efort redus pentru a mima arta au ros la rădăcina dificultății creației adevărate și a erodat înțelegibilitatea și ambiguitatea sublimă a actului cultural. Tensiunea dintre industrial și uman a ajuns la cote înalte. Desigur că rafinarea fără precedent a tehnologiilor nu poate și nu trebuie oprită atâta vreme cât este benefică, dar arta, în sensul ei autentic, necesită mai mult ca niciodată o luptă zilnică și o muncă silnică. Odată aici, trebuie să observăm că principalul adversar nu este "gândirea slabă", ci gândirea leneșă. Cu cât mai rafinate tehnologiile, cu atât mai leneșă mintea. Nu e nici o noutate aici. Baudrillard vorbește chiar despre "uciderea" realității de către cele mai recente tehnologii.²

Gândirea leneșă stă la doar doi pași de prostie, și se știe că prostia gererează cei mai mulți consumatori. Cu cât mai neinformată e persoana, cu atât e mai tentată e de obiectul cel mai simplist și la îndemână. Contaminarea inteligenței de către prostie se face și în sens invers. Nu rareori prostia trece drept savantă, îndrăzneță, cultă, avangardistă, deschizătoare de drumuri. Deloc rar, oameni deștepți debitează prostii abil camuflate în limbaj decorativ. Niște platitudini așezate cu dichis în pagină, idei îndoielnice mimând îndrăzneții ostentative, banalități învelite în vocabulare epatante pot sabota inteligența valorii. E vorba aici despre o formă de conformism a nonconformismului ostentativ sau de ceea ce eseista Belinda Cannone numește "rabatarea noului la dimensiunea cunoscutului", reducăția ce se manifestă în căutarea noului cu orice preț.³ Antidotul poate fi ceea ce Cannone numește cu haz ECV (Exercițiu de Constantă Vigilență) și menținerea trează a facultății de revizuire. Pentru că prostia deșteaptă e camuflată în toate formele de cunoaștere, se disimulează mimetic în toate mijloacele de expresie, e dificil de combătut pentru că ajunge să se confunde cu opinia generală, cu ceea ce se consideră a fi "de bun simț". Încercați să contraziceți o opinie de bun simț și veți vedea cât de dificil e, spre imposibil. Contrazicerea se poate înfăptui doar prin *hybris*, iar acesta reprezintă o erezie în sine.

Cu cât o lucrare produce mai multă zarvă, cu atât conformismul critic se manifestă mai tumultuos, provocând un sufragiu cvasiuniform, cvasigeneralizat, un curent de opinie euforic, suficient sieși, pe care judecata dreaptă cu greu îl poate înfrunta, și doar cu riscul de a fi luată drept zănatică, de nu chiar eretică. Dar pentru ca examenul critic să-și reducă la minimum coeficientul de eroare, e nevoie de o perpetuă interogare a obiectului examinat, de o continuă și proaspătă reexaminare, pentru că, în spirit cartezian, "nici un lucru nu rezistă dacă nu l-ai regândit în profunzime". Cu cât unanimitatea e mai întinsă, pe atât de superficial e reexaminanta opera, cu atât devine mai suspectă și necesită activarea urgentă a ECV. Fără filtrul reexaminării, prostia inteligentă nu face decât să valideze valorile fals consacrate, proslăvește "opinia generală de azi", iar "«opinia» e o noțiune temporală, ea trimite la opinia dominantă a momentului. În fond: nu la prostia psihologică, personală sau eternă, ci la prostia contemporană".

¹ Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, 1972 (Pentru o critică a economiei politice a semnelor); *Le Miroir de la production*, Casterman, 1973 (Oglinda producției).

² Idem, *Le crime parfait*, Galilee, 1995 (Crima perfectă).

³ Belinda Cannone, *Triumful prostiei. Mic tratat despre prostia inteligenței*, edit. Nemira, București, 2008.

Nu doar sub auspiciile reexaminării deturnate funcționează prostia inteligentă, dar și sub acelea ale “actualismului” conceptualizat de Cannone, atitudinea guvernată de “astăzi”, “la ora actuală”. Actualismul, însoțit de cohorta sa de idei de ultimă oră și de felurite mode, este cel mai aprig neguțător de idei primite, fiindcă “așa cum se vorbește cu expresii la modă, se gândește cu idei la modă”. Gândirea la modă – suspectă din capul locului prin faptul că așează mai presus actualismul față de valoarea atemporală – a ridicat pe val curentul demitizant. O atitudine salubră la vremea ei, în măsura în care folosită cu discernământ; preluată însă mimetic și grosier, capătă un aspect caraghios, caricatural chiar, prin înverșunare, iritare și inflexibilitate.

BIBLIOGRAPHY

- Baudrillard, Jean, *Le crime parfait*, Galilee, 1995.
Baudrillard, Jean, *Le Miroir de la production*, Casterman, 1973.
Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l économie politique du signe*, Gallimard, 1972.
Biberi, Ion, *Lumea de mâine...*, Editura Forum, f. a.
Cannone, Belinda, *Triumful prostiei. Mic tratat despre prostia inteligenței*, edit. Nemira, București, 2008.
Martin, Angela, *Ascensiuni interioare*, interviuri și portrete, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016.
Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Edit. Polirom, București, 2008.
Martin Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015.
Simion, Eugen, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, ed. a II-a, Editura Curtea Veche, București, 2012.
Simion, Eugen, *Fragmente critice*, vol. VI, *Ne revizuim, ne revizuim...*, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2009.

THE IMAGE OF CHILDHOOD IN TEODOREANU'S LITERATURE

Claudia-Cristina Dolea-Panaite

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: We all know Ionel Teodoreanu from early childhood, so, his literary universe remains in the collective consciousness closely linked to moments of extreme simplicity, when as a child, anyone lives among characters of the books he reads, events, facts, adventures, anxiety, depressions or happiness. Teodoreanu remained in people's mind as a childhood writer, that we enjoy to read in the early years of our lives, but we forget ruthlessly over time. *Bunicul*, *Bunica* or *Medelenii* appear in order to enchant us, but all of these disappear once the serious literature takes over. Does that make Teodoreanu an untrustworthy writer? Could the emblematic *La Medeleni* be considered only a simple writing, a simple naive book for children? The fundamental concepts that seem to lay the foundations for Teodoreanu's writings are the medelenism and the antimedelenism. Ionel Teodoreanu creates among the pages of his emblematic novel a world of fairy tale, an enchanting atmosphere, composed by elements that fascinate and delight children's world, elements that bring to light the profile of parental home.

Keywords: childhood, medelenism, utopia, bildungsroman, axis-mundi.

Pe Ionel Teodoreanu îl cunoaștem cu toții pentru prima dată la frageda vârstă a copilăriei, ca atare, universul său literar rămâne în conștiința colectivă strâns legat de momentele de naivitate extremă, atunci când copil fiind, oricine trăiește alături de personajele din cărțile pe care le citește, întâmplări, fapte, aventuri, cutremurări, depresii sau bucurii.

Teodoreanu a rămas în mentalul colectiv drept un scriitor *de copilărie*, de prezența căruia ne bucurăm în primii ani ai vieții noastre, dar pe care îl uităm odată cu trecerea nemiloasă a timpului. *Bunicul*, *Bunica* sau *Medelenii*, apar, ca să ne încânte, dar dispar odată ce *literatura serioasă* își face simțită tot mai mult prezența în viațile noastre. Ceea ce îl face pe Teodoreanu un scriitor *neserios*? Să fie emblematicul *La Medeleni* o lectură *simplistă*, o simplă *carte naivă pentru copii*?

Din punctul de vedere al vocilor critice consultate, nimeni nu contestă valoarea literară pe care o au operele lui Ionel Teodoreanu. Însă, dacă *Ulița copilăriei* oferise publicului cititor posibilitatea întoarcerii la vârsta idilică a vieții fără griji de copil, iar *Medelenii* și *medelenismul* au devenit la scurt timp după publicare o emblemă a lui Teodoreanu, publicul cititor nu s-a mai arătat și la operele care au urmat la fel de surprins și de plăcut impresionat din punct de vedere literar. Cumva, *Medelenii* s-au identificat cu autorul până într-acolo încât, în ochii cititorilor, au intrat în relație de sinonimie identică. Cele două opere menționate l-au transformat pe Ionel Teodoreanu în *cântărețul copilăriei*, bardul etern al idilismului, etichetă din care autorul nu a reușit să mai iasă, cel puțin, pentru cititori, multă vreme. Este adevărat, Angelo Mitchievici încearcă într-o lucrare dedicată, *reabilitarea* literară a lui Teodoreanu, scoțând în evidență și alte fațete ale operei sale, și susținând faptul că autorul este mult mai profund și mai ofertat decât lasă să se vadă *pojghița de copilărie* de deasupra literaturii sale. Însă, până la *reabilitare*, Teodoreanu a rămas poetul copilăriei în proză, așa cum susține și Ov. S. Crohmălniceanu, care merge și mai departe, susținând că în anii '40, Teodoreanu nu numai că nu mai avea ce oferi nou cititorilor, dar își pierduse până și puterea de influențare a literaturii, așa cum făcuse până atunci, devenind un adevărat model negativ pentru scriitorii în ascensiune. Crohmălniceanu amintește de critica vremii care, pronunțându-se asupra lucrărilor sale în proză și date tiparului cu titlatură de *roman*, considera că nici măcar romanele nu pot fi numite, căci lirismul aproape că le înecase, anulând orice specific al epicului. Iar asta, nu pentru că romanele lui Teodoreanu nu ar fi beneficiat de un fir narativ sănătos și bine structurat în ceea ce privește înlănțuirea momentelor subiectului, ci mai

ales pentru că metaforizarea ajunsese să cântărească, ca pondere, mai mult decât diegeza în sine. Mai multe figuri de stil decât acțiuni ale personajelor, mai mult lirism decât narațiune, acapararea narațiunii propriu-zise de către descrieri lungi și fistichii. Lirismul devine la Teodoreanu un adevărat viciu, un element care dăunează la un moment dat bunei interpretări a literaturii scriitorului. Crohmălniceanu susține, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, că *Ionel Teodoreanu a încetat în deceniul patru să influențeze evoluția prozei noastre. Fără să le conteste anumite virtuți poetice, critica a fost aproape unanimă în a reproșa cărților sale că repetă obositor aceleași teme, că nu izbutesc să devină cu adevărat romane, fiind înecate de lirism și viciate de stilul metaforic abuziv. Autorul a ajuns chiar, prin reacție, să fie dat drept model negativ, „medelenismul” transformându-se în ceva sinonim cu idilizarea realității și cu dulcegăria.*¹ Totuși, câteva rânduri mai încolo, criticul descoperă o dimensiune nouă pe care o abordează Teodoreanu în romanele sale, începând cu *La Medeleni* dar trecând, spre exemplu, și prin *Fata din Zlataust*, și anume fiorul erotic. Ca nimeni altul, Ionel Teodoreanu poartă *copiii romanelor sale* prin perioadele de vârstă specifice și personalitatea lor se modelează sub ochii cititorilor după bunul plac al maestrului. Adolescenți fiind, ei cunosc întâile pâlپări de iubire, plâng, se tem, se tânguiesc, își fac scenariile mentale, se simt vinovați sau găsesc vinovați acolo unde nimeni nu se așteaptă, trăiesc povești ascunse sau vădite, însă se pare că Teodoreanu se oprește aici. *Copiii lui nu cresc. Copiii lui Teodoreanu, din romanele sale, rămân toată viața copii, chiar dacă trupul lor de schimbă. Până și dragostea e trăită tot la intensitate copilărească și, până și adulții procedează la a arăta pasiuni intense, cum numai copilul sau adolescentul trăiește. Momente hiperbolizate mai ales din perspective lirice, peste care planează parfumul greu al metaforei – iată dragostea à la Teodoreanu. Crohmălniceanu spune că: Ionel Teodoreanu se vadește așadar, un evocator al lumii copilăriei, acolo unde ea începe să-și piardă candorile. Înruđit cu Delavrancea, în această memorie deosebită a particularităților universului infantil (osmoză între vis și realitate, spirit animist, curiozitate, subiectivism etc.), romancierul aduce ceva nou: tulburarea erotică, elementele afirmării altei etape de viață, când pornește să se afirme și personalitatea eroilor săi. [...] există o lume întreagă mai complexă, mai variată ca îndeletniciri și preocupări, mai evoluată sufletește, pe care Ionel Teodoreanu, dacă nu o studiază, o evocă, totuși, prin însăși factura intelectualizată a metaforelor lui.*²

Conceptele fundamentale care par să pună bazele operei lui Teodoreanu sunt: *medelenism* și *antimedelenism*. Ionel Teodoreanu creează în paginile emblematicului său roman o lume aproape de basm, o atmosferă feerică, compusă din elemente care au rolul de a fascina și de a încânta lumea copilului, elemente dintre care, se aduce în prim-plan profilul casei părintești.

Casa, spațiul sacru, spațiul idilic în care locatarii casei se simt protejați și mai ales, către care tind în orice moment al vieții lor, indiferent cât de grave vor fi întâmplările prin care trec. Casa, căminul, locuința, reprezintă arhetipul axei lumii – *axis mundi*, centrul universului, spațiu purificator, căci de aici pornește începutul unei generații, din părinții arhaici, locatari primari ai casei. De aceea, Ulise, în timpul periplului său pe mări, supus la inimaginabile întâmplări și grozave pericole, nu își dorește decât un singur lucru – să se întoarcă acasă, la nevasta lui care îl așteaptă și îi rămâne fidelă și mai ales la locul care îi permite să se simtă în siguranță. Un *axis mundi* este, așadar, moșia La Medeleni. Și romanul lui Teodoreanu debutează cu o întoarcere, căci copiii – Dănuț, Olguța și Monica – se întorc ca să-și petreacă vacanța pe moșia La Medeleni, un loc idilic, utopic.

De aici începe șirul de întâmplări pe care Ionel Teodoreanu le încarcă cu o simbolistică aparte. Însă, pentru că personajele sunt copii și pentru că în fond, nu este vorba decât despre o simplă vacanță școlară petrecută la țară, romanul nu a fost citit în grila de lectură pe care o propune hermeneutica, ci la modul naiv, luându-se în considerație strict lucrurile de suprafață, fără o alunecare în esență, atât de interesantă, dar atât de grea. Am stabilit deja că întoarcerea la

¹ Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I. Ed. Universalia, București, 2003, p. 213

² Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol I, Ed. Universalia, București, 2003, p. 214

casa părintească, la locul sacru în care, odată pătruns, orice suflet este păzit, ferit, de influența forțelor malefice care așteaptă în lumea profană, este în fond *utopia* teodoreciană. Aceasta reprezintă *utopia*, pătrunderea într-un spațiu protector în care domnește atmosfera de basm a copilăriei pierdute și regăsite, și mai ales, în care nimic rău nu li se poate întâmpla personajelor care își trăiesc aici unele dintre cele mai frumoase și liniștite clipe ale vieții. *Distopia*, *antimedelenismul* este reprezentat de lumea de afară, una supusă războiului și factorului politic, una plină de interdicții, una care nu ar fi fost defel favorabilă unor copii, mai ales la vârsta la care se află Dănuț, Monica și Olguta cea vitează. De aceea, Ionel Teodoreanu *eufemizează* pentru ei războiul. În incinta casei Medelenilor, ceea ce se petrece afară este minimalizat, redus în intensitate, pentru a nu fi simțit în adevărul său cutremurător. Această strategie literară nu face sub nicio formă din romanul lui Teodoranu unul *minor*, *naiv*, și nici pe scriitorul său un simplu *mâzgălit* de hârtie, așa cum arată unele articole răutăcioase. Pentru a-i supraviețui și pentru a păstra spiritul copilăriei intact, Teodoreanu face din episodul istoric care a avut destul impact asupra lumii în timpul celui de-al doilea Război Mondial, o simplă teatralizare. Recunoaștem bine motivul, unul de iz romantic, și anume *viața ca teatru* – căci ce ar putea *bagateliza* un război cutremurător mai bine decât o piesă de teatru în care un asemenea eveniment ar fi redusă în intensitate de către copii? Și totuși, nimeni nu a afirmat despre romantici că ar fi simpli *mâzgălit* de hârtie.

S-a atras atenția asupra bagatelizării războiului sau a evenimentelor istorice, mulți semnatari ai unor articole critice scoțând în evidență faptul că acestea, în romanul lui Ionel Teodoreanu, nu au parte de viziunea pe care o capătă, spre exemplu, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, a lui Camil Petrescu. Și cum ar putea să o capete, când nu acesta este scopul construirii romanului *Medelenilor*? Să privim în ansamblu: în *Ultima noapte...*, Ștefan Gheorghidiu, personajul principal și erou devenit emblematic pentru literatura română suferă o dublă dramă, o dublă decepție – întâia, în dragoste, căci după o poveste frumoasă de iubire, ca toate poveștile, cu delicata Ela, constată stupefiat că femeia îl înșeală chiar atunci când el are cea mai mare nevoie de afecțiune. Ca atare, găsește de cuviință să se înroleze în război, crezând că se va aplica și pentru el mitul conform căreia *războiul transformă băieții în bărbați*, și că se va întoarce de acolo întărit, pregătit să lupte cu orice evenimente îi va mai pregăti viața.

Dar câmpul de luptă apare cu totul altfel decât și-ar fi imaginat el din confortul casei – ororile războiului îl zguduiesc total, mai ales când *ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*, iar în urma supraviețuirii neașteptate, Ștefan realizează că orice obstacol poate fi trecut, atâta timp cât avem o viață întreagă la dispoziție. Spre deosebire de alți eroi camilpetrescieni, Gheorghidiu supraviețuiește tocmai pentru că această a doua dramă, cea a războiului, una colectivă față de drama sa personală în iubire îi demonstrează că *altuia* i se întâmplă ceva și mai rău decât i s-a întâmplat lui, iar povestea cu Ela devine pentru el un obstacol minor, reușind în cele din urmă să se detașeze și să lase în urma sa *tot trecutul*.

Cum ar putea să fie comparat romanul *La Medeleni*, acest *bildungsroman*, în fond, această emblemă a vârstei feerice a copilărie, cu poveștile cutremurătoare ale lui Gheorghidiu?! De ce ar cere cineva acest lucru? Viziunea lui Teodoreanu face, în fond, ceea ce face orice scriitor – oferă o alternativă în fața ororilor existenței umane, dintre care războiul se evidențiază total. *Medelenii* înșiși sunt alternativa. Spațiul în care copiii își petrec vacanța este cu atât mai utopic cu cât amintește de un alt spațiu intens discutat de specialiștii hermeneuticii: *illo tempore*. Practic, odată intrați în vacanță, copiii pășesc într-un spațiu care are puterea să îi rupă de realitate, oricare ar fi ea, inclusiv de iminența și de amenințările războiului. Este vorba despre acel spațiu fără vârstă, fără naștere și moarte, spațiul paradisiac prezent în basme, căci *a fost odată ca niciodată...* dar și în operele lui Eliade, atunci când acesta își forțează personajele să se detașeze de realitatea cotidiană și să pătrundă afară din timp și spațiu.

Este spațiul *tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte*, în care personajele găsesc tinerețe și fericirea, existența îndestulată și lipsită de griji, în care o simplă fundă frumos arcuită de Monica este principala grijă pentru ziua de mâine a Olgutei, în care dulceața alină orice supărare, în care Moș Gheorghe nu mai contenește cu alinturile și în care cerul albastru nu este

brăzdat de bombe și avioane de luptă, ci de zmee colorate, în care singura supărare a părinților este aceea că îndrăzneța Olguța cere cafea, e o *zgâtie* cu Monica și îl poreclește pe Dănuț. Dincolo de toate acestea, dincolo de universul feeric și lipsit de griji planează negura deasă a realității. O realitate în care al Doilea Război Mondial își arată ghearele și atrocitățile lui Hitler ajunse la apogeu își pun amprenta asupra a zeci de ani din existența umană. Este vorba despre binomul *utopie – distopie*, așa cum arătat mai sus, cunoscută în basmele românești. Ieșirea din spațiul utopiei înseamnă contactul cu realitatea crudă.

Așa cum prințul aflat în căutarea *tinereții fără bătrânețe și vieții fără de moarte* ajunge pe tărâmul în care la dispoziție ceea ce caută, dar are parte și de interdicția de a părăsi zona de *comfort*, așa cum el alege să-și asculte inima, să pășească dincolo purtat de naivitatea urmăririi unui iepure în timpul vânătorii și ajunge astfel în *Valea plângerii*, așa și personajele noastre sunt nevoite în cele din urmă să pășească în viață și să dea piept cu tot ceea ce aceasta le-a pregătit. Suferință, boală, vicii, alegeri grele, într-un cuvânt, distopie. Herr Direktor anticipează într-unul din capitolele romanului această pătrundere în viață, atunci când îi sfătuiește pe domnii și doamna Deleanu să-și educe copiii în spiritul contactului cu lumea reală, ca aceștia să se poată descurca în viață – mai ales pe Dănuț, care ar trebui, odată și odată, să devină Dan, adică bărbat: „Nu întâmplător, unchiul junelui Deleanu, Herr Direktor, îi intruiește pe părinții acestuia să-i asigure o educație cazonă [...] să-l scoată din spațiul placentar, ombilical, al microarmoniei pentru a lua contact cu socialul, pentru a deveni **bărbat**, un individ social capabil să facă corect legăturile, să se adapteze și să răspundă provocărilor existențiale. Microarmonia vacanței aparent fără de sfârșit din spațiul Medelenilor este una înșelătoare, asemeni locului paradisiac unde absența memoriei îl face pe prinț să trăiască delectabil una și aceeași clipă a unei fericiri eterne în basmul lui Ispirescu, „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”. Dincolo însă, se află Valea plângerii, un loc care reactivează memoria și odată cu ea, **timpul**.”³

Se petrece și în roman o *antimedelenizare*, o pătrundere în distopie, o alunecare în viață, căci odată cu maturitatea, vin grijile, nevoile și evenimentele existențiale întunecate. În spațiul lipsit de griji și memoria, în spațiul copilăriei, cunoaștem o Olguța plină de viață și pusă pe șotii, o ștregară de care ne îndrăgostim la prima vedere și care ne impresionează cu candoarea ei. Cunoaștem, de asemenea, o Monică frumoasă și naivă, o fetișcană blondină cu cozi împletite, al cărei singur gând este să-i împace pe cei doi frați. Și mai cunoaștem un Dănuț, frate etern poreclit din joacă, un *buftea poloboc-cioc-poc*, pe care Olguța îl are tot timpul în vizor. Cine ar crede că, peste ani, Olguța, sufletul moșiei Medelenilor, își pierde viața acaparată de boală, că Monica devine o *femme-fatale* iar Dan-Dănuț-Deleanu, un scriitor care își forțează cariera, fiind conștient de sacrificiile pe care trebuie să le facă? Iată **viața**, iată **zbuciumul**, iată **pierderea** pe care autorii de articole defavorizante le tot denigrează în ceea ce privește romanul. Este vorba, în fond, despre un roman al scrierii, scriiturii și scriitorului, căci Dănuț este exponentul sacrificiilor pe care individul simplu ar trebui să le facă pentru a pătrunde în eternitate.

Da, este adevărat, moșia Medelenilor stă în picioare și există permanent, căci acolo sunt prinse sufletele de copii ale personajelor, acolo viețuiește însăși copilăria, personificată și întruchipată magistral de Olguța. Ea este sufletul moșiei. Datorită ei, farmecul primului volum nu va pieri niciodată. Dar ea este și elementul care îl împiedică pe Dănuț să devină ceea ce își dorește și simte că trebuie – *scriitor*. Din influență benefică, Olguța devine fantasma copilăriei care își trage prietenii înapoi. Așa că ceea ce trebuie Dănuț să facă este să o sacrifice, să o lase să plece, să se împace cu moartea ei și pe urmă, să renunțe la moșie, căci acolo Olguța va trăi veșnic. Doar o astfel de detașare va reprezenta pentru el **eliberarea**. Acesta este sacrificiul pe care romanticii îl considerau *păcatul* omului de geniu, care *nu poate fi fericit pe pământ, dar nici nu poate feri pe alții*. Iată deci, detașarea și pătrunderea în universul iminent: “poate nu întâmplător este nevoie de moartea Olguței, sufletul Medelenilor, ca Dan Deleanu să se desprindă definitiv, să se desmedelenizeze iar renunțarea la a mai păstra moșia în ciuda sfatului matur al lui Herr Direktor nu ține de incapacitatea sa de a lupta pentru moșie – toți de la soție la

³Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *Teodoreanu reloaded*, Editura Art, Colecția Revizitări, București, 2011, p. 14.

unchiul becher și cu situație își declară susținerea – ci de o intuiție mult mai profundă, că Medelenii nu se mai află acolo. Utopia s-a destrămat. Locul nu mai are nicio importanță.”⁴

Cât despre personaje observăm o preocupare uluitoare pentru demonstrarea profunzimii lor. Moartea Olguței nu face decât să o proiecteze pe eroină în eternitate, alături de celelalte personaje feminine emblematice ale literaturii române – Otilia lui George Călinescu, Domnișoara Christina a lui Mircea Eliade, Irina lui Anton Holban.

Știm deja că fetița de odinioară este acum suferindă de cancer la sân, un cancer reactivat. Și mai știm că personajele lui Ionel Teodoreanu nu fac decât să își proiecteze existența în eternitate, prin diverse metode: Dănuț, prin maturitatea lui în arta scrierii, prin devenirea sa ca scriitor, iar Olguța, printre altele, prin pictura pe care i-o face Pallă. Portretul anticipează într-o oarecare măsură sfârșitul prematur al fetei, căci în cadrul acestuia, vivacea Olguță, ființă solară, este lipsită de orice vioiciune a ființei sale – veselia, rumeneala obrajitor, toate dispar, fiind înlocuite cu paloarea feței, cu fruntea plecată în *tristețe și moarte*, cu paleta sumbră și rece de culori alese de pictor mai ales în sens simbolic. Să fie acesta un semn că Olguța va deveni practic *fantoma de la Medeleni*? Și cum altfel ar putea fi, din moment ce întreaga lume feerică a basmului de odinioară se află într-un continuu proces de destrămare? Scrierile esențiale ale lui Ionel Teodoreanu sunt, astfel, redimensionate, revitalizate, remarcându-se, ca o oază de lumină lumea Medelenilor, plină de jocurile și farmecul copilăriei.

BIBLIOGRAPHY

1. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I. Ed. Universală, București, 2003;
2. Mitchievici, A., Stanomir, I., *Teodoreanu reloaded*, Editura Art, Colecția Revizitări, București, 2011;
3. Teodoreanu, Ionel, *La Medeleni*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2003 (vol.I-III).

⁴Idem, p. 15.

REVERSE PARABOLISM AND DIALOGICAL REPORT OF VARIATIONS IN B. P-HASDEU'S PROSE

Ludmila Șimanschi

Assoc. Researcher, PhD, "Bogdan Petriceicu-Hasdeu" Institute of Romanian Philology, Chișinău, Moldova

Abstract: The subject of the research was chosen to look for convincing arguments why B. P. Hasdeu's personality and work polarized and continues to polarize the attention. His prose denotes full maturity and the sign of a constructive will, tending to affirm the exceptional availability. The novel *Duduca* (Miss Mamuca (From the Memoirs of a Student), Iasi version of 1863, then rewritten in *Micuța* (Little lady). Three days and three nights in a student's life, Bucharest version of 1864, represents the text that provoked the Romanian literary historians through the discursive polymorphism of writing with fun destination, nonconformist in spirit of the era, but also vindictive. The texts-variations *Duduca Mamuca* and *Micuța*, in the fact that it is a very interesting case of literary combat of the opponent, can be investigated today also in terms of achieving a dialogical report of variations. The two texts form an intratextual configuration, revealing different projects by changing the chronotopic structure, which become carriers of discursive positions. The novel is presented as an inverted parable, but the epic is not limited to saying how to apply recipes from *Ars amandi* of Ovidiu. Freedom of form and narrative originality in Hasdeu's novel entails the need to subvert previous literature to impose itself. The ludic register of formal means, the comedy of forms and literary theories reveal the existence of an acute spirit of free literature. The novel is not just a parodic reinterpretation of the composition of romantic works, it is the replica of their rigid construction. By playing with the effects of narrative distancing Hasdeu manifests creative freedom and polemical dialogue of intertextuality.

Keywords: Texts-variations, discursive polymorphism, intenție vindictivă, dialogical report of variations, inverted parable, narrative parodic distancing.

Astăzi la un secol și ceva: 112 ani de la moartea scriitorului-academician B. P- Hasdeu și 181 de ani de la naștere, m-a tentat ideea să caut argumentele de ce personalitatea și opera sa a polarizat sau continuă să polarizeze atenția. Mi-au părut relevante deducțiile profesorului Constantin Ciopraga, care, căutând esența personalității literaturii române, îl include pe B. P-Hasdeu în seria incitantă Heliade, Maiorescu, Iorga, Călinescu și chiar în familia ilustrului Cantemir, alături de Heliade și Eminescu, căci denotă maturitatea deplină și semnul unei voințe constructive tinzând spre afirmarea disponibilităților de excepție, fiind apreciate la aceste personalități-sinteză „proiectele temerare, pentru a căror înfăptuire o viață de om nu era de ajuns, demonstrau în secolul al nouăsprezecelea o nobilă aspirație spre monumental” [1, p. 389].

Un lucru relevant care ne poate explica de ce renumitul savant și scriitor este considerat personalitate emblematică a culturii române este teoretizarea lui Mircea Vulcănescu despre generațiile spirituale dintr-un studiu din 1934, în care analiza „tipul temperamental Eliade - Hasdeu - Iorga” opus „tipului rece Kogălniceanu - Maiorescu - Motru” [2, p. 6], demonstrând că procesul cultural e o „competiție vie, dinamică, și chiar acerbă uneori, pentru impunerea unui model” [1, p. 75]. Scripitoarea inteligentă a lui B. P- Hasdeu era însoțită de spiritul combativ, deoarece dorea să se afirme în cultura română începând cu 1857, să rumpă noi direcții sănătoase, fiind antijunimist care se opunea fenomenului german, căutând stilul fundamental al unei culturi în raport cu universalul: „Hasdeu se integrează în «direcția nouă», fiind și el interesat de a promova «naționalitatea în marginile adevărului» și de a contribui la edificarea unei culturi românești autentice și competitive pe plan european.” [3, p. 163].

Radicalismul lui este tratat diferit de exegeți cum ar fi George Călinescu, Mircea Eliade, Tudor Vianu, George Munteanu, Stancu Ilin, care au sesizat structura contradictorie a lui Hasdeu, acel amestec între rigoare științifică și fabulație, spirit incisiv care venea din insistența lui de a aborda toate problemele și de a acoperi golurile culturii române. De multe ori prezentarea personalității sale este o sumă de aprecieri și contradicții care scot în relief aviditatea de idei și de experiențe: Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* îl prezintă: „Imprevizibil, se supune doar canoanelor pe care singur le stabilește. Experimentează neconținut. Hasdeu era cosmopolit, cu deschidere europeană” [4]; Mircea Eliade afirma că „alături de Eminescu, Hasdeu este personalitatea cea mai înalt creatoare a culturii române din secolul al XIX-lea, pornit dinspre pașoptism spre a impune noi și diverse sensuri ale culturii noastre moderne. Hasdeu este un deschizător de drumuri în cultura română modernă, un geniu ce nu are termen de comparație în epocă, în privința forței creatoare, decât în personalitatea emblematică a lui Eminescu” [5, p. 94]. Ineditul temperamental și tendința spre a se impune în cultura română prin ceva original sunt privite și definite drept stranie, excesivitate și haotism: „Tot ce iese din mâna lui, tot ce vine în atingere cu el capătă deodată un aspect straniu și vrăjitoresc, nebulos și neliniștit, ca și cum ar aparține unei ordini supraumane de lucruri. Hasdeu este un om de știință tot așa de radical romantic cum este ca scriitor, bizuit pe o imaginație și pe o erudiție deopotrivă de fabuloase. Totul la el este excesiv sau dezordonat. Intuiția lui fiind extraordinară, este rareori îngrădită de prevedere critică” [4]. Călinescu afirma că Hasdeu este un „geniu universal”, care are în el „ceva din haosul scitic” [6, 141].

Mircea Eliade vorbea despre destinul său nefericit și necesitatea nu doar de a citi opera sa, ci și de a o asimila, înțelege. Urmându-i îndemnul, profesorul Stancu Ilin, analizând contextul istoric, descoperă că dorința de a se impune cu orice preț în viața ieșeană a scriitorului Hasdeu, „care de abia trecuse Prutul și avea intenții ambițioase de reformare, i-a provocat mari neplăceri: este dat afară din învățământ (mai 1863) și i se intentează un proces de încălcare a moralității, pentru câteva fraze «echivoc frivole» din *romanțul Duduca Mamuca*, publicat în periodicul *Lumina*, în foileton, în prima jumătate a anului 1863. Deși a fost achitat de instanța de judecată (în iunie 1863), acțiunea abuzivă de înlăturare de la catedră, la care s-a asociat și Mihail Kogălniceanu, a rămas în vigoare. Rămas fără nici un mijloc de subzistență, tânărul B. P. Hasdeu acceptă propunerea lui Alexandru Odobescu, noul ministru al Instrucțiunii Publice, de a se muta la București, fiind numit – la rugămintea lui Vasile Alecsandri – din august 1863, membru în Comisia Documentală a Monastirilor Închinat. Evenimentul brutal și nedrept va constitui un punct de cotitură în relațiile cu «complotiștii» V. A. Urechia, Titu Maiorescu și Mihail Kogălniceanu” [7, p. 40]. El a fost supus unui atac organizat soldat cu un proces de judecată, unde i s-a imputat imoralitatea în operă. Asemeni lui Flaubert în 1857, el a fost nevoit „să se apere de confuzia regretabilă dintre viața sa personală și subiectul operei sale, subliniind caracterul de independență al imaginii literare”. [8, p. 16].

Romanțul *Duduca Mamuca (Din memoriile unui student)*, varianta ieșeană din 1863, rescris apoi în *Micuța. Trei zile și trei nopți din viața unui student*, varianta bucureșteană din 1864, reprezintă textul care a provocat istoricii literari români prin polimorfismul discursiv: scriere cu destinație distractivă, nonconformistă în spiritul epocii, dar și vindicativă, căci referințele la confruntările sale cu inamicii transpar în caricaturizarea personajelor: modelarea ironică a profesorului „licențiat în litere de la Universitatea de Marocco” [9, p. 94], Vladimir Aleschin Uho, este o persiflare a lui V. A. Urechia, președintele Comitetului Central de Inspecțiune a Școalelor din România, individualizat prin satirizarea prețiozității semidocte; Titu Maiorescu este parodiat dihotomic: fiind invocat direct prin nume, luând în deriziune cursurile publice ale acestuia: „...mă studiam cu mulțumire pe mine însumi în toate oglinzile salonului, zicând, ca junele d. Maiorescu în cursul său public: «lumea este o iluziune!»” [9, p. 46] sau indirect, codificat în portretul caricatural al doctorului Tucia-Negus „un tânăr de douăzeci și trei saupatru de ani, înălțuț, smolit la față, coroiat la nas, cu ochi mari, sprâncenat, cu o frunte destul de bine desenată; avea una din acele figuri cari plac și se par frumoase la întâiavedere, mai cu seamă pentru un nefizionomist, dar resping pe un cunoscător prin un nuștiu ce egoistic, mârșav, viclean; un nu știu ce săpat în liniile frunții,

îndoitura nasului, în trăsăturile buzelor, în schimositura zâmbetului, în focul ochilor; mai în sfârșit, un nu știuce întipărit în toate deodată și cu neputință de a se analiza în amănunțime. Nenorocirea femeilor e de a fi absolutaminte lipsite de adâncimea spiritului. Judecând lucrurile numai după cea dintâi vedere, ele strigau: «Monsieur Tucia est charmant!» și *Monsieur Tucia* devenise, în câteva luni, doctorul favorit al damelor [9, p. 91-92]; aceeași strategie este folosită și în cazul lui C. A. Rosetti, cu care Hasdeu intrase în conflict de idei, căruia îi ironizează subversiv stilul abuziv bombastic: „Scrisoarea o păstrez pân-acum ca model de originalitatea și de stil, mai cu seamă de stil: ceva a la d-l Rosetti!” [9, p. 29], apoi îl modelează comic în chipul jurnalistului Wahlstimme: „Căutând un locușor mai retras, zării într-un colț al odăii un individ, care se caracteriza prin aceea că în toată viața sa el n-a fost nemica alta decât numai sarea jurnalist. Nemine nu a putut afla vreodată, unde și din ce părinți s-a născut, sau unde și când a studiat, sau ce știa și ce nu știa domnul Wahlstimme.” [9, p. 44], publicația sa: „Wahrheit – foaie a sa proprie” prin conținutul enumerat descoperă referința distorsionată la ziarul „Românul”.

Profesorul Stancu Ilin caută motivele rescrierii și ajunge la ideea că s-a renunțat complet la paginile ironico-sarcastice la adresa lui V. Alexandrescu-Urechia, deoarece: „Romanul/nuvela este în buna parte o suită de microstructuri vitriolate, destinate să aneantizeze atacurile adversarilor săi. [...] Când unele microstructuri din *Duduca Mamuca* și-au îndeplinit menirea corosivă, au fost abandonate în varianta *Micuța*” [9, p. 13-14]. Cel mai adesea s-a invocat „necesitatea eliminării pasajelor susceptibile de a fi considerate licențioase, după procesul de presă abia încheiat la Iași și, într-adevăr, autorul a întreprins o asemenea operație.” [9, p. 6-7].

Interogând cauzele relocalizării discursului narativ din spațiul rusesc în cel german, exegetul prozei hasdeiene canalizează deducțiile spre aceeași strategie de a combate vehement inamicul care nu i-a permis să impună o nouă strategie culturală la Iași. „Rămâne însă întrebarea: de ce a fost nevoie să-i dea o tenta nemțească. [...] Decizia de a relua, la București, scrierea publicată cu un an în urmă la Iași, ține tot de rivalitatea sa cu Titu Maiorescu. În primele luni ale anului 1864, născându-se „Junime” se afirma tot mai evident în Iași. Semne ale constituirii unui grup distinct și voioșă a tânărului profesor de a da «lovitura grozavă» au determinat de la început opoziția lui B.P. Hasdeu. Rolul de cap de școală credea că i se cuveni lui și prin periodicele pe care le-a condus la Iași, a tins mereu să cultiva această imagine. [...] Era deci în cunoștință de cauză cu cultura serioasă, de sorginte germană, pe care preopinatul o poseda. Unele referințe, din *Duduca Mamuca*, la Hegel, Schopenhauer, de obicei ironice, își au originea în această realitate. Acum însă, în februarie 1864, când „Junimea” devenise o realitate și din cei cinci membri fondatori patru (T. Maiorescu, P. P. Carp, Iacob Negruzzi, Th. Rosetti) erau de formație germană, întreaga acțiune a romanului, rebotezat „*Micuța*”, este virată în spațiul german. [...] Împrejurarea ținea trează atenția lui Hasdeu în legătură cu adversarul său și s-a decis, acum, să-și plătească polițele, reactualizându-i renumele. [...] Varianta *Micuța* se constituie în prima opoziție literară serioasă față de Titu Maiorescu și societatea «Junimea» ce abia se înjghebase, sub patronajul său.” [9, p. 7-13].

Nuvela *Micuța* se prezintă ca *parabolă inversată*, șirul epic nu se reduce la zicerea modului de aplicare a rețetelor din *Ars amandi* de Ovidiu pentru a seduce și apoi a abandona o fată. Hasdeu remodelează structura nuvelei și adaugă două citate din *Epistola* lui Haratius și piesa *Richard al III-lea* de Shakespeare, care relaționează intertextual romanțul cu tema seducției prezentă în aceste texte universale. Protagonistul ar fi continuatorul atât al seducătorului și terifiantului Richard de Gloucester, care cu vorbele meșteșugite și comportamentul grosolan reușește să o cucerească pe Lady Anne, cât și al lui Apollo horatian care o invocă pe zeița Laverna să-i dea talentul de a înșela, să pară sfânt și drept. Nuvela *Micuța* are și o *Prefață* în care autorul se declară „doctor artis amandi” și se adresează ieșencilor, cu care nu mai putea fi în relații: „fiindcă nu vă mai pot înșela eu, invidia și egoismul nu-mi permit să lăsați să vă înșele alții: așadar m-am decis să vă închin o doftorie contra vicleniilor bărbătești”. Preceptele din *Ars amandii* lui Ovidiu, manual de amor sănătos, erau destinate tinerilor săraci care cuceresc greu grațiile feminine. Propedeutica seducției este deconstruită în nuvela lui Hasdeu, are un caracter negativ inversat, este folosită în scop gnostic și sapiențial deconspirând falsitatea care poate atrage femeile, care constă în daruri, eroism și suferință contrafăcute și mimate. Parabola-narațiune propusă divulgă *tactica*

ostășească, teoria adevărată în practică prin un șir de experimente, sistema învățării, gruparea stratagemelor și meteorologia amorului celui care era crescut în școala poezilor latini, adăpat la adâncile izvoare erotice ale lui Ovidie, Petronie, Propertie etc. Caracterul didactic este ironico-sarcastic orientat spre a salva de depravarea morală analoagă celei a Micuței: „Să nu o pățiți ca Micuța, sau și mai rău!”.

Textele-variațiuni *Duduca Mamuca* și *Micuța*, în virtutea faptului că reprezintă un caz foarte interesant de combatere literară a adversarului, de parabolism inversat, pot fi investigate astăzi și sub aspectul realizării unui raport dialogic al variațiilor. Cele două texte alcătuiesc o configurație intratextuală, dezvăluind proiecte diferite prin schimbarea structurii cronotopice, căci devin purtătoare ale unor poziții discursive. Ele denudează posibilitățile ficționalității care servesc un evantai larg de ipoteze literare, relevând literatura ca laborator poetic. Dacă în *Duduca Mamuca* se configurează un spațiu rusesc, în care protagonistul-student Toderiță N.N. își experimentează arta seducției pe o rusoaică, atunci în *Micuța*, se operează relocalizarea în spațiul german a studentului român Ghiță Tăciune, care seduce o nemțoaică. În ambele texte fata are prenumele Maria și este supranumită, în primul caz *Mămuca*, în cel de al doilea – *Micuța*, motivându-se dorința de a evita repulsia față de *lucrurile și fetele rusești* în primul text, față de cele nemțești în al doilea text, astfel românizând-o pentru a o putea îndrăgi.

În secvența metanarativă, când urmează se fie introdus în ambele texte același personaj poloneza Victoria Przikszevska, transpare nivelul scriptural și sunt invocate în ordine personajele romanului, dându-se întâietate naratorului-personaj: „al patrulea personaj principal al romanului meu, ego fiind cel întâi” [9, p.30; p. 78]. Diferența o constituie identitatea etnică a soților văduvei: „văduva unui căpitan ucis la Caucaz” [9, p. 78]; „văduva unui căpitan austriac ucis în Ungaria” [9, p.30].

Atunci când renumește pe sluga protagonistului din Fiodor în Ditrich, conformându-se cronotopului german, dispare acea referință la heterostereotip din *Duduca Mamuca*: „Fiodor s-a închinat și-a ieșit: rușii se închină chiar când dorm!” [9, p. 73]. Naratorul-personaj își permite în *Duduca Mamuca* să-și expună părerea ostilă față de situația dezastruoasă a limbii române în Imperiul Rus: „două sinonime în limba română, limbă – dușmană a monarhismului” [9, p. 83]. În textul de la 1863, Toderiță N. N. își deconspiră în momentul contrafacerii bilețelului prietenului său „întâmplătoarea origine de la un domn moldovenesc oarecare de fericită memorie” și își etalează marca sa: „un cap-de-bou cu o stea cincegrană între coarne” [9, p. 76]. În varianta bucureșteană, protagonistul nu mai este de originea nobiliară, iar marca sa este simplificată la un tăciune, ca să corespundă ironic întocmai ființei personajului: „ca și numele meu, ca și natura mea” [9, p. 29].

Narațiunea la persoana I în ambele texte se întrerupe în momentul citirii rețetei, Hasdeu recurge la schimbarea naratorului și a autorului-protagonist sinucigaș. De acum nu mai este reprodus manuscrisul lui Toderiță N.N./ Ghiță Tăciune, ci urmează un coleg de la Universitatea de la Harcov (anonimatul universității din incipit în primul text este anulat, în al doilea text nu se deconspiră localitatea în final) să continue înșiruirea evenimentelor din „suvenirile mele și din hârtiile postume”. Acesta acceptă cu bucurie amicală însărcinarea nenorocitului. Livia Cotorcea în studiul *În căutarea formei* afirmă că tipul narativ hasdeian nu e specific românesc, relevând influențe rusești ale lui Lermontov din „Un erou al timpului nostru” și Pușkin „Povestirile lui Belkin”. „E o proză de subtilă natură parodică în forma liberă a skazului(zicerii) a cărei unitate e asigurată de un factor mult mai simplu și mult mai profund decât intriga sau subiectul” [10, p. 206]. Hasdeu are un veritabil talent de narator, se întâlnește la el un caz interesant de autonomie a limbajului personajului în discursul narativ. El ne apare ca vorbire directă, orientată în mod nemijlocit către obiectul său, ca expresie a poziției semantice a vorbitorului eliberat parțial de tutela auctorială. Chiar dacă fundalul auctorial e doar presupus, limbajului personajului e limbajul altcuiva în limbajul altuia, narațiunea fiind adaptată la punctul de vedere al unuia sau altuia din personaje. Ghiță Tăciune și colegul lui de universitate realizează figura personajului-narator.

Revenim la ideea parodierii formelor românești și a „scrierilor eclectice, epigonice, imitații rudimentare, sufocate de influențe străine nedigerate”[9]. Pe lângă parodia la nivel de configurație

realizată prin raportul dialogic al mai multor texte, devine evidentă în opera lui Hasdeu practica textuală polemică ce urmează traseul emancipării spirituale ironico-critice.

Parodia română rămânea în acea epocă a fi o reacție a unor esteți subțiri, convinși sau doar contaminați de spirit negativ. Adoptarea unei astfel de poziții constituia un semn de emancipare spirituală, de explorare și experimentare a unor atitudini față de literatură, un mod posibil și legitim de lărgire a conștiinței estetice. Parodia romantică oferea șanse de deschidere spre noile forme literare, combătând acele baze imitativ-mimetice care deveniseră clișeu suprasolicitat, ducând la epuizarea modalităților creative. Supralicitarea stilului romantic și ivirea altuia realist a cauzat necesitatea schimbării formei în plin spirit acut al prezentului și al nemijlocirii. Starea de criză și derută tranzițională a devenit terenul propice a afirmării parodiei. Parodia romantică determină caracterul excepțional al prozei românești din epoca dată. Ea presupune o libertate creativă, derogarea de la clișeu e un semn al dialogismului polemic intertextual incipient, un joc al efectelor de distanțare narativă, cât și a încercării de contopire a autorului-narator cu personajul. Relativizarea convenției prin distanțarea parodică lasă să transpară o atitudine, lucrând pe model se neagă eșantioanele literare depășite, se descoperă intuitiv un nou mod de a scrie.

Conștiința parodică însemna extremă suplețe ironică care putea fi proprie doar firilor fine, e vorba de o conștiință șireată și indirectă, ludică. Parodia impunea o erudiție perfectă stăpânită și o desfășurare de idei debarasată de orice rigiditate pedantă. Ironia parodică se arata acolo unde exista spirit lucid. Anume o asemenea conștiință ținea atunci de duplicitatea jovială interioară a scriitorilor: la Negruzzi – discurs diplomatic ironic, la Kogălniceanu – spiritul caustic ironic dominant, la Hasdeu –tendința nonconformistă față de tradiția literară, evadată în parodie. Hasdeu avea pretenția de a juca un rol în câmpul literaturii române, îndrumându-se pe căi nebătute. Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* îl plasează în rândul scriitorilor realiști și îl numește „cel căruia nu-i displace gluma ușoară și licențioasă, oferite din belșug în nuvela *Micuța*, tonul său burlesc îl anticipează pe Caragiale” [11, p. 111]. Fiind un scriitor de altă structură decât ceilalți din țară, Hasdeu dialoghează cu proza romantică, nuvela pare a fi pastişă după unele nuvele romantice cu pronunțate citate ironice: „El e Mefistofeles al meu,neneacă.Citit-ai Faustul lui Geothe”. Derularea evenimentelor urmează o logică-stereotip pe care o respectă majoritatea textelor romantice, totuși nuvela e doar o reinterpretare parodică a compoziției operelor romantice, e replica construcției lor rigide.

George Munteanu în *Tradiție și literatură* aprecia nuvela ca „prim manifest al realismului literar românesc” [12, p. 322], dar trebuie să subliniem că Hasdeu rămâne totuși un postpașoptist, intuind doar realismul. Nuvela e romantică prin materialul ei, dar modernă prin tehnică și ritm. Ceea ce uluiește, în primul rând e frăgezimea și spontaneitatea prozei. Are toată rezonanța unei povestiri autobiografice cu „o tehnică naturală a jurnalului și se distinge prin originalitatea ce rezistă până astăzi examenului critic” [13, p. 163].

Recuzita romantică: contrastele de situații, visul ca schemă semnificativă, portrete de excepție, e aplicată unui fond realist, generând în acest mod parodia. E supusă parodierii manieră romantică a artei portretistice exagerate aproape în toată nuvela cu o notă burlescă dominantă: „Domnișoară frumoasă ca un înger, de spirit ca un demon și înzestrată ceea ce lipsește și îngerilor și demonilor cu 50 de mii de galbeni în numărătoare.” Portretul Micuței e realizat ca o replică adresată prozatorului Negruzzi, fiind parodiat portretul minuțios al Zoii din romanul etnonim: „era frumoasă ca o româncă, avea niște ochi culoarea și mărimea nu pot aduce bine aminte, avea un păr... de seama ochilor ave o guriță... dar de atunci au trecut mulți ani și în mulți ani am uitat multe feluri de gurițe. N-am uita numai că Micuța mea mi se părea a fi frumoasă, neînchipuit de frumoasă, frumoasă strașnic.” Portretul personajului-narator e parodie a eroului demonic romantic de fapt autoportretizarea e demistificatoare: „Natura mea fiind rece, răceala pentru mine e naturală. Sunt prea moral pentru a fi drac, condiția de om îmi displace mai degrabă. Cine trăiește prea repede, ostenește prea repede, eu eram mort în idee, sinuciderea mea e un anacronism.” Parodia exuberanței epitetelor reia maniera lui Kogălniceanu: „Cum vrei să-mi placă o copilă, un ce nede dezvoltat, necopt, neformat, nematurizat, nedefinit, nesfârșit, nepractic, neprogramatic”. Parodia teoriei condiției excepționale a artistului în societate este o trimitere la teoria antiromantică a lui

Stendhal: „Artistul ar trebui să fie întotdeauna rece, rece ca dreptul politic, rece ca litera legilor...” Parodia burlescă a filosofiei kantiene, ce a stat la baza conceptualizării romantismului, este plasată chiar în începutul textului: „Gustu-i subiectiv, pentru că se află în noi și prin urmare iepurele dvs. e curcan pentru mine de vreme ce subiectul meu simte în acest minut un gust curcănesc.” Parodia visului romantic e realizată în aceeași notă caricatural-burlescă: „Toată noaptea am visat nește năzdrăvănii și fantasmagorii de cele mai curioase, precum se întâmplă, în genere, dup-o zi plină de agitație. Mi se părea a fi soră cu doamna Przikszevska; duduca Micuța se metamorfozase în bărbat, ceea ce, în adevăr, i se cam prilejea câte o dată pe scenă, baronul Rosen mă curta pe mine, adecă pe exemplarul meu femeiesc; duduca Micuța, se-nțelege, ca un tânăr ce era curta pe Victoria. Nu-mi amintesc toate peripețiile dramei, știu numai că ea s-a încheiat prin două cununii de tot în caracterul visurilor. Micuța s-a însoțit cu Przikszevska și eu cu *Feldeșul*.” Parodia motivelor romantice a oglinzii și dedublării e desăvârșită într-un cadru derizoriu: „mă studiam cu mulțumire pe mine însumi în toate oglinzile salonului, zicând ca junele d. Maiorescu în cursul său public: «lumea e o iluziune!». Erau doi inși amputați, unul în oglindă, celălalt înaintea oglinzii... și niciunul rănit!”

Libertatea formei și originalitatea narativă în nuvela lui Hasdeu atrage după sine necesitatea subminării literaturii anterioare pentru a se impune. Parodia servește mecanismului declanșării efectului comic prin care se transmite un mesaj care nu are în vedere profunzimea textelor parodiate. Excesele ficțiunii transcend cadrul literar dat și lucrarea devine joc, nuvela concentrează parodic în sine fenomenul literar bulversat din deceniu al VII-lea (1860-1870) al sec. XIX-lea, când romantismul cunoscuse o declanșare notorie, iar realismul se anunța de abia. Același registru ludic al mijloacelor formale de la I Budai Deleanu, jocul de-a literatura, o comedie a formelor și a teoriilor literare, descoperă și existența unui spirit acut al gratuității literaturii.

BIBLIOGRAPHY

1. Ciopraga, Constantin. Personalitatea literaturii române. Iași: Princeps Edit, 2011.
2. Vulcănescu, Mircea. Generație. În: Criterion, I, 1934, nr. 3-4.
3. Georgiu, Grigore. Istoria culturii române moderne. București: Editura Comunicare.ro, 2007.
4. Manolescu, Nicolae. Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură. Pitești: Paralela 45, 2008.
5. Eliade, Mircea. Despre Eminescuși Hasdeu. Iași: Editura Junimea, 1987.
6. Călinescu, G. Istoria literaturii române. compendiu București - Chișinău: Ed. Litera Internațional, 2001.
7. Ilin, Stancu. B.P.Hasdeu: Aventura politicului la apariția volumelor 15 și 16 – Publicistica politică – din ediția de „Scrieri” B. P. Hasdeu în 16 volume. În: Philologia, 2013, nr. 3-4.
8. Ilin, Stancu. Proza artistică a lui B. P. Hasdeu. În: Philologia 2014, nr. 1-2.
9. Bogdan Petriceicu Hasdeu. Scrieri, Vol. 2. Chișinău-București: Știința-Editura Fundației Culturale Române, 1997.
10. Cotorcea, Livia. În căutarea formei. Iași: Editura Universitatea Al. I Cuza, 1996.
11. Vianu, Tudor. Arta prozatorilor români. București: EPL., 1960.
12. Munteanu, George. Tradiție și literatură. București: Minerva, 1979.
13. Eliade, Mircea. Eminescu și Hasdeu. București: CR, 1986.

"THE BOOKS' ALTAR" OR THE SOLIDARITY INSTINCT

Bogdan Mihai Dascălu

**Assoc. Prof, PhD, Scientific Researcher II, PhD, Romanian Academy, Timișoara
Branch, Institute of Banat Studies „Titu Maiorescu”**

Abstract: In May 1933 the “Books' Altar” was the first attempt to bring together Romanian literary creations from the Banat County. During its three years of existence, this literary circle managed to instil a desire to create a literary tradition in the Romanian county. Due to the scarcity of funding an association's magazine or a head office were unachievable goals, therefore the association had no other option but to join together writers in literary circles or soirées in Timisoara and other towns in the area. With no outstanding aesthetic literary achievements, the “Books' Altar” was rather an expression of the will to accomplish notable literary performances, in an area where Romanian culture needed to make considerable efforts to find an identity of its own. In June 1936, this association decided to change its status into that of an institution, which was called “The Association of Romanian Writers in Banat”.

Keywords: Romanian literature, Banat, Timișoara, cultural identity, Association of Romanian Writers in Banat, Romanian culture

Dificultățile unui început

În vara anului 1919, când Banatul intra definitiv în componența statului român, Timișoara a devenit capitala administrativă a acestei provincii, nu însă și capitala ei culturală, rol pe care îl deținuse până atunci Lugojul, orașul în care a fost creată și întreținută o vie tradiție literară, muzicală, teatrală și publicistică. Îi lipseau, deocamdată, Timișoarei nu numai instituțiile culturale reprezentative: universitatea, muzeul, filarmonica, teatrul, opera, revistele culturale etc., ci și slujitorii capabili să le dea viață. Nu sunt constatări pe care le fac acum, ci ele aparțin unor oameni ai epocii, îngrijorați de mediul neprielnic căruia trebuiau să îi facă față. Virgil Birou, autorul unei antologii poetice-bilanț, nota în *Limpezimile* introductive: „aici totul a trebuit să se ia de la început”¹, iar un alt autor de antologie, Ion Stoia-Udrea², mărturisea într-o scrisoare din 1968: „Dacă ați ști ce am găsit noi – generația noastră – la sfârșitul primei decade a stăpânirii românești în Timișoara și ce drum a trebuit să parcurgem într-un deceniu și jumătate, luptând [...] pentru a crea o atmosferă și a ridica la nivel de cultură reală și sănătoasă cultura românească de aici, cred că ne-ați ridica statuie la fiecare”³.

În câteva instituții culturale preexistente, preluate de noua administrație a orașului imediat după 3 august 1919, a fost introdusă limba română: Muzeul Banatului, Teatrul Comunal (devenit Teatrul Național în 1945), la acestea adăugându-se liceele din Oravița, Caransebeș, Lugoj și Timișoara. Alte instituții au apărut ulterior, în ritm lent: Școala Politehnică (1920), Asociația Bănățeană de Arte Frumoase (1924), Institutul Social Banat-Crișana (1932), Opera de Stat (1946, din 1940 funcționând Opera din Cluj, aflată în refugiu aici), Filarmonica Banatul (1947). Transferarea Școlii de Arte Frumoase (la care predau mai mulți profesori bănățeni: Romul Ladea, Aurel Ciupe, Ioachim Miloia, Corneliu Liuba) de la Cluj la Timișoara în 1933 a însemnat un eveniment cu consecințe extrem de benefice pentru viața cultural-artistică a orașului. Mai amintesc aici și celebrele, în epocă, întâlniri de la „Spieluhr”, o cafenea căreia grupul de scriitori și de artiști, în frunte cu Romul Ladea, i-au adus celebritatea.⁴ O boemă compensare pentru precaritatea vieții

¹ Birou 1944

² Stoia-Udrea 1942

³ Apud Șerbănescu 2000, p. 6

⁴ Cf. Dascălu 2013.

culturale a orașului. Este de altfel elocvent pentru starea în care s-a aflat în 1919 viața spirituală românească și faptul că Parohia Greco-Ortodoxă din cartierul central al orașului a fost înființată abia în 1921, până atunci existând doar biserici românești în periferii.

Revenind la viața literară a Timișoarei, precizez că preocupări de organizare instituțională a ei au apărut la începutul secolului al XX-lea, dar numai pentru scriitorii de altă limbă decât româna: Reuniunea Literară Maghiară „Arany János” (1903) și Fundația „Nikolaus Lenau” (1909). Până după 1919, în Timișoara nu a existat o viață literară românească organizată, centrul de greutate al acesteia găsindu-se atunci la Lugoj. Atrăși de noul prestigiu al capitalei bănățene, câțiva scriitori din alte provincii au descins temporar aici: Lucian Blaga, G. Călinescu, Camil Petrescu și Aron Cotruș. Ultimii doi au și înființat publicații importante („Țara” și „Limba română” cel dintâi, „Banatul” celălalt, prima revistă cu profil literar din Timișoara). Alți autori s-au stabilit aici, venind din alte provincii: Volbură Poiană Năsturaș, Gheorghe Atanasiu, M. Ar. Dan. Aceeași atracție a început să o exercite orașul și pentru bănățeni, aproape fără excepție descendenți dintr-o cultură eminentamente rurală și populară,⁵ ceea ce se va reflecta în mentalitatea și în scrierile lor. În aceste condiții, „mișcarea literară timișoreană a devenit din ce în ce mai vie și mai rodnică, deși afirmările ei aveau un caracter oarecum întâmplător”.⁶ În anii '30, o serie de evenimente literare și-au propus atenuarea și chiar anularea stărilor aleatorii.

Primul eveniment

Într-o frumoasă zi de mai a anului 1933, în jurul unei mese de la grădina „Ciocârlia”, din cartierul timișorean Fabric, erau adunați 12 bărbați, care avea în comun preocuparea de a-și folosi condeiele pe tărâm literar, chiar dacă exercitau alte profesii (6 erau profesori universitari sau liceali⁷, 2 – ofițeri⁸ și câte un preot⁹, funcționar¹⁰, ziarist¹¹ și librar¹²). Era la doua zile după ce, în 27 ale lunii, participaseră la o șezătoare prilejuită de sărbătorirea „Zilei cărții”, un bun prilej de a se apropia și de a se cunoaște mai bine.

Aici, într-un cadru eminentamente amical, ei avut două revelații: că sunt (sau în orice caz pot fi considerați) scriitori și că această calitate comună nu își găsește reflectarea adecvată într-o comunitate profesională care să-i reprezinte.

Eterogeneitatea participanților la agapă privește și vârsta acestor (3 aveau peste 50 de ani, 2 peste 40, 6 peste 30 și doar 1 peste 20), pregătirea (6 aveau studii universitare, 2 – absolvenți ai unor institute, 2 – studii liceale și 1 – absolvent al unei școli militare) și, mai ales, numărul volumelor publicate: unul singur este autorul a 17 cărți (Volbură Poiană Năsturaș), unul a 3 cărți (Dimitrie Fara), unul a 2 cărți (Dumitru Stănculescu) și cinci a câte unei singure cărți, iar patru nu sunt autori de cărți. O constatare semnificativă pentru starea literaturii române din Timișoara: jumătate dintre participanți au debutat chiar în anul 1933 sau cu un an mai devreme.

Lui Constantin Miu-Lerca, cel mai tânăr participant (25 ani), i-a revenit misiunea de a consemna evenimentul: „Păstrez procesul-verbal întocmit cu această ocazie. E scris, în lipsa unei coli adevărate de hârtie, dovadă că hotărârea fusese luată spontan, pe contrapagina unei liste de meniu. Acesta este întâiul document care atestă fondarea asociației.”¹³ Este momentul în care instinctul de solidarizare, mai mult decât firesc în condițiile date, s-a manifestat nepremeditat, luând forma, deocamdată destul de incertă, a unei asocieri a celor prezenți, care au devenit, astfel, membrii ei fondatori. Tot acum asocierii i s-a dat și un nume: „Altarul cărții”, care exprima pioasa

⁵ Cf. Țirioi 1976, p. 28-29.

⁶ *Ibidem*, p. 31.

⁷ Dion Mardan (M. Ar. Dan), Gheorghe Atanasiu, Dimitrie Fara, Iosif Velceanu, Traian Topliceanu, Dumitru Stănculescu.

⁸ Volbură Poiană Năsturaș și Grigore Popiți.

⁹ Romulus Fabian.

¹⁰ Alexandru Țințariu

¹¹ Constantin Miu-Lerca

¹² Alexandru Bossel; acestuia nu i se cunosc nici vârsta, nici studiile.

¹³ Apud Novac Dolângă 1980, p. 106-107.

prețuire a ceea ce îi unea: *cartea*. Varianta instituționalizată urma să fie întemeiată ulterior, pe baza unui statut propriu și pe baze legale.

Până la împlinirea acestui deziderat, asociații au decis să se întâlnească periodic (de 2 ori pe lună) în cadrul unor ședințe de cenaclu. Dezideratul lor a devenit realitate, astfel că, între 29 mai 1933 și 26 iunie 1936, cât a existat „Altarul cărții”, au fost organizate 22 de ședințe (dintre care 2 în 1934, 15 în 1935 și 5 în 1936), desfășurarea acestora fiind consemnată în procesele-verbale redactate cu fiecare prilej. O împrejurare mai mult decât fericită face ca aceste documente (laolaltă cu multe altele) să se fi păstrat și să intre în posesia unui devotat om al culturii din Banat, Nicolae Danciu Petniceanu, care le-a restituit circuitului științific prin cele două volume publicate recent.¹⁴ Aceste întâlniri au avut loc, în lipsa unui spațiu consacrat acestor activități, „fie în sala profesorală a Școlii Politehnice, fie la Fabrica de Tutun, gazdă fiind și într-o parte și-n cealaltă Dion Mardan, epigramist, profesor la Școala Politehnică și totodată director al Fabricii de Țigarete.”¹⁵ Astfel, în procesul-verbal al ședinței din 02.11.1934, se consemnează hotărârea „ca ședințele cercului literar *Altarul cărții* să se țină luna, la ora 8,30 seara, în locuința domnului M. Ar. Dan, de două ori pe lună”

La ședințele de cenaclu s-au citit și s-au comentat lucrări originale ale membrilor și ale invitaților, s-au făcut propuneri privind diversificarea activității proprii (organizarea de șezători literare în alte orașe bănățene, dar și în suburbiile timișorene, participări la „Ziua cărții”, cu conferințe la Clubul Presei etc.), s-au dezbătut chestiuni de strategie literară (necesitatea unei publicații proprii, în absența căreia s-a decis ca o pagină din revista „Fruncea” să le fie rezervată; chestiunea literaturii dialectale, relația provincial-național în cultură) și s-au adoptat decizii organizatorice (primiri de noi membri).

Membrii cercului au manifestat permanent un interes deschis față de șansele pătrunderii lor în perimetrul literaturii naționale; în acest sens, au invitat o serie de scriitori bucureșteni la lucrările cenaclului și la unele șezători literare, invitații la care au răspuns în mai multe rânduri Ion Minulescu și Claudia Millian, dar și alți autori, precum Ion Th. Ilea.

Atmosfera din cenaclu a fost una propice, astfel că, pe durata existenței sale, membrii lui fondatori au publicat 13 volume.

Al doilea eveniment

În ciuda unor semne de reviriment, viața culturală timișoreană era încă marcată de eforturile dificile ale începutului. Semnificativă în acest sens era situația presei românești, pe care Țirioi o descria astfel: „Din cele 125 de ziare, reviste și foi săptămânale care apăreau în Timișoara între 1919-1942, [...] prea puține reflectau în rubricile lor preocupările și viața literară și artistică.” În privința revistelor literare, același istoric literar afirmă că acestea „au fost puține, au apărut sporadic și au dispărut repede”, dar că, totuși, „contribuția lor a fost hotărâtoare pentru debutul și activitatea literară a scriitorilor români din această parte a țării”¹⁶

Benefică a fost mai ales înființarea editurilor unor publicații („Vrerea”, „Fruncea”, „Luceafărul”, „Dacia”, „Reșița” sau ale unor instituții culturale (Editura Regionalei Bănățene Astra, Colecția Asociației Scriitorilor Români din Banat, Editura Institutului Social Banat-Crișana).

În aceste condiții, asocierea scriitorilor români din Timișoara într-un cenaclu a răspuns, pentru început, unor necesități de structurare și de coagulare a vieții literare, dar faptul că „Altarul cărții” nu avea un stat instituțional constituia un impediment atât în relația cu autoritățile administrativ-politice, cât și în cele cu organizațiile de scriitori din Capitală. În consecință, membrii

¹⁴ Cf. Danciu Petniceanu 2016 și Danciu Petniceanu 2017, în care, alături de documentele reproduse, în facsimil și în transcriere, se dau, într-o veritabilă antologie, și texte ale membrilor.

¹⁵ Șerbănescu 2000, p. 10.

¹⁶ Țirioi 1976, p. 42. Sunt amintite publicațiile din Timișoara („Banatul”, 1926-1930; „Vrerea”, 1932-1937, 1045-1947; „Fruncea”, 1934-1944; „Luceafărul”, 1935-1942; „Colț de țară, 1936-1940), din Lugoj („Semenicul”), Caransebeș („Brazde bănățene”), Reșița („Reșița”) etc.

s-au gândit la posibilitatea transformării cenacului în Asociația Scriitorilor Români din Banat, adică într-o instituție constituită legal și ale cărei competențe erau extinse asupra întregii provincii.

Astfel, în adunarea generală din 25 martie 1934, s-a luat inițiativa acestei transformări, însă tot atunci s-a constatat că ea nu era încă posibilă, așa cum a consemnat secretarul Grigore Popiți în procesul-verbal întocmit atunci: „Constatăndu-se că Banatul nu are încă un număr însemnat de scriitori care să poată lucra solidar și impunător, membrii inițiativei renunță la îndeplinirea formelor pentru înființarea legală a Societății Scriitorilor Români din Banat”.¹⁷

Prin urmare, eșecul inițiativei s-a datorat faptului că nu s-a putut aduna numărul minim de membri cerut de legislația în vigoare atunci: 21!

Al treilea eveniment

Abia peste doi ani, realizarea acestei cerințe firești a devenit posibilă, căci între timp a sporit numărul membrilor activi și care puteau fi luați în considerare.

Același secretar Grigore Popiți a consemnat în procesul-verbal: „În ziua de 26 iunie 1936, ora 6 (șase) după-masa, a avut loc în sala festivă a Fabricii de Tutun din Timișoara, ședința de constituire a Asociației Scriitorilor Români din Banat, sub genericul *Altarul cărții*”.¹⁸

Cu acest prilej, s-au discutat și s-au aprobat statutele asociației și s-a ales comitetul de conducere al acesteia, în componența: președinte: M. Ar. Dan, vicepreședinți: Volbură Poiană Năsturaș și Ioachim Miloia, secretar general: Grigore Popiți, secretari: Gheorghe Atanasiu, Ilie Ienea, bibliotecar: Melentie Șora, casier: Aurel Contrea, membri: Iosif Velceanu, Aurel Peteanu, Const. Miu Lerca, Romul Ladea, Traian Topliceanu, Vichentie Ardeleanu, cenzori: C. Țzino, Nicolae Ivan, Andrei Bălan, cenzori supleanți: Grigore Bugarin, Dorian Grozdan, Ștefan Gomboșiu.

Odată cu această transformare atât de dorită și de așteptată, se încheie o epocă din viața literară a Timișoarei și începe o alta.

O nouă epocă

Ea este anunțată și, apoi, ferm susținută de intrarea în scena vieții literare din Banat a unei noi generații de scriitori, fenomen pe care Nicolae Țirioi îl descrie în felul următor: „Legătura neîntreruptă dintre artiștii creatori, accentuată pe măsură ce se ridică o nouă generație de intelectuali formată în liceele din Timișoara, Oravița, Lugoj și Caransebeș, a pus în contrast, spre sfârșitul perioadei, atitudini deosebite în politica de afirmare a talentelor literare și artistice.”¹⁹

Din această generație tânără au făcut parte, printre alții: Pavel Bellu, Petru Sfetca, Ion D. Suci, Ion B. Mureșianu, Andrei A. Lillin, Mircea Șerbănescu, Alexandru Jebeleanu, Eugen Gropșianu, Traian Liviu Birăescu, care se vor face cunoscuți, uneori chiar pe plan național, prin scrierile lor.

În ciuda atitudinilor nu o dată polemice față de generația precedentă, ei au înțeles că drumul lor în literatură a fost netezit de aceasta. „Altarul cărții” a însemnat mai mult decât un început: el a fost promisiunea unei continuități, adică a unei tradiții.

BIBLIOGRAPHY

Birou 1944: Virgil Birou, *Poezia nouă bănățeană*, Timișoara, Editura Asociației Scriitorilor Români din Banat

Dascălu 2013: Bogdan Mihai Dascălu, *Cafenele literare timișorene. I. Perioada interbelică*, „Revista de studii banatice”, IV, nr. 1-2, p. 7-16.

Danciu Petniceanu 2016: Nicolae Danciu Petniceanu, „*Altarul cărții*”. Monografie. *Întâia mișcare literară românească din Banat*, Volumul I. Ediția a II-a, Timișoara, Editura Gordian.

¹⁷ Cf. Danciu Petniceanu 2017, p. 18

¹⁸ Cf. Danciu Petniceanu 2017, p. 335-337

¹⁹ Țirioi 1976, p. 35

- Danciu Petniceanu 2017: Nicolae Danciu Petniceanu, „Altarul cărții”. Monografie. *Întâia mișcare literară românească din Banat*, II, Timișoara, Editura Mirton
- Dolângă 1980: Petru Nicolae Dolângă, *Mărturisiri și repere*, Timișoara, Editura Facla.
- Grozdan 1979: Dorian Grozdan, *Romul Ladea și lumea lui cuprinzătoare*. Volum omagial, Timișoara, Editura Facla.
- Popiți 1979: Grigore Popiți, *Pe cărările tinereții*, Timișoara, Editura Facla.
- Sfetca 1943: Petru Sfetca, *Prima cafenea literară de la Timișoara sau Cenachul „Spieluhr”*, „Vestul”, 7 martie, p. 2-3.
- Șerbănescu 2000: Mircea Șerbănescu, *Timișoara, memorie literară*. [I] 1919-1947 – istorie literară și amintiri, Timișoara, Editura Augusta.
- Șerbănescu 2004: Mircea Șerbănescu *Timișoara, memorie literară*. II. 1949-2000 – istorie literară și amintiri, Timișoara, Editura Augusta.
- Țirioi 1976: Nicolae Țirioi, *Premise literare*, Timișoara, Editura Facla.

KEY TOPICS IN COLONIAL AND POST COLONIAL LITERATURE

Adina Paicu

Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuși" University

Abstract: This paper is centered on the key topics of the colonial and post colonial literature. This subject is a vast and complex one and there were countless studies, books and articles written on this particular subject. In terms of structure, the paper begins with an introductory part where the general contexts of colonial and post colonial literature is presented. I connected this type of literature with the colonial and post colonial society because they cannot be separated. The history and the culture of colonial and post colonial society are the main inspiration source for its literature. The paper enhances several aspects that characterize the colonial and post colonial society: indigenous people, savages, cannibalism, lack of religion, colonialism, Commonwealth, decolonization, post colonial writers, independence, nationalism, rewriting of the history etc.

The conclusions round up the above presentation emphasising the importance of the themes presented in the paper for the understanding of the colonial and post colonial literature.

Keywords: Colonial and post colonial literature, cultural change, hybridity, post colonial writers

INTRODUCTION

“A great deal of excitement as well as confusion and skepticism surrounds the relatively new field of postcolonial studies. Many people are not clear what is new about these studies—after all, writing about colonialism is almost as old as colonialism itself. Others are able to identify what is new and do not like what they read—including the fact that these new ways of studying colonialism and its aftermath have become fashionable within universities the world over. A recent essay by Russell Jacoby complains that the term ‘postcolonial’ has become ‘the latest catchall term to dazzle the academic mind’ (1995:30). ‘Oh, it’s something postcolonial’ is what Jacoby’s friend was told when she inquired about a piece of pottery. Squabbles over the definitions of ‘colonialism’, and even over the meaning of ‘post’ extend to a confusion over ‘postcolonial studies’ so that ‘its enthusiasts themselves don’t know what it is’. He adds that lots of the theory is written in a confusing manner, it is marked by infighting among the critics who all accuse each other of complicity with colonial structures of thought, and although its declared intentions are to allow the voices of once colonised peoples and their descendants to be heard, it in fact closes off both their voices and any legitimate place from which critics can speak. [...]”¹

COLONIALISM and POSTCOLONIALISM TERMS’ DEFINITION

“The word colonialism, according to the Oxford English Dictionary (OED), comes from the Roman ‘colonia’ which meant ‘farm’ or ‘settlement’, and referred to Romans who settled in other lands but still retained their citizenship. Accordingly, the OED describes it as, a settlement in a new country...a body of people who settle in a new locality, forming a community subject to or connected with their parent state; the community so formed, consisting of the original settlers and their descendants and successors, as long as the connection with the parent state is kept up. This definition, quite remarkably, avoids any reference to people other than the colonisers, people who might already have been living in those places where colonies were established. Hence it evacuates the word ‘colonialism’ of any implication of an encounter between peoples, or of conquest and

¹ Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Ed. Routledge, London and New York, 1998, Introduction, pag xi

domination. There is no hint that the ‘new locality’ may not be so ‘new’ and that the process of ‘forming a community’ might be somewhat unfair. Colonialism was not an identical process in different parts of the world but everywhere it locked the original inhabitants and the newcomers into the most complex and traumatic relationships in human history. [...]

The process of ‘forming a community’ in the new land necessarily meant unforming or re-forming the communities that existed there already, and involved a wide range of practices including trade, plunder, negotiation, warfare, genocide, enslavement and rebellions. Such practices produced and were produced through a variety of writings—public and private records, letters, trade documents, government papers, fiction and scientific literature. These practices and writings are an important part of all that contemporary studies of colonialism and postcolonialism try to make sense of. So colonialism can be defined as the conquest and control of other people’s land and goods.

Modern colonialism did more than extract tribute, goods and wealth from the countries that it conquered—it restructured the economies of the latter, drawing them into a complex relationship with their own, so that there was a flow of human and natural resources between colonized and colonial countries. This flow worked in both directions—slaves and indentured labor as well as raw materials were transported to manufacture goods in the metropolis, or in other locations for metropolitan consumption, but the colonies also provided captive markets for European goods. Thus slaves were moved from to the Americas, and in the West Indian plantations they produced sugar for consumption in Europe, and raw cotton was moved from India to be manufactured into cloth in England and then sold back to India whose own cloth production suffered as a result. In whichever direction human beings and materials travelled, the profits always flowed back into the so-called ‘mother country’. These flows of profits and people involved settlement and plantations as in the Americas, ‘trade’ as in India, and enormous global shifts of populations. Both the colonized and the colonizers moved: the former not only as slaves but also as indentured laborers, domestic servants, travelers and traders, and the colonial masters as administrators, soldiers, merchants, settlers, travelers, writers, domestic staff, missionaries, teachers and scientists. The essential point is that although European colonialism involved a variety of techniques and patterns of domination, penetrating deep into some societies and involving a comparatively superficial contact with others, all of them produced the economic imbalance that was necessary for the growth of European capitalism and industry. [...]

These fluctuations also complicate the meanings of the term ‘postcolonial’, a term that is the subject of an ongoing debate, which we shall unravel slowly. It might seem that because the age of colonialism is over, and because the descendants of once colonized peoples live everywhere, the whole world is postcolonial. And yet the term has been fiercely contested on many counts. To begin with, the prefix ‘post’ complicates matters because it implies an ‘aftermath’ in two senses—temporal, as in coming after, and ideological, as in supplanting. It is the second implication which critics of the term have found contestable: if the inequities of colonial rule have not been erased, it is perhaps premature to proclaim the demise of colonialism. A country may be both postcolonial (in the sense of being formally independent) and neocolonial (in the sense of remaining economically and/or culturally dependent) at the same time. We cannot dismiss the importance of either formal decolonization, or the fact that unequal relations of colonial rule are reinscribed in the contemporary imbalances between ‘first’ and ‘third’ world nations. The new global order does not depend upon direct rule. However, it does allow the economic, cultural and (to varying degrees) political penetration of some countries by others. This makes it debatable whether once-colonized countries can be seen as properly ‘postcolonial’ (see McClintock 1992). Even in the temporal sense, the word postcolonial cannot be used in any single sense. Formal decolonization has spanned three centuries, ranging from Americas, Australia, New Zealand and South Africa, to Angola and Mozambique. Pointing to this fact, Ella Shohat trenchantly asks, ‘When exactly, then, does the “postcolonial” begin?’ (1993:103). This is not just a rhetorical question; Shohat’s point is that these diverse beginnings indicate that colonialism was challenged from a variety of perspectives by people who were not all oppressed in the same way or to the same extent. Thus the politics of decolonization in parts of Latin America or Australia or South Africa where white settlers formed their own

independent nations is different from the dynamics of those societies where indigenous populations overthrew their European masters. The term is not only inadequate to the task of defining contemporary realities in the once-colonized countries, and vague in terms of indicating a specific period of history, but may also cloud the internal social and racial differences of many societies. Spanish colonies in Latin America, for example, became 'mixed' societies, in which local born whites (or 'creoles') and mestizos, or 'hybrids', dominated the native working population. Hybridity or mestizaje here included a complex internal hierarchy within various mixed peoples. As J. Jorge Klor de Alva explains, one's experience of colonial exploitation depended on one's position within this hierarchy: In most places, the original inhabitants, who logically grouped themselves into separate cultural units (i.e. ethnicities), all but disappeared after contact, wiped out physically by disease and abuse, and later, genetically and socially by miscegenation, and lastly, culturally, by the religious and political practices of the Europeans and their mixed progeny. Even in the regions where native peoples survived as corporate groups in their own greatly transformed communities, especially in the 'core' areas of Mesoamerica and the Andes, within two or three generations they were greatly reduced in number and politically and socially marginalized from the new centers of power. Thus, those who escaped the orbit of native communities but were still the most socially and economically proximate to these dispossessed peoples could be expected to distance themselves from them wherever possible. (1995:243) The term 'postcolonial' does not apply to those at the bottom end of this hierarchy, who are still 'at the far economic margins of the nation-state' so that nothing is 'post' about their colonization. On the other hand, those elites who won the wars of independence from Spain, Alva argues, 'were never colonial subjects' and they 'established their own nation-states in the image of the motherland, tinged by the local color of some precontact practices and symbols, framed by many imperial period adaptations and suffused with European ideals, practices and material objects' (1995:270). The elite creoles, writes another critic, Mary Louise Pratt, 'sought esthetic and ideological grounding as white Americans' and attempted to create 'an independent, decolonized American society and culture, while retaining European values and white supremacy' (1992:175). The quarrels of these Americans with colonial powers were radically different from anti-colonial struggles in parts of Africa or Asia and so, Alva concludes, they cannot be considered 'postcolonial' in the same sense.

It is true that the term 'postcolonialism' has become so heterogeneous and diffuse that it is impossible to satisfactorily describe what its study might entail. This difficulty is partly due to the inter-disciplinary nature of postcolonial studies which may range from literary analysis to research in the archives of colonial government, from the critique of medical texts to economic theory, and usually combine these and other areas. But it is also true that the newer critical languages are not merely 'jargon', even though it may sometimes appear that communication is not a priority for many of those who speak them. The continuing suspicion of academic discussions can often be traced to a reluctance to expand or change one's political and conceptual vocabulary. These languages have emerged from recent developments both in the social sciences and literary and linguistic studies, and therefore cannot simply be replaced by an everyday terminology."²

USES COOKIES

"Post-colonialism in literature includes the study of theory and literature as it relates to the colonizer-colonized experience. Edward Said is the leading theorist in this field, with Chinua Achebe being one of its leading authors.

What Is Post-Colonialism?

In many works of literature, specifically those coming out of Africa, the Middle East, and the Indian subcontinent, we meet characters who are struggling with their identities in the wake of **colonization**, or the establishment of colonies in another nation. For example, the British had a colonial presence in India from the 1700s until India gained its independence in 1947. As you can imagine, the people of India, as well as the characters in Indian novels, must deal with the

² Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Ed. Routledge, London and New York, 1998, Ch. 1 Situating Colonial and Postcolonial Studies, pag 1-7

economic, political, and emotional effects that the British brought and left behind. This is true for literature that comes out of any colonized nation. In many cases, the literature stemming from these events is both emotional and political.

The post-colonial theorist enters these texts through a specific **critical lens**, or a specific way of reading a text. That critical lens, post-colonial theory or post-colonialism, asks the reader to analyze and explain the effects that colonization and **imperialism**, or the extension of power into other nations, have on people and nations.

Effects of Colonization

As mentioned, post-colonialism asks the reader to enter a text through the post-colonial lens. The chart will help you see how to approach a post-colonial reading of a text. As a reader, you would look for the effects of colonialism and how they are addressed through the plot, setting, and characters' actions.

Theory

Edward Said

Edward Said's book *Orientalism* in 1978 is considered the foundational work on which post-colonial theory developed. Said, then, could be considered the 'father' of post-colonialism. His work, including *Orientalism*, focused on exploring and questioning the **artificial boundaries**, or the stereotypical boundaries, that have been drawn between the East and West, specifically as they relate to the Middle East. In doing this, Said focused specifically on our stereotypes of Middle-Easterners; however, these same ideas can be extended to include how we view all 'others.' This is the 'us-other' mentality that many colonizers take with them into a new country. Such simple generalizations lead to misconceptions and miscommunications, which are often the basis of post-colonial analysis."³

"Since the 1980s, numerous novelists, dramatists, and poets have been marketed as postcolonial writers. **But what is postcolonial literature?** In the broadest terms, this category includes works that have a relationship to the subjugating forces of imperialism and colonial expansion. In short, postcolonial literature is that which has arisen primarily since the end of World War II from regions of the world undergoing decolonization. Works from such regions in the 20th and 21st centuries, such as the Indian subcontinent, Nigeria, South Africa, and numerous parts of the Caribbean, for example, might be described as postcolonial."⁴

Here are some **major key topics** found in **colonial and postcolonial literature**:

“ABORIGINAL/INDIGENOUS PEOPLES

Indigenous peoples are those 'born in a place or region' (*OED*). The term 'aboriginal' was coined as early as 1667 to describe the indigenous inhabitants of places encountered by European explorers, adventurers or seamen. While the terms 'aboriginal' and 'aborigine' have been used from time to time to describe the indigenous inhabitants of many **settler colonies**, they are now most frequently used as a shortened form of 'Australian Aborigine' to describe the indigenous inhabitants of Australia. The adjective 'aboriginal' has been more frequently used as the generic noun in recent times, the term 'aborigine' being considered by many to be too burdened with derogatory associations. Furthermore, the feeling that the term fails to distinguish and discriminate among the great variety of peoples who were lumped together generically as 'aborigines' by the colonial white settlers has been resisted with the assertion of special, local terms for different peoples and/or language groups such as the use of South-Eastern Australian terms like Koori, Queensland terms such as Murri and Western Australian terms such as Nyoongah. So far, though, no single term has been accepted as a general term by all the various peoples concerned, and the generic term most

³<https://study.com/academy/lesson/post-colonialism-in-literature-definition-theory-examples.html>

⁴<https://blog.bookstellyouwhy.com/a-brief-history-of-postcolonial-literature-part-i>

frequently used for the descendants of all pre-colonial indigenes is 'Australian Aboriginal peoples'. In the Americas the term 'aborigines' gained currency as a generic term for indigenous peoples as it did in Australia. Terms such as 'Indian' and later 'Amerindian', which, like Aboriginal in Australia, accrued derogatory connotations, were employed by settler-invaders (and their descendants). In the twentieth century, terms generated by indigenous peoples themselves, such as 'First Nations', 'Native Americans' have replaced the older settler-invader nomenclatures. The term has also been, and is still used to describe the descendants of the earliest inhabitants of other regions, such as the 'orang asli' of Malaysia and Indonesian Borneo (Kalimantan) or the original inhabitants of the Indian sub-continent now referred to as the 'scheduled tribes' and Andaman Islanders."

CANNIBAL

This term for an eater of human flesh is of particular interest to postcolonial studies for its demonstration of the process by which an imperial Europe distinguishes itself from the subjects of its colonial expansion, while providing a moral justification for that expansion. The *OED* definition of 'cannibal' reads: 'A man (*esp.* a savage) that eats human flesh; a man-eater, an anthropophagite. Originally proper name of the man-eating Caribs of the Antilles' (Hulme 1986:16). This definition is itself a very good demonstration of two related features of colonial discourse: the separation of the 'civilized' and the 'savage', and the importance of the concept of cannibalism in cementing this distinction. To this day, cannibalism has remained the West's key representation of primitivism, even though its first recording, and indeed most subsequent examples, have been evidence of a rhetorical strategy of imperialism rather than evidence of an objective 'fact'. According to Peter Hulme, the first recording of the term 'cannibals' is found in Columbus' journal, where he writes that the local Arawaks regarded a particular island with great trepidation saying: that this land was very extensive and that in it were people who had one eye in the forehead, and others whom they called 'cannibals'. Of these last they showed great fear and when they saw that this course was being taken, they were speechless, he says, because these people ate them and because they were very warlike.

Quite apart from the questions surrounding the validity of this journal – 'a transcription of an abstract of a copy of a lost original' – Columbus' 'record' is far from being an observation that those people called 'cannibals' ate other people. It is a report of other people's words, spoken in a language of which he had no prior knowledge, and associated with the obviously dubious report of people with one eye in their forehead.

COLONIAL DISCOURSE

This is a term brought into currency by Edward Said who saw Foucault's notion of a **discourse** as valuable for describing that system within which that range of practices termed 'colonial' come into being. Said's *Orientalism*, which examined the ways in which colonial discourse operated as an instrument of power, initiated what came to be known as colonial discourse theory, that theory which, in the 1980s, saw colonial discourse as its field of study. The best known colonial discourse theorist, apart from Said, is Homi Bhabha, whose analysis posited certain disabling contradictions within colonial relationships, such as **hybridity**, **ambivalence** and **mimicry**, which revealed the inherent vulnerability of colonial discourse. Discourse, as Foucault theorizes it, is a system of statements within which the world can be known. It is the system by which dominant groups in society constitute the field of truth by imposing specific knowledge, disciplines and values upon dominated groups. As a social formation it works to constitute reality not only for the objects it appears to represent but also for the subjects who form the community on which it depends. Consequently, colonial discourse is the complex of signs and practices that organize social existence and social reproduction within colonial relationships. Colonial discourse is greatly implicated in ideas of the centrality of Europe, and thus in assumptions that have become characteristic of **modernity**: assumptions about history, language, literature and 'technology'. Colonial discourse is thus a system of statements that can be made about colonies and colonial peoples, about colonizing powers and about the relationship between these two. It is the system of

knowledge and beliefs about the world within which acts of colonization take place. Although it is generated within the society and cultures of the colonizers, it becomes that discourse within which the colonized may also come to see themselves. At the very least, it creates a deep conflict in the consciousness of the colonized because of its clash with other knowledge (and kinds of knowledge) about the world. Rules of inclusion and exclusion operate on the assumption of the superiority of the colonizer's culture, history, language, art, political structures, social conventions, and the assertion of the need for the colonized to be 'raised up' through colonial contact. In particular, colonial discourse hinges on notions of race that begin to emerge at the very advent of European imperialism. Through such distinctions it comes to represent the colonized, whatever the nature of their social structures and cultural histories, as 'primitive' and the colonizers as 'civilized'. Colonial discourse tends to exclude, of course, statements about the exploitation of the resources of the colonized, the political status accruing to colonizing powers, the importance to domestic politics of the development of an empire, all of which may be compelling reasons

COLONIALISM

The term colonialism is important in defining the specific form of cultural exploitation that developed with the expansion of Europe over the last 400 years. Although many earlier civilizations had colonies, and although they perceived their relations with them to be one of a central *imperium* in relation to a periphery of provincial, marginal and barbarian cultures, a number of crucial factors entered into the construction of the post-Renaissance practices of **imperialism**. Edward Said offers the following distinction: "imperialism" means the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan centre ruling a distant territory; "colonialism", which is almost always a consequence of imperialism, is the implanting of settlements on distant territory' (Said 1993: 8).

The scale and variety of colonial settlements generated by the expansion of European society after the Renaissance shows why the term colonialism has been seen to be a distinctive form of the more general ideology of imperialism. Although Said's formula, which uses 'imperialism' for the ideological force and 'colonialism' for the practice, is a generally useful distinction, European colonialism in the post-Renaissance world became a sufficiently specialized and historically specific form of imperial expansion to justify its current general usage as a distinctive kind of political ideology. The fact that European post-Renaissance colonial expansion was coterminous with the development of a modern capitalist system of economic exchange meant that the perception of the colonies as primarily established to provide raw materials for the burgeoning economies of the colonial powers was greatly strengthened and institutionalized. It also meant that the relation between the colonizer and colonized was locked into a rigid hierarchy of difference deeply resistant to fair and equitable exchanges, whether economic, cultural or social. In colonies where the subject people were of a different race, or where minority indigenous peoples existed, the ideology of race was also a crucial part of the construction and naturalization of an unequal form of intercultural relations. **Race** itself, with its accompanying racism and racial prejudice, was largely a product of the same post-Renaissance period, and a justification for the treatment of enslaved peoples after the development of the **slave** trade of the Atlantic Middle Passage from the late sixteenth century onwards. In such situations the idea of the colonial world became one of a people intrinsically inferior, not just outside history and civilization, but genetically pre-determined to inferiority. Their subjection was not just a matter of profit and convenience but also could be constructed as a natural state. The idea of the 'evolution of mankind' and the survival of the fittest 'race', in the crude application of Social Darwinism, went hand in hand with the doctrines of imperialism that evolved at the end of the nineteenth century. The sexist exclusivity of these discourses (man, mankind, etc.) demonstrated their ideological alliance with patriarchal practices, as numerous commentators have noted. As a result of these new formulations, colonization could be (re)presented as a virtuous and necessary 'civilizing' task involving education and paternalistic nurture. An example of this is Kipling's famous admonition to America in 1899 to 'Take up the White Man's Burden' after their war against Spain in the Philippines rather than follow their own anticolonial model and offer the Filipinos independence and nationhood (Kipling 1899:323-4). In

this period, and for these reasons, colonialism developed an ideology rooted in obfuscator justification, and its violent and essentially unjust processes became increasingly difficult to perceive behind a liberal smoke-screen of civilizing 'task', paternalistic 'development' and 'aid'. The development of such territorial designators as 'Protectorates', 'Trust Territories', 'Condominiums', etc. served to justify the continuing process of colonialism as well as to hide the fact that these territories were the displaced sites of increasingly violent struggles for markets and raw materials by the industrialized nations of the West.

In the case of the non-indigenous inhabitants of **settler colonies**, the idea of a cultural inferiority exceeded that of mere provincial *gaucherie* as race permeated even the construction of 'white' settlers. These were frequently characterized as having wholly degenerated ('**gonenative**') from contact with other races, as in the case of white Creoles in the West Indies (Brathwaite 1971), or, in the case of settler colonies such as Canada or Australia, as having developed specific limited colonial characteristics (physical prowess, sporting ability) but not others (cultural and social sophistication). The same practice of characterizing 'colonial' peoples by signifiers of naivety, of social and cultural provinciality and of originary taint ('Irishness', for example, was imported from the internal discriminations of Britain in the Victorian period to its colonialist constructions of both America and Australia) was a feature of English texts even as late as the early twentieth century. This was so even for Americans, despite independence and the radical shift in their own power position in the world at large after American industrialization in the late nineteenth century (see, for example, the presentation of Americans in such late nineteenth-century and early twentieth-century texts as Conan Doyle's Sherlock Holmes stories, or Shaw's *Man and Superman*). Thus the negative construction of self was as important a feature of self-representation for settler colonies as for colonies of occupation where race and the idea of an alien or decayed civilization were a feature of colonial discrimination. (Although Canada had achieved independent status in the 1870s and Australia became an independent Federation in 1900, the people of both these settler colonies retained many symbolic links that emphasized their continuing dependence on the imperial centre; thus, for example, Australians did not carry separate and distinctive national passports until 1946).

By the end of the nineteenth century, colonialism had developed into a system of a historical categorization in which certain societies and cultures were perceived as intrinsically inferior. In Britain, at least, and arguably elsewhere too, by the end of the nineteenth century, a domestic programme for the function of Empire could be clearly discerned, as Victorian society faced increasing internal dissension and division (Disraeli's 'Two Nations'). The doctrine of the New Imperialism was in many ways Disraeli's response to his perception that Britain was divided into two nations of rich and poor, industrial and non-industrial. Empire became the principal ideological unifier across class and other social divisions in Britain. It was to be the principal icon of national unity in the face of the widely perceived social threat of class unrest and revolution that had arisen in post-industrial British society. An **other** (the colonized) existed as a primary means of defining the colonizer and of creating a sense of unity beneath such differences as class and wealth and between the increasingly polarized life of the industrialized cities that developed the wealth and that of the traditional countryside to which its beneficiaries retreated or retired. The colonialist system permitted a notional idea of improvement for the colonized, via such metaphors as parent/child, tree/branch, etc., continued to receive both overt and covert support from the ex-colonial powers as well as from the newly emerging power of America throughout the period up to and even after the Second World War. Such policies of racial discrimination reached their nadir in South African apartheid, which had its roots in earlier colonial discriminatory policies (Davidson 1994). In the case of societies where the factor of race was less easily resolved by such internal discriminatory categorizations, the importance of racial discrimination was even more obvious. British India and European African colonies, for example, had to engage in a long and frequently bloody process of dissent, protest and rebellion to secure their independence. It is also significant that in those cases where European colonial powers held on longest, for example the Portuguese colonies, they were often able to do so and indeed were encouraged to do so by the degree to which their colonial governments were really only a front for a 'broader imperialism', as Amílcar Cabral himself noted.

Similarly, the nationalist government in South Africa was able to survive only because it was supported by the investment of those very countries who were supposedly opposed to the regime. Thus **colonialism**, far from disappearing as the century goes on, too often merely modified and developed into the **neo-colonialism** of the post-independence period.

COMMONWEALTH

Formerly the British Commonwealth of Nations, i.e. the political community constituted by the former British Empire and consisting of the United Kingdom, its dependencies and certain former colonies that are now sovereign nations.

COMMONWEALTH LITERATURE

Broadly, the literatures of the former British Empire and Commonwealth, including that of Britain. In practice, however, the term has generally been used to refer to the literatures (written in English) of colonies, former colonies (including India) and dependencies of Britain, excluding the literature of England. (The term has sometimes included literatures written in 'local' languages and oral performance; and it has been used to include the literatures of Wales, Scotland and Ireland.) The rise of the study of national literatures written in English (outside Britain) begins with the study of 'American' literature (i.e. the literature of the United States). But those literatures that came to be collectively studied as literatures of the Commonwealth were beginning to be considered within their own national contexts from the late 1940s onwards. However, the concept of 'Commonwealth Literature' as a separate disciplinary area within English studies began in the early 1960s in both the United States and England. In the United States it was formulated as the study of literatures written in a 'world' language in Joseph Jones' *Terranglia: The Case for English as a World Literature* (1965), and as Commonwealth literature in A.L. McLeod's *The CommonwealthPen* (1961), a work dedicated to R.G. Howarth whose comparative grounding in South African and Australian literatures had proved inspirational for a number of early Commonwealth Literature scholars. The journal *World Literature Written in English* began in 1966 and was appearing regularly by 1971; its precursor, the *CBC Newsletter*, was published from 1962 to 1966; a division of the MLA (ethno-centrally entitled 'World Literatures in English outside the United States and Britain') was constituted in the early 1960s. In England the first international Commonwealth Literature Conference was held in Leeds in 1964 and the Association for Commonwealth Literature and Language Studies formed. (The Leeds meeting followed conferences held at Makerere, Uganda, on the role of English as an overseas language, and at Cambridge, England, on the teaching of English literature overseas). *The Journal of Commonwealth Literature* began in 1965 and the third major journal devoted exclusively to theory and criticism of commonwealth literatures (*Kunapipi*) was published in 1979 (the journal subsequently became a leading journal in establishing the shift to the use of the term post-colonial literatures). Contemporary post-colonial studies represent the intersection of Commonwealth literary studies and what is usually now referred to as '**colonial discourse** theory'. As Peter Hulme notes in his essay 'Subversive Archipelagoes' (1989), colonial discourse is 'a formulation of recent currency which can perhaps be best understood as designating a conceptual area first marked out by Edward Said's *Orientalism*' although, as Hulme notes, 'much of the work in the area published after *Orientalism* obviously had its genesis long before'. Like *Orientalism*, which established future developmental lines for colonial discourse theory, the papers delivered at the 1964 Leeds Conference, in particular D.E.S. Maxwell's 'Landscape and Theme', set some of the terms that dominated Commonwealth post-colonial criticism and theory for the next decade. But much that happened at Leeds had already been determined by the growth of nationalist (literary) movements and traditions of cultural critique in Commonwealth countries, a growth based on an understanding of the both deliberate and adventitious uses of English literature as a means of colonialist control throughout Britain's former empire. In the 1960s, the initiation of American literature courses in a number of Commonwealth universities, together with the rise of nationalist cultural sentiment, destabilized both the hitherto unquestioned centrality of British literature in English Department curricula and the grounds on which much of that study was based, particularly the notion of 'literary universality'. The Leeds Conference and the 1960s questioning of such

Anglo-centric assumptions could themselves also be traced to a history of colonial (and racial) resistance and critique, of which the negritude movement of the 1930s and 1940s is a prominent example. Commonwealth post-colonial critics, less engaged by Continental philosophies than colonial discourse theorists, initially concentrated their energies on rendering creative writing in English in Commonwealth countries visible within a discipline of literary studies whose assumptions, bases and power were deeply and almost exclusively invested in the literatures of England (or at best the United Kingdom). In fighting for the recognition of post-colonial Commonwealth writing within academies whose roots and continuing power depended on the persisting cultural and/or political centrality of the imperium, and in a discipline whose manner and subject matter were the focal signs and symbols of that power – British literature and its teaching constantly reified, replayed and reinvested the colonial relation – nationalist critics were forced to conduct their guerrilla war within the terms and framework of an English literary critical practice. In so doing they initially adopted the tenets of Leavisite and/or New Criticism, reading post-colonial texts within a broadly Euro-modernist tradition, but one whose increasing and inevitable erosion was ensured by the anti-colonial pressures of the literary texts themselves. Forced from this New

Critical hermeticism into a socio-cultural specificity by such local anticolonial pressures, Commonwealth post-colonialism increasingly took on a localized orientation *and* a more generally theoretical one, bringing it closer to the concerns of what would become its developing ‘sister’ stream, colonial discourse theory. Commonwealth post-colonialism remains primarily committed to the literary text, even though it has increasingly turned as well to imperial documents and the discourse of empire, and it has remained, following the Leeds Conference, both predominantly nation-based and determinedly comparative in its practice. Tending increasingly during the 1970s to the anti-colonial, it challenged the centrality of English values and the English canon, and raised the important issue of the continuing interpolative effects of English literary education. Such anti-colonialist arguments were necessarily accompanied by calls for the institutional introduction of national or regional literatures. Most significantly, in terms of future debate within the field, it retained its historical basis in the institutions and practices of British colonialism (and in resistance to these), continuing to include the study of the settler colonies as being crucial for the understanding of imperialism, resistance and the post-colonial. The more broadly post-structuralism or colonial discourse theory stream, by contrast, with its basis in European philosophy and politics has generally been less interested in contemporary writing by the formerly colonized and the politics of anti-colonial pedagogy within the academies. It has been considerably less focused on creative writing (with the exception of British imperial works). Above all, perhaps, on the basis of its philosophical groundings, it has rejected the national as a kind of ‘false consciousness’, thereby bringing it into conflict with the Commonwealth Literature stream, much of whose important early anti-colonial work was necessarily grounded in the national as a decolonizing counter to both pre- and post-independence Anglo-interpellation.”⁵

CONCLUSIONS:

“The experience of colonization and the challenges of a post-colonial world have produced an explosion of new writing in English. This diverse and powerful body of literature has established a specific practice of post-colonial writing in cultures as various as India, Australia, the West Indies and Canada, and has challenged both the traditional canon and dominant ideas of literature and culture.”⁶

BIBLIOGRAPHY

⁵ Bill Ascroft, Gareth Griffiths, Hellen Tiffin, *Post-Colonial Studies The Key Concepts*, Ed. Routledge, Taylor & Francis Group, 2007, Ch. Post Colonial.

⁶https://books.google.ro/books/about/The_Empire_Writes_Back.html?id=jbWfXUBmK_AC&redir_esc=y

BOOKS:

Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Ed. Routledge, London and New York, 1998.

Bill Ascroft, Gareth Griffiths, Hellen Tiffin, *Post-Colonial Studies The Key Concepts*, Ed. Routledge, Taylor & Francis Group, 2007.

ELECTRONIC SOURCES:

https://books.google.ro/books/about/The_Empire_Writes_Back.html?id=jbWfXUBmK_AC&redir_esc=y

<https://study.com/academy/lesson/post-colonialism-in-literature-definition-theory-examples.html>

<https://blog.bookstellyouwhy.com/a-brief-history-of-postcolonial-literature-part-i>

THE REMEDIATION OF SHAKESPEARE'S HAMLET IN EUROPEAN OPERA

Alina Bottez

Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: This study looks at Shakespeare's Hamlet as a fruitful source for what Bolter and Grusin have called remediation: new media achieve their cultural significance by paying homage to, and refashioning, earlier media. The Bard's play is compared with several operas it has inspired transnationally, signed by Franco Faccio, Ambroise Thomas, Humphrey Searle, and Pascal Bentoiu. It shows how the rigours of the operatic tradition imposed various transformations from spoken to sung language, entailing a dramatic metamorphosis which results in the alteration or downright rewriting of the plot, and the reduction of the number of acts and characters.

Other central issues tackled in this article are translation and bowdlerising in the libretto. The cultural and historical context (namely the requirements of the Scapigliatura, grand opéra, French theatre, Catholicism or the communist regime) is analysed as a major factor in the adaptation.

Thematically, violence, oblivion, insanity, usurpation, incest, and adultery are discussed across their remediation with reference to critics such as Hugo, Derrida, Greenblatt, Sinfield, Roux, Hibbard or Schmidgall.

Music can increase dramatic tension and character outline through tonal structure, rhythm, timbre or vocal virtuosity. Thus, this study analyses the entwinement between dramatic warp and musical invention that generates the new metamorphosed works, which, fashioned by national identity, subsequently engage in intercultural dialogue.

Keywords: Shakespeare, Remediation, Adaptation, Opera, Transmedial

It is quite probable that *Hamlet* is the literary work that has aroused the greatest number of pages of critical analysis. "Other works of the human mind equal *Hamlet*; none surpasses it" (Hugo 1919, 2). For all the innumerable contradicting, even conflicting opinions on Shakespeare's masterpiece, this assertion by Victor Hugo, at least, comes close to being unanimously embraced.

The intriguing question, therefore, is what turns *Hamlet* into such a magnet. A rash answer would be that there are many reasons, impossible to enumerate and dissect. But if we were to look for one single, unifying explanation, it would have to be its utter otherness. The very fabric of the play is woven out of various planes of otherness. With time, the gradual emergence of new genres and media has led to a veritable metamorphosis of the Bard's plays into yet countless forms of otherness. Adaptation triggers the transnational migration of Shakespeare's significances towards the new works, which thus engage in an intercultural dialogue with their original sources.

This paper looks at Shakespeare's *Hamlet* as a fruitful source for what Bolter and Grusin have called remediation: new media achieve their cultural significance by paying homage to, and refashioning, earlier media.

The first operatic adaptation of the veteran Elizabethan masterpiece was Saverio Mercadante's 1822 *Amleto*, which has yet to be restituted to the audience, as so far it has not been revived on stage or in a recording. However, Franco Faccio's homonymous score, written in 1865 and revised in 1871, was more fortunate, as it was brought back into the limelight in 2014, no doubt due to the quality of the brilliant and innovative libretto signed by the then young poet Arrigo Boito, who was to become arguably the greatest librettist in history. Both Faccio and Boito were ardent members of the Scapigliati (The Dishevelled), a hot-headed group who initiated an artistic movement that developed in Italy after the Risorgimento – the struggle to unite all the Italian states into one (1815-1871). Their aim was to rejuvenate Italian culture, and they underwent the influence of German Romanticism (Heine, Jean Paul and E. T. A. Hoffmann), French bohemians (Théophile

Gautier and Gérard de Nerval) and especially the writers attracted by the eerie and outrageous – Charles Baudelaire and Edgar Allan Poe. This avant-garde group strove to erase the differences between art and life, and therefore led a bohemian existence. Olaf A. Schmitt, on the other hand, claims they wanted to root all art in real life (2016, 21), which makes them the forerunners of Verismo. They wanted to unite several art forms into one, and they all practised more than one, being not only poets, novelists or playwrights, but also painters and sculptors (Schmitt 2016, 21). Corresponding to the German Idealists, the French Symbolists, the English Romantics and the American Transcendentalists, they are considered to be the forerunners of Decadentism, Symbolism, and the Italian Poeti Crepuscolari (of the 1920's and 30's).

Amleto is one of the only three Scapigliatura operas that were ever written. The metamorphosis that the Scapigliati intended to operate on contemporary Italian opera mainly regarded the inextricable connection between text and music that Wagner had introduced, all the while however preserving a deeply patriotic vein in their works, as both Faccio and Boito had joined Garibaldi in his mission. Boito meditated profoundly upon the problems inherent to libretti and, in 1864, came up with an article for the short-lived journal that he founded, *Figaro*, in which he proposed a reform based upon four principles:

- The complete obliteration of *formula*
- The creation of *form*
- The actualisation of the vastest tonal and rhythmic development possible
- The supreme incarnation of the drama

Musically, the Scapigliati intended to renovate opera-writing, which they considered to be vetust. After the premiere of Faccio's *I profughifiamminghi* (*The Flemish Refugees*), at La Scala in Milan in 1863, Boito recited his poem "All'arte italiana – Ode saffica col bicchiere alla mano" ("To Italian Art – Sapphic Ode Recited Glass in Hand"), which hailed Faccio for "purifying the altar of Italian opera now besmirched like the walls of a brothel" (*Forse già nacque chi sovra l'altare / Rizzerà l'arte, verecondo e puro, / Su quell'altar bruttato come un muro / Di lupanare* – qtd. in Anderson). As Keith Anderson relates, Verdi found these lines to be offensively directed at him, as no doubt they were, and only Ricordi's tact managed to reconcile the two subsequently.

This metamorphosis was not unlike the earlier *Sturm und Drang* in Germany. Thus, Faccio's music is almost constantly intense, dark, ominous, and fiery. The humour that relaxes the tension here and there in Shakespeare's play is almost completely absent.

Boito's text is not a mere translation of Shakespeare's, but an inspired adaptation, even if certain scenes are extremely faithful to the original. Naturally, the passage from spoken to sung language entails a radical abbreviation of the text and reduction of the cast. Voltimand, Cornelius, Rosencrantz, Guildenstern, Osric, Barnardo, Francisco, Reynaldo, Fortinbras, the English ambassadors and one of the grave diggers are eliminated.

The opera starts with Claudio praising himself, and indeed the whole opera will witness this character's penchant for self-aggrandisement. Laerte's part also undergoes a metamorphosis, as during the first half of the opera he behaves like a Court Fool and Claudio's yesman, seemingly engaged in an ongoing drinking song, taking over the only comic touches in the play. Only after his father's death and his return from France does he assume a sober stance. Thus, Boito feels the need to endow this character with a sense of maturing and evolution, as well as a tragic dimension that are absent in the play.

The lively waltz intoned by the whole court creates a vivid auditory image of the betrayal of Old King Hamlet, an image of oblivion and decadence.

Another alteration that occurs is that it is Ophelia who sings the "Doubt that the stars are fire" quatrain, which is extended in the opera and, enriched with many other analogies, turns into a short aria. In the first part of the play, Ophelia is a happy excited girl in love, much bolder and more forward than in Shakespeare's play, who dances with the players. It is rejection and dejection that subdue her, and it is disaster and humiliation that ruin her sanity. As in her brother's case, the contrast between before and after is very strong.

Claudio asserts that Hamlet should praise the dead and cry for them, a paradox that seems to be an instance of proto-Doublethink.

When Hamlet confronts the old king's ghost, he calls it "father". The other appellations – Hamlet, king and royal Dane – are omitted in order to suggest that parenthood is the only important capacity held by the spectre in the prince's current view.

A significant shift in the perspective upon religion and faith is operated, as the Catholic composer and librettist make Amleto, Orazio and Marcello pray for the ghost together and intone *De profundis clamavi* – Psalm 130 of the Penitential Psalms. Likewise, in the exquisite dramatic duet between Amleto and Ophelia in the "nunnery" scene, Hamlet keeps telling her "Prega per me" ("Pray for me", Boito 2016), an adaptation of the line "Nymph, in thy orisons / Be all my sins remember'd" (III.1.90-91). The obsessive iteration, however, changes the weight of the idea and, as always with Hamlet, it is impossible to say when he crosses the line from tongue-in-cheek irony to sober seriousness. Thus, Ophelia's conclusion – "God save him!" (Boito 2016) – comes as a seamless logical conclusion.

In a slightly changed scene order, Polonius announces the arrival of the... singers (!), not of the actors, as this is a remediation: an opera, not a play.

The Mousetrap (La Trappola) – is written in a style that echoes in turn the cast-iron clichés of Baroque and bel canto opera, such as the edulcorated introduction of the harp. Hearing it, Amleto exclaims: "This style smells of mould; it will bore us" (Boito 2016). In light of the Scapigliatura's aims and the conflict between generations, this may be taken as a meta-operatic reference, harking back to Boito's previously mentioned attack on vetust opera.

Act III continues the shift of perspective upon religion, as Claudio, in his fit of remorse after the shock of the revealing performance, says the Lord's Prayer, whose lines are interspersed with asides in a powerful aria. Faccio and Boito's characters are the twelfth century Catholic figures of the Scandinavian legend, not Shakespeare's protestant Elizabethan ones. Paraphrasing the line "And forgive us our debts / As we forgive our debtors", Claudio sings: "Forgive this wicked one his sins / Just as he forgives his attacker" (Boito 2016). Horrified, he realises that he has prophesied his own death, thus proving to have a prophetic soul too, just as Hamlet does.

In the trio of the closet scene, Hamlet has a chilling mocking laughter. After this scene, Gertrude needs an aria, as she is at this point the only principal without one. This is entirely Boito's contribution, like the "Credo" in Verdi's *Otello*, and it might be the greatest change in this opera. These are the lines that she secretly addresses to her son in her mind: "At last I defend myself against malicious scorn, **you monster!** / You have extinguished the mercy of a mother's heart, **you madman!** You have **feigned** delirium and seizures, but **my** fury is **real!**" (Thus, she sees through Hamlet's act.) "Be warned, **liar** who has invoked phantoms and ghosts" (Boito 2016). After this fit of rage, however, she repents: "I am guilty, for I have robbed a son of his father and his throne. I am not a mother. Come, kill me, I forgive you!" (Boito 2016) At first sight, this excerpt seems to simplify the relationship between mother and son. But if we take a closer look, in fact it is impossible to know from these lines whether she has conspired to have her husband killed or not, a use of ambiguity that is entirely worthy of Shakespeare. Boito borrows the Bard's methods in order to thwart any attempt at clarity, as this outburst might be an acknowledgement of her involvement in the murder just as well as mere regret at her less than honourable marriage to Claudius, which has resulted in the usurpation of her son's throne.

After the tension of this dark dramatic aria, the beautiful lyrical prelude is a welcome variation, making way for Laerte's revolt and Ophelia's mad scene – a favourite element of Italian operatic convention. Her song does not follow Shakespeare's text exactly, but it is however very close. Nevertheless, all the bawdiness is gone, bowdlerised by a prudish Catholic nineteenth century unwritten rule of opera. At the end of her ravings she cries Amleto's name and reminisces about his recent cruelty to her. The final vocalises of the aria imitate the waves, and she ends with a trill, which depicts her drowning.

The grave digger sings an unaccompanied modal tune that suggests the folk melos. The funeral scene and that of the duel follow the outline of Shakespeare's play faithfully, but the political

dimension of the play is not taken over, and neither is the comparison between Hamlet and Fortinbras. The last word of the play is “Betrayal!” and Orazio is left to tell the story.

Apparently, what was perceived as the innovative character of the opera had a strong impact upon the audience:

After the premiere, Alberto Mazzucato, one of Faccio’s conservatoire professors, wrote to Faccio’s teacher Stefano Ronchetti-Monteviti: “the listeners (...) were highly surprised at the truth of its conception, the newness of form, the passion of the melodies, the ensemble harmony, and (...) the robust skill that dominates the whole score.” (qtd. in Barrese)

When he heard about the premiere, Giuseppe Verdi wrote to librettist Francesco Maria Piave, saying that “if Faccio¹ succeeds, I am sincerely happy; others will perhaps not believe this; but [unlike] others; you know me and you know that I either keep quiet or say what I feel” (qtd. in Phillips-Matz 1993, 475).

As far as the libretto is concerned, Philip Gossett asserts that “Boito was a genius at turning an intractable play into a possible libretto (...). This was not a simple matter with *Hamlet*, Shakespeare’s longest play”, but he succeeded brilliantly.

With *Amleto*, Faccio and Boito did not succeed in revolutionising the opera genre and creating “the art of the future”, as they had intended. In fact, the opera is positively Verdian. But they definitely wrought a profound and insightful adaptation of Shakespeare’s play in which valuable music greatly enhances the dramatic structure of the text.

Michel Carré and Jules Barbier’s libretto to *Hamlet* by Ambroise Thomas (1868) is a clear illustration of the proverbial saying *traduttore – traditore*.

Emmanuel Chabrier biting and sarcastically asserted: “There is good music, there is bad music and there is... Ambroise Thomas” (qtd. in Masson 1996, 7, my translation). In *Opera or drama?* Elisabeth Rogeboz-Malfroy asserts:

The answer is more complex: indeed, and at a time when musical France is shaken by Wagnerism, Ambroise Thomas presents, with *Hamlet*, a synthesis of styles – Italian and French – in lyrical art. The Italian influence is situated at the level of the vocal writing (...). As to the specifically French aspects, they are both traditional and innovative. (...) Berlioz’s influence brings a new wind, which makes itself felt in the orchestration, characterised by the use of Adolphe Sax’s instruments, which were new at the time.

In general, however, the musical discourse and the orchestration follow the warp of the libretto and vary according to the psychological state of the characters.

(Rogeboz-Malfroy 1994, 234, my translation)

With a libretto inspired from the translation of Alexandre Dumas, Père, Thomas’s *Hamlet* is subjected to the conventions of *grand opéra* and of classical theatre in the Hexagon. Beside the five-act structure, little is preserved. Fortinbras, Voltimand, Cornelius, Rosencrantz, Guildenstern, Osric, Bernardo, Francisco, Reynaldo, the English Ambassadors and the Clowns exit the list of *dramatis personae*. The initial sentinel scene is eliminated and the opera opens in the hall of the throne. Subsequently, Horatio and Marcellus inform the Chorus of the ghost’s appearance, and it is their duty to pass the news on to Hamlet! But for some mysterious reason they do not, and the task falls upon Horatio and Marcellus.

In a more bellicose disposition than his dramatic counterpart, the Laertes of the opera leaves to fight for his country in Norway rather than return to school in France. Unexpectedly, he entrusts his sister to Hamlet, and the centre of gravity changes: the French version of the prince is much more concerned with love than with the revenge enjoined by his father’s ghost.

Just like Boito, Carré and Barbier skip Polonius’s advice list, which would nevertheless provide good material for an aria. Polonius’s whole part is considerably reduced and to the public’s surprise he does not die, but takes part in his daughter’s funeral procession!

¹ Faccio was one of the main conductors of Verdi’s operas.

The religious context in France Catholicises the Ghost, and the line “A divine force is snatching me from the flames below” (Carré and Barbier, my translation) clearly indicates Hell, not Purgatory. Simplifying the Shakespearean uncertainty, Hamlet addresses it here as “infernal spectre!” (Carré and Barbier, my translation) However he subsequently baffles the audience by making the nonsensical assertion that the ghost’s will is holy and his memory pious.

The text is rather ambiguous, but the implication is that Gertrude committed adultery before her first husband’s death. Another equally significant alteration is that Claudius pours the poison upon the sleeping king’s **lip**, thus completely annihilating the symbolic metaphor of venomous words dropped into the ear.

Gertrude’s character might be the one that undergoes the greatest changes in the libretto, just like her relationship with Ophelia. In a duet between the two female principals, the young girl complains about Hamlet’s distant aloofness and states she intends to retreat to a nunnery! The pun between convent and brothel is impossible though, due to the translation into French. Gertrude begs her future daughter-in-law not to act upon this intention, as she sees the last hope for her son in her.

In another duet sung by Gertrude, this time with Claudius, the spouses discuss Hamlet’s insanity. Gertrude tells her husband she fears that the prince has discovered the truth, and thus it becomes apparent that she was an accomplice in the old king’s murder. The ensemble turns into a trio when Hamlet enters and announces the actors’ arrival at court. There ensues a completely misplaced, absurd drinking song intoned by the prince, and if the baritone cast in this part has any sense of discernment, he will strip this song of all its typical cheer, filling it with dark forebodings despite the flamboyant quality of the music in B flat major.

The play within a play (*The Mouse Trap*) is performed exclusively as ballet and pantomime. Ballet was a prerequisite of the Paris Opera House and thus triggered this transmedial metamorphosis (theatre into ballet) within a transmedial metamorphosis (theatre into opera)!

The scene of Claudius’ prayer occasions yet another significant departure from the original play. The guilt-ridden king seems to see his brother’s spectre and, terrified, calls for Polonius’s help! Hidden behind the arras, Hamlet therefore realises that Polonius was also part of the murderous plot.

In another trio, Gertrude breaks the news to her son that King Claudius has settled the date of the prince’s wedding with Ophelia. But beholding his wife-to-be, Hamlet can only see the traitor’s offspring in her. Love can no longer be possible between them, and he sends her to a nunnery, a wish that she had already voiced in her duet with the Queen and which he seems to graciously grant.

Alone with Gertrude, Hamlet accuses her of having murdered his father. Dismay and guilt make her temporarily slip into insanity – an age-long *bel canto* convention that has already been mentioned. In Thomas’ *Hamlet* there are no less than three mad-scenes, if we include the drinking song. Gertrude implores Hamlet to spare her life and the Ghost makes his entrance and reminds Hamlet that she is not to be harmed.

Ophelia only loses her mind because Hamlet no longer loves her. Polonius’ death by the prince’s sword is not a reason anymore, as her father is alive and unscathed. The text is bowdlerised of all bawdy allusion in accordance with the impositions of the Catholic denomination and the decorous nineteenth century theatre tradition in France. She claims to be married to Hamlet and not forgotten by him. The text of the aria is not Shakespeare’s original. This purged image of a blissful wedded couple is followed by the reprise of the “Doubt that the stars are fire” motif (already intoned in the Act 1 duet) and by Ophelia’s drowning. Unhappy love, insanity, suicide, and violent death are revered operatic conventions. Nevertheless, in spite of what might be perceived as clichés, this aria is a masterpiece from a musical point of view.

In the last act, opened by the gravediggers’ unavoidable drinking song, Hamlet apparently knows that Ophelia has lost her mind. Her brother makes his entrance and reproves the prince for her grief and ensuing madness. Out of guilt, Hamlet reluctantly accepts to fight Laertes in a duel that takes place then and there, leaving the prince wounded. A funeral convoy is drawing near, but neither duellist appears to know who has died. Polonius, the King, the Queen and the Ghost are all

present. Amid this distraction, Hamlet remembers his oath of revenge and the Ghost reprimands him for his procrastination. Prodded by this incentive, the prince impulsively kills his uncle. The whole party exclaims in horror: “The King!” While Hamlet clarifies: “No, my father’s murderer!” (Carré and Barbier, my translation) Obviously disapproving of the exasperating hesitation and tardiness of Shakespeare’s character, the librettists make justice efficiently, revealing both Claudius’s guilt and Hamlet’s revenge to the people of Denmark. The Ghost declares the murder avenged and demands that Gertrude be dispatched to a convent (which appears to be a handy and popular solution to all woes). Claudius is equally obliging and does not fail to specify that he is dying damned, while Gertrude asks for the Lord’s forgiveness. The Ghost majestically urges Hamlet: “Live for your people. God himself is crowning you!” (Carré and Barbier, my translation) This is Alexandre Dumas’ 1847 version of the ending, which announces Hamlet as the future monarch of Denmark. According to John Pemble, he should not die the same death as the others, as he is not equally guilty (2005, 111). A pile of corpses on stage would create “the most unpleasant effect.” Since the Ghost is present at the beginning of the play, for the sake of symmetry he must perforce appear at the end” (Pemble 2005, 111). However, the outrage of the English audience induced Thomas to write an alternative ending, from which the Ghost is absent. Heartbroken by Ophelia’s death, in this version Hamlet kills Claudius and then himself.

This analysis of Thomas’s opera demonstrates the impact of tradition and convention in the process of translation and remediation. Violent death on stage and bawdiness were banned from the French theatre. Vocal balance between high and low timbres also triggered the enhancement or reduction of various parts. The numerous strategies of alteration result in a great metamorphosis, sometimes not rewriting as much as replacing Shakespeare’s original.

One hundred years later, Europe saw the advent of no less than *three* operas inspired from *Hamlet*: English composer Humphrey Searle and Hungarian composer Sándor Szokolay completed their respective works in 1968, while Romanian composer Pascal Bentoiu² completed his³ in 1969. We cannot know if the fact that operatic *Hamlets* mushroomed in the years of the sexual revolution is significant, but there may have been a hunger for the Freudian connotations of the text. Unfortunately there is no published score, libretto or recording of Szokolay’s opera, so an extensive analysis of this work is not possible at this time.

Searle wrote his own libretto, which uses Shakespeare’s actual text – a unique advantage provided by the English language of the opera. Thus there is no process of adaptation, but merely of abridgment, which is very cleverly done. However, the whole score is discursive, recitative-like, monotonous, lustreless and difficult to palate. The author has clearly internalised Wagner’s lesson of continuous musical flow, as there are no arias, duos, or other ensembles. There are rare overlapping lines, but characters mostly take turns in singing.

This opera is the only *Hamlet* adaptation discussed in this study that preserves the characters of Rosencrantz and Guildenstern. Interestingly, when they are in contact with Claudius, they only sing the same lines together so that their lack of individuality should be stressed. When they talk to Hamlet, however, they take turns and become separable, being more “themselves” with their own friend. Sándor Szokolay also preserves these characters, but the voyage to England does not take place, as a messenger brings the news that Hamlet has decided not to go! Searle, however, does the opposite: he shows on stage the scene of Hamlet’s switching the letters carried by Rosencrantz and Guildenstern, which is only reported in the play (Kingsbury). The 1999 rock opera by Czech

² Romanian composer and musicologist Pascal Bentoiu, born in 1927, died four hundred years after Shakespeare, on 21 February 2016.

³ At the beginning of the 1980’s a performance of the opera was masterfully filmed by the Romanian Television with three cameras. But as tapes were scarce during the communist regime, TV crews would reuse them and help themselves to expendable ones – such as opera shows – in order to shoot political programmes. Therefore, unfortunately, this priceless video testimony is gone and only two audio variants are extant – a studio recording (conducted by Erich Bergel) and a live one from a concert (conducted by Cristian Mandeal).

composer Janek Ledecký⁴ also discards the two minor characters and their witless compliance with Claudius's murderous plot.

The introduction to Searle's opera and to the platform scene is eerie, mysterious and ominous, and Searle introduces a wordless male chorus to enhance the spooky effect. An astute detail is that the orchestration includes brass and percussion instruments whenever trumpet flourish and drums are mentioned in the text, and at the end of Hamlet's first encounter with the Ghost it suggests the cock's crowing.

In the play within the play, the actors must sing *rhetorically* according to the directions in the score. Their music thus bears the weight of repeated notes, and there is no melody whatsoever. All the important scenes are preserved except for Polonius's list of advice to his son, which all composers seem to have been averse to. The scenes are not connected organically, but through short interludes.

Searle's libretto is not an instance of metamorphosis, especially because he has the unique advantage of using Shakespeare's own English words. The opera, however, is a remediation, therefore a transmedial metamorphosis, albeit not an enduring, memorable one, due to its discursive, non-melodic score.

Romanian composer Pascal Benteoiu wrote his own libretto, which he described thus:

It is (...) not Shakespeare's play; it is only inspired from the famous tragedy, which it re-pencils – to musical ends – in a much simplified form. The great themes remain, but denuded, stripped of poetry, almost abstract. The music attempts to re-create – if it can – the poetry, the psychological depth, the dramatic vehemence, the human and philosophical significance. The author therefore proposes *not* illustrative music to *Hamlet*, but a *musical* drama that constitutes a contemporary interpretation of the Shakespearean theme. (Benteoiu⁵ 1975, "Cuvântul autorului", 7)

Benteoiu is quite faithful to both the spirit and the text of Shakespeare's play. However, he further defines his process of adaptation:

Opera is in no way the musical illustration of a text, but – in a performance – the visualisation of a complex musical structure which is in its turn based upon a literary and dramatic structure. And the libretto cannot be regarded as a theatre play, but as a necessary foundation that determines to a large extent the big picture of the future musical construction. (Benteoiu 1975, "Cuvântul autorului", 7)

The text of the libretto thus translates the meanings of the original play into the language of the audience. Shakespeare's works have long been transformed so as to serve political ends, as attacks or propaganda, or as subterfuge and aesthetic surviving kit. Directors, actors, and audience have all been drawing on Shakespeare to externalise their traumas and aspirations.

But this was not Benteoiu's way to operate his remediation and turn *Hamlet* into a Romanian opera, but the timeframe and the space in which he created it stamped it as such. The libretto is written in Romanian, and to this local colour he added a multitude of social, historical, and cultural elements. The historical influence was the harsh reality of the communist regime. Thus the scene in which Claudius is praying and the prince refrains from killing him lest he should be redeemed (III, 3, 35-72) is suppressed altogether, since religion was banned by communist ideology. Consequently, the act of praying could not be represented on stage, the idea of afterlife was denied, sin was reinterpreted in terms of moral trespassing or infringement of the law, while the possibility of a merciful God that might save souls was out of the question. No composer or librettist would have been allowed to include such a scene in their work during the communist age; it had to be eliminated.

⁴ Janek Ledecký is one of the most popular pop stars in the Czech Republic. He wrote the music, book and original Czech lyrics for *Hamlet*. He has recently finished his new musical *Iago* based on Shakespeare's *Othello*.

⁵ All quotations from Benteoiu are in my translation.

Likewise, Benteoiu purged Ophelia's ravings of all bawdy allusion, since socialist censorship was bound to bowdlerise all unwholesome lack of decorum. Art was meant to teach and educate, and sexual innuendo on stage was not a good example for the masses, even if uttered by a deranged damsel. Besides, decades of censorship had succeeded in rendering the audience quite shy, prudish and sensitive. Therefore, those marks of loose morality of the rotten West and of an unfortunate society ruled by despotic monarchy had to go.

But if Benteoiu's opera is neither implicitly nor explicitly anti-communist, it is nevertheless touchingly Romanian. A small detail appears as early as the beginning of the text in the prince's formula addressed to the Ghost: "Hamlet-King-Father" (Benteoiu 1975, Libretto, 11. The national demarcation present in the play – Dane (I, 4, 24) – is left out, which immediately suggests the universality of the play, in no way connected to Denmark. This technique is very close to Shakespeare's, as he used cultural matter from all ethnicities so that subsequently he should steer it towards English significances. In *Hamlet* he reveals the political and social hollowness of Denmark only to ironically imply he is portraying England: "My tables – meet it is I set it down / That one may smile, and smile, and be a villain. / At least I'm sure it may be so in Denmark" (I, 5, 108-110). It is not in the state of Denmark (I, 4, 65), but in that of England that something is rotten.

In Benteoiu's opera, it is in Romania that something is amiss, a covert allusion to the rottenness of the "king". Romanianness is conveyed at the most direct, emotional level, not through text, but through music. At the very beginning of the score, the wordless *a cappella* Prologue written for chorus in a modal, not tonal, sonority is influenced by Byzantine music, even if it includes women⁶). This *Hamlet* is therefore more oriental, bearing the stamp of the Greek Orthodox rite. The minor mode and slow tempo of the Prologue make it similar to a dirge, often heard in the church choirs intoned at Easter.

This opera is also quite innovative. On the one hand, the tenor who sings the part of the Ghost also interprets prince Hamlet's role. The voice of the Ghost is pre-recorded on magnetic tape and the audience hears it either alternately or superposed to the orchestra and singers performing live. This effect is not only modern technologically, but it makes an organic connection between sound and the psychological fibre of these roles. The two Hamlets, strongly connected by their genetic bond and by the succession to the throne of Denmark, have identical voices. Their common vocal timbre symbolises their ties by blood, volition, intent, and righteousness. Cancelling the obstacles of generation and death, they meet at the level of vocal sound. The volume of their voices differs however, and the supernatural element is enhanced by loudspeakers, which marks the strange and sinister quality of the spectre.

On the other hand, the Ghost is merely a vocal presence without visual substantiation⁷. If we associate this idea with the vocal identity of the father and son, it becomes very possible that the apparition should be simply just a product of Hamlet's insanity.

Another detail is quite important to the musical depiction of the Ghost⁸: the tenor's voice is constantly accompanied by the organ, which confers a sacred sonority to all its interventions. Moreover, the organ is associated with Catholic church music. Thus, if the choruses sound Orthodox, the Western fibre of the play is subliminally conveyed through this allusion.

The opera presents another significant point of divergence from the original. The closet scene of the argument between Hamlet and Gertrude and of Polonius's death is represented only as pantomime here. There is no singing and no text, and the action is conveyed both visually by the singers' acting and the light effects, and aurally through the orchestra. The appearance of the spectre is stressed by dim light and a pre-recorded organ score that is once again connected with sacred music (which also provides a threnody for Polonius), and the scene ends in a slow blackout. During this blackout, the audience hears a percussion fugue superposed to a pre-recorded tape that

⁶Mixed choruses are formed of both male and female voices, while Byzantine music is traditionally written for male voices only. But nowadays women are also frequently included in Byzantine choirs.

⁷A mere light effect.

⁸The Ghost is a highly significant character in the play; its importance is stressed by the fact that Shakespeare chose it for his own interpretation as an actor.

plays another orchestral score. This creates a sensation of confusion, violence, discordance and dissonance that evoke insanity and murder. "Sudden crude light, almost painful to the eyes" makes the transition to the next scene – Ophelia's raving and death (stage indications, Benteiu 1975, Libretto, 18).

The opera ends with another chorus – the Epilogue – this time set to a text and accompanied by the orchestra: "A noble soul is dwindling. / Good night, sweet prince. / May the song of angels' wings / Eternally shroud thy rest" (Benteiu 1975, Libretto 26). The libretto echoes Ophelia's lines "Good night, ladies; good night, sweet ladies; / good night, good night" (IV, 5, 69-70). The scene reminds the audience of the ancient chorus in Greek tragedies, and the text equally evokes Fortinbras's final lines: "such a sight as this / Becomes the field, but here shows much amiss" (V, 2, 354-5). There is, however, a subtle infusion in the text, namely the Christian blessing that confers a religious dimension on the libretto that does not exist in the play created by Shakespeare, whose great distrust of the church was notorious. Benteiu lived in Romania at a time when faith was the only hope that the dictatorship might end one day, and was a means of strength and survival for the subjected population. Even such a slight hint at religion – a mere mention of angels – was an act of courage in a country constantly controlled by the secret police, and it established a bond of complicity between the composer/librettist and his audience. So did the constant implied references to both Orthodox and Catholic church music.

From a musical point of view, the Epilogue provides the threnody prescribed by Shakespeare, as he indicates that the dead bodies should be borne away to the tune of "a dead march" after Fortinbras's speech (V.2.405), which is absent from the opera and replaced by the chorus. Corroborated with the earlier blessing, the sonority of the Epilogue is akin to Paul Constantinescu's *Byzantine Easter Oratorio*, concluding the opera symmetrically in a sacred atmosphere that matches the Prologue.

This study has striven to analyse how the cultural and historical context (namely the requirements of the Scapigliatura, *grand opéra*, French theatre, Catholicism or the communist regime) affect the transmedial metamorphosis of Shakespeare's plays into opera, thus also conferring new richness upon the original sources. This article also analyses the entwinement between dramatic warp and musical invention that generates the new remediated works, which, fashioned by national identity, subsequently engage in intercultural dialogue.

BIBLIOGRAPHY

- Anderson, Keith. "Arrigo Boito (1842–1918)". https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.660248-49&catNum=660248&filetype>About%20this%20Recording&language=English. Retrieved on 10 May 2018.
- Barrese, Anthony. "Amleto Project History. Composition and the Premiere". <http://anthonybarrese.com/projects/amleto-project/history/>. Retrieved on 10 May 2018.
- Benteiu, Pascal. 1975. "Cuvântul autorului" in *Hamlet.Program*. Opera Română. 7-8.
- Benteiu, Pascal. 1975. *Hamlet*. Libretto in *Hamlet.Program*. Opera Română. 11-25.
- Boito, Arrigo. 2016. *Amleto*. Libretto to Franco Faccio's opera. CMajor DVD.
- Carré, Michel and Jules Barbier. *Hamlet*. Libretto. <http://www.operone.de/libretto/thomhafr.html>. Retrieved on 29 October 2018.
- Gossett, Philip. "Faccio, Boito and Verdi". <http://www.operasouthwest.org/amleto/faccio-boito-and-verdi>. Retrieved on 10 May 2018.
- Hugo, Victor. *William Shakespeare* – fragments (1864; translated by Melville B. Anderson, first published in English by A. C. McClurg and Co., Chicago, IL, USA, 1886). In *Westralian Worker*, 10 January 1919, p. 2. <<http://john.curtin.edu.au/fitzgerald/collection/pen20.html>>. Retrieved on 27 May 2012.

- Kingsbury, Martin. "Humphrey Searle's *Hamlet*. The composer talks to Martin Kingsbury". Interview, 1968. <http://www.musicweb-international.com/searle/hamlet.htm>. Retrieved on 10 May 2018.
- Masson, Georges. 1996. *Ambroise Thomas – un compositeur lyrique au XIX^e siècle*, Metz: Editions Serpenoise. 7-9, 90-109.
- Pemble, John. 2005. *Shakespeare in Paris: How the Bard Conquered France*. London & NY: Hambledon and London.
- Phillips-Matz, Mary Jane. 1993. *Verdi: A Biography*. London & New York: Oxford University Press.
- Rogeboz-Malfroy, Elisabeth. 1994. *Ambroise Thomas ou La Tentation du lyrique*. Besançon: Cêtre. 142-149, 219-235.
- Schmitt, Olaf A. 2016. "Hamlet auf dem Altar der Kunst". *Amleto/Hamlet – Franco Faccio*. CMajor DVD booklet. 20-27.
- Shakespeare, William. 2008. *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press (The Oxford Shakespeare, Oxford World's Classics).

WOMEN - PROVIDERS OF HEALTH CARE SERVICES IN THE EARLY MODERN TIMES

Cristina Veronica Andreescu, George Costin Rusu

Lecturer, PhD, Assist., PhD Student – "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: Disease treatment was an activity that involved not only financial but also emotional resources of a whole community, and to the suffering of one of its members, it had repercussions on the good progress of the collectivity he/she was part of. Women, anchored in the community reality they were living in, were some of the most trusted providers of medical services. It is no wonder, therefore, that they were called to the head of the sick and the dying. They developed bedside manner that even the physicians had not acquired. In an insalubrious society, haunted by contagious diseases and increased infant mortality, the best practical help came from the most common members of the fight against injustice: women. It was the tradition that placed the responsibility of care on women's shoulders. To this role assumed by the collective doctrine it should be added that the patients attached a greater importance to the religious customs than to the scientific forms of medicine. Religion played an important role in the life of the community and, faced with the diseases and death, the individual turned to the origins, to the primordial, atavistic beliefs. If the perception that society had on women practicing the art of healing had changed, for they were regarded as witches, nurses, midwives, the constant that remained was the heavy burden of concern for the health of those closest to them.

Keywords: witchcraft, midwifery, medical guild, healer, physicians

Femeilor li s-a refuzat în perioada timpurie a medicinei moderne accesul la studiile medicale care le erau rezervate, în mod tradițional, bărbaților. Femeilor le era destinată practicarea clandestină a actului medical, fără dreptul oficial de a ajuta bolnavii cu toate că participau activ la viața socială. Pe măsură ce apăreau studii universitare care ofereau posibilitatea formării medicale formale, cunoașterea medicală empirică a femeilor devenea tot mai subapreciată iar acestea erau tot mai îndepărtate din breaslă de bărbații care practicau această profesie. Privite ca impoștore, femeilor le era rezervată calea mai puțin legală, subterană de a își aduce contribuția la o societate mai sănătoasă. Fiindu-le respins dreptul de a se bucura de roadele muncii lor în arta tămăduirii, femeile au trebuit să se retragă în zonele mai puțin vizibile ale acestei nobile profesii. Deloc de ignorat, adversarii erau unii dintre figurile medicale cele mai renumite ale vremii.

Un astfel de exemplu este medicul John Cotta (1575–1650) autorul lucrării *Ignorant Practisers of Physicke* (1612). În lucrare se reia convingerea generalizată în epocă, potrivit căreia tămăduirea bolnavilor putea fi practică doar în baza unei diplome. Cum femeilor le era interzis accesul la cursurile universitare de profil, este lesne de înțeles că acestora le era negat însuși dreptul de a oferi servicii medicale. Adept al credințelor în forțele malefice, oculte, Cotta semnează o nouă lucrare *The Trial of Witchcraft* (1616) în care denunță vindecătoarele ca fiind vrăjitoare. Tributar gândirii reacționare, Cotta afirma ritos că magia este o caracteristică a multor boli a căror etiologie era încă necunoscută.

Un alt medic dușman declarat al practicării medicinei de către femei a fost Robert Pitt (1653–1713). Autor al mai multor tratate medicale, Pitt a încercat să demaște practicile pseudoștiințifice a multora din tămăduitorii vremii. Lucrarea sa, *The Craft and Frauds of Physick exposed* (1702), încerca să ofere argumente solide, logice pentru respingerea șarlatanilor din breasla medicală. Dar Pitt nu s-a oprit la înfierarea practicilor medicale ilegale ci a și recomandat înlăturarea femeilor din rândul medicilor în ciuda văditelor beneficii pe care munca acestora o avea asupra comunităților locale.

Femeile erau cele care ofereau servicii medicale pe care marea majoritate a medicilor cu diplomă în domeniu refuzau să le dea pacienților. Motivele acestei înlocuiri a medicilor cu tămăduitorii locali sunt lesne de înțeles. Medicii care dețineau o diploma universitară nu erau foarte numeroși iar serviciile furnizate de ei erau foarte scumpe. Astfel, oamenii de rând nu aveau acces la servicii medicale care să fie și de calitate și ieftine. Ceea ce le rămânea ca alternativă erau tămăduitorii. Un alt motiv pentru care oamenii erau reticenți în a apela la serviciile medicilor era faptul că multe din practicile medicale erau violente: medicamente care nu dădeau rezultate, purificarea organismului ce implica tăierea unei vene și lăsarea sângelui “otrăvit” de boală să se scurgă sau folosirea diverselor ierburi ce induceau diareea și voma. Pe de altă parte, femeile care se îngrijeau de bolnavi își culegeau informațiile din experiența cotidiană și puneau accentul pe colaborarea pozitivă între pacient și ele. Departate de a privi suferinzii cu superioritate, tămăduitoarele erau pline de condescendență, încercând să găsească metode eficiente care să calmeze chinurile fizice. Cu toate că respingeau aceste practici, mulți dintre medicii ce aveau drept de practică împrumutau din tehnicile vindecătorilor fără a recunoaște acest lucru.

Până aproape de secolul al XVIII-lea, cunoașterea medicală are două paradigme de răspândire. Pe de o parte, medicii încep să împrumute din practicile populare care își dovediseră utilitatea în viața cotidiană iar, pe de altă parte, oamenii încep să se informeze tot mai mult în legătură cu practicile medicale oficiale. Schimbul de informație funcționa în dublu sens.

Abordarea socială și chiar literară a cutumelor medicale a început să tenteze tot mai mulți scriitori moderni care își îndreaptă atenția către evenimente din trecutul medical nu doar din punct de vedere strict profesional ci mai degrabă multicultural. Astfel, Lucinda McCray Beier, autoarea lucrării *Sufferers and healers: the experience of illness in seventeenth-century England* (1987), este una dintre personalitățile contemporane care au realizat importanța studierii trecutului medical al omenirii dintr-o perspectivă inedită. Autoarea își îndreaptă atenția nu către medicina oficială, practică de cei cu diploma, ci către binefacerile pe care marii necunoscuți ai istoriei le-au oferit umanității aflate în deznădejdea bolilor. Boala și moartea reprezentau evenimente sociale la care luau parte nu doar cei ce suferea și cei care îl tratau ci și întreaga colectivitate: familia, rudele și vecinii. Cu atât mai mult această participare afectivă se intensifica dacă era vorba de boli contagioase.

Margaret Pelling în cartea sa *Medical Conflicts in Early Modern London. Patronage, Physicians, and Irregular Practitioners, 1550-1640* (2003) descrie atmosfera tensionată a Londrei în care Colegiul Medicilor revendica întâietatea pe piața serviciilor medicale prin respingerea celor care practicau medicina fără a fi recunoscuți oficial. Pentru a se asigura că nimeni altcineva decât medicii ce aveau licență de practică nu ajung să profeseze, Colegiul Medicilor din Londra exercita forme de control care erau “primarily exclusionary and punitive (...) and illicit practice was punishable by fines and imprisonment.”¹ Dintre cei care practicau medicina fără să fie afiliați acestei instituții se numărau bărbierii care practicau și mica chirurgie dar și farmaciștii. Numărul femeilor care își aduceau contribuția la vindecarea celor suferinzi reprezenta o cincime din numărul acestor practicanți “iliciți.”² Lucru deloc de neglijat și care nu poate trece neobservat cu toate că se încerca limitarea accesului acestora în rândul medicilor care dețineau drept de practică. În urma cercetării laborioase a analelor Colegiului Medicilor, Margaret Pelling vine chiar cu un număr exact de femei care fuseseră consemnate ca practicând medicina în decursul acestor nouăzeci de ani. Astfel, aflăm că acestea erau în număr de 110 dar autoarea ne reamintește că, având în vedere pedepsele drastice aplicate, acest număr reprezintă doar o treime din cel real. Unele dintre cele care practicau medicina o făceau sub patronajul soților care, la rândul lor, erau medici.

Începând cu secolul al XVI-lea, lupta dintre breslele implicate în actul medical - medicii, bărbierii și farmaciștii - începe să se acutizeze. Era o perioadă frământată în care se puneau bazele diverselor forme de asociere, ajungându-se ca în unele acte constitutive să se declare un “război” deschis femeilor care practicau medicina. Astfel, prin actul constitutiv din 1614 al *Company of*

¹Margaret Pelling, *Medical Conflicts in Early Modern London. Patronage, Physicians, and Irregular Practitioners, 1550-1640*, Clarendon Press, Oxford, 2003, p. 1

² Idem, p. 4

Barber-Surgeons, din Salisbury, prevedea că “no such woman, or any other, shall take or meddle with any cure of chirurgery.”³ Acest lucru dovedește cât de marginalizate erau femeile atât în Evul Mediul cât și ulterior. Dar exista un domeniu în care nu doar că nu li se refuza prezența, ci chiar era lăsat în întregime în grija lor. Acesta era arta moșitului: “the employment of women in the arts of medicine, nursing and teaching was chiefly, though not entirely, confined to the domestic sphere; midwifery, on the other hand, (...) was, in the majority of cases, carried on by women. (...) The midwife held a recognized position in Society and was sometimes well-educated and well-paid.”⁴ Secolul al XVII-lea aduce un număr tot mai mare de bărbați în acest domeniu medical care fusese rezervat aproape în exclusivitate femeilor. Ei aveau să se numească *men-midwife*.

Hôtel-Dieu de Lyon angaja în 1576 femei. Acesta a fost și cazul lui Françoise Page care, soție de medic, a fost angajată de spital să trateze boli venerice. Chiar și după ce soțul său a încetat din viață, ea și-a continuat munca în spital.⁵ În Marea Britanie, în 1568 se declarase că femeile care erau văduve ale chirurgilor, puteau practica medicina, dacă puteau demonstra că aveau doi ani de ucenicie în domeniu. Cu toate acestea, ele trebuiau să ceară sfatul unui medic cu licență în toate deciziile lor medicale. Treptat, femeile și-au câștigat locul și în breasla bărbierilor câpătând dreptul de a extrage dinți, de a angaja ucenici dar li se refuza dreptul de a reprezenta în mod oficial breasla. Existau însă și cazuri mai puțin fericite în care se ajungea la pedeapsa cu închisoarea. Madeleine Colombier a ajuns să fie osândită la temniță în Bastilia pentru practicarea medicinei fără a avea licență.⁶ Curajul acestor practiciene trebuie cu atât mai mult salutat cu cât au existat și cazuri în care erau condamnate la moarte (un astfel de caz este cel din 1558 din Montpellier).

Înfruntând pedepse aspre, prejudecățile unei societăți conduse de bărbați și neajunsurile de zi cu zi, aceste slujitoare ale lui Aesculap au avut tăria să continue lupta cu vicisitudinile sorții. În numeroase cazuri au ieșit câștigătoare în acea lume crudă. Un exemplu al muncii asidue și al reușitei a fost Jeanne Biscot (1601-1664) care a pus bazele ordinului măicuțelor de Sainte-Agnès d'Arras care a construit spitalul din Arras pentru a putea îngriji suferinzii de ciumă și copiii orfani. Elizabeth Walker (1623-1690), fiică de farmacist, căsătorită cu un prelat, a învățat medicină de la cumnatul ei, medic în Londra. A devenit o farmacistă cunoscută nu doar pentru capacitățile sale de diagnosticare și utilizare a medicamentelor dar și pentru pietatea și dărnicia ei. Dotată cu o fire iscoditoare, Elizabeth citea tratate de medicină și realiza noi medicamente cu ajutorul cumnatului ei. Era la curent cu textele medicale ale vremii, precum cele semnate de francezul Lazarus Riverus (1589-1655) ale cărui cărți erau concentrate asupra aspectelor clinice “describing various diseases, therapeutic problems, and particular cases.”⁷ Elizabeth ținea un jurnal personal care a fost tipărit postum, prin grija soțului. Acest jurnal conținea informații medicale, descrieri istorice ale unor evenimente importante precum episodul de ciumă și incendiul care a mistuit Londra, dar și detalii mai mult medicale ale propriei vieți și a celor unsprezece sarcini pe care le-a avut. Scrupulozitatea cu care Elizabeth își îngrijea bolnavii, cel mai adesea oameni nevoiași, dedicația cu care mergea mile întregi pentru a-și face datoria dar și capacitatea de a sintetiza informația medicală adunată empiric, fac din Elizabeth Walker un model de integritate profesională care a stabilit un model nou pentru ceea ce ar fi trebuit să însemne cu adevărat un medic de familie în accepțiunea modernă a termenului.

Grace Mildmay (1552–1620) este un alt exemplu de femeie dedicată profesiei medicale dar și o autoare de texte medicale și rețete de medicamente realizate din plante pe baza principiilor galenice. Totodată, Grace a ținut și un jurnal care avea să fie publicat ca autobiografie la începutul secolului trecut. Iar Grace nu era o excepție. Numeroase femei aparținând claselor superioare se implicau în viața comunității. Textele lui Grace sunt o dovadă a unui spirit născut nu doar pentru medicină ci și pentru arta literară “extraordinary collection of manuscripts which give invaluable

³ Sir Richard Colt Hoare, *The history of modern Wiltshire*, Vol. VI, London, 1822, p. 341

⁴ Alice Clark, *The Working Life of Women in the Seventeenth Century*, Frank Cass & Co. Ltd., 1968, p. 265

⁵ Anna Bellavitis, *Women's Work and Rights in Early Modern Urban Europe*, Palgrave MacMillan, 2016, p. 130

⁶ Leigh Whaley, *Women and the Practice of Medical Care in Early Modern Europe, 1400-1800*, Palgrave MacMillan, 2011, p. 137

⁷ Gerrit Arie Lindeboom, *Boerhaave and His Time*, Leiden, E.J. Brill, The Netherlands, 1970, p. 61

evidence of the longsuspected participation of women as «non-professional» practitioners of medicine in late-sixteenth and early-seventeenth century England.”⁸Textele pe care Lady Mildmay le scria consemnau în detaliu simptome, tratamente aplicate, remedii naturiste. Din ele se deduce și perspectiva profund religioasă a autoarei care percepea boala ca pe un rezultat al păcatului. Memoriile sale reprezintă un izvor de informații nu doar din aria medicală ci și de istorie a societății engleze a vremii.

Italia pare să fi fost mult mai dispusă să accepte femeii în breasla medicală. Exemple de femei care fie au îngrijit bolnavi ori s-au implicat în predarea medicinei sunt numeroase în peninsula: Alessandra Giliani și Dorotea Bucca (ambele au predat la Universitatea din Bologna), Constanza Calenda (care a predat timp îndelungat la Universitatea din Napoli), Thomasia de Mattio (posezoare a unei diplome de chirurgie), Elena Cornaro Piscopia (prima femeie care a obținut doctoratul la Universitatea din Padova în 1678). Practicarea medicinei în Italia și deținerea unei farmacii erau prerogative exclusive ale bărbaților dar aceștia puteau lăsa moștenire averea lor femeilor, acestea având dreptul să mențină afacerea. Dar vremurile grele în care, în urma epidemiilor de ciumă sau războaiele, populația masculină a scăzut ca număr, au condus la creșterea importanței femeii ca furnizor de servicii medicale. Femeile care au practicat medicina s-au dovedit a fi un vârf de lance pentru numeroasele practiciene din zilele noastre. Luptând cu boli nemiloase, cu o societate condusă eminent de bărbați și cu concepțiile, ele au reușit să se impună treptat prin conștiinciozitatea cu care și-au îngrijit pacienții, probitatea profesională și, nu în puține cazuri, prin altruismul cu care și-au făcut meseria mai ales față de straturile defavorizate ale societății.

BIBLIOGRAPHY

Bellavitis, Anna, *Women's Work and Rights in Early Modern Urban Europe*, Palgrave MacMillan, 2016

Clark, Alice, *The Working Life of Women in the Seventeenth Century*, Frank Cass & Co. Ltd., 1968

Hellwarth, Jennifer Wynne, «*Be unto me as a precious ointment: Lady Grace Mildmay, Sixteenth-Century Female Practitioner*», în *Dynamis. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Ilus.*, 1999, 19

Hoare, Sir Richard Colt, *The history of modern Wiltshire*, Vol. VI, London, 1822

Lindeboom, Gerrit Arie, *Boerhaave and His Time*, Leiden, E.J. Brill, The Netherlands, 1970

Pelling, Margaret, *Medical Conflicts in Early Modern London. Patronage, Physicians, and Irregular Practitioners, 1550-1640*, Clarendon Press, Oxford, 2003

Whaley, Leigh, *Women and the Practice of Medical Care in Early Modern Europe, 1400-1800*, Palgrave MacMillan, 2011

⁸ Jennifer Wynne Hellwarth, «*Be unto me as a precious ointment: Lady Grace Mildmay, Sixteenth-Century Female Practitioner*», în *Dynamis. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Ilus.*, 1999, 19, pp. 95-96

THE VANITY AND CULT OF NICOLAE CEAUȘESCU IN ROMANIAN TEXTBOOKS

Cosmina Cristescu

Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: Within the Eastern Bloc, the Romanian dictator, Nicolae Ceaușescu, presided over the most aggressive cult of personality. Inspired by a visit to China and North Korea and started by the 1971 Theses which reversed the liberalization of the 60's, Ceaușescu began to construct his own cult of personality. The visits mentioned before arouse in him admiration for the Cultural Revolution and for the grandiose spectacles of mass greeting (flowers, paintings, flags etc.). The dictator had ample opportunity to witness ideological mobilization in education and culture. The cult of personality was a mean of augmenting the legitimacy he gained by standing up to the Soviet Union in 1968 when he denounced the invasion of Czechoslovakia. The vanity and personal cult of Ceaușescu grew to monstrous size toward the end of his regime and is reflected by the literary productions published in the Romanian textbooks studied by children in schools during this period (1965-1989). Literary texts were used to create an idealized and heroic image of the leader, thus indoctrinating the pupil's minds.

Keywords: Communism, cult of personality, curricula, literature, propaganda

Ideea de "cult" se asociază în dicționarul explicativ cu omagiul adus divinității prin acte religioase. O altă explicație, înrudită, este aceea de sentiment exagerat de admirație, de respect, de venerație, de adorație față de cineva sau ceva.

În comunism, cultul personalității liderilor a atins proporții ieșite din comun. Este o caracteristică a statelor totalitare aceea de a-și venera conducătorul, văzut ca un "salvator" al neamului, și de a-l ridica la un rang aproape divin. Portretele liderului apar peste tot, la fel ca și monumentele care îi sunt consacrate; citate din operele sale sunt preluate la nesfârșit; discursurile sale sunt publicate în ziare și cărți; spectacole grandioase i se dedică; oamenii sunt obligați să participe la demonstrații și defilări în cinstea lui; diverse locuri sunt redenumite după numele său etc. Ia naștere și o întreagă literatură encomiastică menită să îi revendice legitimitatea.

În România comunistă, cultul personalității servește la crearea unei imagini idealizate și eroice a șefilor partidului unic. Propaganda folosește toate mijloacele (media, arta, literatura, școala etc.) pentru a falsifica imaginea publică a conducătorului. La început, cultul personalității a fost introdus cu discreție, apoi, din ce în ce mai ostentativ. "Cultul personalității nu era o noutate pentru români, el nelipsind decât trei ani din viața publică românească (1965-1968)"¹, apreciază istoricul polonez Adam Burakowski.

Promovarea cultului personalității se va face în România comunistă și prin intermediul textelor literare publicate în manualele școlare. Literatura pentru copii are drept scop îndoctrinarea minților celor mai tineri membri ai societății.

La noi, cultul întemeietorilor ideologiei comuniste și a conducătorilor sovietici, Marx, Engels, Lenin și Stalin, se asociază cu promovarea cultului personalității liderilor comuniști autohtoni, Gheorghe Gheorghiu-Dej și Nicolae Ceaușescu. Este de remarcat faptul că Marx și Engels ocupă un loc mai puțin vizibil pe harta eroilor proslăviți. Cultul lui Lenin, de asemenea, este mai puțin pronunțat decât cel al lui Stalin, dar nu lipsește din cărțile școlare. În manualul de limba română pentru clasa a II-a elementară, de exemplu, întâlnim textul *Bradul verde din Socolnichi* închinat creatorului primului stat socialist din lume. Marele ideolog coboară la nivelul copiilor,

¹ Adam Burakowski, *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu 1965-1989. Geniul Carpaților*, Iași, Editura Polirom, 2016, p. 172.

jucându-se cu ei „baba oarba”. Efect constrângător, mutilant al ideologiei reiese din observațiile de la sfârșitul lecturii: „Sub conducerea lui Lenin, popoarele din Rusia s-au răsculat și au scăpat de robia țarului și a boierilor; Lenin a fost omul cel mai iubit. L-au iubit popoarele sovietice; l-au iubit toți cei ce luptă pentru dreptate, pentru o viață mai bună în lumea întreagă; de la moartea lui Lenin, învățătorul și conducătorul popoarelor sovietice este Stalin.”² Alte exemple de texte închinete ideologului sovietic sunt *Lenin* (fragment din *Moscova roșie. Moscova aurie*) de Radu Pădure (poezie apărută în *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, Editura de Stat, București, 1950) sau *Lucrare scrisă: Lenin* de Nicolae Tăutu (în *Limba română. Manual unic pentru clasa a VII-a elementară*, Editura de Stat, București, 1949).

După 1948, în lirica proslăvirii stăpânilor lumii comuniste numele lui Stalin se aude cel mai des. Criticul Eugen Negrici apreciază că: „Literatura encomiastică destinată să slujească edificării, și la noi, a mitului lui Stalin merită o atenție specială. Ea e de departe cea mai bogată, depășind cu mult pe cea dedicată marilor figuri ale comunismului – Marx, Engels, Lenin și chiar pe aceea pusă la temelie cultului lui Dej”³: „Pe-ntreg largul țării, din piscuri în piscuri,/ De unde-și ia vulturul liber avânt,/ Lui Stalin, eroul și eliberatorul,/ Norodul îi ’nalță din inimi un cânt.// [...] Pe căi triumfale cântarea ’nfrățirii/ Și-n plaiuri române adânc a pătruns,/ Și mândri noi suntem că-n corul de nații/ Și inima noastră cântând a răspuns.”⁴ (*Cântecul lui Stalin* – prelucrare de A. Toma)

Politologul Stelian Tănase consideră că „Idolatrizarea lui Stalin și a Armatei Roșii a constituit mitul salvaționist al epocii, întreținut intens de propagandă.”⁵ Pentru a oferi și alte exemple, în manualul *Limba română. Carte de citire pentru clasa a III-a elementară* (Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1952) întâlnim poezia Mariei Banuș – *În veci, Stalin, slăvit să fii*, iar în manualul de *Limba română. Carte de citire pentru clasa a IV-a elementară* (Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1953), textul lui Dan Deșliu, *Scrisoarea unui muncitor către tovarășul Stalin*.

Începând însă cu 1954, numele lui Stalin este discret indexat și figura sa demitizată. Pe modelul lui Hrusciiov, raportul șefului statului comunist, Gheorghe Gheorghiu-Dej prezentat în martie 1956 la sesiunea plenară a CC al Partidului Muncitoresc Român⁶, condamnă cultul personalității impus de Stalin, precum și încremenirea în dogmatismul învățăturilor marxist-leniniste.

Reprezentanții comunismului autohton, Gheorghe Gheorghiu-Dej și Nicolae Ceaușescu, devin și ei obiectul cultului personalității; după 1958, vorbim despre cel al lui Dej, iar după 1968, de Ceaușescu. În ceea ce îl privește pe primul, Eugen Negrici face observația că, „Dacă ar fi supraviețuit, încrederea reală pe care o căpătase după 1964 populația în patriotismul lui l-ar fi făcut cu siguranță obiectul unei viguroase adulații.”⁷

Textul intitulat *Un fruntaș al Partidului Muncitoresc Român: Gheorghe Gheorghiu-Dej*⁸ măgulește orgoliul secretarului general al Partidului Muncitoresc Român. Sunt scoase în evidență originea sa „sănătoasă”, lupta în ilegalitate, grija părintească față de popor, recunoștința pe care trebuie să i-o poarte copiii. Textul este însoțit de un portret sub care sunt consemnate funcțiile acestuia: Secretar General al Comitetului Central al PRM și Prim Vicepreședinte al Consiliului de Miniștri.

Pe paginile manualelor editate în perioada 1948-1989 sunt prezente, pe lângă simboluri ale comunismului (secera și ciocanul, stema României etc.) și portretele conducătorilor politici. Un amănunt interesant privitor la cele din urmă este acela că portretele tripticului politic: Ana Pauker, Vasile Luca și Teohari Georgescu dispar din manualele școlare după 1952, când Gheorghiu-Dej îi înlătură de la putere, cumulând funcțiile de președinte al Consiliului de Miniștri (prim-ministru) și

² *Limba română. Manual unic pentru clasa a II-a elementară*, București, Editura de Stat, 1950, p. 97.

³ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, București, Editura Fundației Pro 2006, p. 66.

⁴ *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, București, Editura de Stat, 1950, p. 255.

⁵ Stelian Tănase, *Elite și societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej 1948-1965*, București, Editura Humanitas, 1998, p. 59.

⁶ Comunicat în „Scântea”, anul XXV nr. 3554, marți 27 martie 1956, p. 1.

⁷ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia*, op. cit., p. 76.

⁸ *Limba română. Manual unic pentru clasa a II-a elementară*, op. cit., p. 84.

secretar general al partidului. Din manuale sunt eliminate, de asemenea, portretele lui Stalin, după dispariția sa și după denunțarea cultului personalității de către Nichita Hrușciiov la Congresul al XX-lea al PCUS. Portretele lui Dej sunt prezente în manuale până în 1965, anul în care Nicolae Ceaușescu dobândește funcția de prim-secretar al Partidului Comunist Român. Imaginea celui din urmă, precum și fragmente din cuvântările sale, vor deschide manualele școlare până la îndepărtarea lui în 1989.

Trecerea sub tăcere, dispariția portretelor sau a referirilor la persoanele devenite indezirabile, suprimarea din manuale a textelor care îi elogiază, reflectă duplicitatea și ipocrizia regimului: „Simptomatic e faptul că celebrele rapoarte, produse în perioade de așa-zisă *liberalizare*, denunțând crimele predecesorilor (care nu sunt, însă, niciodată, ale sistemului!) n-au fost urmate, așa cum cere morala și justiția unui stat de drept, de pedepsirea vinovaților. Raportul lui Nikita Hrușciiov de la al XX-lea Congres al PCUS din februarie 1956 a atribuit întreaga responsabilitate a crimelor lui Stalin (mort în 1953). Nici raportul lui Nicolae Ceaușescu, susținut la Plenara C.C. al P.C.R. din aprilie 1968, nu duce la punerea sub urmărire juridică a celor vinovați.”⁹

Începând cu sfârșitul anilor '60, Nicolae Ceaușescu devine obiectul unui cult nemaîntâlnit în Europa până la moartea lui Stalin în 1953. Începutul acestui cult ar putea fi marcat de anul 1968 și de atitudinea conducătorului român din timpul invadării Cehoslovaciei de către celelalte țări ale blocului sovietic. Datorită atitudinii sale, Ceaușescu câștigă sprijinul real al populației și al factorilor decidenți din Occident, devenind liderul de necontestat al României comuniste.

Poezia dedicatorie care reflectă din plin cultul personalității este bine reprezentată în manualele școlare: „dintre toți conducătorii comuniști est-europeni contemporani cu el (cu excepția lui Stalin), Nicolae Ceaușescu a fost subiectul celei mai abundente producții artistice”¹⁰.

În primii ani după instaurarea regimului comunist mimetismul față de modelul sovietic este total, repertoriul tematic al textelor fiind stabilit de Kremlin. Mizele acestor creații sunt de cele mai multe ori din afara literaturii. Comandamentele internaționaliste de la începutul anilor '50 ale textelor literare publicate în manuale (ca urmare a unei politici de deznaționalizare promovate de URSS) vor fi înlocuite, spre sfârșitul regimului Dej și în timpul regimului Ceaușescu, de cele naționaliste. Apare obligativitatea de a promova poezia patriotică, un imperativ care se va reflecta în manualele școlare până în 1989.

Comandamentele tematice de propagandă ale literaturii școlare din epoca Ceaușescu sunt reflectate de texte care surprind: conducătorul genial, jertfa eroilor comuniști, sărbătorile roșii, patria socialistă, partidul, omul nou, șoimii patriei și pionierii, șantierele socialismului, steagul tricolor, munca avântată, lupta pentru pace.

Literatura propagandei național-comuniste reflectă marile realizări obținute de popor, sub conducerea șefului partidului, în înfăptuirea planurilor cincinale. Rolul ei este de a consolida puterea personală a conducătorului și de a ilustra programul de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate în republică.

Ceaușescu devine o figură legitimoare a comunismului românesc. Fostul ucenic cizmar e așezat la capătul unui șir lung de principii, voievozi, regi. Numelui său i se adaugă apelative precum: „Conducătorul genial”, „Marele om”, „Strategul” sau „Întâiul fiu al țării”: „Ni-s inimile flori în sărbătoare,/ Ai noștri ani adânc s-au luminat:/ Partidul, pe mărețul drum de soare,/ În frunte are un viteaz bărbat./ Prieten și îndrumător, iubit, cum altul/ Nicicând copiii țării n-au avut,/ Din pilda vieții sale, noi înaltul/ Devotament pentru popor am cunoscut.”¹¹ (Mihai Negulescu - *Omagiul pionierilor*)

Vizitele lui Ceaușescu din 1971 în China și Coreea de Nord îi vor trezi admirația față de cultul personalității. După vizionarea spectacolelor grandioase de adulare a lui Mao sau Kim Ir Sen, președintele român își dorește același lucru la întoarcerea acasă, iar poezii de serviciu îi vor împlini

⁹ Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2002, p. 144.

¹⁰ Ruxandra Cesereanu (coord.), *Comunism și represiune în România: istoria tematică a unui fratricid național*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 251.

¹¹ Constanța Iliescu, Silvia Nichita, Victoria Petrescu, Stela Popescu, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977, p. 124.

această dorință: „Numele lui dacă-l chemi o să răsună/ Din fiecă inimă, din toate pridvoarele țării/ Și mai departe din lume/ Ca un imn al credinței în om,/ Ca un ecou al adâncimilor mării.”¹² (Ion Brad – *Istorie*)

Adam Burakowski spicuiește din *Stenograma ședinței Comitetului Executiv al CC al PCR* din 25 iunie 1977, remarcând impresia puternică a ceea ce vede asupra dictatorului român: ”[Pe Ceaușescu l-au întâmpinat] sute și sute de mii de oameni, dar nu grămadă, cum se iese la noi [în România], ci în mod organizat, cu școli, fanfară, jocuri sportive, dansuri. Și la coreeni la fel a fost. Și cred că avem și de învățat, totul era ordonat. A fost un fel de sărbătoare, o manifestare sărbătorească. În piețe era scris cu steaguri și cu trupuri: *Trăiască prietenia chinezo-română* – în limbile chineză și română.”¹³

Vizitele de prietenie ale delegației de partid și guvernamentale ale RSR în Republica Populară Chineză, R.P.D. Coreeană, R.D. Vietnam, R.P. Mongolă (1 - 24 iunie 1971) vor fi urmate, la întoarcerea acasă, de elaborarea celebrelor „teze” ale lui Ceaușescu. Măsurile prezentate de șeful statului Comitetului Executiv al Comitetului Central al PCR privind îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid și a tuturor oamenilor muncii au fost adoptate în unanimitate în ședința din 6 iulie 1971.

„Tezele din iulie”, deși au ca scop, în viziunea autorului, îmbunătățirea activității politico-ideologice și cultural-educative, vor însemna o reîntoarcere la formele inițiale de activitate propagandistică și agitatorică: „Vor fi extinse și activizate formele muncii politice de masă: activitatea agitatorilor, a gazetelor satirice, a brigăzilor artistice de agitație, a diferitelor forme de agitație vizuală la locurile de muncă, atât în vederea popularizării și generalizării experienței pozitive, a realizărilor și atitudinilor înaintate, cât și pentru combaterea activă a stărilor de lucruri negative.”¹⁴

După 1971 literatura este tot mai subjugată obiectivelor politico-ideologice ale partidului, iar după 1974 (începând cu cel de-al XI-lea Congres), Partidul Comunist Român se folosește tot mai mult de funcția instrumentală a creației literare pentru a-și promova și implementa programul politic. Manualele unice de literatură română, îmbibate cu mesaj propagandistic, devin oglinzi fidele ale politicii partidului.

Criticul Eugen Negrici remarcă după 1971 „topirea tuturor *creațiilor* dedicate partidului, omului nou, cuceririlor revoluționare, eroului comunist, României socialiste, în una singură, cea apoteotică, închinată Cărmaciului, Eroului, *Mântuitorului*.”¹⁵ De altfel, temele textelor publicate în manualele școlare glisează, o poezie care glorifică patria și marile realizări ale prezentului socialist se sfârșește cu o mulțumire adresată partidului și conducătorului iubit: ”De aici, din satul unde v-ați născut,/ Din zarea lui senină și albastră,/ Venim cu un pionieresc salut/ La ceas înalt, la ziua Dumneavoastră.// Trăiește-n noi tot ce ați îndrăznit/ Tot ce-ați visat în ani de vitregie/ Ca să-nălțați un soare aurit/ Pe-acest pământ, pe-această Românie.// Noi, cei mai mici de-aici, vă mulțumim./ Ni-i viața precum florile-n ferești,/ Cu tot avântul inimii muncim/ Să înălțăm un mândru Scornicești.// [...] Astăzi, când tot poporul românesc/ E-un singur glas de faptă și-omenie,/ Noi vă urăm ca-n datină, firească,/ ani mulți, cu sănătate, bucurie.”¹⁶ Textul este semnat de către *Colectivul de creație al unității de pionieri de la Liceul din Scornicești, județul Olt*.

Literatura realist-socialistă, promovată în deceniul 1947-1957, cu prelungiri în anii ‘60-‘65 supraviețuiește într-o linie patriotardă, în special în poezie, resuscitată în anii ‘80, odată cu redimensionarea cultului personalității.

¹² Dumitru Săvulescu, *Limba română. Lecturi literare. Manual pentru clasa a VIII-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1988, p. 8.

¹³ Adam Burakowski, *op. cit.*, p. 182 apud *Stenograma ședinței Comitetului Executiv al CC al PCR din ziua de 25 iunie 1977*, CC PCR Cămară 72/1971, p. 2.

¹⁴ *Propunerile de măsuri prezentate de tovarășul Nicolae Ceaușescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii în „Scânteia”, anul XL, nr. 8839, miercuri 7 iulie 1971, p. 1.*

¹⁵ Eugen Negrici, *Literatură română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro 2006, p. 72.

¹⁶ Constanța Iliescu, Silvia Nichita, Victoria Petrescu, Stela Popescu, *op. cit.*, p. 125.

Utilizarea naționalismului ca instrument de consolidare politică a contribuit la exploatarea specificului național și la subordonarea integrală a istoriei și culturii față de linia oficială. Acestea au fost investite inițial cu misiunea de a crea miturile cu funcție ideologică legitimize, iar apoi de a servi cultului deșănțat al lui Nicolae Ceaușescu.

În 28 octombrie 1978, Marea Adunare Națională votează adoptarea unei noi versiuni a imnului de stat care va deschide manualele școlare până în 1989: "Pe o melodie compusă în secolul al XIX-lea de compozitorul Ciprian Porumbescu, cu strămoși polonezi, a fost adaptat un text nou sub titlul *Trei culori*. Autorul textului pentru noul imn a fost probabil chiar Ceaușescu, sau cel puțin a participat la redactarea acestuia."¹⁷

Manualul de clasa a VIII-a din anii '80 se deschide cu portretul lui Nicolae Ceaușescu, însoțit de un fragment din cuvântarea acestuia „la grandioasa adunare populară de la 5 decembrie 1981, consacrată dezarmării și păcii.”: "Hai să ne unim popoare/ În luptă cu mic, cu mare,/ Să trăim liberi sub soare/ Fără arme nucleare!// Să strigăm cu toții iară,/ Cei ce vor război să piară,/ Să fie flori pe câmpie/ Și-o lume de omenie!// Iarba rea din holde piară,/ Din lume ura dispară,/ Toți cei cu inima bună - / Est și Vest/ mână în mână// [...] Noi suntem Puterea Mare,/ Hai la luptă, deci, popoare!/ Pentru pace și dreptate,/ Pentru viață-n libertate!"¹⁸

Cultul personalității a atins o dată cu Ceaușescu proporții monstruoase. Și numărul exemplelor din viața publică este numeros. La Congresul al XIII-lea al PCR din 1984 "în cele 80 de luări de cuvânt, numele conducătorului a fost rostit de 549 ori, iar al soției sale de 113 ori, ceea ce constituia un record."¹⁹

Să nu uităm Omagiile: "În cadrul aceluiași manifestări ocazionate de ziua de naștere a lui Ceaușescu, a fost editat un volum special, de mari dimensiuni (format A3), intitulat *Omagiu*, unde au fost incluse fotografiile reprezentative și urările de sănătate și succes pe care conducătorul român le-a primit din țară și din străinătate."²⁰

Între 2 și 4 iunie 1976 are loc primul Congres al Educației Politice și al Culturii Socialiste. Acest forum a decis organizarea din doi în doi ani a Festivalului Național al Educației și Culturii Socialiste "Cântarea României". Festivalul se prezenta sub forma unui concurs între formații artistice de amatori sau profesioniști, calificate în urma unor selecții locale, ceea ce avea să-i confere în final un caracter național. "Cântarea României" s-a înscris definitiv în ciclul festivităților care promovau cultul lui Nicolae și al Elenei Ceaușescu, devenind simbolul prostului-gust și al decăderii creației artistice.²¹ Exemplele ar putea continua la nesfârșit.

Propaganda întreține viu în manualele școlare de literatură română cultul părinților fondatori ai marxismului și cultul liderilor comuniști. Prin intermediul literaturii studiate în școală, cei mai tineri membri ai societății au fost îndoctrinați. Textele literare din perioada 1948-1989 surprind fidel promovarea cultului personalității liderilor comuniști, în special a lui Nicolae Ceaușescu, și falsificarea realităților românești pentru a corespunde unor criterii de ordin ideologic.

BIBLIOGRAPHY

1. Burakowski, Adam, *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu 1965-1989. Geniul Carpaților*, Iași, Editura Polirom, 2016.
2. Cesereanu, Ruxandra (coord.), *Comunism și represiune în România: istoria tematică a unui fratricid național*, Iași, Editura Polirom, 2006.
3. *Comunicat* în „Scânteia”, anul XXV, nr. 3554, 27 martie 1956, p. 1.
4. Cordoș, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2002.

¹⁷ Adam Burakowski, *op. cit.*, p. 268.

¹⁸ Dumitru Săvulescu, *op.cit.*, p. 7.

¹⁹ Adam Burakowski, *op. cit.*, p. 339 apud Adrian Cioroianu, *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste*, București, Editura Curtea Veche, 2005, p. 254.

²⁰ *Ibid.*, p. 203.

²¹ *Ibid.*, pp. 238-239.

5. Iliescu, Constanța; Nichita, Silvia; Petrescu, Victoria; Popescu, Stela, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977.
6. *Limba română. Manual unic pentru clasa a II-a elementară*, București, Editura de Stat, 1950.
7. *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, București, Editura de Stat, 1950.
8. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, București, Editura Fundației Pro 2006.
9. Idem, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2006.
10. *Propunerile de măsuri prezentate de tovarășul Nicolae Ceaușescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii în „Scânteia”, anul XL, nr. 8839, 7 iulie 1971, p. 1.*
11. Săvulescu, Dumitru, *Limba română. Lecturi literare. Manual pentru clasa a VIII-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1988.
12. Tănase, Stelian, *Elite și societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej 1948-1965*, București, Editura Humanitas, 1998.

INTER-TEXTUAL REFERENCES AND FICTIONAL COMBINATIONS IN DEBORAH HARKNESS'S ALL SOULS TRILOGY

Constantina Raveca Buleu

**Researcher, PhD, The Sextil Pușcariu Institute of Linguistics and Literary
History, Romanian Academy, Cluj-Napoca**

Abstract: Based, analytically, on Deborah Harkness's *All Souls Trilogy*, composed by *A Discovery of Witches*, *Shadow of Night*, and *The Book of Life*, the presentation aims to investigate the inter-textual references of the speculative time traveling pattern the trilogy is constructed on. In Deborah Harkness's Gothic trilogy time traveling is the magic and surreal privilege of a cast of witches, who send their travelers back into the past, especially, but not exclusively, to the times of Elizabeth I, where they meet all sorts of real historical figures (Christopher Marlowe, Walter Raleigh, even William Shakespeare), presented in a more or less fictional transposition. The trilogy mixes, within its prevalent Gothic milieu, several well known, already verified literary patterns (like, for instance, the accidentally found manuscript within the dusty depths of the Bodleian Library in Oxford), being an intricate and intensely inter-textual scholarly fiction, which makes it even more attractive, since Deborah Harkness is a well regarded historian of science, medicine, alchemy, magic and the occult, all his knowledge being brilliantly put on display in her trilogy full of witches, demons and, eventually, a 1,500 years old French vampire. A dynasty from Wallachia is also present in the novel, making it even more interesting to the Romanian reader.

Keywords: Deborah Harkness, Neo-Gothic fiction, scholarly fiction, inter-text, alchemy, demonology, witchcraft

Time traveling has always haunted mythology, fiction and philosophy, penetrating also with success the realm of quantum physics. In a way or in another, there is time traveling present in the *Mahabharata*, when, returning from heaven, the king Raivata Kakudmi realizes that on the earth time has advanced much rapidly than expected. Similarly, in a Romanian fairy tale, *Youth without Old Age and Life without Death*, Prince Charming discovers, when returning from the magic realm of the eternal youth, that the world he used to live in has vanished long time ago, while in the Japanese fairy tale *Urashima Taro* returns after three days spent in an underwater palace, only to realize that this means 300 hundred years on the earth. All these tales are based on the idea that there are two modes of time: a human time, which is irreversible but normal, and a slow, even frozen time belonging to the gods and to other magical creatures. It is the very hypothesis accredited by Payasi Sutta, the twenty-third sutta of the Digha Nikaya, where a disciple of Buddha, Kumara Kassapa explains that in heaven time passes differently than on the Earth.

A very popular version of time travel is related to sleep. For instance, Honi ha-Me'agel, a Jewish scholar of the 1st-century BC says in a teaching about the gift lent to the next generations (he speaks about the carob tree) that he had slept for 70 years, and when he woke up, nobody could recognize him, although the people praised his teachings. The motif of sleep also goes into the texture of the first SF stories, like Louis Sébastien Mercier's *L'An 2440* (1771), which presents the dream image of what will happen 18 years after, that is the fall of the Bastille, the de-Christianizing plot, the abolition of the monarchy, the regicide and the civil war, as well as Washington Irving's *Rip Van Winkle* (1819). Further works are Edward Bellamy's *Looking Backward* (1888) or *When the Sleeper Awakes* (1899) by H.G. Wells. Let's not forget that the latter imagined in 1895 a time machine which defies the laws of physics in carrying his narrator forward on a tour in the future. Wells did this in an epoch when disbelief had been suspended regarding the possibility of constructing such a machine, while fiction writing goes on exploiting intensely the topic, many SF writers imagining similar time devices.

H.G. Wells' idea is based on the theory of the so-called fourth dimension attributed to time, in addition to the classical three attributed to space, only because our conscience moves along its axis. To put it differently, the tetra-dimensional geometry makes possible the travels within space and time simultaneously, due to a machine which speeds up the temporal flow. By sketching the evolutionary history of the relativity theory from Silberstein, Poincaré, Einstein and Minkowski, Ion Hobana¹ considers that *The Time Machine* represented a possible inspiration for Einstein.

Even if H.G. Wells is automatically associated to the time machine (also for his *The Chronic Argonauts*, published in 1888), he is not the first one to imagine such devices. They appear, for instance, in Edward Page Mitchell's *The Clock that Went Backward* (1881) and, associated to sleep, in Enrique Gaspar y Rimbau's *El Anacronópete* (1887) whose title is a new equivalent for *who flies against time*. Conceived as an iron box having electric connections, enriched with all sorts of additional devices, inclusive one which guarantees, even not always successfully, the inhibition of the travelers' cellular growth speed (because otherwise they would suffer a Benjamin Button type evolution) *el anacronópete* can undo the passing of time by flying against the rotation of the Earth. By using it, the travelers visit the 1978 World Fair in Paris, then the Battle of Tetuán (1860). A second trip has stops in Granada (1492), Ravenna (690), China (220), then the travelers watch the Vesuvius eruption in Pompey (79), then they move to the 30th century BC in order to meet Noah, where they discover the secret of the eternal life of God. The device explodes when it reaches the day of Creation, and its inventor, Don Sindulfo, wakes up and finds out that the entire story had been generated while watching a play written by Jules Verne.

According to Paul K. Alcon, „the first time-traveler in English literature was a guardian angel who returned with state documents from 1998 to the year 1728 in Samuel Madden's *Memoirs of the Twentieth Century*.”² Published in 1733, without too much further fictional echo, because it was suppressed by the author himself, Samuel Madden's satire is a series of letters from British ambassadors in 1997 and 1998 to diplomats in the past, conveying the political and religious conditions of the future. The letters are provided by a guardian angel, who places himself at a junction of theology, superstition and science, while the author secretly points towards the possible model of this entity, Athanasius „Kircher's good Genius, who carried him through the Planets in his *Iter Extaticum*”³, subsequently suggesting that the documents brought by the narrator's guardian angel have to be interpreted as equivalents to the tour of our solar system provided in 1656 by Athanasius Kircher for his protagonist in the *Itinerarium Extaticum*.

An immediate consequence is the substitution of Kircher's space with time. On the other hand, the documents transported back into the past resonate with a fruitful literary stereotype, related to the deciphering of an old text or of an artifact which contains prophesy. There is one difference, however, because in this case the documents come from the future, which allows Paul K. Alcon to conclude that Madden "deserves recognition as the first to toy with the rich idea of time-travel in the form of an artifact sent backward from the future to be discovered in the present.”⁴

Time travel to the past represents a controversial topic of theoretical physics. Many scientists say that it is simply impossible, while others claim that there might involve issues related to causality, the classical example being the *grandfather paradox*, which says that persons who travel to the past kill their own grandfather before the conception of their father or mother, which actually prevents the time traveller's existence. A possible solution was provided by Igor Dimitrievici Novikov. The so-called *Novikov self-consistency principle* asserts that if an event exists, and if this event would cause a paradox or any change to the past whatsoever, then the probability of that event is zero. Therefore it would be impossible to create time paradoxes. On the

¹ Ion Hobana, *Science Fiction. Autori, cărți, idei*. [Authors, Works, Ideas] Vol I. Editura Eminescu, București, 1983, pp. 37-38

² Paul K. Alcon, *Origins of Futuristic Fiction*, The University of Georgia Press, Athens and London, 1987, p. 85

³ Apud., *Ibid.*, p. 95

⁴ *Ibid.*, p. 96

other hand, Stephen Hawking had formulated the *chronology protection conjecture* theory, by saying that traveling in the past is obstructed by the fundamental laws of nature.

Being closer to Madden's guardian angel complex than to Wells' time machine concept, time travel is, in Deborah Harkness's Gothic *Alls Souls Trilogy*, the magic and surreal privilege of a cast of witches, who send their travelers back into the past, although, theoretically speaking, it is still uncertain if time travel to the past is physically possible. The trilogy mixes, within its prevalent Gothic milieu, several well known, already verified literary patterns (for instance the accidentally found manuscript within the dusty depths of the Bodleian Library in Oxford), being an intricate scholarly fiction, which makes it even more attractive, since Deborah Harkness is a well regarded historian of science, medicine, alchemy, magic and the occult, all her knowledge being brilliantly put on display in her trilogy full of witches, daemons added, eventually, to a 1,500 years old French vampire.

The manuscript in question is *Ashmole 782*, a coveted and for long lost manuscript whose latest owner was Elias Ashmole (1617-1692), a real seventeenth-century book collector, politician and alchemist. Retrieved accidentally by dr. Diana Bishop, a historian and rather reluctant witch, specialized in the history of science focused on alchemy ("on the period when science supplanted magic – the age when astrology and witch-hunting yielded to Newton an universal laws."⁵), *Ashmole 782* "seemed to possess an otherworldly power that was impossible to ignore"⁶, which threatens to destroy the walls erected to separate her career as a scholar from her birthright as the last of the Bishop witches. Accordingly, the scholar's option to study history is rooted in her belief that "the past seemed so predictable, as if nothing that happened there was surprising"⁷.

The belief is rapidly put aside when she immerses herself in the less logical and less classified aspects of history, which makes the historian to rely on tools used by the detectives, as she realizes that her interest in the history of science and in alchemy is actually pre-determined by the reduplication of her personality: "I wanted to know how humans came up with a view of the world that had so little magic in it [...] I needed to understand how they convinced themselves that magic wasn't important"⁸. But magic never really went away. This is the lesson of Robert Hooke and Isaac Newton: "They both knew there was no such things as a world without magic. Hooke was brilliant, with his ability to think through scientific problems in three dimensions and construct instruments and experiments. But he never reached his full potential because he was so fearful of the mysteries of nature. Newton? He had the most fearless intellect I've ever known. Newton wasn't afraid of what couldn't be seen and easily explained – he embraced it all [...] it was the alchemy and his belief in invisible, powerful forces of growth and change that led him to the theory of gravity"⁹. Not at all accidentally, it was precisely Newton who introduced the concept of absolute time and space, as non-dependable upon physical events, a backdrop or stage setting within which the physical phenomena occur.

In Diana's genealogical tree we find the historical figure of Bridget Bishop (c.1632-1692), the first woman executed for witchcraft during the Salem witch trials, but also two very gifted and fictional parents: Rebecca Bishop and Stephen Proctor, both witches and anthropologists, killed in Africa by other witches when Diana was seven, but not before enjoying their protection. She was spellbound until she met her shadowed prince. Raised by her aunt, Sarah Bishop, and by her partner, Emily Mather, both witches, Diana opts for a human career, mostly without magic, but the manuscript brings her back into the world inhabited by witches, daemons and vampires, who share with the humans the existence on earth.

Usually the offspring of the humans, the daemons are "creative, artistic creatures who walk a tightrope between madness and genius"¹⁰ (rock stars and serial killers), while the vampires, whose

⁵ Deborah Harkness, *A Discovery of Witches*, Headline Publishing Group, London, 2011, p. 11

⁶ Ibid., p. 4

⁷ Ibid., p. 86

⁸ Ibid., p. 87

⁹ Ibid., p. 104

¹⁰ Ibid., p. 19

parents are also vampires, are ancient, dangerous and beautiful creatures, who feed on blood and can charm easily. They have a daylight existence, have extremely efficient bodies from an electric point of view, they are not dead, but enjoy slow biological flows, being attracted by science and by everything that promises to unlock the secrets of the universe. The discrete presence of the creatures among the humans is carefully monitored by the *Congregation*, a council located in Venice, formed by three witches, three vampires and three daemons. The Congregation also controls the *covenant*, which forbids the different orders of creatures to establish closer relationships.

A rebellious mirror of the Congregation is the *Conventicle*, the gathering of dissenters formed in Madison by the witches Diana, Sarah and Emily, the vampire Matthew, his son Marcus and his lab partner Miriam, and the daemons Nathaniel Wilson, his wife Sophie and Matthew's friend, Hamish Osborne. Apart from the Congregation there is a secret chivalry order created by Philippe de Clermont and led by Matthew (Marcus will take over later), *militie Lazari a Bethania*, the Knighthood of Lazarus of Bethany, (the resurrected Lazarus is not at all an accident within the vampire history), whose mission is to ensure that vampires will survive in a world dominated by humans, also protecting those who could not take care of themselves.

The first anomaly of the manuscript is the second part of its title. Consecutive to "Anthropologia, or a treatise containing a short description of Man", handwritten by Ashmole, there comes a second part of the title, obviously written by a later hand using a pencil, which says: "in two parts: the first Anatomical, the second Psychological"¹¹. It is strange, because there was not a science called psychology at the time Ashmole had lived. Later on, we learn that the pencil annotation of the title belongs to Stephen Proctor, Diane's father, a time walker well versed in witchcraft. Afterwards three folios have been removed from the manuscript, and each illustration has at least one fundamental flow, one element that makes the interpretation of a notoriously tricky alchemical imagery impossible. Another anomaly is that *Ashmole 782* is in fact a palimpsest, with a writing hidden by some sort of spell, with textual captions from the 15th to 17th centuries, images mainly from the fifteenth century, everything being printed on a strange vellum which proves to be the skin of a creature, thus transforming everything in a sensational DNA map. As such *The Book of Life* (i.e. *Ashmole 782*) becomes *The Tree of Life*.

„Scholars do one of two things when discover information that doesn't fit what they already know. Either they sweep it aside, so it doesn't bring their cherished theories into question, or they focus on it with laser like intensity and try to get to the bottom of the mystery"¹² – Diana Bishop concludes before opting for the first alternative. But it proves to be too late, because the discovery, the returning of a bewitched manuscript or the resetting of its original spell is immediately noticed by the creatures. One of them is a 1500 years old French vampire, Matthew Clairmont (originally Clermont), who has an impressive academic career: he is a member of the Royal Society, professor of biochemistry and is affiliated with the Oxford Neuroscience department of the John Radcliffe Hospital. Matthew Clairmont proves to be the dark prince from Diana's mother prophetic fairy tale, from Agatha Wilson's visions (she is a demon), and from the more prophetic *Ashmole 782*, despite a very clear warning issued by Matthew himself: "you mustn't romanticize vampires"¹³.

Matthew Clairmont is not the only creature interested in the manuscript; he shares his interest with Agatha Wilson, a member of the Congregation, who believes that "the Book explains why we're here [...] It tells our story – beginning, middle, even the end. We daemons need to understand our place in the world"¹⁴. The need is originated in the fact that nobody knows *why* and *how* creatures do exist. Moreover, since witches give birth to witches and the vampires give birth to vampires, the birth of the daemons has no other explanation than the anxiety stories generated the fear of the humans, stories originating in the unproved evil of the soul possession. Because, of course – the text states – "fear and denial are what humans do best"¹⁵.

¹¹ Ibid., p. 13

¹² Ibid., p. 15

¹³ Ibid., p. 160

¹⁴ Ibid., p. 69

¹⁵ Ibid., p. 106

"Why I'm here"¹⁶ is also Matthew's central question. His involvement with science has always centered onto this fundamental dilemma, which is different from *how*, the question that seems to motivate the modern scientists. Experimenting with the creatures' DNA, Matthew reaches up to the conclusion that the creatures are slowly becoming extinct. The laboratory results show a clear deterioration of the species, manifested by the daemons' propensity towards insanity, by the vampires' incapacity to create new vampires and by the witches' more and more weakened magical powers. Only humans are not dying out. They prove to be better adapted to the conditions of life, having also a insatiable urge to reproduce, meaning that the humans have become the real victors of the evolutionary battle.

Matthew's interest in *Ashmole 872* is stirred up by Charles Darwin's *On the Origin of Species* (1859), in which he saw how Darwin "seemed to explore the alchemical theory of transmutation through biology"¹⁷. In Matthew's understanding the absolute confidence of an alchemist to change one substance into another is, by creating new forms of life, nothing more than evolution, while the process of fabricating the philosopher's stone seems to capture the quintessence of a vampire, that is immortality, wealth and knowledge.

Nevertheless Matthew doesn't rely on the methods of alchemy, but on extensive lab analyses of mitochondrial DNA. He explains the difference between species as a genetic one: "Humans have twenty-three chromosomal pairs in every cell nucleus, each arranged in long code sequences. Vampires and witches have twenty-four chromosome pairs" and daemons "have the same number of chromosome pairs as humans – but they also have a single extra chromosome"¹⁸. Partially sustained by the works of Darwin (with whom, by the way, Matthew had an exchange of letters), as well as by alchemy, which he conceives as a story of Creation put into chemical formulas and symbols, Matthew Clairmont shares the idea of monogenesis, that is the belief in the common origin of the four different species.

Another creature obsessed with recuperating the manuscript is Peter Knox, a destructive and rather vicious witch and a member of the Congregation, who is convinced that *Ashmole 782* contains „the first spells ever constructed, descriptions of the enchantments that bind the world together [...] the secret of immortality. How witches made the first daemon. How vampires can be destroyed, once and for all"¹⁹.

Self-secluded in the Sept-Tour castle belonging to the Clermonts, a residence owned by Matthew's mother Isabeau, Diana meets two further members of the Congregation, also obsessed with recuperating the manuscript: the witch Satu Järvinen and the vampire Gerbert of Aurillac, a reproduction of the dark legend of the real Gerbert d'Aurillac, that is Pope Sylvester II (999-1003), who was actually one of the most noted scientists of his time. His legend was born at the beginning of the 12th century, with the work of the English monk William of Malmesbury (*De Rebus Gestis Regum Anglorum*) and a polemical pamphlet by Cardinal Beno (*Gestae Romanae Ecclesiae contra Hildebrandum*). According to the legend, Gerbert, while studying mathematics and astrology in Cordoba and Seville, was accused of having learned sorcery and stolen a book of spells from an Arab philosopher. Chased by him, Gerbert fled and hid hanging from a wooden bridge, where, suspended between heaven and earth, he was invisible to the magician.

Among other things, Gerbert was also reputed to have bound a pact with a female demon called *Meridiana* (she appears in the novel as a witch), whose help he enjoyed in order to ascend to the papal throne. Another version tells that he won the papacy by playing dice with the Devil. According to the legend, Meridiana (or her bronze head) told Gerbert that if he should ever read the Mass in Jerusalem, the Devil would come after him. Then Gerbert cancelled his pilgrimage to the Holy City, but when he read the Mass in a church called Santa Croce in Gerusalemme in Rome, he became sick. Soon afterwards, lying on his deathbed, he asked his cardinals to cut up his body into pieces and scatter them across the city. In another version, the protagonist was attacked by the Devil

¹⁶ Ibid., p. 84

¹⁷ Ibid., p. 178

¹⁸ Ibid., p.191

¹⁹ Ibid., p. 151

while he was reading the Mass. The Devil mutilated him and gave his gouged-out eyes to the daemons to play with in the Church. Repenting, Sylvester II cut off his hand and his tongue. Another legend states that his bones will rattle in his tomb any time a Pope is going to die.

Being chased by the Congregation, Diana and Matthew leave Sept-Tours and look for a way out to Madison, USA, hiding in a magic home shared by Sarah Bishop, Emily Mather and several other Bishop ghosts. The house offers them a missing page from *Ashmole 782*, whose rear side was annotated by Stephen Proctor, Diana's father, with a quote taken from Einstein: "The most beautiful experience we can have is the mysterious. It is the fundamental emotion that stands at the cradle of true art and true science. Whoever does not know it and can no longer wonder, no longer marvel, is as good as dead, and his eyes are dimmed"²⁰.

In Madison Diana discovers that her father, Stephen Proctor, was a very rare witch, who could move in time between present, past and future. She also realizes that when she was a child she was also a time traveler, unaware of the threat that any time travel is about messing up the time-space continuum. In the *All Souls Trilogy* version, time travel requires a very rare witch power and three objects from the particular time and place that someone want to travel back to. This means that time travel contains both space (Diana Bishop and Matthew Clairmont move from Madison, USA to England) and time, although Christopher Yorke and Lois Rowe has found that the concept is rather incongruent: "Time travel, properly construed, is the misapplication of a spatial metaphor to a non-spatial phenomenon. Travel is a spatial term, but the independent traversal of the temporal dimension alone does not in any way imply literal movement through space. Thus, 'time travel' is a poor way of describing a process that we imagine can occur — the temporary and localized dissociation of time from space — though in truth it may be beyond human capacity to initiate it or even comprehend its full implications."²¹.

Scientifically, Diana's complex powers (witch-wind, witch-water, witch-fire, time traveler) are explained by her DNA, because she is actually a chimera, „a person with cells that possess two or more different genetic profiles"²². In her case, the secondary profile belongs to her twin unborn brother, due to the so-called *Vanishing Twin Syndrome*, recognized by the medical community in 1945. The Vanishing Twin Syndrome occurs when a twin or multiple twins disappear in the uterus during pregnancy as a result of miscarriage, and the fetal tissue is absorbed by the other twin, by the multiple twins, the placenta or the mother. Symbolically, the protagonist's chimera nature is mirrored by her name, Diana: born on the goddess's feast day, she was named Diana, while, Diana, the goddess of the moon had a twin brother, Apollo, the god of the sun. Not at all accidentally, the Sun and the Moon are essential for the alchemical wedding, their union resulting in a hermaphrodite. This fact makes Matthew to speculate that *Ashmole 782* is not just about the origins and evolution, but also about reproduction, more accurate about the cross-species reproduction as the next evolutionary step.

The necessity to gain time for Diana to learn how to control her powers leads to the decision to keep the discovery hidden from the Congregation, even if the science of time travel keeps worrying her. One of its key issues is represented by the fact that a person could have two manifestations in the same sequence of time. The answer is given by traveling back to the Elizabethan era England, to the exact point when the 1590 Matthew was replaced by Matthew the-time-walker: "The Matthew Royden who had been in the sixteenth-century Chester vanished because he was displaced by the Matthew who'd traveled here from the modern day Oxfordshire. When we left, the sixteenth-century Matthew, presumably, would reappear. Time wouldn't allow both Matthews to be in the same place at the same moment. We had already altered history without intending to do so"²³.

²⁰ Ibid., p. 539

²¹ Christopher Yorke, Lois Rowe, *Malchronia: Cryonics and Bionics as Primitive Weapons in the War on Time*, in *Journal of Evolution and Technology* - Vol. 15 Issue 1 -February 2006, p. 73

²² Deborah Harkness, *A Discovery of Witches*, ed. cit., p. 558

²³ Deborah Harkness, *Shadow of Night*, Headline Publishing Group, London, 2012, p. 67

An unsettling clue of time walking appears to be something that happens to everybody: "...you drive to work and don't remember how you got there. Or the whole afternoon passes and you don't have a clue what you did. Whenever something like that happens, you can bet there's a time walker nearby"²⁴. Again, Einstein is to look for comfort here, with his belief in the elasticity of time and his trust that all physicists are aware that the distinctions between past, present, and future are nothing more than "stubbornly persistent illusions"²⁵. Another problem appears to be the unpredictability of moving across past and future, about how easy is to wander indefinitely within "the spider web of time"²⁶.

The three objects from the Elizabethan time (the white queen, lost by Matthew in a game with Kit Marlowe in 1590, brought to Diana by Sophie Norman, Agatha Wilson's daughter-in-law, Ysabeau's earring, hidden in Bridget Bishop's puppet, and the first edition of Marlowe's *Doctor Faustus*) are introduced into a cyclic choreography: found or got in the present, they are replaced into the past in a way which guarantees that they will go down in time the very same way they had done it before. In a story featuring witches, vampires and daemons it becomes inevitable that the chosen moment of time traveling is linked to two essential feasts of the Gothic, Halloween and All Souls: "There's not much keeping the living from the dead between Halloween and All Souls. It would be easier to slip between the past and the present then"²⁷.

The extensive depiction of 1590 England is directly indebted to Deborah E. Harkness's high expertise in the subject, her book *The Jewel House. Elizabethan London and the Scientific Revolution* (Yale University Press, 2007) being in many respects the scientific counterpart of the fictional England depicted in the second part of the *All Souls Trilogy*, *Shadow of Night*, which is almost entirely dedicated to a trip to Elizabethan England. "For the first time in my life – Diana Bishop says –, I was absolutely delighted to be a witch. As a historian I studied the past. Because I was a witch, I could actually visit it"²⁸.

At that time, Matthew Roydon (the change of family name was a necessity for a *wearh*, which is the old English term for vampire, another word being *manjasang*, because *vampire* is an invention of the 18th century) worked as a spy for Queen Elizabeth and for his own father, Philippe de Clermont, a close friend of the scorned and jealous Christopher Marlowe, a creative, but troubled daemon, with an unrequited love for Matthew and a special taste for vengeance, which menaced Diana several times. Among Matthew's friends we can also find many fictional versions of otherwise real people: the writer and scholar George Chapman (1559-1634), the mathematician and astronomer Thomas Harriot (1560-1621), Henry Percy, 9th Earl of Northumberland (1564-1632), nicknamed "*the Wizard Earl*" because of his interest in the scientific experiment and because his extensive library. Another friend is Sir Walter Raleigh (1554-1618), one of the most fascinating figures of the Elizabethan era, a writer, spy, politician, soldier, courtier and explorer.

Strangely enough, under the name Matthew Royden we can also discover a very real but less known poet, associated to a society called by the modern scholars *The School of Night* group, including Marlowe, Chapman, Raleigh, Roydon, Harriot and, possibly, Henry Percy. Initially Sir Walter Raleigh called the congregation *The School of Atheism*, an adequate name for a group who "held heretical opinions, sneered at the corrupt court of Queen Elizabeth, and scoffed at the intellectual pretensions of the church and university"²⁹.

In England Diana Bishop gets acquainted to Queen Elizabeth, comes into close friendship with Mary Sidney, Countess of Pembroke (1561-1621), one of the first English woman writers, famous for her poetry and for her literary patronage, but she also meets the famous astrologer, mathematician and occult philosopher John Dee (1527-1608/1609). Diana also discovers what means to be a *fileuse du temps*, a time spinner, doubled by a weaver (a maker of spells), but she also

²⁴ Deborah Harkness, *A Discovery of Witches*, ed. cit., pp. 620-621

²⁵ Ibid., p. 621

²⁶ Ibid., p. 669

²⁷ Ibid., p. 629

²⁸ Deborah Harkness, *Shadow of Night*, ed. cit., p. 4

²⁹ Ibid., p. 14

learns how dangerous could be the life of a witch within an epoch that hosts the North Berwick witch trials (1590), under King James's reign. It is the same King James who, still in Scotland at that time, publishes a philosophical dissertation on necromancy and on the historical relationships between the various methods of divination, known as *Daemonologie* (1597). The work also deals with vampires and werewolves, but they do not appear in Deborah Harkness's trilogy. It is the book believed to be one of the main sources used by William Shakespeare when writing *Macbeth*, but in the *Shadow of Night* Shakespeare is nothing more than a promising writer, inspired occasionally by Stephen Proctor (the alleged author of the saying "something is rotten in the state of Denmark"³⁰) and the direct beneficiary of Marlowe's ideas when writing *Love's Labor's Lost*.

It is worthwhile mentioning that the best chart of Marlowe's presence in the Shakespeare's work was given by Harold Bloom, who brilliantly displaces, in *The Anxiety of Influence*, the creative and behavioral *hybris* of Marlowe, killed in a brawl presumably issued by the government he had previously served as a secret agent. Harold Bloom constructs his hypothesis by using Russell Frazer's thesis according to which "Shakespeare's story began with Marlowe"³¹.

In the Elizabethan era Diana also meets her guardian angel Gallowglass, Matthew's nephew, who will keep an eye on her in the future. But the meeting which really changes her life is with Philippe de Clermont, the ancient and fascinating father of the Clermont family, who, while celebrating the Christian feasts, also includes the ancient Saturnalia. She becomes his blood-sworn daughter and Matthew's wife through a dual ceremony: a sacrifice at the former temple of Artemis (goddess Diana's Greek identity) and a Christian wedding as well, celebrated at Sept-Tours Castle.

Then the travelers go to Prague, because Matthew must find Edward Kelley (1555-1597/1598), one of John Dee's former associates, who claims to possess the secret science of transmuting base metals into gold (the goal of the alchemy), being also the owner of the Philosopher's Stone. His flamboyant biography, his connections with John Dee, Elizabeth I and Rudolf II, as well as his claim of possessing great alchemical and magical skills have transformed him into the emblem of the sorcery and magic.

The sojourn in Prague means also, of course, the contact with the legendary curiosity cabinet (*Kunstkammer*) of Rudolf II, The Holy Roman Emperor (1552-1612), a rather dangerous and bizarre man, very aware of vampires and other creatures, and the possible source for *Ashmole 782* or *The Book of Life*, the answer to everything. Prague also hosts many other important figures of the thinking and spirituality of the late 16th century, like Judah Loew ben Bezalel (?1412/1526-1609), known to the scholars of Judaism as The Maharal (acronym of Moreinu Ha-Rav Loew, Our Teacher, Rabbi Loew), an important mystic, philosopher and Talmudic scholar, but also the subject of the 16th-century legend of the Golem, whom creator he was, the hypothesis being assimilated by our fiction. It is the place where Diana notices valuable information related to the so-called *Order of the Defeated Dragon* (or *Drăculeștii*), an order which challenged the Clermonts, being led by Vlad the Dragon, the father of the Impaler: "The Impaler was a nasty bastard. Happily he's dead now [killed by Baldwin de Clermont, the oldest son of Philippe], and all we have to worry about are his father, his brothers, and their Báthory allies"³².

A Discovery of Witches is also a book about books, and the scholar Deborah Harkness includes in its tissue the alchemical text *Aurora Consurgens*, the writings of Giordano Bruno (who, according to our fiction, was actually a daemon), a great number of quotes by Ben Johnson, John Milton, Dante Gabriel Rossetti, dialogues told in Occitanic and many more. Thus the *Shadow of Night* intensifies its inter-textual level, both by reproducing the imagined, but sophisticated dialogues belonging to the intellectuals gathered in *The School of Night*, group, and in the highly skilled reenactments of the Elizabethan era court life and culture. Moreover, the second part of the

³⁰ Ibid., p. 590

³¹ Harold Bloom, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, tr. din limba engleză și note de Rareș Moldovan. [*The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Translated from English and notes by Rares Moldovan]. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 19

³² Deborah Harkness, *Shadow of Night*, ed. cit., p. 509

trilogy offers a subtle lesson of vampire imaginary, centered upon sex and dominance, doubled by a scholarly reevaluation of the topic.

The author massively relies on the famous *Voynich manuscript*, a 15th-century illustrated codex written in an unknown writing system, also associated to John Dee and Rudolf II. In the third part of the trilogy, entitled *The Book of Life*, the inter-textual links dissipate, allowing the protagonists to dissolve all their problems concerning time traveling in a truly happy end manner. Returned to present day time due to Diana's outstanding witch powers, who also associates a fire drake, they start to decipher the complex genetic codes hidden in the now complete *Ashmole 782/The Book of Life*, being helped by Chris Roberts, a genius of molecular biology science. They also face and destroy their old and new enemies, like Peter Knox and Benjamin de Clermont, and manage to invalidate the *covenant*, which means that the future generations will be created within the liberated climate of the mixed species. Being fairly optimistic, the final message of the book, launched into space by biologist Chris Robert (a human being!), is utterly reassuring and nothing less than politically correct: "You aren't monsters after all. There are not such things as daemons, vampires, and witches. Not biologically. You're just humans, with a difference"³³³⁴.

BIBLIOGRAPHY

- Alcon, Paul K., *Origins of Futuristic Fiction*, The University of Georgia Press, Athens and London, 1987
- Bloom, Harold, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, tr. din limba engleză și note de Rareș Moldovan. [*The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Translated from English and notes by Rareș Moldovan] Paralela 45, Pitești, 2008
- Harkness, Deborah, *A Discovery of Witches*, Headline Publishing Group, London, 2011
- Harkness, Deborah, *Shadow of Night*, Headline Publishing Group, London, 2012
- Harkness, Deborah, *The Book of Life*, Headline Publishing Group, London, 2014
- Harkness, Deborah, *The Jewel House. Elizabethan London and the Scientific Revolution*, Yale University Press, 2007
- Hobana, Ion, *Science Fiction. Autori, cărți, idei*. [Authors, Works, Ideas]. Vol I. Editura Eminescu, București, 198
- Yorke, Christopher, Rowe, Lois, *Malchronia: Cryonics and Bionics as Primitive Weapons in the War on Time*, in *Journal of Evolution and Technology* .Vol. 15 Issue 1 -February 2006

³³ Deborah Harkness, *The Book of Life*, Headline Publishing Group, London, 2014, p. 617

THE DESTINY OF CHILDREN'S BOOKS

Calina Paliciuc

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: Not only creators but also books have their destiny, some rise over time over intentions declared or not by the author, others are perceived differently than thought by those who gave them life. Unrepentant satire or "moralizing lessons," draped in the "fable" for the "grown ups", have ended up being considered as "children's books", a status that goes down in the eyes of many, but paradoxically also saves them from oblivion was the destiny of famous books signed by Daniel Defoe, Swift, Kipling and even Dickens. Most articles are reduced to the storytelling of the well-known "true stories" that inspired the writer or emphasized the ethical value of the famous book.

Keywords: creators, books, foreign writers, translators, value

Nu doar creatorii, dar și cărțile își au destinul lor, unele se înalță în timp mult peste intențiile declarate sau nu de autor, altele ajung să fie percepute altfel decât au fost gândite de cei ce le-au dat viață. Satire necruțătoare sau „lecții moralizatoare”, drapate în „fabulă” pentru cei „mari”, au sfârșit prin a fi considerate drept „cărți pentru copii”, statut care le coboară în ochii multora, dar - paradoxal - le și salvează de la uitare. Acesta a fost destinul unor cărți celebre semnate de Daniel Defoe, Swift, Kipling și chiar Dickens.

Cele mai multe articole se reduc la povestirea cuminte a știutei „povești adevărate” care l-a inspirat pe scriitor sau pun accentul pe valoarea etică a celebrei cărți.

Majoritatea textelor consacrate lui **Daniel Defoe** părintelui lui *Robinson Crusoe*, fie ele simple note, medalioane comemorative sau recenzii, au fost prilejuate de împlinirea, în 1931, a doua sute de ani de la moartea scriitorului sau de traducerea cărții - la început parțială sau repovestită pentru copii, apoi integrală (Petru Comarnescu în 1943).

Cititorul e interesat de modul exemplar în care naufragiatul, pe un pământ nelocuit, reconstruiește cu migală o mică lume, parcurgând fazele civilizației omenirii. Nici un comentator român din epocă nu vede în lucrarea lui Defoe o carte alegorică, „un mit al civilizației moderne”.

Ortens Arineanu (pseudonimul lui Nestor Urechia) vorbește despre „istoricul insulei lui Robinson” și despre ceilalți *Robinsoni* ieșiți - în spațiul românesc - din cunoscuta carte: *Robinson în Țara Românească* de Al. Hodoș și *Robinsonii Bucegilor* de Nestor Urechia. (Ortens Arineanu, *Insula, lui Robinson*, în „Propilee literare”, II, 1927, 15 iunie, p. 12).

"Curierul critic" al „Mișcării literare” apreciază apariția textului integral în germană și deplânge faptul că noi avem „doar un Robinson trunchiat”, „din prejudecata că e o carte de copii.” (Daniel de Foe, *Robinson Crusoe*, traducere de Radu O. Rosetti, în „Mișcarea literară”, II, 1925, nr. 16, (28 februarie).

Și Adrian Maniu o consideră astfel, dar „deși e o carte pentru copii, e totuși o pagină de glorioasă istorie a umanității [...] întâmplarea adevărată avea totuși o frumusețe de simbol - nenorocirea dovedind puterea omului cinstit de a trai în singurătate [...] De aceea cronică romanțată a vieții lui Robinson s-a bucurat prin veac de gloria cea mai mare și alături de *Biblie* și de *Casa unchiului Toma* constituie cele mai citite cărți în toate limbile pământului.”

(Adrian Maniu, *Robinson Crusoe* (sic!), în „Adevărul”, 44, 1931, nr. 14.526, 9 mai, p.1).

Un mic text, nesemnat, amintește asemănările între viața lui Defoe și cea a lui Cervantes, un altul, tot... anonim, vorbește despre o carte uitată” - *înconjurul Marii Britanii* - dar nici un articol nu

are în vedere *Moli Flanders* sau *Jurnalul din anul ciumei*, nici pe Defoe ca întemeiator al ziaristicii moderne. „... trăim într-o epocă critică, mergem în necunoscut și nu ne putem bizui decât pe talazul de vrednicie ce ni l-am ridicat Scut împotriva tuturor evenimentelor adevărate [...] Noi suntem noii Robinsoni.” (Traian Che iar iu, *Noi și Robinson*, în „Glasul Bucovinei, XVIII, 1935, nr. 4634, 1 septembrie, p.2-3).

Ap. D. Culea publică două lungi articole despre *Robinson Crusoe* - reluând și comentând - în scop didactic - subiectul cărții. După ce afirmă ca nu e o carte pentru copii, ci mai degrabă pentru „tineretul de peste douăzeci de ani”, având o mare valoare formativă, autorul subliniază că „înainte de a fi o carte universală, e definitorie pentru spiritul englez. *Robinson* întrupează rasa engleză în toate virtuțile ei active.”

Deși își publică articolele în revista „Lamura” - organ al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii, având în redacție și pe Nichifor Crainic, când comentează raporturile eroului cărții cu, Dumnezeu, Culea scrie, foarte puțin ... ortodox:

„Astfel de creștinism este cu totul englez, protestant, puritan; adică activ, practic, dezbrăcat de formele dogmelor, e religia fără biserică și preoți, în armonie cu instictele rasei și ale pământului. Înarmat cu astfel de credință care consacră munca, oțelește brațul și sufletul, omul curăță, organizează și civilizează pământul.

Ce ar fi făcut oare un creștin de sub acest cer de răsărit, pasiv și fatalist? Ar fi bătut mătănii, ar fi tras la cruci și ar fi ridicat un mic altar, ar fi așteptat de sus hrana și mântuirea ca profetul Ilie în pustiu, s-ar fi îndobitocit ca schimnicii din pustii, a căror viață de negație umple articolele ortodoxe, natura l-ar fi învins și el s-ar fi uscat ca roșcovele în chiar prezența lui Dumnezeu.” Date fiind valențele educative ale modelului, ar trebui, încheie D. Culea, să fie introduse în școli „lecții de robinsoniade”.

(Ap.D.Culea, *înțelesul lui „Robinson”*, în „Lamura”, II, 1940, nr. 3, decembrie, p. 223-238).

Într-o documentată comunicare citită la sesiunea științifică a Universității clujene din 1956, Mihail Bogdan a urmărit destinul scrierilor lui Jonathan Swift în spațiul românesc. Și pentru că traduceri românești au plecat de la cele franțuzești sunt înregistrate cele ce ne-au servit ca model: mai puțin cea alcătuită - la doar un an de la apariția *Călătoriilor lui Gulliver* în Anglia - deci 1727 - de abatele Desfontaines - (mai degrabă o adaptare decât o traducere), cât mai ales la cea cu traducător necunoscut, dar ilustrată de pictorul S.S Grandville. Acest text va servi ca bază pentru prima traducere românească - sub semnătura lui I.D. Negulici - în anul 1848 - și după „o confruntare cu originalul englez prin ajutorul D. Em. Angelescu”. Ediția e ilustrată cu optzeci de imagini, preluate după ediția franceză.

Semnificativ - timp de un secol aproape ea va rămâne singura traducere completă în românește a celebrului roman, toate celelalte care vor urma vor fi repovestite, rezumate, în chip de cărți pentru copii. Așa vor fi: traducerea trunchiată a lui Caion din 1898, cuprinzând doar două părți, ca și cea semnată de Ludovic Dauș - cuprinzând doar prima călătorie.

În 1905 Radu D. Rosetti îl plimbă și el pe Gulliver doar în țara piticilor și urmașilor, iar Haralamb G. Leca - în 1909 își permite să facă interpolări numeroase. În 1938 mai apare un *Gulliver* în țara piticilor repovestit, după un text franțuzesc - și în felul acesta statutul de „carte pentru copii” e și mai bine consolidat, sărăcind semnificația cărții.

Față de traduceri amintite de Mihail Bogdan, *Bibliografia* alcătuită de O. Pădurari mai include o traducere din anii treizeci semnată de Sorin B. Rareș - *Țara cailor și Meditația supra unei mături* - tradusă de P. Grimm, în 1927. Abia în anii cincizeci - prin strădania Verei Călin (1952) și cea a lui Leon Levitchi (1956) vom avea ¹⁸⁷traduceri integrale făcute cu profesionalism, după originalul englez. Și în presă apar fragmente din cartea lui Swift - între anii 1882-1899 - mai ales primele două cărți și se traduce din H. Taine, capitolul despre Swift din *Istoria literaturii engleze*.

În 1935 se reproduce un fragment, după traducerea din 1849 a lui Negulici, iar în 1938 în paginile ziarului „Patria”, Ion Dumbravă traduce același episod. În perioada interbelică cartea fundamentală a lui Swift era tratată de mulți comentatori la capitolul „cărți pentru tineret”.

Între anii 1926-1944 au apărut zece texte închinat lui Swift, cele mai multe mai mult decât modeste. Era bicentenarul lui Gulliver și gazetarul de serviciu rămânând ades anonim, insera câteva rânduri despre carte sau scriitor, ades cu tentă, de senzațional sau oricum vizând aspecte marginale: Jonathan Swift și cinematograful, aventurile amoroase (după cartea lui Lewis Gibbs).

În „Propilee literare” (an I, 1926, nr. 19, 15 decembrie, p. 16) la cap. „Diverse” - consemnând, în trecere Bicentenarul „Gulliver” - citim:

„Cartea trăiește mereu, dar numai pentru părțile ei dintâi. Partea satirică nu mai e sensibilă nimănui. N-a rămas decât partea de fantezie. Și cum aceste povești cu pitici și uriași sunt cele care emoționează și tresaltă imaginația copiilor, *Gulliver* a devenit o carte pentru copii... Swift, satiricul Swift, dacă ar mai veni pe lumea asta, ar fi desigur mirat văzând că pamfletele lui au ajuns să distreze pe copii!”

Marian Sârbulescu e încredințat că de vină, pentru că Swift a fost uitat, e viața modernă: omul a pierdut simțul fantasticului.

„Aș vrea să știm câți îl mai recitesc pe Swift. Cred că foarte puțini mai catadicsesc să-și piardă vremea cu acele minunate povestiri pentru copii și oameni în toată firea care sunt *Gulliver în țara pititcilor* și *Gulliver în țara uriașilor*. Nimeni nu mai crede în realitatea temerarului aventurier. Nimeni nu-l mai iubește pe Gulliver. Am pierdut orice simț al fantasticului, orice facultate de a transcende realitatea. Imaginația noastră și-a frânt aripile odată cu zborul celui dintâi avion.”

(Marin Sârbulescu, *Gulliver*, în „Timpul”, VIII, 1944, nr. 2607, 13 august)

Mai ciudată, ca să folosim un termen blând, e „citirea” cronicarului ziarului „Biruința” care, după ce rezumă *Călătoriile lui Gulliver*, apreciază că ultima parte, cea mai amară - n-are nici o valoare literară („pare o bucată fără valoare pe lângă strălucirea de pietre scumpe ale primelor șiri”), grăbindu-se chiar să generalizeze, alegând nefericit exemplele: „E cazul lui Cervantes în partea a doua a românului *Don Quijotes* sau al lui Goethe în *Fausi* precum și a lui Gogol în *Suflete moarte*.”

(Ion Munteanu, *Jonathan Swift*, în „Biruința”, I, 1926, nr. 177, 19 noiembrie, p.2)

Singurul text de substanță, care se apropie de ceea ce ar fi trebuit să fie nivelul receptării operei unui mare scriitor înspre mijlocul sec. XX, e cel semnat de Sanda Popescu, în „Jurnalul literar” ziarul de ținută, scos la Iași de G. Călinescu.

„Sunt în atenția europeană; câteva opere cărora, printr-un vitreg joc al destinului, li s-a pierdut în cursul timpului semnificația cu care le-au investit creatorii lor. Ne gândim la scrierile lui Rabelais, Cervantes, și firește, punem în fruntea lor pe acelea a lui J. Swift.

Dintre ele, *Povestea butoiului*, *Scrisorile postăvarului*, și-au păstrat în conștiința posterității caracterul lor satiric, pe când *Călătoriile lui Gulliver* - tocmai acelea care l-au consacrat în ochii contemporanilor ca protagonist al genului - au devenit literatură pentru copii. [...] dată la lumină după mulți ani de gestație, ea apare ca un nemilos rechizitoriu al „imperfecțiunilor, nebuniilor și viciilor speței umane”.

Despre felul cum au fost primite *Călătoriile lui Gulliver* de către public, ne informează W. Scott „Niciodată, poate, o carte n-a fost atât de căutată de către toate clasele lumii. Cititorii înaltei societăți găseau în ea o satiră personală și politică, vulgul, aventuri pe gustul său, amatorii de romantism, minunății, tineretul, spirit, oameni gravi, lecții de morală și de politică, bătrâni năpăstuiți și ambiția desamăgită, maxime de o amară și tristă mizantropie”.

Nu numai în Anglia, ci și pe continent răsunetul lui a fost puternic. Voitaire, aflat atunci la Londra, le laudă prietenilor, sfătuindu-i să ¹⁸⁸traducă cartea. Abatele Desfontaines nu se mulțumește numai cu traducerea, ci adaugă și o continuare: *Notul Gulliver*.

După 1727 apare și în Anglia o continuare a unui autor obscur.

Succesul neegalat a dus la imitarea procedeelor literare folosite de Swift. Ea poate fi

semnalată până în literatura noastră, în scrierile lui I. Ghica: *Insula Prosta și Două călătorii în vis* (Cultura sa de formațiune engleză l-a îndemnat să uzeze de procedeele swift-iene pentru a critica și pentru a da norme de îndreptare în chestiunile privitoare la economia politică).

Ar fi trebuit ca succesul unei opere cu atât de mare răsunet să crească cu trecerea timpului, dar lucrurile s-au desfășurat altfel din grija acelor dușmani credincioși, despre care pomenește însuși artistul și dintr-a vieții care nu l-a cruțat.

După ce urmărește mai departe firul vieții scriitorului, Sanda Popescu scrie: „... opera n-a putut fi înmormântată sub greutatea unei ignorări totale, ci numai gonită din conștiința oamenilor maturi, în rafturile bibliotecilor pentru copii. E semnificativ, ca și azi, editura Garnier, menționează *Călătoriile lui Gulliver* în *Bibliothèque enfantine* alături de altfel, de opera lui Cervantes. O vină poate fi adusă și desăvârșirii cu care artistul a ascuns ideea îndărătul imaginației, cu care a învăluit acțiunea într-o puternică atmosferă de basm.

Orice îndoială asupra caracterului pamfletar al scrierilor sale, o risipesc *Scrisorile către Stella*. Se desprinde din ele, în linii de o neșovăitoare siguranță, profilul moral al artistului.

După ce comentează fragmente semnificative din *Scrisori*, Sanda Popescu schițează un portret al scriitorului și îi motivează viziunea pesimistă, mizantropică, după ce prezintă sumar *Călătoriile lui Gulliver*:

„În călătoriile în Liliput, Brobdingrag, Laputa, scriitorul arunca o privire circulară asupra întregii vieți de stat. Ochiul său vigilent, străbătând vâlul formalismului, pătrunde până în miezul lucrurilor, denunțând fără menajamente toate lipsurile, propunând, la tot pasul, metode de îndreptare. [...] Cât privește reflecțiile asupra fericirii și binefacerilor nemuririi - fizice nu spirituale - interesul lor stă în faptul că aruncă o puternică lumină asupra mizantropiei artistului, care se înfioară la ideea că s-ar putea să-i fie refuzată binefacerea de-a muri, de a sfârși plictisitoarea cursă, de a intra într-un etern repaus.

Cea mai crudă dintre toate satirele e cuprinsă în *Călătoria în țara cailor*. E destul să ne amintim ca acei monștri care sunt yahon-zii, în imaginația scriitorului simbolizează rasa umană pentru a avea măsura mizantropiei sale.”

Deși pare cu totul trecută de partea celor ce vad în Swift un mizantrop, comentând portretul omului, așa cum e conturat în ultima parte a *Călătoriilor lui Gulliver*, Sanda Popescu acceptă - în cele din urmă, ca rasa umană poate fi îmbunătățită, în concepția lucidului scriitor.

„Acesta e portretul, sumar, al omului, așa cum l-a văzut un suflet ros de amărăciune, căruia valențele morale ale aceluiași suflet îi opune omul ideal, adică ființa umană la care rațiunea nu e problematică și cunoaște frivolitatea, desfrâul, fiind străinade orice patimă, care e dotată cu temperanță, pasiune pentru muncă, simțul purității, ale cărei preocupări s-ar limita la prietenie, bunătate ordine și economie, câteodată la fenomenele naturii - numai cele vizibile - la vechile tradiții, limitele curajului, regulile invariabile ale rațiunii. Chiar dacă în *cursul* scrierii, consiliul cailor hotărăște exterminarea rasei yahon-zilor, postfața *Călătoriilor* mărturisește marea preocupare a artistului de îmbunătățire a rasei umane nu de nimicire a ei.

Refugiindu-se în abstract, scriitorul nu a urmărit numai să se sustragă rigorilor momentului politic. El a urmat îndemnurile lăuntrice ale sufletului său, un fluviu străbătut de curenți contrarii: nevoia de a biciui moravurile unei omeniri decăzute, fiind înfrânată de grija de a nu altera grăuntele de umanitate pe care și cea mai pierdută ființă îl poartă ascuns în adâncul ei.”

(Sanda Popescu, *Călătoriile lui Gulliver*, în „Jurnalul literar”, I, 1939, nr. 33, 13 august, p.1, 3)

După cum se vede, chiar și din fragmentele transcrise, avem de a face cu un text dens r temeinic informat, în care autoarea se ridică deasupra acestor informații pentru a-și argumenta judecățile de valoare.

Textul e semnificativ nu numai pentru autoare, dar și pentru nivelul ziarului călănescian, care, din păcate, a avut o existență scurtă. Textul, desigur neinclus în nici o ... antologie, merita să fie salvat de la uitare spre a ilustra un anumit nivel al criticii interbelice, în ceasurile ei faste și

punând în lumina „mecanismul” prin care o satiră de profunzime a rămas în conștiința celor mai mulți cititori doar drept o carte pentru copii. Habent sau fata libelli...

BIBLIOGRAPHY

Trofin, Aurel, Preliminaries in a History of Romanian „Anglistică”, /. English-Romanian Relation,

Philologia, 1981, nr. 2, p. 44-49

Vasiliu, Rodica Ileana, Walter Scott și destinul operelor sale în literatura română, teză de doctorat, 1981

Velter, Tiberiu, Relațiile româno-britanice între anii 1919-1924, Editura Presa Universitară clujeană, 2000

Vereș, Grigore, Opera lui Charles Dickens în România, București, Editura Minerva, 1982

Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, Dicționarul scriitorilor \ români, voi. I-IV, Editura Fundației Culturale Române, 1995-2002

THE AMISES ON ENGLISH LITERATURE

Manuela Odeta Șopt-Belei

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

*Abstract: No other father-son relation had produced a corpus as sizable and significant as that of Sir Kingsley Amis and his son, Martin Amis. They have maintained not only a quality of writing but also duration of productivity that other literary families simply have not matched. The Amises have published over thirty novels; a handful of short-story collection; numerous screenplays for television and films; and literary hundreds of reviews, essays and articles ranging with in topic from English university expansion and the state of modern fiction to alcoholic beverages. Kingsley was nominated for Britain's Booker – McConnell Prize, which he won in 1986 for *The Old Devils*, and though Martin has been listed for the award once only for *Time's Arrow*, or *The Nature of the Offense*, in 1991 – in other years his name's absence from the list has generated the controversy that his works, and the Booker Prize, continuously attracts.*

Keywords: conflicts, irony, morality, class, English influences

Literature is "a talent contest", Martin Amis once said, and every reader must find his "personal tradition". Both Kingsley and Martin have spoken of the major English influences upon their work, and their individual great traditions can be quickly established. Martin admits, for example, to a native lineage originating in the "Mandarin rhythms" of Charles Dickens, the satires of Evelyn Waugh, and the wit of P. G. Wodehouse. He often speaks about of Jane Austen, and Philip Larkin. These writers cannot be labelled experimentalists; they are traditional and comic satirists: their styles and their "rhymes of thought" announce a distinctively English form of irony, humour and wit. By contrast, Kingsley's great tradition begins with Henry Fielding, passes through early Evelyn Waugh and to P.G. Wodehouse, and finishes to Anthony Powell, Elizabeth Taylor, and Angus Taylor.

The Amises appeared to discover some common ground, some neutral territory. Slight variances can also be found – Martin is silent on Powell and Taylor, whereas Kingsley disparaged Austen and Dickens - but overall, their differences seem less rooted, than those they shared over the three writers in American literature, Nabukov, Bellow, and Roth. Of the many writers listed above, only three – Austen, Larkin, and Waugh – became the subject of significant essays written by both Amises. The English literature helped them historicize their conflicts, interrogating issues of irony and wit, morality and class.

Jane Austen: Mannered Morality

In 1957 Kingsley Amis reviewed the McDonald reprint of Jane Austen's *Mansfield Park* for the *Spectator*. The essay was entitled "What Became Jane Austen? and it would inspire three letters to the editor, and assume the lead position in Kingsley's first collection of essays, *What Became Jane Austen? And Other Questions* (1970). The essay is important for two reasons: "it illuminates the interplay in Kinsley's work among characterization, morality, and class, and it crystallizes his reactions for repudiating Leavisite literary canons. By denouncing the didacticism of *Mansfield Park* on both moral and ideological grounds, Kingsley helped clarify the precepts of his own moral fiction and criticism." (Keulks, 1950, 68) *Mansfield Park* is among the more didactic of Austen's novel. Kingsley review should be viewed as a personal "reappraisal" of Leavisite attitudes. In the same manner *Lucky Jim* (1954) rebelled against the literary examples of preceding generations, especially, modernist innovations with the time and consciousness, "What Became Jane Austen?", published just three years later, rebelled against the critical imperatives of the past. (Keulks, 1950,

68) This impulse manifested itself through the introduction to the edition of *Mansfield Park* that Kingsley's disagreement with Q.D. Leavis, who had written the introduction to the edition of *Mansfield Park* that Kingsley reviewed.

This insistence of critical would not be the last to involve Kingsley with Leavises. Five years later in 1961, when both men were followed at Cambridge, F.R. Leavis replied Kingsley by calling him a pornographer. Then, in *Dickens the Novelist*, which released in the same year as Kingsley's collection *What Became Jane Austen?* the Leavises would relegate Kingsley's work to a footnote, ridiculing the thinness of his social criticism when contrasted with that of other writers, especially Dickens. Finally, he called *Lucky Jim* an irresponsible work that is "surely a puerile scenario for a cinema-type farce." Although Kingsley refrained in his *Memoirs* that F.R. Leavis seemed to have "done more harm than good to literature, never mind the study of literature." (Amis, 1991, 217) As did Austen, Kingsley rebelled against the dominant literary modes of his time, something for which he was given insufficient credit by the Leavises. Austen and Kingsley both criticized the lack of realism in contemporary fiction, the falsity of life that Austen addressed in her "Plan of a Novel" and her famous parody of the Gothic novel in chapter 20 of *Northanger Abbey*. Kingsley and Martin both work to eliminate social hierarchies, to undermine conformity and class, to oppose placidity. Even though all three authors depict morality as a choice between overlapping, not contrasting, possibilities, neither Kingsley nor Martin foreground it to the degree that Austen does." (Keulks, 1950, 217)

Martin wrote two important essays on Austen during the 1990s, both of which illuminate his own literary sensibility as much as they do to Austen's. The first essay, entitled "Miss Jane's Prime", review the classic appeal of Austen's *Pride and Prejudice*. The second entitled "Jane's World" surveys the Austen-euphoria that swept the film industry in England and America during the mid-1990s. Both essays provide a context for the Amises divergent worldviews. Kingsley acknowledged that Austen's dialogues paved the way for the modern novel, and Martin continues where his father left off: "She deals in auras and presences. Her creations fill a certain space with a certain personal style, and they are shaded by their idiolects." (Keulks, 1950, 73-74) Her work presents moods that demand neither revolution nor change, goes toward irony, not satire: "Satire is militant irony. Irony is more-suffering. It doesn't incite you to transform society; it strengthens you to tolerate." (Keulks, 2003, 74)¹¹⁵

In opposition to Austen, neither of the Amises loses respect for their characters when property does. Martin clarifies the limitations of her novels: "I would argue", he writes, "That all the pathos and eloquence of the novels derive from the characters' subservience to convention: the reticence and constraint allow for a quiet undertow of emotion which it is impossible to stimulate in more uncorseted fiction. Take away the conventions", he concludes "and little remains." (Keulks, 2003, 75)¹¹⁶ Whereas Kingsley's characters remain integrated into society, Martin's remain impulsively alienated, even they exceed the levels of wealth or intelligence that ensure such stability. It is Martin's heroes, not Kingsley's, who seem more deserving of the label "angry young men"; they are younger, more reckless in motive and action and risk less in sacrifice and rebellion. (Keulks, 2003, 77)¹¹⁷

Evelyn Waugh: Decline and Fall

Austen was not alone in her contributions to the Amises' use of romance and irony, as analysis of Evelyn Waugh and Philip Larkin will confirm. In *No, Not Bloomsbury*, the title of which derives from *Lucky Jim*, Malcom Bradbury, annotated the degree to which Kingsley's career shadowed Evelyn Waugh's. Both men, he argued, began as "spectacular Young Turks", writing novels that expressed the stagnation of a younger generation. In addition, both captured the manners, "moral upsets, cultural dislocations and social instabilities generated by a recent war, exposing a "secret but gradually more explicit nostalgia" in the face of modernist experimentation. Both were anti-romantic writers who darkened into a fixed conservatism over the years. (Keulks, 2003, 79)¹¹⁸ As John McDermott concluded in his introduction to Kingsley's 1990 collection of

essays, *The Amis Collection: Selected Non-Fiction 1954-1990*, “Amis has come to occupy the Evelyn Waugh Chair of Savage Indignation. Like Waugh, he is splendid with prejudice, rich in bracing dislikes. Also like Waugh; he is a consummate writer of sentences, a mordant practitioner of perfected English prose.” (McDermott, 1990, xi)¹¹⁹ As the six reviews of Waugh in *The Amis Collection* reveal, Kingsley never concealed his admiration for Waugh’s early work. In 1978 retrospective of *Decline and Fall* entitled “Fit to Kill”, Kingsley recounted the impact of Waugh’s first novel: “Half a century ago this month” he wrote “there appeared the first –what? Modern novel? Post –Great – War novel? Novel written for me, and not for some porcelain – collecting multilingual gourmet-therby degrading Aldous Huxley, who had been doing well in my esteem on other but related grounds. Whatever it was, it changed things. No writer could go on in the old innocent, docile way after that.” (Keulks, 2003, 79)¹²⁰

Although Kingsley broke from Waugh’s “cult of elegance dexterity, brilliance, and command”, both authors assumed their positions in the tradition of comic and moral realism. As Bradbury concludes:

[Amis and Waugh] both... turned with their virtues and their faults, into major writers mixture of basic craft, remarkable social perception, comic vision and gift for rage and outrage managed to construct a lifetime of writing of extraordinary dimensions and decided influence. It has been said that few contemporary comic writers can get free of the intonations of Amis, and the tradition of modern comic fiction in Britain has an inescapable source in Waugh, who will, I think, be seen as one of the great black humorists of the century. Both suggest that the comic is both a stylistic capacity and a form of human pain, and both indicate what I think is a very British way of dealing with it which may have striking limitations and peculiar strengths. As a result, both are difficult to write about, provoking both annoyance and respect, a sense of a talent often imperfect ye of an extraordinary force. (Keulks, 2003, 82)¹²¹

Evelyn Waugh’s influence on Martin Amis may be less dramatic, but it is no less real or apparent. Waugh’s black comedies inform Martin’s own treatments of history and culture, and Martin’s expressly class orientated novels, *Success* (1978), *Money* and *London Fields*. Martin rebelled against Waugh’s valuation of culture, tradition, and history, but he, borrowed from Waugh the dark humour, opposed to Austen’s and Kingsley’s. In contrast to Waugh and Kingsley, Martin does not look backward through time with any sense of regret. The anxieties of the present agitate memories of the past, which remain unable to comfort or console. Martin’s fiction is teleological, tending towards to fatalism, end points, and exists. *Einstein Monsters* (1987) and *London Fields* includes the stoppage of time, for instance, which manifests itself symbolically though black holes, solar eclipses, the constriction of the universe, and nuclear war. Other novels, *Other People* (1981) and *Time’s Arrow, or The Nature of Offense* (1991) portray the inescapability of repetitive or regressive time, which threatens to trap the individual in a world of exhausted potential. (Keulks, 2003, 84)¹²²

Apocalypse and nuclear war remain the most famous examples of Martin’s nightmarish view of history, and both themes are prominent in his fiction from the middle and late 1980s. His collection of short stories, *Einstein’s Monsters*, presents such topics, as does *London Fields*. Both works express Martin’s feeling that panic is the most appropriate response to the nuclear age. “The children of the nuclear age”, he writes in *Experience*, “were weakened in their capacity to love. Hard to love, when you’re bracing for impact. Hard to love, when the loved one, and the lover, might at any instant become blood and flames, along with everybody else.” (Amis, 2000, 138)¹²³

Martin’s political opinion contrasted his father’s later conservatism; Kingsley feared a Soviet takeover of England and supported stockpiling of weapons. The Amises’ political battles go

into Martin's concise antinuclear manifesto "Thinkability", from *Einstein's Monsters*, which portrayed nuclear weapons as a generational betrayal of duty. "I argue with my father about nuclear weapons", he wrote. "In this debate, we are all arguing with our fathers. They maintained the status quo. They got it hugely wrong. They failed to see the nature of what they were dealing with ... and now they are trapped in the new reality, trapped in the great mistake. Perhaps there will be no hope until they are gone." (Keulks, 2003, 85)¹²⁴ Both his father's and Waugh's views of history, Martin overturns the assumptions that often stabilize those author's works. He borrowed the foundations of their dark humour and satire, outdoing their pessimism and eroding their political consolations.

Martin developed these topics in a review of *Brideshead Revision* in 1981, the same year his father reviewed the television serialization of the novel. Like his father, Martin criticized its fundamental problems at the centre of the novel, including its Catholicism, its snobbery. Martin called *Brideshead Revisited* "a problem comedy, like *Mansfield Park*".

Martin rebelled against Waugh's valuation of culture, tradition, and history, but he, too assimilated Waugh's dark humour into his own fiction. "In the process of reworking mentors such as Austen and Waugh, the Amises asserted not only the relevance of their generational conflict but also the intractability of their philosophical orientations." (Keulks, 2003, 87)¹²⁵

Philip Larkin: The Comedy of Candor

The only poet grouped among the Amises' chief influence, although a novelist was Philip Larkin. He became the subject of more essays than any of the Amises' other mentors, whether American or English. Kingsley never denied that Larkin was his "inner audience", and although Larkin's career achieved success long before Kingsley's, both men valued the other's opinions on a variety of subjects, ranging from women to jazz. In *The Amises Collection*, Kingsley included five essays dealing with Philip Larkin's work and his critical reception. He devoted an entire chapter to Larkin in his *Memoirs* (1991), which was published before the reappraisal that followed Anthony Thwaite's edition *Selected Letters of Philip Larkin* (1992) and Andrew Motion's biography *Philip Larkin: A Writer's Life* (1993). Close friends since their days at Oxford University, a friendship that Larkin recalled in his introduction to the second edition of his novel *Jill* (1944), Kingsley and Larkin continued to correspond until Larkin's death in 1985. Kingsley remarked that his poetry derived from his heart: "[H]e never showed off, never laid claim to feeling what he didn't feel, and it was that honesty, more total in his case than in any other [person] I've known, that gave his poetry such power. He meant every word of it and so, though he may not have written many poems, he wrote none that were false or unnecessary."

Larkin "resuscitated" the native tradition of English poetry that had been supplanted by the modernist verse of T.S. Eliot, Ezra Pound and W.B. Yeats. Associating Larkin with the opposing lineage of Matthew Arnold, Thomas Hardy, and Edward Thomas, Kingsley praised his friend for evolving a "wry vernacular style that counterbalanced the self-indulgence of modernist verse." (Keulks, 2003, 89)¹²⁶ "He continued to treat the world with jovial acerbity", Kingsley explained in his *Memoirs*, "a sense that the fools and charlatans, the Pounds and Picassos and many of their living heirs were doomed by their own absurdity." (Amis, 1991, 58)¹²⁷

"He is serious", Kingsley remarked, "which also means non-trivial, though he is fond of starting with the trivial: in the past a jazz record, a holiday train, a photograph album... a seaside crowd, a gin and tonic, a provincial hotel. But then – what a dazzling, appalling, electrifying swoop into the midst of most things that matter: death, solitude, loss, change, the past, our relations with others, religion..., nature... There are no love poems, thank heaven, any gobbets of over-private, under-personalized chatter about the poet's wife or girl such as pass for love poems these days." (Keulks, 2003, 89)¹²⁸ It is easy to find echoes of Larkin in Kingsley's writing, Eric Jacobs remarks in his biography the extent to which Larkin acted as an "inner audience" for Kingsley's *Lucky Jim*, and detects Larkin's ironic tone in many of Kingsley's novels. (Jacobs, 1995, 142)¹²⁹

Kingsley's second novel, *That Uncertain Feeling*, ends by relaying the attention to detail that Kingsley found at Larkin: "I took Jean's arm and we moved across the square. The shift at the

pit had just emerged and colliers in their neat suits and caps were walking past us or toward the pub. I waved to an overman I knew. An ancient bus half full of more colliers chuntered by. At the pub door we had to wait for a moment until the way cleared ahead of us. To anyone watching it might have looked as if Jean and I, too, were coming off shift.” (Amis, 1955, 247)¹³⁰

Similarly, the character Jenny Bunn’s conversation with her lover Patrick Standish at the end of *Take a Girl Like You* seems Larkinesque: “You know”, she says to Patrick at the book’s end, “I should really never have met you. Or I should have got rid of you while I still had the chance. But I couldn’t think how to. And it’s a bit late for that now, isn’t it?” In one of the book’s double entendres, that her “old Bible-class ideas have certainly taken a knocking,” Patrick tells her, “They were bound to...darling, with a girl like you. It was inevitable.” Jenny closes the novel with the simple lament, “Oh yes, I expect it was. But I can’t help feeling it’s rather a pity.” (Amis, 1960, 317)¹³¹ Through his fiction, poetry, and friendship, Larkin provided Kingsley with literary, intellectual, and emotional support.

Martin Amis has written two essays on Larkin, both of which contribute to one’s understanding of the Amises’ literary genealogy. In these essays, Martin not only examines the reasons behind that attended Larkin’s death, but more significantly grounds his comments within the context of revaluation, both literary and evolutionary. One of Martin’s famous essays, “Don Juan in Hull” seeks to counterbalance the malice against Larkin that occurred in the early 1990s. Martin’s essay previews the themes that he would later explore in his novel *The Information* and his memoir *Experience*. The essay is important because Martin discusses not only the political forces that inform literary revaluation but also the evolutionary tendencies that inspire generational conflict. Martin notes how Larkin’s reputation became dependent upon a troubling public spectacle. “The word ‘Larkinesque’ used to evoke the wistful, the provincial, the crepuscular, the sad, the unloved”, Martin wrote; “now it evokes the scabrous and the supremacist. The word ‘Larkinesque’ used to stand for a certain sort of staid, decent, wary Englishness; now it refers to the articulate far right.” Martin concludes “none of these matters, because only the poems matter. But the spectacle holds the attention.” (Keuks, 2003, 93-94)¹³² As James Diedrick wrote in his book, Martin’s critical persona in this essay function as a “civilized and civilizing instrument”; he deconstructs the “rhetoric of righteous sensationalism adopted by Larkin’s attackers” in an attempt to restore balance to the debates over Larkin’s life and work. (Diedrick, 1995, 126-127)¹³³ Such things are important to Amises debates, however, in that it describe a note of agreement where there used to be conflict. Throughout their lives, Martin was always more respectful of his father and of his father’s work than Kingsley was in return. As “Don Juan in Hull” shows, Martin avoided public displays of loyalty either. His loyalty to both his father and Larkin operates in a complex manner, revealing processes of accommodation and divergence. On one hand, Martin shares his antipathy for the political, non-literary forces that fuelled the Larkin controversy. On the other hand, he searches attentively the internal rationales that drove these forces, grounding this analysis within larger contexts of generational rebellion and assimilation. (Keuks, 2003, 94)¹³⁴

In the process of contextualizing Larkin’s life and work, Martin analyses the historical evaluation of “political correctness” in England, France, and America. He clarifies the heightened tensions that complicate personal relationships within literary families as well as the ideological imperatives that inform literary and generational revaluation. In his novel *Einstein’s Monsters* about nuclear weapons, Martin argues that political correctness should be categorized as an attempt, to “accelerate evolution.” He refuses, to excuse Larkin’s “racial snarls” which he labels “mood-cliches”, “inherited propositions, shamefully unexamined, humiliatingly average.” He argues that Larkin’s “comedy of candor”, made him “especially vulnerable to scholarly reappraisal, opening him to criticism as bigoted sexist, and prejudiced.” Martin comments upon the personality differences between his own generation and those of his father and Larkin: “Larkin the man is separated from us historically, by changes in the self. For his generation, you were what you were, and that was that. It made you answerable and adamant. My father has this quality. I don’t. None of us do. There are too many forces at work on us. There are too many fronts to cover.” (Keuks, 2003, 95)¹³⁵

Speaking about Martin's novel *London Fields* (1989), he described his father antiquated dislike for experimental techniques. "My father", he explained:

thinks that there's an orderly contract between writer and reader, which has very much to do with his generation, and he's incensed by any breach of those rules. I would justify it simply and pragmatically by saying that once a lot of writers have become interested in something, then it's useless to say to them, 'Snap out of it; you're just annoying'. Because it's clearly an evolutionary development and this is what writers need to do. And this doesn't come naturally to my father. He's in the position of someone in fifteen century Venice or Florence saying: 'You know; I don't like this perspective stuff. Get back to when we didn't know about perspective.'...On the other hand, perspective was such an obvious gain for painting, whereas this kind of literary innovation is, even to me, not such an obvious gain. (Keulks, 2003, 96)¹³⁶

Martin's analogy to Italian Renaissance painting implicated political correctness, in other words, he invoked age as a determining factor in literary evolution, and he further proposed evolution to be an artistic imperative. The connection of politics, literature, and art is significant because it accentuates many of the differences among Martin, his father, and Larkin. Kingsley and Larkin proved horror at Martin's novel *Money*, the title of which belongs to Larkin's poem by the same name. Whereas Kingsley found the novel unreadable, and after a few chapters put it aside, Larkin at least finished it, although he could not restrain a "big shriek" at the postmodern liberties Martin took with the book. In his *Experience*, Martin identified the specific line that determined Larkin's exclamation of horror: "Larkin seized on a moment where extravagant sexual temptation is greeted by the prediction of extravagant disappointment." (Amis, 2000, 243)¹³⁷

Jane Austen furnished a model against which the Amises could define their own explorations of class and romance; Evelyn Waugh helped them reconsider their uses of history, tradition and culture; and Philip Larkin provided an example of the controversial relationship between poetry and politics.

BIBLIOGRAPHY

1. Amis, Kingsley. Kingsley. *Memoirs*, London: Mackays of Chatam PLC, 1991
2. Amis, Kingsley. *Take a Girl Like You*, London: Penguin, 1960
3. Amis, Kingsley. *That Uncertain Feeling*, London: Gollancz, 1955
4. Amis, Martin, *Experience*, Jonathan Cape, 2000
5. Bradbury, Malcom. *No, Not Bloomsbury*, New York: Columbia University Press, 1988
6. Diedrick, James. *Understanding Martin Amis*, Columbia: University of South Carolina Press, 1995
7. Jacobs, Eric. *Kingsley Amis. A Biography*, London: Hodder and Stoughton, 1995
8. Keulks, Gavin. *Father and Son. Kingsley Amis, Martin Amis and the British Novel since 1950*, USA: University of Wisconsin Press, 2003
9. McDermott, John, Introduction to *The Amis Collection: Selected Non-Fiction 1954-1990*, London: Penguin, 1990

THE IMAGE OF WOMEN IN SOVIET WORLD WAR II FILMS AND POSTERS

Olga Grădinaru

PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: *The paper examines the portrayal of women in Soviet films and posters of World War II, analyzing several Soviet propaganda posters and films on partisan's activity during the war. Our main concern is to highlight the image of women in posters as the symbols of motherland, on one hand, and victims of cruel enemy, on the other, using content analysis. Both imagery strategies aimed to motivate the Soviet soldiers to fight for liberation and revenge.*

The analysis of Soviet films of World War II points out the changes in female representation – from leaders, partisans to helpless victims – according to the ongoing military events and defeat of the enemy. Three films – She Defends the Motherland (1943), Rainbow (1943) and Zoya (1944) – present three “positive” heroines as idealized images of Soviet womanhood, involved in partisan warfare. The films offer suggestive glimpses into the Soviet mentality and morale during various stages of the war. The three films express themes like necessity of vengeance, heroic resistance and idealization, mystification of heroic sacrifice.

As products of Soviet propaganda, these posters and films are powerful statements of Soviet myth-making ability that was used decades later in building the cult of World War II, entitled “Great Patriotic War”.

Keywords: *image of women, World War II, Soviet posters, Soviet propaganda films, partisans' activity*

World War II saw the complete mobilization of the propaganda resources throughout the Soviet Union. After the first disastrous months of Hitler's invasion, the Soviets mobilized the entire society to participate in the war effort. Propaganda posters, newsreels, and documentaries urged people to join the army and to replace the missing working hand. While newsreels dealing with the home front bore the touch of pure form of propaganda, *Boevye kinosborniki* (“Fighting Film Collections”) were groups of three-four short feature films, directed by different directors.

Poster Analysis

Soviet posters proved to be one of the most important genres of the Soviet art during World War II¹, developed on the traditions of the Russian Civil War and the previous experience of revolutionaries in their efforts to spark revolution. Soviet posters were only a small part of the Soviet propaganda machine, which covered all aspects of society, given the fact that the Soviet government had complete control over mass communication². We can only stress that posters were indeed “the quintessential form of propaganda”, as they were the easiest and cheapest way to reach the citizens and thus to obtain the desirable mass mobilization³. In addition, posters could be adapted easier to political shifts of the Party⁴.

Whereas during the Russian Civil War propaganda posters were used to mobilize people to join the Red Army, to glorify the October Revolution and to depict the White Army and its supporters in unfavorable tones, the posters of the successive period were focused on indoctrination in Marxist-Leninist thought. While some World War II posters were caricatures (especially those about the Nazi soldiers and Hitler) or war depictions with urges to soldiers and inhabitants. Many posters retain features of Stalin's personality cult and depict his figure in line with heroic leaders of the Russian history.

¹D. V. Sarabyanova (ed.), *Istoria russkogo i sovetskogo isskusstva*. Vyshaya shkola, 1979, p. 336.

²Alex Inkeles. “Mobilizing Public Opinion.” *Soviet Society: A Book of Readings*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1961, pp. 219-28, 220-6

³Peter Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. New York: Cambridge UP, 1985, p. 70.

⁴Peter Kenez, *op. cit.*, p. 112.

Soviet propaganda posters about World War II may be divided into several categories, starting with pre-war posters; then 1941-1942 posters, when the main theme may be reduced to death of the German soldiers, with the variation of Hitler's death. The last category is 1943-1945 posters, with the main representations of the death of Soviet soldiers and citizens. Within the last mentioned category we distinguish the following subcategories: figure of the Motherland (Fig. 1, 2, 3); Soviet and Russian leaders as source of inspiration; the theme of revenge and liberation, with the subcategories death of Soviet children and mothers (Fig. 4, 5, 8), and honour of Soviet girls (Fig. 6, 7).

The first poster depicts an aged woman in red, holding an oath of enlistment in her hand, while the other is raised theatrically. The background of the poster is filled with guns as symbols of the necessity to join the Red Army in order to protect the Motherland. The text "Motherland is calling [you]!" transmits the urgency, while the worrying traits of a motherly figure could have found emotional response in the hearts of many Soviet citizens. The second poster presents five soldiers with guns pointed towards and elliptical enemy, while the figure of a mother, holding her son with one hand and in another carrying the Soviet red flag, which symbolically wraps the mother and her son around as clothing (reminding of Orthodox icons). "For the Motherland!" – reads the poster. The traits of the warriors from various divisions of the army are decisive, while the mother (the younger version of the first poster) gazes into the unknown future with a slight worry, toned down by the presence of her toddler. The third poster depicts in the upper part, dominating the paper, the youngest woman of all three, with relaxed face, holding a laurel wreath in her hand as an encouragement gesture linked to the text – "Our new victories will glorify our banners!" The two Soviet men from the marine and a soldier are in the foreground, with guns in their arms and brighter faces, with relaxed features when compared to the five of the second poster. The red flag is placed between the woman in white and the fighters.

The fifth and the eighth posters present the same violent theme – mother with a son threatened by the horrors of the war, painted in different styles. The fifth poster depicts a mother with a dead girl in her arms, dressed in something resembling traditional clothing, while the background is a metonymical village in flames – "Avenge us!". The eighth poster presents the mother's and her toddler's scared faces with a symbolical bloody knife of a gun with Hitler's swastika in the left down part of the poster. In this case, the message is again an urging one: "Soldier of the Red Army, save us!" A similar message accompanies the fourth poster: "Open fire on murderers of our wives and children!" with a dead mother and child in the foreground and a warrior above them, with a gun in his hand and a fist raised against the enemy. This poster is in black and white, with no red flag or other coloured elements, stressing the grim reality of the war.

Prominent figure of the Motherland and death of Soviet children and mothers were powerful motivations for Soviet soldiers to fight for their land. The images and clear convincing messages resort to warriors' emotions and mobilization capacity to fight until the end to protect their beloved.

The sixth and the seventh posters share the same motivating theme of vengeance – honour of Soviet girls. While the sixth shows a young woman with her hands tied, probably beaten and tortured, facing certain death with her decisive look on a background of fire and destruction, the text reads: "Red Army soldier! You won't surrender your beloved to Hitler's soldiers for shame and dishonour". The seventh poster is occupied by a big face of a Nazi monster with a fierce inhuman expression on a black foreground and the figure of a dead young woman, strangled and tortured. The message is simple yet convincing: "Kill the Fascist monster!" These posters refer to the Nazi (sexual) violence as a psychological trigger to motivate the Soviet warriors to avenge and to protect what was left of their territory and inhabitants.

Film Analysis

The film industry was completely mobilized to serve propaganda purposes; the filmmakers identified totally with the cause in order to support the morale of the troops and those from the home front⁵. The fall of 1941 marks a new era of the Soviet film industry – moving to Central Asian

⁵ Manuela Gheorghiu-Cernat, *Filmul și armele. Tema păcii și a războiului în filmul european*. Editura Meridiane, București, 1983, p. 177.

cities (Tashkent, Alma-Ata, Stalinabad, Ashkhabad) and the Caucasus (Baku, Tbilisi, Erevan). Among numerous Soviet documentary productions, three stand out: *Moscow Strikes Back*, directed by L. Varlamov, I. Kopalin (1941-1942), *A Day of the War*, directed by M. Slutsky (13 June 1942 - life in the Soviet Union), *The Battle for Our Soviet Ukraine*, directed by A. Dovzhenko (1943). Despite technical difficulties in the new environment, the film industry benefited of better ideological preparation, as film is seen as a propaganda device for the heroic effort comparable with that of the revolutionary period. To this end, among the war effort, rebuilding bombed theatres, training mechanics and producing movable projectors was, however, a priority. Supporting the morale of soldiers and the population was of utmost necessity.

Between 1942-1945, 21 historical pictures⁶ were filmed, 49 films in contemporary setting or war films, and even a farm-collective musical. We mention several categories of films shot during World War II: films about partisans' activity⁷; about the German occupation and Soviet liberation⁸; films with spies⁹; war films as adaptations of Soviet successful writings; films about the Finnish war¹⁰. The new genre of partisan drama appeared, glorifying the heroic deed of simple people who fought for their homeland¹¹. The category of film adaptations is of special importance – K. Simonov's, N. Kozhevnikov's, L. Leonov's plays and stories were turned into film scripts.

However, most of the films cannot be considered realistic pictures of war, just glimpses into a mystified, ideologically instrumentalized and heroicized depiction of Soviet misery and hardships. The Soviet myth-making machine focused on figures of heroines, stripping them of specific traits and wrapping them into heroicized coats, in N. G. Chernyshevsky's tradition of the "positive hero". Moreover, they pose as symbols of motherhood, as Motherland itself, encouraging its inhabitants by their meek and serene example of sacrifice.

The same unconvincing traits characterize the Nazi occupiers in these films, all reduced to brutality and inhumanity – a mere function in the filmic narrative. The plots are, therefore, simple and antagonistic – the brave Soviet women and children fight to protect their homeland, while negative characters, the hateful invaders do everything in their power to destroy. The locals are, nevertheless, in most cases, saved by the miraculous and audacious interventions of the partisans or of the liberating Red Army, while the traitors are severely punished.

The weak scripts, technological problems and poor aesthetic value are easily explained by the propagandistic purpose – to raise the morale of the Soviet citizens. The essential propaganda point of these films is to encourage the Soviet citizens to resist heroically the Nazi invaders and eventually to get revenge.

All three analyzed heroines are from the World War II films dedicated to partisan warfare and all of them are "positive heroines" in the Socialist Realism tradition. The three films are *Ona srazhalas' za rodinu* (*She Defends the Motherland*, 1943)¹², *Raduga* (*Rainbow*, 1943)¹³ and *Zoya* (1944)¹⁴. Both *Zoya* and *Rainbow* are inspired by the real partisans - Zoya Kosmodemyanskaya and Olena Kostiuk, comrade P. from the first film may be as well inspired by so many fearless women, involved in partisan activity.

⁶ Two S. Eisenstein's films are worth mentioning – *Alexandr Nevsky* (1938) and *Ivan the Terrible* (1st part in 1944), as well as V. Petrov's *Kutuzov* (1943) and V. Pudovkin's and M. Doller's *Suvorov* (1941).

⁷ *Sekretar' raykoma* (*Secretary of the Communist Party District Committee*) (1942) and *Patrizany v stepyakh Ukrainy* (*Partisans in Ukraine's Steppes*) (1942) are only two examples besides the three others with female characters that are the focus of this paper.

⁸ See *Nepobedimye* (*Invincible*) and *Eto bylo v Donbasse* (*It Happened in the Donbass*) (1945).

⁹ *In the Sentry Box* (1941) and *Invisible Jan* (1942).

¹⁰ *Frontovye podругi* (*The Girl from Leningrad*) (1941) and *Mashenka* (1942).

¹¹ Manuela Gheorghiu-Cernat, *op. cit.*, pag. 178.

¹² Directed by F. Ermler, written by A. Kapler, starring Vera Maretskaya, music by G. Popov, cinematography V. Rapoport.

¹³ Directed by M. Donskoy, written by Wanda Wasilewska, starring Natalia Uzhviy, music by L. Schwartz, cinematography B. Monastyrsky.

¹⁴ Directed by L. Arnshtam, written by L. Arnshtam, B. Chirskov, starring Galina Vodyanitskaya, music by D. Shostakovich, cinematography A. Shelenkov.

The first two films present the aforementioned prototype of a motherly figure, ready to sacrifice herself for the sake of the Motherland, even with the price of her newborn (Olena's case in *Rainbow*). Both Olena and Zoya are part of the propagandistic and myth-making Soviet ability to transform real-life heroes into propagandistic weapons and Socialist Realism type of heroes. According to some sources, Zoya is the first officially recognized and awarded female partisan in World War II¹⁵. Her case was discovered by a reporter who, impressed by the girl's courage told by surviving inhabitants of the village, published an article in *Pravda* on January 27, 1942. Then a propaganda campaign started to honour Zoya's memory in the Soviet style – naming streets, pioneer organizations, kolkhozes in her honour, erecting monuments, dedicating paintings, poems. She was awarded posthumously the title of “Hero of the Soviet Union”, as many other teenagers that were part of the underground anti-fascist movement “The Young Guard” from Krasnodon¹⁶.

The film *She Defends the Motherland* presents the happy Soviet life before the Nazi invasion and the disruption of this peaceful life, with the death of Praskovya's husband and son. Her husband died trying to protect their son, while her only son is run over deliberately by a Nazi tank. This traumatic experience, ardent hatred for the invaders and thirst for vengeance determined this loving and tender Soviet woman to become a partisan leader. Captured in the village and on the verge of execution (Fig. 9), she is saved by her fellow-partisans, in the sound of liberating Soviet planes. Praskovya's final speech is full of hope, in motherly tones, encouraging the people to fight until the end (Fig. 10).

In *Rainbow*, based on Wanda Wasilewska's novella, pregnant partisan Olena returns to her village to give birth, but she is immediately captured and tortured. Refusing to betray the partisans, her newborn is brutally killed, and she is lead to the place of her execution holding the dead baby in her arms. Her angelic figure does not startle when passing by the place of two villagers hanged. As in Praskovya's case, her aborted motherhood is replaced by her sacrificing role for the Motherland. Her dignified posture, holding her dead newborn when facing imminent death resembles the figure of Motherland in propaganda posters (Fig. 11). This role gained Natalia Uzhviy national fame and a Stalin Prize in 1946¹⁷, also appreciated as one of the most effective Soviet propaganda films produced during World War II¹⁸.

While in the first film Praskovya is saved in the last moment, ready to sacrifice herself wholeheartedly, Olena dies heroically just before the liberating soldiers enter the village. In a symmetrically built script, the unfaithful wife of a Red Army officer is killed by her husband (Fig. 12), while the traitor of the village is almost killed by enraged women. Only a woman's convincing speech not to kill the traitors, but to judge them would bring some sense into the crowd ready to do justice in that very moment. The rare winter rainbow above the village confirms the woman's sayings and brings hope for the peaceful times.

Unlike the other two film plots, *Zoya* does not depict miraculous liberation or revenge for the death of an 18-year old partisan. She is captured after partisan activity nearby Moscow, tortured (Fig. 13) and executed in November 1941, after an attempt to burn the village of Petrischevo, the station of a German cavalry regiment. Before her execution, she has the chance, as did Praskovya, to address the villagers some encouraging words (Fig. 14), while her final words to the Germans were: “You hang me now, but I'm not alone. There are two hundred million of us. You can't hang us all. They will avenge me”. The descriptive role of the camera in this scene resembles the scene before execution in *She Defends the Motherland*. Zoya's death by hanging is presented by an ellipsis, followed by a rapid montage of war scenes and victorious music.

Leo Arnshtam's partisan drama about the Soviet war martyr was noticed abroad – prize for Best Screenplay at the 1946 Cannes Film Festival - after the director received the Stalin Prize in

¹⁵ Kazimiera J. Cottam, *Women in War and Resistance: Selected Biographies of Soviet Women Soldiers*. Newburyport, Mass.: Focus Publishing/R. Pullins Company, 1998, pp. 260-264.

¹⁶ See Olga Grădinaru, “Between Myth and Demystification. Soviet and Post-Soviet Films on *The Young Guard*” in *Brukenthalia*. Supplement of *Brukenthal*. Acta Musei, Editura Muzeului Național Brukenthal, Sibiu, 2014, pp. 908-921.

¹⁷ Peter Rollberg, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Scarecrow Press, USA, 2009, p. 722.

¹⁸ Kenneth R.M. Short, *Film & radio propaganda in World War II*. Taylor&Francis, 1983, p. 116.

1946¹⁹. Although *She Defends the Motherland* also got director F. Ermler the Stalin Prize in 1946²⁰, *Zoya* is the only partisan drama that received a prize beyond the Soviet borders.

As Peter Kenéz pointed out, the viewer is exposed to increasing filmic violence when watching the three films (especially taking into account that the script of the first film was written in 1942). The explanation for that may reside in the fact that the Soviet victory was certain, not only hopeful toward the end of the war so that the death of heroes and heroines has a symbolic meaning for the viewers²¹²². In addition to Kenéz's explanation, Manuela Georghiu-Cernat remarked the pivotal role of the battle of Stalingrad in the cinematographic tone shift – from pathetic to epic²³, from hopeless grief to mythologization (see Olena's and especially Zoya's case).

Soviet World War II Propaganda Posters



Fig. 1. Motherland is calling you!



Fig. 2. For the Motherland!



¹⁹ Peter Rollberg, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ Peter Rollberg, *op. cit.*, p. 217.

²¹ Peter Kenéz, *Cinema and Soviet Society 1917-1953*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 158-162.

²² In the same way, the death of a hero, especially a mentor and ardent supporter of the Soviet cause, had a symbolic significance and represented a turning point in the path of the rebellious hero - See Olga Grădinaru, "The Civil War and Revolution in Stalinist Films. Cult Films, Evasiveness and Clichés" in *Ekphrasis* 2/2017, pp. 120-130.

²³ Manuela Gheorghiu-Cernat, *op. cit.*, pag. 180.

Fig. 3. Our new victories will glorify our banners!



Fig. 5. Avenge us!



Fig. 7. Kill the Fascist monster!

Fig. 4. Open fire on murderers of our wives and children!



Fig. 6. Red Army soldier! You won't surrender your beloved to Hitler's soldiers for shame and dishonour.



Fig. 8. Soldier of the Red Army, save us!

Stills from the Soviet World War II Films



Fig. 9. Praskovya's execution in Ermiler's film.



Fig. 10. Praskovya's last encouraging words



Fig. 11. Olena before being killed in Donskoy's film.



Fig. 12. The unfaithful wife before being killed by her husband, Red Army officer.



Fig. 13. Zoya under torture in Arnshtam's film.



Fig. 14. Zoya before her execution, addressing the villagers.

BIBLIOGRAPHY

- Barta, Tony (ed.), *Screening the Past: Film and the Representation of History*. Praeger Publishers, Westport, 1998
- Beumers, Birgit, *Pop Culture Russia! Media, Arts and Lifestyle*. ABC Clio, Santa Barbara, California, 2005
- Cottam, Kazimiera J., *Women in War and Resistance: Selected Biographies of Soviet Women Soldiers*. Newburyport, Mass.: Focus Publishing/R. Pullins Company, 1998
- Dobrenko, Evgeni, *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. Trans. by Sarah Young. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008
- Gheorghiu-Cernat, Manuela, *Filmul și armele. Tema păcii și a războiului în filmul european*. Editura Meridiane, București, 1983
- Grădinaru, Olga, "Between Myth and Demystification. Soviet and Post-Soviet Films on *The Young Guard*" in *Brukenthalia*. Supplement of *Brukenthal*. *Acta Musei*, Editura Muzeului Național Brukenthal, Sibiu, 2014, pp. 908-921.
- Grădinaru, Olga, "The Civil War and Revolution in Stalinist Films. Cult Films, Evasiveness and Clichés" in *Ekphrasis* 2/2017, pp. 120-130.
- Gromova, Ekaterina, *Stalin: Iskustvo i vlast` [Stalin: Artă și putere]*. Algoritm, Moskva, 2003
- Groys, Boris, *Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Trans. Charles Rougle. Princeton University Press, Princeton, 1992
- Hoffmann, David L., *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917-1941*. Cornell University Press, Ithaca and London, 2003
- Inkeles, Alex, "Mobilizing Public Opinion." *Soviet Society: A Book of Readings*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1961. 219-28, 220-6
- Iutkevici, Serghei (ed.), *Kino: Entsiklopedicheskii slovar` [Cinematografia: Dicționar enciclopedic]*. Sovetskaia Entsiklopedia, Moskva, 1987
- Kaganovsky, Lilya, *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2008
- Kenez, Peter, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. New York: Cambridge UP, 1985
- Kenez, Peter, *Cinema and Soviet Society 1917-1953*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992
- Kratkaia istoria sovetskogo kino [Scurtă istorie a cinematografiei sovietice]*. Izd. Iskustvo, Moskva, 1969
- Lahusen, Thomas, Evgeni Dobrenko (eds.), *Socialist Realism without Shores*. Duke University Press, Durham, NC, 1997
- Lawton, Anna (ed.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Routledge, London and New York, 1992
- Lomidze, Gheorgi, *Nravstvennye istoki podviga [Sursele morale ale faptei mărețe]*. Sovetskii pisatel, Moskva, 1975
- Mariamov, Grigori, *Kremlevskii tsensor: Stalin smotrit kino [Cenzorul Kremlinului: Stalin vizionează filme]*. Kinotsentr, Moskva, 1992.
- Mathewson, Rufus W., *The Positive Hero in Russian Literature*. Preface. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2000
- Miller, Jamie, *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. I. B. Tauris, London, 2010
- Rollberg, Peter, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Scarecrow Press, USA, 2009
- Sarabyanova, D. V., (ed.), *Istoria russkogo i sovetskogo isskusstva*. Vyshaya shkola, 1979
- Short, Kenneth R.M., *Film & radio propaganda in World War II*. Taylor&Francis, 1983
- Stites, Richard, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*. Cambridge University Press, 1992
- Taylor, Richard, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. Second, revised edition. I. B. Tauris, London, 1998

Tumarkin, Nina, *The Living & The Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*. Basic Books, New York, 1994
Vatulescu, Cristina, *Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times*. Stanford University Press, Stanford, California, 2010

THE DECONSTRUCTIVE POWER OF TRUTH IN PETER SHAFFER'S THE GIFT OF THE GORGON

Antonia Pop

Assist. Prof., PhD, Partium Christian University

Abstract: Peter Shaffer became immensely popular as a dramatist due to the intellectual construction of his plays and also to his pursuit of difficult themes, such as: Christian faith, the limits of human condition, the battle between the mundane and the transcendent, revenge and justice, etc. One of the most fascinating contradictions regarding Shaffer's work is that he uses fiction to strip the essential truths bare and display them. Probably, the unsettling nature of his plays is the reason they generated so much controversy. The Gift of the Gorgon is a narrative play, like most of the author's plays, in which he opposes issues such as: vengeance and clemency, passion and reason. The series of opposition goes further to the characters as well. And, to increase even more the complexity of the play, the contrasting characters are presented by an unreliable narrator.

Keywords: Medusa, unreliable narrator, memory play.

The Gift of the Gorgon is the last play Peter Shaffer published before he died, in June, 2016. The play had its official opening on 16 December 1992, at The Pit, the experimental theatre of the Royal Shakespeare Company at the Barbican Arts Centre in London¹ and it was first published in 1993.

Peter Shaffer was a perfectionist, perfectly polishing his plays, by constantly rewriting scenes, making each idea shine. He created elaborate, intellectual plays, posing intriguing questions and providing unexpected answers, always challenging his audience. His plays have multiple layers of meaning and harbour intense debates of ideas.

Shaffer is also known for reusing the same themes in different plays, he was even accused of developing thematic obsessions. He was also accused of using similar structures in constructing his plays. Be that as it may, none of these imputations can dent the value of his literary legacy. He had had immense success, both as a playwright and as a screenwriter, winning multiple awards. I will only mention a few: The Evening Standard Drama Award and the New York Drama Critics Circle Award for *Five Finger Exercise*, the Tony Award for Best Play and the New York Drama Critics Circle for *Equus*, the Evening Standard Drama Award, the Tony Award for Best Play, The Oscar for best adapted Screenplay as well as the Golden Globe for Best Screenplay for *Amadeus*.

In *The Gift of the Gorgon*, Shaffer resumes ideas he had previously used in his plays, *Shrivings*, *Equus* or *Amadeus* opposing notions like vengeance and clemency, individuals of passion and individuals of reason, or in Nietzsche's terms, Dionysiacs and Apollonians, creating characters relying on these concepts and limit situations, in which the true nature of his characters emerges without any self-imposed restraint. In his last play, Shaffer creates once more an arena in which these opposing concepts may confront each other. In *Shrivings*, (a rewritten version of Shaffer's 1970 play, *The Battle of Shrivings*) a play which had never been performed on stage, the action takes place in an isolated place, called Shrivings, an alternative micro universe where the characters seek protection from the real world. In *The Gift of the Gorgon*, the confrontation mainly takes place in Helen and Edward Damson's villa on the Greek Island of Thera².

¹ Dennis A. Klein, Peter Shaffer. Revised Edition, New York: Twayne Publishers, 1993.

² Peter Shaffer, *The Gift of the Gorgon*, London: Viking, The Penguin Group, 1993, p. xv.

Edward Damson is the great absent character of the play, as the action begins right after his death. That is why at the beginning of Scene one, there is a large coffin, symbolically placed on top of his desk. With that grim image and with the impersonal voice of a BBC commentator the play begins, by announcing the death of 46-year-old playwright, Edward Damson. His death is declared as being the result of an accidental fall, somewhere near his villa. The corpse was found naked and badly cut, as a result of the fall off a steep cliff of lava. The commentator continues by briefly presenting Damson's controversial literary activity. The voice also points out that Damson "*was an extreme personality, who made many extreme statements 'It is the duty of the playwright' he declared 'to be extreme. To astound his audience – and, if necessary, to appall it'.*"³ He, himself describes his personality in similar terms, in a conversation with Helen: "*Look, I'm excessive. I'm extreme. I can't stop! Extreme Edward, it's my nickname! It'll be on my tombstone: HERE LIES EDWARD DAMSON WHO LIVED HIS WHOLE LIFE in extremis!*" (Shaffer 17)

A memory play⁴

Shaffer displays a preference for creating epic plays, along the lines drawn by Bertolt Brecht. In this kind of play, *diegesis* mingles with *mimesis*, there is a narrator who, at regular intervals throughout the play resumes his diegetic function, offering explanations, passing judgements, addressing the audience.⁵

The option for *diegesis* and the vacillation between *mimesis* and *diegesis* make Helen seem more like a director, extracting from the depths of her memory and enacting past events whose protagonists are mainly herself and her late husband. Just like in *Amadeus*, the narrator Shaffer chooses is not the prodigy, in this case, the prominent playwright. It is his wife, the only witness to his rise and fall, his muse and moreover the voice of temperance Edward had failed to listen to towards the end of his life.

As in any *memory play*, here as well, we have a *homodiegetic narrator* who is also the protagonist in the narrative. The story is told in flashback, by Helen Damson, to Philip, Edward's 28-year-old illegitimate son, whom Edward keeps hidden even from his own wife and whom he had never met himself. She finds out about his existence a year prior Damson's death, when Philip, a professor, sends his father his first book. Philip sent several letters to Helen, following his father's demise to ask for permission to come to Greece, as he wishes to write Edward's biography. Helen keeps refusing to grant him permission, when he decides to go and meet her anyway. She agrees to see him, without much enthusiasm, and ultimately agrees to share with him information about her life with Edward, but on one condition: he must swear on his father's desk, his "altar", that he is going to write the entire truth about Damson and not leave anything out. He agrees, but Helen promises him that he would never forgive her for what he is about to hear. Helen's story begins under the auspices of her grim vow.⁶

Just like Old Martin, the narrator in *The Royal Hunt of the Sun*, or Yonadab the narrator in the homonymous play, Helen too tells a story about ruin. All three narrators also give warning about the disturbing nature of their confessions and seem very forthcoming with the information they provide. But this is where the similarities stop, unlike in *The Royal Hunt of the Sun* or *Yonadab*, in *The Gift of the Gorgon* the story is not about the ruin of an empire or of a royal line, Helen's story, much like Salieri's, in *Amadeus*, is about the psychological collapse of a problematic character under the weight of his own convictions.

The entire play is based on a series of antagonisms: between Edward and Helen, between Edward and Jarvis, Helen's father, between writers and academics, between failure and success, between the need for revenge and the moral imperative of forgiveness, between Greece and

³*Ibidem*, p. 1.

⁴Brian Richardson, *Voice and Narration in Postmodern Drama* in *New Literary History* Vol. 32, No. 3, 2001, p. 683.

⁵Brian Richardson, *Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators and The Author's Voice on Stage* in *Comparative Drama*, Vol. 22, No. 3., 1988, p.194.

⁶Brian Richardson, *Voice and Narration in Postmodern Drama* in *New Literary History* Vol. 32, No. 3, p. 685.

England, life and death, etc. The battle of ideas is illustrated here mainly through the two protagonists of the play, Helen and Edward, the former representing the power of reason as well as the necessity of forgiveness, the latter representing passion and the belief in the imperative of revenge. As a couple, they find it very difficult to maintain the balance, each trying to influence the other. Neither caves to the other's pressure, so the frail balance in their relationship gives way to conflict.

Edward and Helen first meet in a library. Edward recommends himself as a playwright, mentioning that this is "*the world's most indispensable job*" (Shaffer 16) although he hadn't written any plays yet at that moment, except for fifty climactic scenes. Helen is the daughter of an eminent Professor of Greek, she is a post-graduate student, writing a book on goddess Athena. Their romantic relationship starts, symbolically, with a disagreement on the rightness of Clytemnestra's act of murdering her husband. He argues in favour of her murderous act, because he perceives revenge as an act of cleaning the world: "*Will you clean the world or leave it dirty?*" (Shaffer 16), he asks rhetorically. Further, Edward claims that you cannot understand the Greeks unless you understand the power of bloodshed to clean things. For him, quite simply "*pure revenge (...) means pure justice*" (Shaffer 16). Helen strongly disagrees with him. Her position is partly a result of the education she had received from her pacifist father, partly a personal conviction. At this point, she cannot discern between them.

Unwittingly Becoming Clytemnestra

The story of Agamemnon and Clytemnestra emerges in all the key moments of their relationship, following them like a bad omen. In their first trip to Greece, he offers to show her Clytemnestra's Stamp. He claims she had done it after "*she'd hacked up her husband*" (Shaffer 29). He describes for Helen Clytemnestra's actions after the murder, claiming they are all presented as such in Homer's *Iliad*. This authentically postmodern mechanism of reinventing fiction is exposed by Helen, the narrator, who is very knowledgeable in Ancient Greek literature. Edward then admits: "*I only make up truths (...) Ask any artist*" (Shaffer 30). His answer endorses the postmodern practise of intruding into a *ready-made* story and changing it to fit his own truth.

Edward describes Clytemnestra's uncanny act, insisting on her purity and on the cleansing ritual: "*First she got priestesses to wash her body in lustration: to show how pure she felt. Then she did a Dance of Rightful Stamping.*" (Shaffer 29). It is this dance Edward wants to reproduce for Helen and as the cleansing of the body is such an important part of this entire ceremonial, he asks her to cleanse his body first.

He performed the stamping naked, in the red light of the setting sun: "*A menacing music starts. Suddenly Edward emits a high falsetto scream – and begins to stamp. Rhythmically he swings an invisible axe down on an invisible husband, making wild animal cries of increasing intensity*" (Shaffer 31). Helen's reaction is divided between fascination and horror. This stamping seems to be an enactment of his own death, performed by himself, a dreary anticipation of his demise.

We cannot disassociate this episode which concludes Act 1, from the one at the end of the play, which shows the couple many years later. If the first stamping marks the beginning of their relationship, this final one marks the end of their relationship, as Helen intends to leave Edward. He begs her to revive the past, to bring back their good days together and to give him a symbol to start. He then asks her to cleanse him, to wash him, as she did before he danced. She refuses to do it first, but he relentlessly begs her. She caves in when he asks for her help to atone. She must cleanse his body in the dark. He gives her a soap into which he inserted a blade he had taken out from his mat-knife. She soaped him, harder and harder, at his request, unwittingly becoming Clytemnestra.

While washing him, she wasn't aware that she was hurting him and when she realized he was bleeding, she was horrified. She never fully recovered after that episode, it still haunts her and she feels like, for the first time, somebody had done something unforgivable to her.

This entire ceremonial can be perceived as a *rite of passage* with a double function: it eases his way into death and it is also meant to convert her to his religion of revenge, by presenting her with “*the Sacred Gift of Vengeance*” (Shaffer 88). This is his final and most effective attempt to get her to change. And he almost succeeds. Her story itself stands as proof, because with it she intends to determine his own son, who deeply admires him, to destroy his posterity: “*That’ll be our gift to him. Yours and mine together, Our Sacred Gift. This has to be avenged, Philip. It can’t be left unanswered*” (Shaffer 90).

Having made this statement after finishing her story, we must question her *reliability* as a narrator as well. Like the great majority of postmodern narrators, Helen too is an *unreliable* one, in Booth’s terminology. Despite of the fact that the play ends with her forgiving her husband, her entire story told to Philip about her life with his father is overshadowed by her perverted idea of revenge. After hearing everything, Philip does not want to publish the story, but Helen reminds him that he swore on his father’s altar and she tries to hold him to his promise.

Helen is an anguished character, just like all Shaffer’s narrators. She is torn between her need to respond to the unforgivable act done by her late husband and her instinct to protect Philip, this innocent young man. The reason she kept on refusing to grant him permission to come to her was that she knew she would be tempted to transform him into the one biographer that would render him irrelevant, that would erase him. As much as she tried to keep him away, he came anyway, demanding to know his father and she succumbed to temptation.

Mise en abyme

Throughout the play, there are several meditations upon the function and the nature of theatre. Edward, the playwright, in his youth sees theatre as “*the only religion that can never die*” (Shaffer 22). He wishes more than anything to become a priest of theatre, however, at the same time, he finds it difficult to write an entire play because he fears failure and critical judgement especially from the part of academics, whom he despises. He is deeply aware of the importance of the written word and of the great responsibility implied by the act of writing: “*The perfect written thing is the nearest man gets to immortality. The approximate thing dismisses him...*” (Shaffer 35).

He asks Helen for help to write a play in a very creative way, by rewriting the episode in which Perseus asks Athena for help in killing the snake-haired Medusa. Here, in the first of a series of three letters he writes to his wife, the symbolism is transparent. He is Perseus, she is Athena and Medusa is his “*creative paralysis*” (Shaffer 43). He asks Helen for her help to deal with his problem. In the same letter, Athena promises to help him in exchange for the Gorgon’s head. She makes him swear that he will set it in the centre of her shield, where it cannot hurt anyone again. She also warns him about the two types of blood that will flow from the Gorgon’s veins, when he kills her: the one from the left kills and the one from the right cures.

Soon after the fictional agreement between Athena and Perseus, Damson produces his first play entitled *Iconoclasts*. It is set in Constantinople in a time people fought to the death over images. He motivates his choice of setting and subject in the following manner: “*because the quarrel enshrines the most fundamental division in the human race: between abstract mind and concrete mind.*” (Shaffer 44). He further explains the difference between the two types of people: “*Iconoclasts say: God is complete. We can’t make any part of Him. Their opponents say: No! He’s not finished! He needs us to complete HIM, and make Him apparent*” (Shaffer 44). This view reflects his own attitude towards artistic creation, that is meant to render God visible. He is, of course, on the side of the makers “*because anyone can break!*” (Shaffer 44).

However, this conflict between iconoclasts and iconodules takes extreme forms, turning mother against son. Empress Irene’s punishment for her son, Constantine the Sixth, the destroyer of religious images was blinding. In the first draft of Edward’s play, the playwright wants Constantine’s blinding to be performed on stage as a violent form of catharsis. Helen shows resistance to the strong scene, as she is the advocate of measure in fiction as well as life. He listens

to her and he rewrites the scene, but also this compromise marks the start of his resentment towards her.

Damson's second play is entitled *Prerogative*. He chose Cromwell's England as the setting for this play, but the theme is iconoclasm as well, presenting the destruction of many masterpieces of English art. His writing becomes even more violent than in the previous play, culminating with the shocking scene in which Cromwell's head is ostentatiously carried on a stick by a crowd. Before the curtain falls, they tear the head to pieces. For him this scene represents a liberating iconoclasm. Helen again disapproves of the strong scenes, he listens to her and makes alterations, but this is the last time her opinion is taken into consideration, because his last play, about the I.R.A. is written without any sense of measure. Unlike the two other plays, which were extremely successful, and brought him fame and recognition, the third and last one is mocked by the public and critics alike.

After their disagreement about his last play, Edward writes a second letter to Helen, portraying her as a treacherous Athena, who no longer wants him to kill the Gorgon and whose patronage he now rejects: "*Henceforth I am Perseus Unaided! You are no longer my mentor or my guide!*" (Shaffer 67).

Towards the end of his life, following the failure of his last play, he changes his perspective upon theatre: "*The world doesn't need theatre any more. It has been dismissed by the audience I Thought of as eternal. Nothing is eternal: not even the imagination*" (Shaffer 81). Desperate, after listening to his discourse, Helen writes him a letter, a scene between Perseus and Athena, demanding the head of the Gorgon, the gift she had asked for in return for her help to kill Medusa. He had kept it and had become the Gorgon himself. She also shows him everything he had done from her perspective, using the metaphor of "*the Shield of Showing*" (Shaffer 84). She concludes her letter by saying that art can never die, only the artist, and she curses him never to be able to fly again.

This moment of truth has a deep impact on Edward, whose response is tricking her into performing the symbolic ritual of cleansing his body, when in fact he forced her to punish him. The bloody ritual is his response to her letter, accompanied by a written explanation: "*I have taken for you the revenge you need. This is my gift to you: the Sacred Gift of Vengeance. I have made you the instrument of my atonement. Be appeased. This is the blood that cures. Dear girl, my sins are many and vile. I beg you, my injured lady, maimed and learned love, accept this maiming in return. So, I give up the Gorgon.*" (Shaffer 88-9). After begging her to accept this gift, she pushes him away and screams words of hate. He staggers towards a cliff, near their house and lets go "*like a man trying to fly*" (Shaffer 89). The way he fell reflects his way of accepting and embracing Athena's curse.

Edward Damson's sacred Gift of Vengeance is in fact a trojan horse, meant to destroy everything Helen stood for all her life. He transformed her, without her consent, into Clytemnestra, but the next step, she must take alone. And she does, she passes onto Philip the Gift of the Gorgon, but the cycle of revenge stops with him, because he declines the gift. From the enforcer of her plan of revenge, Philip, Edward's rejected son, becomes Helen's unexpected redeemer: "*The truth is, you must forgive him or die*" (Shaffer 92). And she does forgive.

Shaffer's play *The Gift of the Gorgon* is perhaps the most complex play written by Shaffer, his swan song, deeply challenging, carefully composed, like a symphony, displaying multiple layers, all reflecting each other. Fact and fiction, flesh and paper become interchangeable because they all give birth to words, which are meant to express the narrator's TRUTH, in the only form it can be perceived by the audience/readers: "*The only way Man can ever see the truth - by reflection*" (Shaffer 42).

BIBLIOGRAPHY

Shaffer, Peter. *The Gift of the Gorgon*. London: Viking, The Penguin Group, 1993.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, 1961.

Klein, Dennis A. *Peter Shaffer. Revised Edition*, New York: Twayne Publishers, 1993.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge, 1988.

Richardson, Brian. *Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators and The Author's Voice on Stage* in *Comparative Drama*, Vol. 22, No. 3., 1988.

Richardson, Brian. *Voice and Narration in Postmodern Drama* in *New Literary History* Vol. 32, No 3, 2001.

REFLECTIONS OF JEWISNESS IN MIHAIL SEBASTIAN'S JOURNAL. AN IMAGOLOGICAL APPROACH

Iulia-Maria Deaconu (Ticărau)

PhD Student, „Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract: In this study, we aim to analyze the topic of Jewishness from Mihail Sebastian's *Journal*. The study has an applied structure because we use imagology as a research method to analyze how Mihail Sebastian fictionally renders the Jewishness, leaving aside the other issues involved. Through a brief presentation of the method by which we will highlight its validity in the analysis of Jewishness, we will proceed by identifying through stereotypes the *modus operandi* that generates a distorted image of the Jew, a global image, that makes the construct image of the Jew to replace the real one.

Keywords: *imagology, Jewishness, stereotype, Mihail Sebastian, Journal;*

Pascale R. Bos, în prefața studiului *German-Jewish Literature in the Wake of the Holocaust*, aduce în discuție relația-problemă dintre intenția autorului și procesul scrierii, adresând cititorului întrebarea: „cum putem să ne contrazicem că literatura este relevantă doar ca text și nu ca declarații care servesc și funcții sociale, politice și culturale în lume?”¹ În studiul nostru, vom încerca să răspundem la această întrebare deoarece literaturii, - deși trebuie cercetată, în *primis*, ca text -, i se atribuie și alte funcții care nu țin de domeniul literar. Este incontestabilă puterea de persuasiune pe care o are literatura, iar prin analizarea operelor scriitorilor evrei care au scris în limba română vom evidenția modul în care literatura își lărgeste orizontul, prin tratarea unor subiecte, în cazul nostru *problema evreiască*, care depășesc ficționalul influențând și schimbând o imagine care este percepută de *outsideri* din mai multe puncte de vedere: social, cultural și politic.

Studiul *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Character*, editat de Manfred Beller și Joep Leerssen, va fi esențial pentru *metoda imagologică* pe care o vom aborda în cercetarea noastră cu privire la *problema evreiască*. Alte cercetări reprezentative, necesare pentru a oferi o viziune de ansamblu asupra felului în care imaginea evreului a fost percepută de *ceilalți* de-a lungul timpului sunt studiile lui Andrei Oișteanu - *Mythos & logos: studii și eseuri de antropologie culturală* și *Imaginea evreului în cultura română*.

Ce este imagologia? De ce este aceasta o metodă potrivită pentru a cerceta modul în care evreitatea devine o temă a literaturii care schimbă radical modul de a percepe nu doar o întreagă etnie, ci de a transforma definitiv literatura națiunii în cadrul căreia s-a organizat sau a consolidat această minoritate etnică? Vom răspunde la aceste întrebări folosind ca suport teoretic principal studiile menționate anterior.

Despre imagine și imaginație s-au făcut diverse raționamente, începând cu Plato și până în epoca contemporană când aceste concepte au devenit unelte importante de analiză a modului în care imaginea *celuilalt* este percepută, textele literare fiind analizate și dintr-o perspectivă istorică și socială, deoarece acestea furnizează informații prețioase despre *acel noi* și *intrușii* care încearcă să se integreze într-o altă națiune pe care o consideră și a lor. Cu alte cuvinte, imagologia „încearcă să elucideze codificarea textuală a acestor imagini în literatură”²

Imaginea evreului a fost construită pe reprezentări imaginare care s-au perpetuat în timp și au înlocuit imaginea reală a acestuia. Aceste reprezentări imaginare au luat naștere datorită

¹Pascale R. Bos, *German-Jewish Literature in the Wake of the Holocaust*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. XI. (tr.n.)

²Manfred Beller, *Perception, image, imagology*, în *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, editat de Manfred Beller, Joep Leerssen, Amsterdam- New York, Rodopi, 2007, p. 3. (tr.n.)

stereotipurilor care „combină informațiile minimale cu un maximum de înțeles”³ Toate caracteristicile evreului au fost revizuite în imaginarul colectiv de acest tip de informații cărora li s-au atribuit un sens imuabil și suprem. Despre caracteristicile etice și etnice ale evreului care au fost puse, în permanență, în legătură cu alte etnii, ne vorbește Andrei Oișteanu: „caracterizarea evreului a îmbrăcat diferite forme, printre care prezentarea viciilor și virtuților sale în comparație cu cele ale altor etnii.”⁴ Acesta subliniază faptul că evreii sunt inteligenți, dar „evreul își folosește inteligența pentru a-i înșela pe alții”⁵, în opinia celorlalți evreul imaginar fiind asociat cu ambele caracteristici: inteligența și înșelătoria.

Apariția imagologiei este datorată augmentării interesului de a analiza felul în care imaginea *celuilalt* este reprezentată de o colectivitate care face parte dintr-o altă etnie, acest interes fiind comun mai multor științe aparținând domeniului socio-uman, iar acest aspect face ca imagologia să aibă un caracter multidisciplinar. Atunci când vorbim despre imagologie, vorbim despre trei concepte fundamentale pe care le utilizăm atunci când imaginea unui *outsider* este oglindită în imaginarul colectiv al altei națiuni: *prejudecat*, *stereotip* și *clișeu*. „Numeroasele definiții social-psihologice și frazeologia celor mai recente îndreptare prezintă o utilizare alternativă și interschimbabilă a prejudecății, - stereotip și – clișeu. Cercetătorii ar trebui să fie bine sfătuiți pentru a distinge între ”prejudecat” ca o judecată sau atitudine morală, ”stereotip” ca atitudinea expresiei fixe și ”clișeu” ca o transformare stilistică a frazelor.”⁶

Imagologia nu face altceva decât să aducă la suprafață prejudeciile și stereotipurile și să le evedențieze, iar prin analiza lor amănunțită este dovedită longevitatea acestora în fața imaginii de ansamblu: „scopul imagologiei este să descrie originea, evoluția și rolul prejudecăților și al stereotipurilor naționale, să le scoată în evidență, să le analizeze și să-i facă pe oameni conștienți de ele în mod rațional.”⁷ Obiectivul primordial al imagologiei este de a-i face pe oameni să conștientizeze faptul că aceste stereotipuri există și sunt atât de adânc înrădăcinate în mentalul colectiv încât distorsionează imaginea reală a membrilor unei națiuni străine. Odată conștientizată această realitate, se aduce în discuție rolul major al literaturii cu ajutorul căreia se proliferază aceste stereotipuri.

Literatura este metoda cea mai potrivită de răspândire a imaginilor diferitelor naționalități, un mijloc prodigious de a crea imagini fixe care înlocuiesc imaginea reală. De exemplu, acea *infelix culpa* a evreilor a făcut ca aceștia să fie socotiți vinovați de toate nenorocirile întâmplare în societățile-gazdă în care au trăit și care nu au ezitat nicio clipă să le atribuie evreilor o etichetă prin care erau catalogați drept răspunzători dacă ceva nu funcționa cum ar fi trebuit.

În ceea ce privește metodologia pe care o folosește imagologia, aceasta preia din ipotezele anterioare aspecte precum:

„ - imagologia nu este o formă de sociologie (Wellek); obiectivul ei este să înțeleagă mai degrabă discursul reprezentării decât o societate;

- sursele imagologiei sunt subiective;

- imagologia abordează un set specific de caracterizări și însușiri: cele din afara domeniului frazelor de informare testabile sau declarații de fapt. Acestea se numesc închipuiri (*imagined*);”⁸

Am adus în prim-plan doar aceste ipoteze de la care pornește cercetarea imagologică, deoarece ni se par cele mai relevante pentru a demonstra viabilitatea folosirii imagologiei în analiza modului în care evreitatea este transpusă la nivel ficțional. Evreitatea reflectată în literatura scriitorilor evrei este analizată ținând cont de aceste trei aspecte: *reprezentare*, *subiectivitate* și *închipuire*. Chiar dacă imaginea evreului este construită, trebuie menționat faptul că acest tip de

³Ibid., p.8.

⁴Andrei Oișteanu, *Mythos & logos: studii și eseuri de antropologie culturală*, București, Editura Nemira, 1997, p. 188.

⁵Ibid. p. 188.

⁶Manfred Beller, *Prejudice*, în Manfred Beller, Joep Leerssen, op. cit., p. 404.

⁷Joep Leerssen, *Imagology: History and method*, ibid., pp. 11-12.

⁸ Ibid., p.27

imagine domină și înlocuiește imaginea evreului, fiind înregistrată ca reală. Astfel, reprezentarea și imaginația sunt cele care creează în mentalul colectiv „o imagine a evreului care oscilează între valori extrem de pozitive sau extrem de negative.”⁹

Frica de alteritate a făcut ca problema evreiască să fie mereu actuală și să fie reinventată sub diferite pretexte, să devină un mit, dar totodată să fie tratată ca *aporia*, deoarece pare a fi imposibil de schimbat modul în care imaginea evreului văzută în ansamblu a fost percepută de neevrei. Pe bună dreptate, prin uciderea evreilor din timpul Holocaustului, imaginea evreului capătă și o altă dimensiune care îi face pe cei din jur să-și schimbe atitudinea față de aceștia. Astfel evreul devine *simbol al victimei*, un vinovat a cărui singură culpă este faptul că este evreu. *Imagologia*, prin analiza modului în care anumitor etnii le sunt atribuite anumite caracteristici sau un anumit tip de caracter, nu face altceva decât să reliefeze că generalizarea nu este benefică și nici posibilă, deoarece fiecare individ este unic, iar violențele, fie fizice sau verbale, suferite de populația evreiască fac ca evreul să-și piardă identitatea și să fie privit ca un tot fără individualitate proprie.

Perioada în care Mihail Sebastian își scrie *Jurnalul* este o perioadă sensibilă din punct de vedere istoric, o perioadă care, cronologic, acoperă anii 1935-1944 și în care evreitatea trăită și cea percepută de neevrei răzbate din gândurile, întâmplările, cotidianul trăit de Iosef Hechter. Mircea Iovănel subliniază importanța apariției acestei opere reprezentative în ceea ce privește așa-zisa *problemă evreiască* prin prisma căreia răzbate o viziune proprie asupra modului în care societatea românească a perceput evreii și din care a rezultat, la nivel european, una dintre cele mai tragice și mai vaste atrocități umane: „Jurnalul dintre 1935-1944 al lui Sebastian a devenit scrierea cu cel mai puternic impact dintre cele care dau seama despre drama evreilor din România în această perioadă.”¹⁰ Intervalul de timp adus în discuție este marcat de un puternic antisemitism, fapt care duce la excluderea evreilor din viața socială românească, evreii sunt marginalizați și măsurile luate împotriva lor au ca scop excluderea acestora. Totodată, este subliniat un aspect important despre modul în care Mihail Sebastian transpune *problema evreiască* la nivel ficțional, având ca punct de plecare realitatea acelei perioade: „Sebastian devine simbolul unei realități (Holocaust) în al cărei centru – lagărul de exterminare – nu a ajuns.”¹¹

Dacă „apariția scriitorului – ca un concept bine delimitat denumind o categorie anume de creatori – s-a produs la începutul secolului al XIX-lea, ca o consecință a laicizării culturii (legată direct de nașterea burgheziei românești) și a orientării spre occidentalizare, mai exact, spre cultura laică, occidentală, îndeosebi franceză.”¹², scriitorii evrei care introduc în operele lor ca temă - evreitatea se remarcă odată cu Emanciparea din primele decenii ale secolului trecut.

Fiindcă cercetăm modul în care imaginea evreului este oglindită în *Jurnalul* lui Mihail Sebastian, trebuie menționat faptul că analiza noastră va avea la bază *imagologia* ca metodă de cercetare, combinată cu identificarea pasajelor reprezentative și interpretarea acestora prin *close-reading*¹³. Pentru o analiză elocventă a modului în care tema evreității este transpusă la nivel ficțional (chiar dacă vorbim despre o operă memorialistică) de către un scriitor evreu care scrie în limba română, *imagologia* este un instrument potrivit prin care putem reliefa și investiga, acoperind mai multe discipline (multidisciplinaritate), felul în care politicul, socialul dintr-o perioadă istorică dată influențează și denaturează imaginea evreului percepută de neevrei. Nu ne propunem să facem o clasificare a imaginilor evreului, ci le vom globaliza pentru a alcătui un portret al evreității rezultat din notele *Jurnalului* lui Mihail Sebastian.

Imaginea evreului este construită pe stereotipuri, iar acest lucru reiese și din *Jurnalul* lui Sebastian. Acest tip de imagine are rolul unui instrument de manipulare prin care evreul este, în opinia celorlalți, doar fricos, vinovat, rățacitor și hain. Mihail Sebastian, însă, este un evreu atipic, care nu se integrează în această imagine generală creată de *ceilalți*, fiind o individualitate care s-a

⁹Evelin Gans, Joep Leerssen, *Jews*, ibid., p. 205.

¹⁰Mihail Iovănel, *Evreul improbabil – Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, București, Editura Cartea Românească, 2012, p. 212.

¹¹Ibid., p.212.

¹²Leon Volovici, *Apariția scriitorului în cultura română*, București, Editura Curtea Veche, 2004, p.11.

¹³ Metodă teoretizată de I. A. Richards care pune accent pe lectura atentă a textului pentru a putea descoperi sensuri noi.

implicat în toate mișcările la modă, o fire pregnantă și sensibilă, un evreu care nu are nicio caracteristică a evreului fabricat pentru motivarea nesfârșitelor atacuri, învingând astfel stereotipurile și însuși imaginea creată pe baza fricii de alteritate.

Considerat *o problemă* a societății, evreul a fost privit, odată cu apariția textelor creștine, ca vinovatul tuturor nenorocirilor, în jurul său creându-se imagini-stereotip care îl echivalează cu un om rău, fără scrupule, capabil de orice monstruozitate. Imaginea evreului este, de asemenea, asociată cu migrația și cu mitul jidovului răătăcitor, o migrație care a sufocat Europa și a alimentat teama de străini, alteritatea fiind astfel percepută ca o distrugere a identității. Mitul *jidovului ratăcitor* a făcut ca imaginea evreului să fie asociată cu alteritatea și frica. O caracteristică a imaginii evreului este aceea că acesta își conservă identitatea spirituală și culturală precum și faptul că respectă ritualurile, iar acest lucru nu face decât să sporească teama de cel care este „altfel”, efectele teribile ale acestei imagini create în jurul evreului fictiv fiind cauzate tocmai din cele două motive specificate anterior: teama și alteritatea.

Există multiple definiții și clasificări ale stereotipului, dar o definiție contextualizată în ceea ce privește modul caracteristic în care este percepută imaginea evreului de către societatea românească de la începutul secolului trecut este cea dată de Aronson și folosită de Manfred Beller în *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*: „Stereotipul este o generalizare despre un grup de oameni în care caracteristicile incidentale sunt atribuite virtual tuturor membrilor grupului, indiferent de variația efectivă a membrilor. Odată formate, stereotipurile sunt rezistente la schimbarea bazată pe noi informații”.¹⁴ *Jurnalul* este un document veritabil în ceea ce privește modul în care stereotipurile înlocuiesc imaginea reală și transformă iremediabil individul într-o mulțime, incapabilă de a se diferenția, de a-și releva unicitatea caracteristică fiecărei persoane.

„Jidanul ălă care s-a botezat” este prima imagine a evreului care apare în *Jurnalul* lui Sebastian, fiind chiar el însuși ținta acestei remărci și făcându-se „vinovat” de toată cearta iscată în jurul ziarului „Credința”: „singurii vinovați ai certeii sunt jidanii și în speță, eu, care am provocat zăbanie între frații creștini,” scria Sebastian despre acest conflict. Vina evreilor, adaugă Mihail Sebastian, este, după Camil Petrescu „că sunt prea mulți, provoacă, se amestecă în lucruri care nu-i privesc și sunt prea naționaliști”. Actrița Marietta Sadova, într-un acces de antisemitism, încearcă să găsească și ea o vină, un vinovat: „jidanii sunt de vină[...]. Ne iau pâinea de la gură, ne exploatează, ne înăbușe. Să plece de aici. Asta e țara noastră, nu a lor. România românilor.” Această culpă a *evreului imaginar*¹⁵ verbalizată este percepută diferit, dar există la nivelul majorității și are la bază această etichetă dată tocmai de circulația și receptarea stereotipurilor ca veridice. Dacă până în Evul Mediu, deicidul a fost scuza care a susținut iudeofobia, iconocidul îl reactualizează prin culpa evreului de a „ucide” un substitut simbolic al lui Isus: „fie prin profanarea ostiei, deci „a trupului Domnului”, fie prin profanarea imaginii (icoanei) lui Isus.”¹⁶ Hagiocidul (uciderea unor sfinți), infanticidul ritual sau xenocidul (sacrificiul uman făcut pentru ca un edificiu să fie durabil) sunt de asemenea moduri de a continua cu această culpă evreiască, cărora, din punct de vedere social, li se datorează toate nenorocirile din lume.

Literatura este vehiculul cel mai eficient prin care stereotipurile devin durabile și sunt răspândite prompt și sigur, iar Sebastian nu face altceva decât să-i facă pe cititori conștienți de acest aspect, chiar dacă *Jurnalul* său va fi publicat după cinci decenii de la moartea sa. Pentru a exemplifica până la ce punct poate să ajungă intoleranța față de evrei, dar și pentru a sublinia modul în care aceștia sunt prezențați printr-o imagine redusă¹⁷, scriitorul notează în *Jurnal* o întâmplare în care un plutonier a fost ucis cu un revolver de către o persoană aflată la etajul al nouălea al unei clădiri: „o jidovcă a tras cu revolveru, uite din blocu ăsta, de pe acoperiș, aseară, ș-a împușcat un plutonier.”

¹⁴E. Aronson, T.D. Wilson, R.M. Akert, *Social psychology*, NJ, Upper Saddle River, 2005, apud Manfred Beller, Joep Leerssen, op.cit., p. 429(tr.n.).

¹⁵Pentru mai multe informații se va consulta Andrei Oișteanu, op.cit.

¹⁶ Ibid., p.203.

¹⁷ Pentru această clasificare s-a consultat Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Iași, Editura Polirom, 2004.

Înainte de a descrie întâmplarea propriu-zisă, acesta îl caracterizează pe cel care-o povestește drept un „nenorocit (nebunul acela care umbla mai demult cu o nuia și un fluier, din tramvai în tramvai, dând imagine semnale de plecare și oprire – țin minte că obișnuia să se apropie seara de Fordul Marysei, sub cuvânt că-l păzește, și Maryse îi dădea câțiva gologani.” Descrierea are rolul de a releva faptul că, indiferent din ce clasă socială provin, indiferent de poziția socială, neevreii îi consideră pe evreii a fi țăpul ispășitor al tuturor nenorocirilor. Nu este un caz singular prezentat în *Jurnal*, iar prin aceste întâmplări născocite le sunt atribuite fel de fel de culpe evreilor, iar autorul reliefează acest aspect prin concluziile: „nu e unul să nu creadă. Nu e unul care să aibe cea mai mică îndoială despre adevărul acestei povești absurde.” Gândurile adunate, vineri, 24 ianuarie, 1941 sunt încheiate prin tragica deducție conform căreia e imposibil să-i faci pe ceilalți să raționeze când li se expune o realitate pe care ei vor să o accepte și care nu este alambicată, ci simplă și satisfăcătoare.

Incapacitatea acceptării evreilor ca parte integrantă a societății românești interbelice este datorată contextului socio-politic în care Mihail Sebastian își scrie *Jurnalul* și poate fi explicată prin teoria lui Hippolyte Taine, fiind acel *moment*¹⁸ încare stereotipurile înlocuiesc imaginea reală a evreului și formează o imagine-construct pe baza căreia sunt formulate toate capetele de acuzare, la rândul lor ireale. Imaginea evreului a fost conturată de *ceilalți* pe baza stereotipurilor care au funcționat ca un camuflaj al adevăratei identități, o generalizare malignă ce a înlocuit în mentalul colectiv tot ce înseamnă individualism și realitate.

BIBLIOGRAPHY

- Sebastian, Mihail, *Jurnal 1935-1944*, București, Editura Humanitas, 2016.
- Beller, Manfred, Leerssen, Joep, *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, Amsterdam- New York, Rodopi, 2007.
- Bos, Pascale R., *German-Jewish Literature in the Wake of the Holocaust*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Iovănel, Mihai, *Evreul Improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, București, Editura Cartea Românească, 2012.
- Oișteanu, Andrei, *Mythos & logos: studii și eseuri de antropologie culturală*, București, Editura Nemira, 1997.
- Volovici, Leon, *Apariția scriitorului în cultura română*, București, Editura Curtea Veche, 2004.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, Iași, Editura Polirom, 2004.

¹⁸În *Histoire de la littérature anglaise*, Hippolyte Taine formulează teoria conform căreia o operă literară poate fi înțeleasă folosind trei caracteristici: *race*, *milieu* și *moment*. Momentul, sintetizând, se referă la mentalitatea caracteristică unei anumite perioade de timp, o viziune a lumii într-un moment istoric dat.

A SUCCESSFUL AUTHOR AT THE BEGINNING OF THE CRETAN RENAISSANCE: AGAPIE LANDOS

Georgiana Onuța Bîrlădeanu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: After the fall of the Roman Empire, Crete was ruled by the Byzantine Empire. Then, between 1211-1669, the island was under the control of the Venetian Republic. In the following period, between 1669-1898, the Greek inhabitants of Crete fought against the Ottoman Empire's domination. Obviously, these historical events have influenced Cretan literature and culture in general. This historical period, during which the Christian monk Agapie Landos lived and worked, was a difficult one, when the enslaved Hellenism was divided into two groups. One of these two groups was represented by the Greeks who were under Ottoman domination, and the other group included those people living on the islands ruled by Venice, among whom was the island of Crete. The second position was more convenient because, after a time of religious intolerance and battles, the Greeks lived in peace with their Venetian rulers, who gave them many liberties: The Orthodox churches functioned without restriction, educated personalities have started teaching in Greek schools, while cultural spirit of the West began to spread among educated people, but also among ordinary people. Although this period has been seen by the researchers as unproductive from a cultural point of view, yet it existed a certain ascension in the first half of the 17th century in Crete. As it was already mentioned, this was also the time when Agapie Landos lived and worked to write and edit several volumes, generally on topics of Christian morality. Agapie Landos's books have often been called into the theological discussions that occurred in the second half of the 17th century, in Europe; and the author's name is often present in the contradictory discussions between Catholics and Protestants.

This article aimed to bring to light a so-called poor period of Cretan literature, which has not yet been deprived of literary and cultural activities, since an erudite scholar such as Agapie Landos wrote and published many volumes during that time. The article also aimed to illustrate the impact that the most successful volume of the author (*Amartolón sotiría*) had on Greek readers in the 17th century, as well as on the readers in remote areas, through the translations in Arabic, Romanian or Slavonic.

Keywords: Agapie Landos, Crete, literary activity

Monahul cretan Agapie Landos (Agapie Monahos, Athanasio Landos) a fost unul dintre cei mai cunoscuți cărturari ai Greciei moderne. Timp de două secole, lucrările sale au reprezentat un real interes și una dintre referințele de lectură ale poporului grec înrobît. Prin traduceri sale din latină, greacă veche și iataliană, a reușit să facă accesibilă poporului său o serie considerabilă de texte de morală și învățătură creștine. Dacă o parte dintre lucrările sale au fost date uitării, totuși, la sfârșitul secolului al XVIII –lea¹, o parte dintre aceste lucrări au circulat foarte intens, biruind curente culturale și schimbări istorice. Textele pe care Landos le scrie, sau de care doar se îngrijește, sunt apreciate pentru frumusețea lor stilistică și sunt caracterizate de mistificarea voită a realităților prezentate. În privința lucrărilor care au ca subiect viețile sfinților a fost acuzat de o excesivă idealizare și denaturare a unor portrete reprezentative ale hagiografiei grecești. Această procedură se justifică prin însuși specificul conținutului acestor texte, acela de a prezenta existențe privilegiate, guvernate de mîna divinității. Textele aparținînd hagiografiei se supun acestui specific dintotdeauna, la fel cum, în secolul

¹ „A Venise comme à Athènes, on continue d'imprimer le *Salut des pécheurs*, et telle a été la fortune singulière de ce livre que ses éditions successives, réunies dans une bibliothèque, garniraient aisément plusieurs rayons. La célébrité des Géoponiques n'a guère été moindre ; les paysans d'aujourd'hui négligent sans doute d'appliquer les recettes du bon moine de Candie, mais ils n'en continuent pas moins de le lire; on pourrait même y trouver sans trop de peine l'explication de certaines pratiques superstitieuses, dont les Grecs n'ont jamais su s'affranchir.” (Petit L., *Le moine Agapios Landos*, în „Échos d'Orient”, vol. III, nr. 5, 1900, p. 278).

al XIII-lea, *Legenda Aurea* (*Legenda de aur*), textul lui Jacoppo da Voragine (c. 1230 – 1298, arhiepiscop de Geneva), o culegere ce cuprinde viețile sfinților, ilustrează același aspect al portretelor puse în lumină idealistă. Punerea în pagină a biografiei monahului cretan nu poate fi un proces prea îndelungat, întrucât datele despre viața sa sunt puține și rezultă din ceea ce el însuși precizează. Știm că este originar din Candia, din insula Creta și că numele său este Athanasio Lando, preschimbând apoi, odată cu prezența sa la mănăstirea din Lavra, în Agapie. De asemenea, se observă faptul că semnează, în cele mai multe dintre prefetele lucrărilor sale 'Αγάπιος Μοναχός (Agapios Monahos), persoana lui rămânând întotdeauna în umbra textului, probabil și pentru că, în epoca sa, având în vedere popularitatea cărților sale, nu era nevoie de o lămurire mai clară asupra autorului. Data nașterii sale nu este exactă, dar putem aproxima că s-a născut în ultimul deceniu al secolului al XVI-lea. Alexander Helladius² afirmă că tânărul Athanasie a studia *les belles-lettres* la colegiul grec din Veneția, lucru care, deși nu este dovedit, nu este nici imposibil, având în vedere viața nomadă a scriitorilor greci ai perioadei, fie ei călugări sau laici, precum și interesul și dedicarea totale pentru transmiterea și răspândirea textului scris. Timp de doi ani, Landos apare ca secretar al lui Andreas Cornaros (Ανδρέας Κορνάρος, 1547-1616, născut în Trapezunt, Sitia, în insula Creta, aristocrat și istoric venețian al secolului al XV-lea, despre care știm că a scris o istorie a Cretei, *Historia Candiana*, și numeroase poeme în limba italiană). Faptul că l-a cunoscut și s-a aflat în preajma lui Andreas Cornaros reiese și din următorul pasaj al manuscrisului miscelaneu BAR 494: „Și nu numai cel de obște norod, ce și acel minunat domn, Andreiu Cornarie, al căruia era satul al lui, carele am făcut doi ani de apă. Ce scriem faptele lui, căci era cărturariu foarte mare, nu numai de limba grecească, ce și frîncească. Pre acesta boiarin l-am întrebat de i s-au întâmplat vreodinioară, cînd au fost la sat care am zis, să cază într-această fîntînă...” [280^r/134] Nu știm exact în ce perioadă de timp a îmbrăcat haina călugărească, știm însă că a călătorit mult, a petrecut câțiva ani la Fourni și Ierapetra, în partea de sud a Cretei. La o dată rămasă necunoscută, Landos pleacă la Muntele Athos, unde își schimbă numele din Athanasios în Agapios. Își începe viața călugărească la celebra mănăstire din Lavra, la care renunță însă după doi ani căci, se pare, felul său de a fi nu se potrivea cu rigorile cerute de o viață dusă în comun la această mănăstire. Referitor la această perioadă, fostul monah de la mănăstirea Lavra își exprimă doleanțele într-o notă³ scrisă în lucrarea *Kalokairinî* (*Καλοκαιρινή*), care cuprinde viețile sfinților celebrați în timpul verii, editată pentru prima dată la Veneția, în anul 1656. În esență, autorul își exprimă aici imposibilitatea de a se adapta cerințelor stricte ale mănăstirii, precum și faptul că nu a reușit să ajungă la pocăință din cauza firii sale capricioase, precum și a limbajului, găsind, de asemenea, că viața în „comun” nu presupune obligatoriu și „comuniunea”, iar iertarea nu este pentru oricine și pentru rostirea a orice. După ce a ales să părăsească mănăstirea, Agapie Landos pare să fi fost mai mult singur, antrenat și preocupat pe parcursul întregii vieți de operele sale. După natura subiectelor compozițiilor sale, ne dăm seama că unicul lui scop a fost de a pune într-o limbă greacă accesibilă texte de morală religioasă de bază, ori de a înfățișa, în același mod, viețile sfinților. Această activitate de cărturar presupune un efort concentrat, trudă îndelungată și lucru minuțios. Astfel, după cum se dovedește, una dintre cărțile sale, *Paradis*, va fi încheiată după o perioadă de timp de trei ani de lucru intens. În afara acestui fapt, lipsit de posibilități financiare prea mari, călugărul trebuie să fi întâmpinat destule dificultăți în găsirea de editori, precum și de cititori, cel puțin în perioada de debut. Practicate în epocă de către călugări, călătoriile nu lipsesc nici din obișnuințele autorului pus în discuție. Din prefetele lucrărilor sale aflăm despre dese sale peregrinări, în Sira, Andros, Sifnos, la Therma, la Agios-Efstratios (insule grecești), și, de asemenea, despre trei călătorii la Veneția. Antrenat în astfel de călătorii întreaga sa viață, absorbit de activitatea cărturărească neîntreruptă, solitar, căci nu avem cunoștințe și nici nu precizează în vreun loc că ar fi fost însoțit, dedicat lucrărilor sale, Agapie Landos moare, cel mai probabil, în anul 1664, căci referirile ce se fac despre el în acest an, în prefetele lucrărilor lui reeditate, sunt ca despre un autor care nu mai este în viață.

²*Status praesens Ecclesiae graecae*, Nuremberg, 1714, p. 204, apud Petit L., *Le moine Agapios Landos*, în „Échos d'Orient”, vol. III, nr. 5, 1900, p. 279.

³ Agapie Landos, *Καλοκαιρινή*, Veneția, 1861, p. 147, apud E. Legrand, *Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés par des grecs au dix-septième siècle*, vol. III, Paris, 1895, p. 531.

Activitatea călugărului cretan s-a concentrat în mod direct asupra nevoilor compatrioților săi, în slujba cărora și-a pus toate resursele, intelectuale, financiare și spirituale: „One of the most popular religious writers of the Greeks. By his excellent translations from the Latin, ancient Greek, and Italian into the vernacular he made many devotional works of the nations accessible to his people.”⁴ În *Encyclopedia of Modern Greek Literature*, în capitolul „Long haired-literature”, în cadrul prezentării lui Chiril Lucaris (1572-1638), Agapie Landos apare menționat în grupul marilor scriitori ai epocii: „Loukaris is the central figure in Greek religious and round him gravitated some of the great writers of the age, Kalipolitis, Yerasimos Vlachos, Yersimos Spartaliotis, Meletios Syrigos, *Agapios Landos*, and Athanasios Varouchas.”⁵ Despre Chiril Lucaris știm că a fost un mare adversar al catolicismului și un dedicat protector al ortodoxiei. Dacă în privința autorilor din anturajul acestuia lucrurile sunt mai clare și nu avem niciun dubiu asupra credințelor lor în această problematică, a convingerilor religioase, altfel stau lucrurile în cazul lui Agapie Landos. Ortodoxismul său a fost pus de multe ori la îndoială, întreaga lui existență fiind ilustrată sumar, fără a se putea exprima cu precizie care au fost adevăratele lui convingeri. Oricum, ceea ce se știe despre Agapie Landos se poate cuprinde în scurta și consistenta descriere ce urmează: „He meant to be orthodox, but was influenced by Roman Catholicism, and in his works he unsuspectingly quotes Peter Damian and Albertus Magnus besides Ambrose, Augustine, and others. In penance he distinguishes between the *contritio*, *satisfactio*, and *confessio*; and in the Lord's Supper he accepts the doctrine of transubstantiation without using that term. The question of his orthodoxy was seriously debated in the seventeenth century by the fathers of Port Royal and representatives of the Reformed Church.”⁶ Această stare de lucruri este determinată și de faptul că, în ceea ce îl privește, autorul a lăsat în scris mult prea puține informații despre viața și activitatea sa, iar supozițiile făcute pe seama fidelității lui față de o confesiune religioasă sau alta se bazează, în cea mai mare parte, pe natura subiectelor lucrărilor ce văd lumina tiparului sub directa lui îngrijire.

Prima și cea mai populară lucrare dintre textele editate de către Agapie Landos este *Mântuirea păcătoșilor* (*Ἀμαρτωλὼν σωτηρία*). Cea mai veche ediție cunoscută până în prezent este cea publicată la Veneția, în anul 1641. Manuscrisul în limba greacă, probabil primul, este descris în volumul I al cunoscutei Bibliografii a lui E. Legrand (*Bibliographie hellénique du XVII^e siècle*, Paris, 1894-1895, p. 413-414), ca fiind alcătuit din: 8 pagini ce nu sunt numerotate, cu prima pagină albă, urmate de 468 de pagini scrise, structurate, după conținut, în trei părți. Prima parte are 171 de pagini, cea de a doua conține 164 de pagini, iar partea a treia este compusă din 133 pagini, toate numerotate. Manuscrisul autograf se află astăzi la Mănăstirea Kosinitsa⁷, în Macedonia, alcătuind un volum consistent de 417 pagini, volum în care apare înscris, cu cerneală roșie, o notă a unui anume Simeon, care declară că manuscrisul respectiv a fost cumpărat de la Agapios în anul 7140 (1632). Această notă implică și faptul că, în mod normal, ar trebui să avem și o ediție tipărită a textului înainte de acest an, întrucât este puțin probabil ca un autor să vândă un manuscris al unei lucrări mai înainte de a-l da la tipar. Ceea ce este cert este că *Mântuirea păcătoșilor* este una dintre primele lucrări ale lui Landos, publicată în anul 1641, posibil prima carte de sorginte religioasă, dacă ar fi să analizăm cele spuse în prefață de către autor. Cartea s-a bucurat de numeroase reeditări, până în 1821 de aproximativ 28 de reeditări, precum și de o largă circulație în manuscris, atât în limba greacă, cât și în limbile arabă, română, slavonă. Astfel de cărți, accesibile în limba poporului, erau rare în contextul cultural și climatul istoric ale secolului al XVII-lea, ceea ce a determinat ca, sub dominația otomană, un asemenea text să se fi bucurat de un succes atât de ridicat. Limba textului este simplă și la îndemâna unui public numeros în perioada secolului al XVII-lea, fără ca accesibilitatea textului, prin limba utilizată, să dăuneze conținutului, caracterizat totuși de o nuanță sobră și religioasă.

Așa cum arată și titlul, *Mântuirea păcătoșilor*, textul este, sub aspectul conținutului, unul de morală creștină. Cu numeroase inserții biblice pilduitoare, neîndurătoare sub aspectul dojenei în unele locuri, dar mereu găsind o soluție de îndreptare a răului, cartea lui Agapie Landos este alcătuită din trei

⁴ Philipp Meyer, în Schaff Philip (1819-1893), *The New Schaff-Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge*, Grand Rapids: Christian Classics Ethereal Library, Michigan, 1951, p. 235.

⁵ Bruce Merry, *Encyclopedia of Modern Greek Literature*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, 2004, p. 254.

⁶ Philipp Meyer, *op. cit.*

⁷ Petit L., *op. cit.*, p. 280.

părți, care urmăresc, în mod progresiv, identificarea păcatului și definirea lui, combaterea păcatului și, în final, pildele care întăresc cele spuse, și anume că există îndurare divină și mântuire pentru orice păcătos. Ediția din 1641 cuprinde trei părți. Prima parte înregistrează diferite tipuri de păcate și indică, cu ajutorul exemplelor, posibilități de îndepărtare a lor, în general aducându-se în discuție ispășirea prin suferință și importanța depărtării de lume, care apare ca un mediu ce provoacă și instigă la păcat. Cea de a doua parte face referire la modul în care păcatul poate fi îndepărtat și, mai ales, la măsurile pe care le poate lua cel ce a greșit și dorește să se îndrepte. Se vorbește astfel de virtute, pe care autorul o definește în funcție de relația pe care păcătosul o are cu trei entități distincte, astfel: în relația cu divinitatea, individul trebuie să aibă o inimă de fiu, în relația cu aproapele, el trebuie să dețină simțămintele unei mame, iar în relația cu el însuși, trebuie să aplice considerentele unui judecător. Cea de a treia parte, alcătuită din 72 de capitole, care ulterior va circula în arii largi și de multe ori independent de primele două părți, cuprinde o serie de minuni ale Maicii Domnului. Maica lui Hristos este ajutorul și scăparea păcătoșilor din diverse situații care par să nu mai aibă nicio soluție pentru cel ce a greșit, în contextul în care mântuirea este scopul lui fundamental. În principal, această parte conține împrumuturi din texte ascetice, de origine italiană sau latină, cum autorul menționează în prefața cărții. Acest lucru ne arată că izvoarele ce stau la baza alcătuirii textului sunt în mică măsură grecești. În ceea ce privește originalitatea textului, nu pot fi ridicate pretenții referitoare la paternitatea autorului asupra textului sau originalitatea compunerii lui, având în vedere perioada istorică și culturală în care se încadrează scrierea. Acest fenomen de compunere a textelor este explicabil prin faptul că aceasta era o practică obișnuită în epocă. În schimb, ceea ce va deveni o adevărată problemă care va duce la dezbateri îndelungate este, cum spuneam la începutul expunerii noastre, măsura în care Agapie Landos a rămas un fidel al ortodoxismului. În prefața cărții *Mântuirea păcătoșilor*, autorul vorbește despre biserica sfântă a lui Dumnezeu, catolică și apostolească. Se poate observa faptul că pare profund influențat de doctrina romano-catolică, căci citează des autori precum Petru Damian, Albertus Magnus, Ambrose sau Augustin. Un fapt asupra căruia se pronunță în mod oficial, prin natura și prin intermediul lucrărilor sale, este cel privitor la problema doctrinară mult disputată, și anume cea legată de natura transsubstanțierii, care este aprobată de către călugărul antonit, deși nu în mod direct și fără a avea cunoștință de acest termen. În jurul acestei probleme se vor face ample dezbateri, în polemicile dintre janseniști și calvinii, la care, în mod indirect, prin lucrările sale, va lua parte și călugărul din Candia. În cunoscuta carte, *Perpétuité de la Foi de l'Eglise catholique touchant l'Eucharistie*, Antoine Arnauld și Pierre Nicole, aduc în sprijinul opiniilor lor cu privire la problematica transsubstanțierii pasaje consistente din *Mântuirea păcătoșilor* (vezi articolul lui L. Petit). Combatantul lui Arnauld, pastorul calvin M. Claude își exprimă îndoiala nu asupra corectitudinii pasajelor citate din *Mântuirea păcătoșilor*, ci asupra credibilității autorului lor, adică asupra poziției lui Agapie Landos. Polemica continuând, Pierre Nicole aduce în discuție și alte lucrările ale călugărului cretan, în articolul *Réponse générale au nouveau livre de M. Claude*. Pierre Nicole va trimite o scrisoare la Constantinopol pentru a-l identifica pe Agapie Landos și meritul lui de a fi scris nu numai *Mântuirea păcătoșilor*, dar și alte lucrări. În urma expedierii acestei scrisori, va primi un răspuns de la Constantinopol, din care reproducem și noi o parte, credem esențială în această discuție, așa cum se regăsește citată de către E. Legrand, în *Bibliographie hellénique du XVII^{ème} siècle*.⁸

⁸ „Nous soussignés, supérieurs et religieux de la Sainte Montagne, attestons et déclarons dans la crainte de Dieu, qu'un de nos religieux nommé Agapius, à présent décédé, a vécu sur la Sainte Montagne d'une vie exemplaire et saintement, comme le témoignent ses écrits et ses ouvrages, et principalement le livre intitulé le Salut des Pécheurs, dont la doctrine orthodoxe enseigne à tout bon chrétien le chemin du salut. Mais parce qu'il est contraire à la doctrine des calvinistes, parlant des sept mystères de notre foi, selon l'Eglise orthodoxe d'Orient, ils ont inventé que ce livre n'était point du religieux Agapius, ces hérétiques ne voulant pas croire, touchant le très sacré mystère de l'Eucharistie, que le pain et le vin, après la consécration du prêtre, ne sont plus ni le pain ni le vin desquels on ne voit que les apparences, le pain étant changé au propre et véritable corps de Jésus-Christ, et le vin au propre et véritable sang de Jésus-Christ vivant, comme notre Eglise d'Orient nous l'enseigne. Donc, pour confirmation de la vérité, nous attestons que ce livre et plusieurs autres ont été imprimés à Venise, par le même Agapius, religieux de la Sainte Montagne; et le connaissant ainsi, nous soussignons avec serment. A Constantinople, le 16 avril 1671. Hiérophane, du monastère de Laure. Parthénus, religieux du monastère d'Eviron. Athanase, supérieur du monastère de Cutlumuse. Cyrille, religieux de la grande Congrégation. Cosme, religieux. Gabriel, religieux du monastère de Caracale. Sergius, religieux. Philaretus.” Paris, 1895, vol. III, p. 532.

Printre autorii pe care Agapie Landos îi citează – Agustin, Ambrozie, Petru Damiani, Grigorie cel Mare, Vincent de Beauvais (lat. Vincentius Bellovacensis sau Vincentius Burgundus) – se regăsește și Caesarius Heisterbachensis (1180-1240). Știm că Caesarius Heisterbachensis a scris *Dialogus miraculorum*, în jurul anului 1220. Această lucrare reprezintă modelul urmărit îndeaproape de către Agapie Landos în alcătuirea primelor două părți ale cărții *Mântuirea păcătoșilor*. Un alt text pe care Agapie Landos l-a avut în vedere în procesul de alcătuire a primelor două părți ale cărții *Mântuirea păcătoșilor* este reprezentat de lucrarea lui Jean Moschus (550, Damasc – 619, Roma), *Pratum spirituale*, text ce aparține domeniului hagiografiei. Cât privește partea a treia a cărții, autorul a avut ca principal izvor *Miracoli Di Nostra Donna*, Florence 1576, de Silvano Razzi. Această ultimă parte a cărții lui Landos a circulat și independent de primele două părți, cu titlul *Minunile Maicii Domnului*. În privința surselor ce stau la baza acesteia, Carsten Walbinder precizează următoarele izvoare: „Beside the liturgical books *Menaion* and *Pentekostarion* Agapios drew on Simeon Metaphrastes, some unidentified manuscripts, a work written in 1599 by the Cretan priest Ioannes Morezenos (d. 1613), from whom Agapios also received oral information, and a miracle Agapios had witnessed himself. Furthermore, 37 of the 69 chapters can be traced back to a collection of miracles (*Miracoli Di Nostra Donna*, Florence 1576) composed by Silvano Razzi (1527–1611), a Florentine Renaissance author.”⁹

Această metodă nu este una neobișnuită, ci reprezintă un procedeu de care, în epocă, cărturarii se foloseau în mod curent. Autorii greci apelau, în scrierea cărților lor, la izvoare grecești, dar și occidentale. Agapie Landos, cum am văzut, face apel în redactarea cărții sale de surse grecești, printre care pot fi menționate *Sinaxarele*, *Penticostarul*, *Viața Sfântului Ioan Damaschinul*, dar și surse occidentale, printre care *Miracoli Di Nostra Donna*. Pe parcursul cărții (ms. rom. 494), autorul însuși declară: „Această minune am aflat într-o carte scrisu cu mîna veachie la sfînta măgură și o am scris în ce chip era.” [246^v/111] sau „La aceasta vă răspunzu întîi cum judecățile lui Dumnezeu eu în ce chip le-am aflat scrise în cărțile ceale tipărite le scriu și nimica de la mine nu zic, cum am zis și la cuvîntul care am făcut înaintea cărții aceștia, pentru că nu numai la un tipariu iaste scris această minune, ci întru multe, la *Minunile preacstii* a lui Sălvan, parte dentîiu, cap 34, la *Grădina plidelor* la foi, la *Livadea înflorită* la foi. În ce chip și cite am scris toate și cite voi scrie pînă la săvîrșit sînt în multe [247^v/113] locuri tipărite și mărturisite cum sînt preafără de minciuni.” [248^r/114]

Alături de *Mântuirea păcătoșilor*, sub îngrijirea lui Agapie Landos se mai produce o serie de alte lucrări, traduceri sau transferuri din limba greacă literară în limba greacă vernaculară. Cea din urmă categorie pare să fie și cea mai numeroasă. Acest fapt se explică prin fenomenul lingvistic de care limba și literatura greacă au fost caracterizate vreme îndelungată. Vorbim aici despre *diglosie*, fenomen lingvistic specific acestui spațiu pentru multă vreme, care constă în utilizarea a două varietăți de limbă în cadrul aceleiași arii lingvistice: o limbă elevată, standard, folosită în redactarea textelor literare și științifice, și o limbă populară, utilizată de oameni în comunicarea de zi cu zi. Dintre scrierile lui Agapie Landos – *Paradisul* (1641), *Noul Paradis* (c. 1664), *Eclogion* (*Εκλόγιον*, 1642, Veneția), *Theotokarion* (1643, Veneția), *To psychosotirion Psaltirion* (*Το ψυχοσωτήριον Ψαλτήριον*, 1643, Veneția), *Τριαδική Οκτώηχος* (*Triadikí Októichos*, 1656), *Καλοκαιρινή* (*Vara*, 1657, Veneția), *Κυριακοδρόμιο* (1657, Veneția), *Χριστιανών Σωτηρία* (1685, Veneția) – majoritatea reprezintă un transfer din varietatea standard a limbii grecești în limba greacă populară. Un text care se exclude, sub aspectul tematic, din contextul celorlalte, este *Agricultura* (*Γεωπονικόν*, 1643, Veneția). Acesta a fost scris, se pare, în tinerețea lui Agapie Landos, cel mai probabil în jurul anului 1620.

Excelent traducător din limbile greacă, latină și italiană în limba vernaculară, Agapie Landos este unul dintre autorii ale cărui texte se bucură de o editare permanentă, uneori cărțile sale fiind editate și de trei ori într-un an. Astfel, *Mântuirea păcătoșilor* este editată de trei ori în anul 1765, de către trei edituri diferite (Vórtoli, Glykí, Theodosiou). Monahul cretan participă în mod evident la permutarea de la o varietate a limbii (standard) la alta (populară). El face accesibilă pentru poporul său o serie

⁹ Carsten Walbinder, „Popular” Greek literature on the move: The translation of several works of Agapios Landos of Crete into Arabic in the 17th century, „Revue des Études Sud-Est Européennes”, LI, 2013, Bucarest, p. 154. De identificarea surselor ce stau la baza cărților lui Agapie Landos s-a ocupat autoarea Despoina Kostula în teza sa de doctorat (*Agapios Landos o Kris, Simvoli sti meleti tu ergu tu*, Panepistimio Ioanninon, Philosophiki Scholi, 1983), pe care o are în vedere și Carsten Walbinder.

impresionantă de cărți, fiind îndemnat, după cum singur declară, de către Dumnezeu: „Agapios Landos gave generations of deprived Greeks some of their favorite reading. He wrote in an accessible style, signing his pages *from Friar Agapios, or one who trained at Mount Athos*.”¹⁰ În această perioadă de tranziție lingvistică, nu se poate vorbi despre o schimbare radicală, nici măcar semnificativă în domeniul literaturii. Cu toate acestea, chiar și sub dominația otomană, când clasa de mijloc este în creștere, se remarcă în această perioadă interesul cărturarilor pentru tipărirea textului care să fie accesibil întregii mase. În acest interval istoric și cultural, se tipăresc la un nivel foarte ridicat texte mai vechi permutate acum într-o limbă accesibilă. Cartea tipărită devine, în acest mod, o caracteristică principală a acestui spațiu cultural.

Cartea lui Agapie Landos, publicată pentru prima dată la Veneția, în anul 1641, va fi editată după acest an în numeroase rânduri (1664, 1671, 1681, 1703, 1711, 1725, 1740, în 1765 de două ori, 1766, 1773, 1779, 1780, 1793, 1795, 1798, 1803, 1806, 1840, 1851, 1859, 1883, 1889 etc.)¹¹, dovedindu-se astfel că, transpusă în limba vernaculară, scrierea călugărului cretan a înregistrat o popularitate spectaculoasă. Până în anul 1972, cartea cea mai cunoscută a lui Agapie Landos, *Amartolon sotiria*, cunoaște în limba greacă 34 de ediții.¹² Cartea va fi editată de-a lungul a două secole și jumătate. De asemenea, va beneficia de traduceri în limbile română, arabă, turcă sau slavonă. În limba slavonă, textul a fost tradus de către S. Bakačić. După varianta traducerii din limba greacă în limba slavonă, realizată între 1720-1730, au fost făcute traduceri și în limba română, posterioare însă traducerii directe din limba greacă. Traducerea în limba arabă a părții a treia a cărții lui Agapie Landos este realizată, ne spune Carsten Walbinder, de către patriarhul Macarie, patriarhul orthodox al Antiohiei din 1647, până la moartea sa, în anul 1672. Scopul principal sub conducerea sa, restabilirea economică a patriarhiei, zdruncinată sub opresiunea otomană, i-a determinat și călătoriile. Pentru a primi sprijin financiar, va întreprinde călătorii în Europa răsăriteană. În anul 1652, va lua drumul spre nord, ajungând la Constantinopol și în Principatele Române. În Rusia rămâne mai bine de un an (ianuarie 1655 – mai 1656) ca invitat la curtea țarului Alexie Mihailovici. Deplasările sale nu l-a împiedicat să-și continue activitatea de traducător, după cum singur declara: “In order not to stay idle I used to work hard at translating from among the Greek books those which had not been available in our language and our land, and I rendered them into our tongue because of the benefit to be obtained from them. And I used to ask those who knew it [sc. Greek] [about] the meaning of the words and their explanation and did as I was able and translated ten books during this second absence [...]”¹³

Printre cele zece cărți pe care patriarhul Macarie le-a tradus, trei îl au ca autor pe Agapie Landos. Una dintre acestea este *Kalokerini*, cea de a doua este o carte hagiografică (*Viața a cincizeci de sfinți*), iar cea de a treia este traducerea cărții *Amartolon sotiria*, partea a treia. Primele două părți ale cărții au fost și ele traduse în limba araba de un apropiat al patriarhului de Antiohia: „Thus we can identify three different works by Macarius which are based on Agapios: The fifty lives of saints, the *Kalokerini* and “The Miracles of the Virgin Mary”. Furthermore, there exists a translation of the first two parts of “Salvation of the Sinners” by Yūsuf al-Muñawwir, a close confidant of Macarius and a collaborator in the patriarch’s intellectual projects.”¹⁴ Traducerile l-a care a lucrat pe parcursul deplasărilor sale au fost în posesia patriarhul Antiohiei și când a sosit la curtea țarului rus, unde, cel mai probabil, le-a făcut cunoscute. Printre aceste texte, s-a aflat și cartea lui Landos, *Amartolon sotiria*.

În privința traducerii textului în limba română, în secolul al XVII-lea, filologii care au dezbătut această problemă sunt N. A. Ursu și Liviu Onu. Primul dintre aceștia își exprimă opinia printr-o serie de articole, în care, inițial, atribuisese traducerea textului lui Dosfiei. Cel de al doilea filolog

¹⁰ Bruce Merry, *Encyclopedia of Modern Greek Literature*, Greenwood Press, Westport, 2004, p. 243.

¹¹ Liviu Onu, *Tradiția manuscrisă a unei sinteze europene la români în secolele al XVII-lea – al XIX-lea, Mântuirea păcătoșilor (Amartolon sotiria)*, Editura Academiei Române, București, 2002.

¹² Carsten Walbinder, „Popular” *Greek literature on the move: The translation of several works of Agapios Landos of Crete into Arabic in the 17th century*, „Revue des Etudes Sud-Est Européennes”, LI, 2013, București: „The work appeared in 1641 in Venice in print and enjoyed a tremendous popularity. By 1972 34 editions had appeared and we know of translations into Arabic, Romanian, Turkish and other languages.”, p. 149.

¹³ Al-Zayyāt, Khazā’in al-kutub = Habīb al-Zayyāt, Khazā’in al-kutub fī Dimashq wa-dawāhīhā, Damascus: Matābi‘ alif bā’ – al-Adīb, 1982 [reprint of edition Cairo, 1902], p. 141-142, *apud* Carsten Walbinder, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴ Carsten Walbinder, *op. cit.*, p. 150.

reunește rezultatele cercetării sale în lucrarea *Tradiția manuscrisă a unei sinteze europene la români în secolele al XVII-lea și al XIX-lea. Mântuirea păcătoșilor (Amartolon sotirii)*, București, 2002. Dacă în jurul identității traducătorului și a traducerii părții a treia a textului călugărului cretan nu mai există în actualitate nicio umbră de îndoială, acest fapt datorându-se prezenței, în ms. BAR 1284¹⁵, a unei note ce îl identifică pe Nicolae Spătarul Milescu cu traducătorul textului grecesc, în privința primelor două părți lucrurile nu sunt la fel de sigure sau, cel puțin, nu unanim acceptate. În acest sens, N. A. Ursu dezvoltă o cercetare programată în încercarea de a demonstra că și primele două părți ale cărții *Mântuirea păcătoșilor* reprezintă efortul de traducere a lui Nicolae Spătarul Milescu: „traducătorul acestor două texte, adică al întregii cărți a lui Agapie Landos, este una și aceeași persoană pe care comentariul din ms. 1284 și particularitățile lingvistice ale traducerii în discuție o indică a fi Nicolae Spătarul (Milescu).”¹⁶

Revenind la mediul istoric și cultural în care se scrie și se editează textul grecesc, deși s-a discutat despre această perioadă din istoria Cretei ca fiind una prea puțin productivă de noi elemente livrești și mai mult una tranzitorie, se poate observa, totuși, că transmiterea lucrărilor mai vechi, preocupările pentru traduceri și punerea lor la dispoziția publicului larg, într-o limbă accesibilă, reprezintă caracteristici renașcentiste care au contribuit la înmulțirea tipăriturilor din secolul al XVII-lea și la răspândirea cărții pe arii mai extinse. Despre acest fenomen, Stefanos Kaklamanis spune: „These years were a period of remarkable synergy between the social and intellectual forces of Venetian-ruled Crete, and eventually led to the emergence of a new cultural identity.”¹⁷ Un element al acestei identități îl constituie răspândirea textelor lui Agapie Landos, purtătoare ale unui limbaj accesibil pentru compatrioții săi. Faptul că lucrările acestui autor ajung în spații mai îndepărtate, prin traduceri în limbile arabă, română, slavonă, ne convinge, încă o dată, de popularitatea, succesul, dar și de impactul pe care l-au avut tipăriturile modestului călugăr antonit asupra perioadei culturale europene a secolului al XVII-lea și a celui următor.

BIBLIOGRAPHY

- Kaklamanis, Stefanos, *Greece Books and Writers*, Section II, *Cretan literature*, National Book Centre of Greece, Ministry of culture, Athene, Greece, 2001.
- Legrand, E., *Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés par des grecs au dix-septième siècle*, vol. III, Paris, 1895.
- Martin, Mircea, Terian, Andrei, Moraru, Christian, *Romanian Literature as World Literature*, cap. *Aux portraits de l'Orient, and Through: Nicolae Milescu, Dimitrie Cantemir, and the 'Oriental' Legacy of Early Romanian Literature*, Editura Bloomsbury, 2018.
- Merry, Bruce, *Encyclopedia of Modern Greek Literature*, Greenwood Press, Connecticut, London, 2004.
- Onu, Liviu, *Tradiția manuscrisă a unei sinteze europene la români în secolele al XVII-lea – al XIX-lea, Mântuirea păcătoșilor (Amartolon sotirii)*, Editura Academiei Române, București, 2002.
- Petit, L., *Le moine Agapios Landos*, în „Échos d'Orient”, vol. III, nr. 5, 1900.
- Schaff, Philip (1819-1893), *The New Schaff-Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge*, vol. I, Grand Rapids: Christian Classics Ethereal Library, Michigan, 1951.
- Stănescu, Dumitru, *Cultul Maicii Domnului la români. Sibilele. Proorociile lor*, Editura Ancora S. Benvenisti & Co., Str. Emigrantului No. 4-6, București.
- Ștrempel, Gabriel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I-IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978 (vol. I), 1983 (vol. II), 1987 (vol III), 1992 (vol. IV).

¹⁵ Agapie, Landos, *Mântuirea păcătoșilor și Viața și petrecerea Sf. Vasile cel Nou*, copie din anul 1691, din Moldova, 174 f., m. 21/29 cm.

¹⁶ N. A. Ursu, *Nicolae Spătarul (Milescu), traducător al „Mântuirii păcătoșilor” a lui Agapie Landos (II)*, în SCL, 44, nr. 6, București, 1993, p. 489.

¹⁷ Stefanos Kaklamanis, *Greece Books and Writers*, Section II, *Cretan literature*, National Book Centre of Greece, Ministry of culture, Athene, Greece, 2001, p. 46.

- Ursu, N., A., *O traducere necunoscută a lui Nicolae Miclescu*, în „Cronica”, XXI, nr. 44, București, 1986.
- Ursu, N., A., *Nicolae Spătarul (Miclescu), traducător al „Mântuirii păcătoșilor” a lui Agapie Landos (I)*, în SCL, 44, nr. 5, București, 1993.
- Ursu, N., A., *Nicolae Spătarul (Miclescu), traducător al „Mântuirii păcătoșilor” a lui Agapie Landos (II)*, în SCL, 44, nr. 6, București, 1993.
- Walbiner, Carsten, „Popular” Greek literature on the move: The translation of several works of Agapios Landos of Crete into Arabic in the 17th century, „Revue des Études Sud-Est Européennes”, LI, București, 2013.

LITERATURE AND THE AVATARS OF CONCENTRATIONIST IDEOLOGY(DIACRONIC SIGNS)

Mihaela Airinei

PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: *The Romanian literature under communism had been viscerally influenced by its originating era. A first aspect of this influence consists in the fact that, in order to be able to publish, the author was forced to assume the new definition of the literary act. Exegetes of currents of ideas from the Romanian literature and culture have masterly written on the phenomenology of the relationship between writers and political power during the communist era. They are given the credit for intervening in a space of equivocal and, through severe voluptuousness or deference, they shape the picture of literary reactions in their confrontations with the institutions of repression and control (the unique party, the Security and censorship). The problem-posing selection surveys works in which there are depicted the evolutions that were brought about after year 1945 in the Romanian culture. The critical contribution of the researchers proves to be once again replete with fertile and tantalising suggestions, their analyses bringing into light the nature of the mutations occurring on the grounds of the history of literature, where the classical marriage author- audience is replaced by the disingenuous triangle author- audience-censorship.*

Keywords: *concentrationist universe, ideology, socialist realism, proleto-cult, censorship.*

Într-o societate dominată de un totalitarism¹ ce are ca unic criteriu de selecție capacitatea de adaptare la linia politică, *cuvântul* capătă o forță magică. „Ingineria globală” devine *instrument* indispensabil în dialectica puterii, dar și *armă* operativă. Prin performarea la nivelul întregii țări, aceasta maximizează clivajul între *imaginea construită* și *realitatea socială*.

Pornind de la alegațiile lui A. I. Soljenițin² denunțatorul „doctrinei mincinoase” și „erorile sale cu ramificații multiple”³, sovietologul Alain Besançon recompune imaginea diacronică a

¹ Scrierea unei istorii a comunismului românesc ca fenomen politic și ideologic (și nu numai!) a stârnit, mai ales după evenimentele din decembrie 1989, un interes deosebit. Lucrarea noastră utilizează termenii consacrați, deveniți *locuri comune* temei comunismului („totalitarism”, „leninism”, „stalinism”, „bolșevism”, „comunism”. „concentraționar” ș.a.) în studiile de specialitate.

Acest fenomen a fost foarte ofertant pentru numeroșii slujitori ai muzei Clio. Dintre aceștia amintim: Dennis Deletant (*România sub regimul comunist*, București, 1997), Catherine Durand (Istoria românilor, București, 1998), Ken Jowitt (*Noua dezordine mondială: extincția leninistă*, București, 2012), Lucian Boia (*Mitologia științifică a comunismului*, București, 1999; *Istorie și mit în conștiința românească*, București, 2011; *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericirile ei consecințe)*, București, 2016), Pavel Câmpeanu (*Ceaușescu, anii numărătorii inverse*, Iași, 2002), Florin Constantiniu (*O istorie sinceră a poporului român*, București, 2011), Mihai Retegan (*1968 din primăvară până în toamnă*, București, 1998), Paul Cernat, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir (*Explorări în comunismul românesc*, vol I-III, Iași, 2008), Andrei Pleșu (*Chipuri și măști ale tranziției*, București, 1996), Gabriel Liiceanu (*Dragul meu turnător*, București, 2013), Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu, Horia-Roman Patapievici (*O idee care ne sucește mințile*, București, 2014), Stelian Tănase (*Istoria politică a căderii regimurilor de stat comuniste*, București, 2009), Mircea Stănescu (*Documentele reeducării*, Bacău, 2013), Adrian Cioroianu (*Ce Ceaușescu qui hante les Roumains. Le mythe, les representations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste*, București, 2004), Andi Mihalache (*Istorie și practici discursive în România „democrat-populară”*, București, 2003), Marius Oprea (*Banalitatea răului: O istorie a Securității în documente: 1949 – 1989*, Iași, 2002), Vladimir Tismăneanu (*Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, București, 2014) ș.a.

² Aleksandr Isaievici Soljenițin (1918-2008), romancier rus, activist și dizident anticomunist, captează atenția lumii asupra universului concentraționar comunist, focusând în special problematica gulagurilor și a lagărelor de muncă forțată din Uniunea Sovietică.

Într-un articol intitulat *Despre Aleksandr Soljenițin: Atunci când cuvântul devine dinamită*, politologul Vladimir Tismăneanu observă: „A. I. Soljenițin a fost martorul suprem dintr-un veac al sârmei ghimpate, al terorii genocidare, al infamiei și cruzimii duse la paroxism. A fost cel care a explicat că totalitarismul (comunist și nazist, n.n.) ar fi fost

totalitarismului, radiografiindu-l cu metodă și diagnostic. În studiul său *Originile intelectuale ale leninismului*⁴, istoricul trasează dens și reformativ câteva linii ale *frisonantului teritoriu*. Întrebându-se, mai mult sau mai puțin retoric, ce trebuie să înțelegem prin ideologie⁵, cercetătorul subscrie aserțiunii lui Soljenițin conform căreia aceasta (ideologia, n.n.) *nu este un concept, ci o realitate. Ea este o realitate cotidiană care apasă asupra lui ca și asupra compatrioților lui*⁶. Confundată cu totalitatea cărților cardinale (de filozofie, istorie sau economie), controlează literatura și artele frumoase⁷ sufocând limbajul cotidian. Impunerea acestei „minciuni generale”, obligativitatea asumării sale, relevă *aspectul cel mai teribil al existenței oamenilor*⁸. Pentru a supraviețui, ea are nevoie *să-i pună în spatele gratiilor pe cei care îndrăznesc să gândească altfel*⁹.

Recuzând pertractările sociologului german Karl Mannheim, care valida ideologia marxist-leninistă drept formă particulară a unui fenomen permanent ce coexistă ineluctabil istoriei¹⁰, Alain Besançon aderă la o a doua perspectivă ce validează ideologia ca fiind o specie istorică nouă¹¹. Ideologia este asimilată unei „Biserici pe dos”¹², dovedind puterea nelimitată a minciunii. Prin atotputernicia acesteia se face intrarea în „Imperiul Falsului”. *Realitatea comună* este stăpânită și transformată după *chipul său*¹³.

Această substituie a realului pare să respecte toate regulile utopiei (ca specie literară)¹⁴. Lucian Boia oferă *formulafuncționării* acestui proiect: *Utopia funcționează perfect în registru imaginar, dar se încăpățânează să nu mai funcționeze atunci când se forțează transpunerea ei în realitate*¹⁵. În „jurnalul”¹⁶ ținut „cu voce tare, în fața unui microfon”¹⁷, Monica Lovinescu mută accentul pe drumul *de la utopie la realizare*, considerând că acesta trece prin *gândirea marxistă (aparent antiutopică, dar care conține un postulat utopic în oprirea definitivă a istoriei după dictatura proletariatului)*, prin pragmatismul lui Lenin, prin machiavelismul lui Stalin. Contururile utopiei s-au șters, *desenul e ascuns de trăirea cotidiană - până și groaza, cataclisme, teroarea au cotidianul lor*¹⁸. Mai întâi criticul relevă realitatea complexă, însă degradată față de „desenul inițial”,

imposibil fără monstruosul ingredient ideologic”. – Sursa: <http://www.lapunkt.ro/2014/12/despre-aleksandr-soljenițin-atunci-când-cuvantul-devine-dinamita>, accesat în data de 12 aprilie 2019.

³ A. Soljenițin, *Lettre aux dirigeants de l'Union soviétique*, Seuil, Paris, 1974.

⁴ Alain Besançon, *Originile intelectuale ale leninismului*, trad. Lucreția Văcar, Editura Humanitas, 2007.

⁵ Alain Besançon *op. cit.*, p. 6.

În paradigmă istorică, ideologia „apare sub formă incoativă în Franța (ibidem, p. 68) și este așezată de A. I. Soljenițin – autorul cunoscutelor scrieri *Arhipelagul Gulag*, *O zi din viața lui Ivan Denisovici* sau *Pavilionul canceroșilor*, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură în 1970 „pentru etica cu care a continuat tradițiile inalienabile ale literaturii rusești” – „în centrul strategic al lumii comuniste” (ibidem, p.6).

Depășindu-se sfera conceptuală, *ideologia* devine o realitate cotidiană claustrantă. „Este marxism-leninismul *diamat* ce se confundă cu totalitatea cărților de filosofie, istorie, economie (...) și controlează indirect, totalitatea literaturii și a artelor frumoase” (ibidem).

⁶ Alain Besançon *op. cit.*, p. 8.

⁷ Ibidem, p. 8.

⁸ Ibidem, p. 5.

⁹ Ibidem, *op. cit.*, *supra*.

¹⁰ Karl Mannheim, *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*, trad. Louis Wirth și Edward Shils, London, Routledge, 2002.

¹¹ Alain Besançon, *op. cit.*, p. 10.

¹² Nadejda Mandelstam, *Contre tout espoir. Souvenirs*, Gallimard, Paris, t. I, II, III, 1972-1975.

¹³ Alain Besançon, *op. cit.*, p. 356.

¹⁴ „Rinocerita” (Eugen Ionescu) epidemiei ideologice este magistral ipostaziată de George Orwell în cele două opere de referință „Animal Farmer” și „1984”. Trăind experiența tristă a războiului civil din Spania (1936-1939), *omul de stânga* are revelația realității, ea însăși generată de o utopie: comunismul. Lucrarea „1984”, aparent un roman de anticipație, reia în unitatea de semnificație tabloul complex al stalinismului: o lume dominată de totalitarism, în care oamenii „salutau cu bucurie doar ceața”, „se fereau de privirile trecătorilor” de teama „denunțătorilor posibili”, devenind propria lor cenzură, propriul lor paznic și chiar, propriul lor procuror.

¹⁵ Lucian Boia, *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*, București, Editura Humanitas, 2016, p. 52.

¹⁶ Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect*, Editura Humanitas, București, 1990.

¹⁷ Al „Europei Libere”, n.n.

¹⁸ Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 140.

remarcând *multiplicitatea procedeeelor tipice utopiei* fundamentate de filozoful francez Raymond Ruyer¹⁹.

Legile acestui „aiurea”, acestui „nicăieri” sunt: *colectivismul*²⁰, *crede în virtuțile totale ale educației*²¹, *pasiunea simetriei*²², *utopia este esențialmente urbană*²³, *utopia este antinaturalistă*²⁴, *izolarea*²⁵, *ascetismul*²⁶, *hedonismul colectiv*²⁷, *dirigismul*²⁸. Orwell interoghează aceste trăsături în realitatea stalinistă și construiește, în fapt, o contrautopie²⁹ adăugând un reper esențial: *lipsa de memorie*³⁰. Analiza continuă prin evidențierea tribulațiilor eruditului umanist Thomas Morus care, în cartea sa, *De optimo statu rei publicae deque nova Utopia*³¹, descrie prin vocea protagonistului, Raphael Hythloday, organizarea politică a unei națiuni insulare imaginare. Nu „visul unui tiran” de a-și oferi satisfacția clădirii lumii „așa cum îi place” trebuie să ne tulbure, ci materializarea acestuia „în vremea noastră”³². Monotonia imaginației utopistului, academismul reclamat din punct de vedere estetic, „construirea” istoriei prin instituții ignorându-se omul, fac ca autoarea să conchidă: *În Utopie nu e loc pentru oameni (...) Și ori de câte ori s-a încercat aplicarea unor elemente utopice în realitate, s-a ajuns la o întreprindere de dezumanizare, această dezumanizare existând în orice pagină utopică ascunsă sub învelișurile idilice de rigoare*³³.

Necesitatea prezenței *conștiinței critice* și rolul acesteia în percepția realului devin nodale. Paul Ricoeur, în *teoria sa generală a imaginației, Ideologie, utopie și politică*³⁴, își concentrează interesul asupra problematicei și interoghează: *Cum anumite iluzii, fantezii, fantasmagorii ar putea avea vreo eficacitate istorică, dacă ideologia n-ar juca un rol mediator încorporat celei mai elementare legături sociale, căreia îi conferă o constituție simbolică, în sensul dat de Mauss și Levi-Strauss? Această abordare surprinde dimensiunea polarității celor două forme ale imaginarului social, ideologie-utopie. Absența conștiinței critice generează confuzia absolută între real și imaginea sa. Societatea concentraționară subminează constant conștiința critică și încurajează cultivarea disponibilității de a ceda ideilor „gata primite”. Clivajul organic dintre *ceea-ce-este* și *ceea-ce-se-spune-că-este*, *ceea-ce-se-dorește-să-pară* potențează *criza de realitate* proprie lumii comuniste³⁵. Existența oamenilor se înfățișează în planuri diferite: cel al *realității*, în care individul*

¹⁹ Raymond Ruyer (1902-1987), *L' Utopie et les Utopies*, 1950, (n.n.).

²⁰ „În Utopie, toată lumea trăiește în colectivitate – utopiștii urăsc celula familială”, Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 140.

²¹ „Condiționarea deplină prin educație are drept corolar uniformitatea”. (ibidem)

²² „În fiecare utopist doarme un arhitect”. (ibidem)

²³ „Anumite forme colectiviste (...) au încercat să introducă orașul la sate”. (ibidem)

²⁴ „Utopistul înlocuiește natura prin artificii raționale care-i îngăduie să dezvolte logica până la capăt”. (ibidem, p. 141.)

²⁵ „Nu se iese din Utopie (...) Zidul este păzit, oblonul închis. Sau când utopia s-a stins, nu mai ai unde să te duci”. (ibidem)

²⁶ „(...) lege de fier a utopiei”, „Iubirea nu este îngăduită, fiind izvor de afectivitate, deci de irațional și memorie”. (ibidem)

²⁷ „Scopul utopiei este fericirea, dar fericirea în colectiv, ceea ce înseamnă contrariul fericirii”. (ibidem)

²⁸ „În *Icaria*, Cabet prevede *atelier* pentru poeți și dramaturgi. De fapt nu se poate trăi în Utopie. Chiar și în cele mai blânde dintre utopii, în care nu există poliție (chiar fără poliție, toți cetățenii din *Icaria* sunt denunțatori), aerul e inrespirabil”. (ibidem)

²⁹ Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 142.

³⁰ „Trecutul este la dispoziția prezentului și trebuie rescris în funcție de necesitățile momentului.” (ibidem)

³¹ *Despre cea mai bună formă de stat și despre noua Utopie*, cunoscută lumii prin titlul: *Utopia* (1515).

³² Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 143.

³³ Ibidem, pp. 143-144.

³⁴ În *Eseuri de hermeneutică*, trad. Vasile Tonoiu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 227.

³⁵ Despre dimensiunea acestei fracturi între realitate și proiecția (comunistă a) acesteia în domeniul cultural-artistic, se cuvine reținut studiul Sandei Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune*, apărut în 2012, la Biblioteca Apostrof. Investigația acordă spații generoase reconstruirii dinamicii literaturilor române și ruse în secolul al XX-lea și, în special, cum s-a resimțit în spațiul cultural răsăritean autentică stare de criză generată de agresiunea puterii politice prin intervenția brutală ce a suprimat autonomia esteticului și și-a impus propriile-i programe propagandistice și prin supravegherea și controlul permanent. De aici producerea crizei instituționale și tematice a literaturii răsăritene. Grație unui detaliat excurs istoric, cercetarea conduce spre o apodictică observație: există o deosebire netă între criza culturii occidentale și criza culturală răsăriteană. Dacă în Occident criza este un produs organic, devenind o *temă* performată *cu variațiuni în registre diverse*, în Răsărit aceasta se *instituie brutal*, sub imperiul suprimării dinamicii actului cultural și impunând angajamente, sarcini și roluri politice (*op. cit.*, p. 136).

este nevoit să facă față greutăților cotidiene și cel al *utopiei* specific proiectului „societății socialiste multilateral dezvoltate”. Noua realitate ce se profilează impune prin ideologie sistemul generator de noi raporturi între cetățeni, de o *nouă* cultură, de omul *nou*, omul *progresist*, *avântat spre viitor*³⁶, omul *care își însușește „noua” morală a devotamentului absolut față de țelurile propuse, care se antrenează sever ca să alunge din el ultimele resorturi din „vechea” morală, cea pe care o promovează „dușmanii de clasă” pentru a-și perpetua dominația*³⁷. Această viziune este ipostaziată de Rahmetov, eroul romanului lui Cernîșevski³⁸, omul nou”, „sfântul”, „modelul existențial al lui Plehanov³⁹, al lui Lenin, al bolșevicilor⁴⁰. Prin subtitlul *Schiță despre oamenii noi*, scriitorul anunță romanul educației, manualul „pentru o viață perfectă pentru trei generații de revoluționari”⁴¹. Într-o lume văzută ca o școală, „omul nou” *eliberat* prin cunoaștere trebuie „să răspândească această cunoaștere și să elibereze”⁴², astfel că „cel care s-a reeducat, îi reeducă pe ceilalți”. Dacă aceștia nu sunt capabili să primească *noua învățătură*, atunci legăturile „cu trecutul” sau „cu semenii” trebuiau să înceteze să mai existe⁴³. *Standardul Omului Nou* devine principiu universal: „Epoca de aur va veni, epoca de fier va trece”⁴⁴. Habitusul revoluționar a celor ce se considerau „oamenii noi” ai Rusiei se dovedește însă curând o imitație⁴⁵, o pastişă a „proiectului Rahmetov”. Criticul literar Anca Hațiegan opinează că acesta își pierde relieful câștigat în debutul de secol XX și este substituit de propaganda comunistă într-o pluralitate de ipostaze: muncitorul stahanovist⁴⁶, soldatul, activistul de partid, cekistul (la noi, securistul), femeia și copilul sovietic sau savantul⁴⁷. Reale sau imagine, modelele „lumii noi”, revendicate din proiecțiile realității socialiste, încercau „coborârea ficțiunii în stradă”⁴⁸ a „noii ordini”, identificarea atomică cu sistemul ce nu mai putea fi împiedicat să apară și să domine. Apare astfel, tipul ideal, figura secretarului general promovat și cultivat de Stalin prin cultul personalității⁴⁹. Criticul literar clujean conchide prin a susține că *reperele „omului nou” au fost la fel de variabile și de șubrede în comunism ca și restul eșafodajului teoretico-discursiv sau pseudo-științific cu ajutorul cărora a încercat să se legitimeze*⁵⁰.

O perspectivă sociologică asupra problematicei „omului nou” mioritic o realizează Dan Lungu în studiul său *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*⁵¹. Analiza este concentrată asupra rolului pe care Partidul Comunist l-a ales pentru scriitori în procesul de transformare a societății și de formare a omului nou⁵². Interesul criticului este menținut de precizia descrierii mecanismelor sociale, de *tipologizarea strategiilor*

³⁶ Sanda Cordoș, *op. cit. supra*, p. 145.

³⁷ Alain Besançon, *Nenorocirea secolului. Despre comunism, nazism și unicitatea „Șoah”-ului*, București, Editura Humanitas, 2015, p. 52.

³⁸ Adept al mișcării socialiste de tip utopic, Nikolai Gavrilovici Cernîșevski (1828-1889), filozof materialist, scriitor, jurnalist și critic literar rus aduce în prim-plan prin Rahmetov (protagonistul romanului său *Ce-i de făcut?*, apărut în anul 1863), prototipul „omului nou”, eroul pozitiv ideal.

³⁹ Gheorghe Valentinovici Plehanov (1856 -1918) a fost un revoluționar rus și un teoretician marxist.

⁴⁰ Alain Besançon, *op. cit.*, p. 146.

⁴¹ Ibidem, p. 145.

⁴² Ibidem, p. 149.

⁴³ Ibidem, p. 150.

⁴⁴ Ibidem, p. 151.

⁴⁵ Lavinia Betea, *Psihologie politică. Individ, lider, mulțime în regimul comunist*, Iași, Editura Polirom, 2001.

⁴⁶ În istoria și iconografia sovietică, un stahanovist (стахановец) este cel care urmează exemplul lui Alexei Grigorievici Stahanov: angajarea la o muncă foarte grea, cu o înaltă eficiență la locul de muncă, depășirea cu mult a normei de producție.

⁴⁷ Ana Hațiegan, *Despre infantilism și „omul nou”*, în *Bucureștiul cultural*, nr.10/2007.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ La noi, după emiterea *Tezelor* din iulie 1971, „omul nou” se reîntorcea în băncile grădiniței și ale școlii, supunându-se astfel unui *riguros* proces de formare în „vastul program de educare”.

⁵⁰ Ana Hațiegan, *art. cit.*

⁵¹ Dan Lungu, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Iași, Editura Junimea, 2003.

⁵² Dan Lungu, *op. cit.*, p. 15.

identitare, de punerea în evidență a contribuției propagandei și a manipulării, de descrierea proiectului identitar al puterii⁵³ ori de proiectele identitare ale diferiților actori sociali.

În analiza trăsăturilor comune regimurilor concentraționare de tip nazist și comunist, Tzvetan Todorov observa: *...ideologia totalitară consideră ființele umane individuale drept instrumente, mijloace de realizare a unui proiect politic, chiar cosmic*⁵⁴. Se poate vorbi astfel despre Putere ca *narator de realitate* ce impune unei colectivități o *identitate narativă* în care aceasta nu se regăsește⁵⁵. Realitatea este desființată și înlocuită cu o imagine golită de orice conținut. Nevoia unei clase politice *de a reprezenta, în sensul teatral al cuvântului, de a juca și a se pune pe scenă*⁵⁶, care să asume în acest scop ideologia, șanjează într-o obsesie maladivă a legitimării⁵⁷. Se apreciază saltul imediat ce poate fi făcut spre utopie, a cărei funcție este aceea *de a propune o alternativă*. Deși concluzia analizei conceptului marxist de ideologie statuează faptul că aceasta *devine astfel procedeul general prin care procesul vieții reale, praxis-ul, este falsificat de către reprezentarea imaginară pe care și-o fac oamenii asupra acestui proces*, Ricoeur nu consideră totuși ideologia drept instrument prin intermediul căruia proiectul utopic este impus unei întregi societăți, ajungându-se până acolo încât utopia să se substituie realității.

Proiectul totalitar operează sanguinar asupra societății reale. Îi impune *structuri și direcții* ce generează o profundă *criză de realitate*: iluzia și minciuna devin instrumente care produc deformarea. Survine ineluctabilul hiatus, societatea este smulsă din forma ei și remodelată conform *planului ideologic*. Dualismul celor două adevăruri ireconciliabile construiește astfel tabloul unei lumi în care *ființa* a luat locul *Divinității*. Pe de o parte, Sistemul își făurește un instrument optic care să cuprindă doar anumite fâșii ale *câmpului de observație* (dinainte prevăzute), iar prin aparatele sale de dominație (Partid, Securitate, ideologie, planificare etc.) să dubleze constrângerea exterioară printr-una interioară. Pe de altă parte, în plin proces de metamorfozare a utopiei politice într-un *modus vivendi* pentru oamenii reali, se nasc diferite soluții de a opune rezistență. În absența unei puternice și articulate disidențe și a unor disidenți a căror voce în lume să fie comparabilă cu cea a lui Soljenițin, Pasternak sau Milan Kundera, Vaclav Havel, Czesław Miłosz sau Adam Michnik, și totuși nedorindu-și să pună între parantezele tăcerii *mistificarea*, intelectualitatea românească manifestă scepticism față de dezideratele modernității superficial concepute.

Radiografierea complicatului schimb de civilizații, prin punerea în pagină a dificilului alfabet al libertății și al demnității, îi revine ca misiune scriitorului. Cum în teoria și practica totalitară *vorbele sunt puse nu numai să camufleze realitatea, dar și s-o înlocuiască*⁵⁸, lupta devine din ce în ce mai acerbă. Literatura (și în special cea de mărturie, directe sau indirecte) devine *marele jurnal anonim al conștiințelor*⁵⁹ („suplinind” astfel *sociologia, filozofia, antropologia, psihologia, istoria*⁶⁰), dar și marea miză a strategiei Partidului. Nevoia de legitimare⁶¹, dorința de a oferi maselor imaginea credibilă a „lumii perfecte”, fac ca regimul să curteze acest domeniu complex și delicat de manifestare a spiritului. Girul și colaborarea unor personalități s-au convertit în ținte strategice. „Tovarășilor de drum”, ce au pactizat și promovat linia Partidului, *li s-au creat*

⁵³ Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă. 1948-1953*, București, Editura Humanitas, 2010, p. 26.

⁵⁴ În *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX* (1992), traducere de Traian Nica, București, Editura Humanitas, 1996.

⁵⁵ În studiul *Nenorocirea secolului. Despre comunism, nazism și unicitatea „Șoah-ului”* apărut la Editura Humanitas, în anul 2015, Alain Besançon remarcă în aceeași notă această „activitate neobosită, abilă, frenetică uneori a centrului conducător” ce „nu poate fi calificată drept politică, pentru că ea este subordonată realizării unei utopii”, p.72.

⁵⁶ Acest aspect al ideologiei este comentat pe larg de Ricoeur în capitolul consacrat raporturilor între ideologie, utopie și politică din volumul citat anterior.

⁵⁷ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 285.

⁵⁸ Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁹ Ibidem, *op. cit.*, *supra*.

⁶⁰ Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Comunism Inc. Istории despre o lume care a fost*, București, Editura Humanitas, 2016, p. 12.

⁶¹ Regimul discreționar își construiește puterea politică în numele unor *Texte* (Sanda Cordoș, *op.cit.*, p. 139). *Cuvântul* este folosit pentru legitimarea dreptului la putere. Regimul comunist dă ideilor propovăduite de putere o înspăimântătoare independență cu un recul opresor împotriva oamenilor, chiar și împotriva celor devotați lui. De aici, categorica distanță între *cartea de vizită* a ideologiei și *faptele* sale. (Ibidem, p. 142).

*stimulente și recompense materiale*⁶², *celorlalți, freischwebende Intelligenz*⁶³ – despre care scria Alfred Weber (comentat pe larg de Ricoeur în *Ideologie, utopie și politică*), anonimatul organizat printr-un fel de conspirație a tăcerii, iar viața expusă la cele mai umilitoare lipsuri⁶⁴.

BIBLIOGRAPHY

- Besançon, Alain, 2007, *Originile intelectuale ale leninismului*, trad. Lucreția Văcar, București: Editura Humanitas.
- Besançon, Alain, 2015, *Nenorocirea secolului. Despre comunism, nazism și unicitatea „Șoah”-ului*, București: Editura Humanitas.
- Betea, Lavinia, 2001, *Psihologie politică. Individ, lider, mulțime în regimul comunist*, Iași: Editura Polirom.
- Boia, Lucian, 2016, *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*, București: Editura Humanitas.
- Cordoș, Sanda, 2002, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, ediția a II-a, Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof.
- Lovinescu, Monica, 1990, *Unde scurte. Jurnal indirect*, București: Editura Humanitas.
- Lungu, Dan, 2003, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Iași: Editura Junimea.
- Mannheim, Karl, 2002, *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*, trad. Louis Wirth și Edward Shils, London: Routledge.
- Mitchievici, Angelo; Stanomir, Ioan, 2016, *Comunism Inc. Istории despre o lume care a fost*, București: Editura Humanitas.
- Nițescu, M., 1995, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, București: Editura Humanitas.
- Todorov, Tzvetan, 1996, *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX* (1992), traducere de Traian Nica, București: Editura Humanitas.
- Vasile, Cristian, 2010, *Literatura și artele în România comunistă. 1948-1953*, București: Editura Humanitas.
- Vasile, Cristian, 2011, *Politicile culturale comuniste în timpul regimului lui Gheorghe Gheorghiu-Dej*, București: Editura Humanitas.
- Weber, Alfred, 1995, *Eseuri de hermeneutică*, trad. Vasile Tonoiu, București: Editura Humanitas.

⁶² M. Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 163.

⁶³ În *Eseuri de hermeneutică*, trad. Vasile Tonoiu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 228.

⁶⁴ M. Nițescu, *op. cit.*, p. 164.

THE AWAKENING: TWELVE FACTORS CONTRIBUTING TO EDNA PONTELLIER'S REGRESSION TO THE FREUDIAN "OCEANIC STATE"

Maria-Viorica Arnăutu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The depiction of Edna Pontellier's stages of regression to the Freudian "oceanic state" shows Kate Chopin's pre-Freudian psychoanalytic considerations and her enlightened vision of the human psyche. In *The Awakening*, the authoress envisions the unconscious mind and its entire structure of defense mechanisms. She renders the main factors that can become destructive to human behavior and, ultimately, lead to regression, alienation and dehumanization. All in all, through Edna, Chopin portrays inadequate mothering caused by the early loss of one's love object and the determining factors that contribute to the exacerbation of such trauma.

Keywords: factors, loss, trauma, alienation, regression.

The heroine of *The Awakening*, Edna Pontellier, is emotionally trapped in a memory of walking through a grassy field that is as big as the ocean. Kate Chopin's understanding of depth psychology anticipates Freud's theory of the need for symbiosis with the "oceanic state." Edna Pontellier's actions are dominated by the unconscious mind in which psychodynamics of repression and avoidance are thoroughly embedded. Edna lost her mother at an early age and she blames the surviving parent, her father, for the loss of the mother, which further exacerbates her trauma. The result is emotional detachment from her father and sisters. She sees her father as a profane, hard-drinking, bible-quoting, patriarchal man who likes to control others and use coercion or authority to manage the women in his household. Edna's detached attitude extends to her sisters: she quarrels with the youngest, Janet, and refuses to attend her wedding, but dreads her older sister even more because she views her as an unsympathetic mother-substitute.¹

As a result, one of the first factors contributing to Edna's regression towards the "oceanic state" is her older sister, Margaret.

Inadequate and Unsatisfying Sisterhood

Margaret is a practical, distant and effectively cold mother-substitute for Edna. She takes over housewifely responsibilities and displays repressive qualities which she shares with her Presbyterian father. Therefore, Margaret fails to offer an authentic substitute for feminine identification.²

A second factor, however, also weighs in by way of Edna's overall dysfunctional family ties.

Dysfunctional Family Ties

Edna struggles with deep-rooted repression of childhood traumas and fears. She has to deal with: her father's coercion, her younger sister's quarrelsome nature and her older sister's matronly authority. Moreover, Edna's emerging personality and formation of her psyche are deeply affected by the loss of her mother – a prematurely removed female identification figure in Edna's life. The trauma caused by this early loss is exacerbated by the heroine's further emotional detachment from her father. He represents a remote, authoritarian model of parenthood that fuels Edna's longing for

¹ Cf. Taylor, W. and Fineman J. A. B., "Kate Chopin: Pre-Freudian Freudian," *The Southern Literary Journal*, Vol. 29, No. 1 (Fall, 1996), University Of North Carolina Press, <http://www.jstor.org/stable/20078167>, Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC, pp. 35-8.

² Cf. *ibid.*, p. 38

symbolic union with the lost mother. As a result of all the dysfunctional family ties, as a child, Edna becomes a lonely, bookish and self-contained person.³

As a pre-teen and adolescent girl, Edna channels her inadequacy into unrealizable fantasies.

Unrealizable Fantasies

The heroine creates fantasies meant to affirm her as a female. These fantasies are her defensive attempt at “restitution” (symbolic reunion with the lost mother). The fantasies are erotic in nature and the pre-oedipal object attachments can be viewed as restitution for the mother. The “objects” are: the sad-eyed cavalry officer, the engaged young man and the great tragedian.⁴

The fantasies are a paradigm of repression and self-devaluation because they are *per se* unrealizable. They are defensive in nature and they consolidate Edna’s self-image of nothingness. More so, they are characterized by hopelessness and bear only the appearance of great passion.⁵

The unrealizable fantasies turn into an unfulfilling, unsatisfying and unsuccessful marriage to Léonce Pontellier.

Unsuccessful Marriage

A contributing factor to the repression of the aforementioned fantasies, the unsuccessful marriage to Léonce Pontellier represents “reality” setting in and opposing the realm of romance and desire. There is no trace of passion in Edna’s marriage to Léonce who is twelve years her senior and a passionless companion compared to Robert or Alcée.⁶ As a result, Léonce acts as a substitute for Edna’s estranged father and Robert- Alcée act as a substitute for the lost mother.⁷ The marriage, therefore, becomes a factor that drives Edna’s erotic projections underground, thus, protecting rather than fully banishing or destroying them. The result is that the marriage fuels Edna’s adoration of Robert –and attraction to Alcée – instead of acting as a cancelling factor for these two illicit affairs.⁸

Disappointing Flirtation

Edna’s flirtation with Robert is a version of the hopeless love affairs with the cavalry officer, the engaged young man and the great tragedian. However, the flirtation is marked by signs of genuine infatuation unlike the relationship with Alcée.

Loveless Affair

Loveless narcissism is a further development in Edna’s regression. The result is a gradual failure of the heroine’s last fragile defenses against backward progression. The lack of genuine affection from Robert or Léonce gives way to animalism that stirs in the psyche of the protagonist. Based on sensuous touches that act like narcotics, Edna chooses sexuality without love, which decisively splits her mother-infant attachment to pre-oedipal objects: Robert becomes the object of love and Alcée becomes the object of desire. This leads to Edna’s deepest pathology which is the splitting of selfhood by means of sexual arousal without true attachment to the pre-oedipal object. Therefore, the final jolt that edges Edna into despair and the final phases of regression is an explicitly sexual one.⁹

Alienating Mentorship

The pre-oedipal longings focused on Robert Lebrun and Alcée Arobin are initiated by the transient revival of the maternal object brought about by Mlle. Reisz. In the depiction of Reisz’s mentorship of Edna, the reader can notice Chopin’s acute sensitivity to the heroine’s unconscious life. Firstly, the feeling Mlle. Reisz’s music seems to create is not sustainable just as Edna’s attempt at restitution for lost love objects cannot be sustained either. Secondly, the heroine cannot resort to art to channel her passion the same way Reisz does. Thirdly, she also cannot view her mentor as a maternal feminine figure that she can look up to. As a result, she is left alone to deal with the

³ Cf. *ibid.*, p. 38

⁴ Cf. *ibid.*, p. 39

⁵ Cf. *ibid.*, p. 39

⁶ Cf. *ibid.*, p. 39

⁷ Cf. *ibid.*, p. 39

⁸ Cf. *ibid.*, p. 40

⁹ Cf. *ibid.*, p. 42

unresolved pre-oedipal longings or earnings to recuperate her lost love objects, which further prevents her from developing the ability to experience individuation and psychic autonomy.¹⁰

However, Mlle. Reisz is also the only one who contributes significantly to Edna's awakening which focuses on the protagonist's thwarted adult female identity through her love affairs with Lebrun and Arobin. The heroine uses these two affairs to create compensatory fantasies meant to further recuperate the love object lost early in life –her mother.¹¹

Shallow Friendship

This is where Adèle intervenes as the first mature feminine companion in Edna's life. A mothering friendship develops between Edna and Madame Ratignolle. The latter disapproves of the heroine's separation from her husband and refusal to sacrifice herself for her children's sake. Adèle does not sense Edna's lack of maturity and her affection turns tragic to the heroine on account of misunderstanding and miscommunication. During the climactic scene of giving birth, Adèle unknowingly influences Edna's decision to commit suicide.¹² The torturous labor conveys a powerful sense of alienation to the protagonist and Ratignolle's final admonition ("Think of the children!") further traumatizes the heroine and causes inward agony which pushes her over the edge into suicide mode. The admonition is meant to draw awareness to the need for self-sacrifice, but, instead, it produces a state of shock (a "vague dread") that finalizes Edna's regression: the heroine's "far away, unreal, only half remembered" fragmented memories of her own labors start to surface and she becomes stunned and speechless with emotion.¹³

The Climatic Insight/Self-Knowledge that Finalizes Edna's Regression

The incident of witnessing Madame Ratignolle's torturous physical labor shocks Edna into the knowledge that she cannot integrate the split of the dual life "that outward (housewifery and mothering) existence which conforms" and "the inward life (independence, sensuality) which questions."¹⁴ Therefore, Edna is shocked into a final regressive state through self-knowledge.

The general final state of regression is marked by a sense of emptiness and detachment as well as random thoughts and oceanic feelings of infancy that Edna expresses in an attitude of anger towards her responsibility as a mother to children that try to "possess" her.¹⁵ The final avatar of Edna's regression is "her desire to return to the oceanic phase of her childhood and the embracing arms of the lost mother."¹⁶ In the final scenes of the novel, Edna succumbs to the sea and to its "image of infinity that masks its destructive force of regression to the inner world of the infantile psyche."¹⁷

Patriarchal Self-Image

At the end of the nineteenth century, in American society, women's self-image is defined by men. The patriarchal self-image becomes a means of valuing women's bodies and forcing them to never stray from the patriarchal path. Moreover, women themselves start to being seen as "looking-glasses" reflecting the figure of man and his desires.¹⁸

The responsibility of being a mother becomes a kind of limiting or self-limiting mirror for Edna and no image or role in the novel seems to properly fit or reflect Edna's inner world.¹⁹ For instance, the image of "the bird with a broken wing" at the end of the novel fails to fully capture Edna's awakening or flight towards new horizons.²⁰ The bird is unable to fly, whereas the heroine

¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 42

¹¹ Cf. *ibid.*, p. 42

¹² Cf. *ibid.*, p. 44

¹³ Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, pp. 131, 164

¹⁴ Cf. Taylor and Fineman, *op. cit.*, p. 44

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 44

¹⁶ Taylor and Fineman, *loc. cit.*

¹⁷ Taylor and Fineman, *loc. cit.*

¹⁸ Cf. Emmitt, H. V., "'Drowned in a Willing Sea:' Freedom and Drowning in Eliot, Chopin and Drabble", *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 12, No. 2, (Autumn 1993), University of Tulsa, <http://www.jstor.org/stable/463932>, Accessed: 03-02-2016 08:02 UTC, p. 316.

¹⁹ Cf. *ibid.*, p. 323

²⁰ Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 172

spreads her wings freely throughout almost the entire novel. Similarly, the music that Mlle. Reisz plays on the piano never translates into authentic material pictures that can adequately capture the protagonist's genuine feelings. No image manages to reflect Edna's "abiding truth" because there is always a gap between the social image of the motherly/wifely role and the reality of the heroine's individual experience.²¹

Inner and Outer Contradictions in the Honest Pursuit of Selfhood

The protagonist's inner and outer contradictions in the honest pursuit of selfhood define her drama, her existential experience and spell her ultimate demise. These contradictions lead to the heroine's self-censorship and non-development as a woman.²²

The first instance is related to Edna's realization of the "mother-woman's" (Adèle's) contradictions. Adèle's "out-of-place" freedom of expression contrasts sharply with the chastity of the Creole woman. Moreover, Edna notices a split between the experience and image of motherhood. The split becomes evident when Adèle's physical labor of birthing a child contradicts her cultural labor of preserving a cultural/social image of motherhood and womanhood.²³

To Edna, Adèle represents the "mother-woman" – a social type that the heroine feels culturally forced to imitate. Therefore, by noticing the contradictions that Adèle's social type entails, the heroine loses her inner balance and has one of the poles sustaining her entire worldview end up failing and collapsing unsuspectedly. In Edna's mind, these contradictions create a gulf (between the reality and image of motherhood and womanhood) that cannot be accurately bridged.²⁴

A second contradiction apparent to Edna is the one connected to her friend and mentor, Mlle. Reisz – whom she is drawn to but also repulsed by. Edna notices that Mlle. Reisz is both an accomplished musician and a "disagreeable little woman."²⁵ The pianist achieves individuation and autonomy, but also quarrels with almost everyone: she has "a disposition to trample upon the rights of others."²⁶ Her art is universally agreed upon (by both men and women) and it has the stamp of "the abiding truth," but is kept only for private consumption. All in all, talent and disposition allow Mlle. Reisz to position herself outside of motherhood, which grants her masculine privileges by which she can override or ignore the rights of others. However, it all turns the accomplished musician into an anti-social, asexual and non-maternal woman that Edna, ultimately, feels repulsed by. As a result, the heroine refuses to imitate the female model that Reisz provides her with and rejects her mentor's invalid image of womanhood.²⁷

Nevertheless, Edna still desires the privileges and talent of Mlle. Reisz who, after all, ends up bringing positive changes into the heroine's life. After the night of August 28th (when Edna hears Reisz play the piano masterfully), the protagonist changes by: learning how to swim, resisting her husband's demands, acting out her desires and imitating masculine strategies for autonomous identity. Therefore, the contradiction/split between both admiring and rejecting the model Mlle. Reisz has to offer further deepens the pathology that Edna is already experiencing.²⁸

The third contradiction that Edna encounters (in her pursuit of selfhood) is the pervasive gender-splitting in the Creole community. Within middle class, men engage in trade and business while women cultivate culture for private consumption. For instance, Mlle. Reisz is a musician and composer limited to private entertainment and kept away from public consumption despite being a

²¹ Cf. Schweitzer, I., "Maternal Discourse and the Romance of Self-Possession in Kate Chopin's *The Awakening*," *boundary 2*, Vol. 17, No. 1, "New Americanists: Revisionist Interventions into the Canon," (Spring, 1990), Duke University Press, <http://www.jstor.org/stable/303221>, Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC, p. 169.

²² Cf. *ibid.*, p. 170

²³ Cf. *ibid.*, p. 170

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 170

²⁵ Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 40

²⁶ Chopin, *loc. cit.*

²⁷ Cf. Schweitzer, I., "Maternal Discourse and the Romance of Self-Possession in Kate Chopin's *The Awakening*," *boundary 2*, Vol. 17, No. 1, "New Americanists: Revisionist Interventions into the Canon," (Spring, 1990), Duke University Press, <http://www.jstor.org/stable/303221>, Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC, pp.171-2.

²⁸ Cf. *ibid.*, p. 172

“brave soul” that “dares and defies.”²⁹ Conventionally, she transgresses boundaries and transcends gender in her pursuit of beauty and eternal truth. However, despite her mastery of art, she is still socially categorized as a disagreeable old lady that entertains the souls of others without actual recognition of her unique talent.³⁰

Similarly, Adèle Ratignolle is an accomplished pianist for private consumption. She keeps up with music on account of her children and only as a means of brightening her home and family. Nevertheless, gender-splitting is a contradiction that Edna manages to resolve by turning her own art (painting) into a masculine and lucrative profession.³¹ The result is Edna’s non-alienated labor being dignified and providing her with genuine gratification: “striving not toward accomplishment, she drew satisfaction from the work in itself.”³²

A fourth and last contradiction is the radical incongruity between society’s required maternal image and the heroine’s authentic experience of motherhood. Of all, this is the most harmful contradiction as it further damages Edna’s fragile psyche at a time when her defense mechanisms are no longer working properly.³³

The definition of the social image of motherhood is provided by bourgeois ideology which makes femininity and maternity inseparable under the terms of patriarchal culture and laissez-fair capitalism. However, this definition is incompatible with female desire, autonomy and independent subjectivity. Therefore, this split/contradiction introduces Edna to double alienation. It, first of all, requires her to sacrifice her self, her desires and her freedom to imposed responsibility, domesticity, social convention and stifling respectability. Secondly, it requires a painful work/labor/duty from which there is no visible escape for the heroine.³⁴

The Clash between Selfhood/Individuality and Motherhood/Maternity

The Romantic conflict between self and society is reflected in Edna’s refusal to be integrated into the already existing order. The heroine’s sense of self collides with the community’s insistence that she consent and conform. As an individual, the protagonist aspires to become a social rebel, a radical individualist and a figure of non-conformity and dissent. However, she does not possess strong enough “wings” to fly towards the horizons she desires to reach.³⁵

According to feminist psychoanalytic theory, maternity is the confrontation between the subject and the species – the point where the subject emerges as such. As a result, Edna’s own maternity gives rise to many inner conflicts that allow the heroine’s individuality/subjectivity to emerge as such.³⁶ A further feminist view on Edna’s conflict between individual autonomy and social conformity can focus on the protagonist’s dual life (“that outward existence which conforms, the inward life which questions”) and her gender-specific but also universal quest for selfhood (“Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world with and about her”).³⁷

The ideology of self-possession and the question of maternity in terms of motherhood/maternity are reflected in Edna’s: vision of recuperating womanhood and selfhood, refusal to be integrated into the patriarchal order, act of suicide as a way of rejecting society’s notion of identity. Throughout the entire novel, motherhood and selfhood are depicted as mutually exclusive. As a result, by the end of the novel, the protagonist is left with two mutually exclusive options: resigning herself to her “fate” as a “mother” and “wife” or demanding her existential right and freedom as an individual who wishes to achieve a separate and autonomous self.³⁸

²⁹ Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 96

³⁰ Cf. Schweitzer, *op. cit.*, p. 172

³¹ Cf. *ibid.*, p. 172

³² Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 110

³³ Cf. Schweitzer, *op. cit.*, p. 163

³⁴ Cf. *ibid.*, p. 169

³⁵ Cf. *ibid.*, p. 160

³⁶ Cf. *ibid.*, pp. 160-2

³⁷ Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 23

³⁸ Cf. Schweitzer, *op. cit.*, pp. 162-5

Edna strives for a unified, self-reliant and coherent subjectivity. She strives for an inner coherence usually denied to women because the maternal body is a place of splitting between nature and culture, between social and reality. In Western thought, the maternal body is divided in the act of giving birth, thus, representing the split of the subject that becomes: separate, different and dis-unified.³⁹

In her search for an alternative selfhood, Edna chooses the path of masculine self-reliance by which she grows in force and individuality. She decides to move to a small cottage called "The Pigeon House" where she continues to seek freedom and independence. Newly awakened to her own desires, the heroine achieves autonomy but still remains socially powerless. She then moves from imitation of the paternal/phallic-ruled social and linguistic network (that Jacques Lacan defines as "symbolic order") to what Julia Kristeva calls "the semiotic" –a space comprising of unsettling disturbances in the unconscious: archaic language, instinctual drives, rhythms, melodies and bodily movements.⁴⁰

Edna's transcendence beyond childhood (during her final swim in the ocean) depicts the final stages of regression through which she escapes the figural (the Lacanian symbolic order) and starts perceiving feelings sounds and odors instead of images. She recaptures intense fragments of memory rendering voices that become wordless and progressively less human. Her father's voice turns into that of her sister Margaret and into: the barking of an old dog, the spurs of the cavalry officer and, ultimately, the hum of bees. The latter, finally, becomes a smell (a musky odor of pinks) and dissipates into oblivion and nothingness.⁴¹

The enactment of progression backwards is the final regression taking place at the end of the novel. The father's voice represents authority and coercion, while the sister's voice becomes a matronly cold voice which attempts to substitute that of a mother, but ultimately fails and disappoints Edna's longing for the lost maternal body. Moreover, the inhuman sound of barking symbolizes the revolt of the wild against domestication and the spurs of the cavalry officer open Edna's psyche to a metonymic world of sounds where subject and perceived object are fused. Lastly, the wordless musical hum and the rich fragrance of pinks appear as purely sensual sounds and smells that are genderly-coded to signify the feminine.⁴²

The final scene puts emphasis on: movement, sounds, emotional states and open-endedness through Edna's suicide as both defeat and victory. Moreover, through her confidence, quest for independence, rejection of patriarchy and avant-garde feminist activism, the heroine succeeds in appropriating the "Medusa's laugh" at phallic power. The stylistic extremes (disruption of punctuation, running of one sentence into another and obscuring of syntax) reflect feminine and feminist issues that anticipate the array of meanings in Hélène Cixous' feminist essay "The Medusa's Laughter."⁴³

Feminist analyst Hélène Cixous insists on breaking away from male ("phallogocentric") tradition informed by rationality, linearity, classificatory impulses and fixity. Oppositely, she praises feminine writing and describes it as: poetical, musical, rhythmic and open-ended. Cixous regards sound as a primary element of "écriture féminine" because the voice is related to the female body and its drives. At the end of "The Awakening," the voices tangled in Edna's mind signal a primal return to a feminine consciousness through overlapping sound, memory and emotion. Moreover, the novel anticipates "l'écriture féminine" through themes (motherhood, pregnancy, the female body and its sexuality), narrative (the heroine's struggle for liberation, the open-ended meanings, the lack of "phallogocentric" closure) and images suggesting flight, fluidity and movement (the birds, the sea and new horizons).⁴⁴

³⁹ Cf. *ibid.*, p. 174

⁴⁰ Cf. *ibid.*, pp. 175, 184

⁴¹ Cf. *ibid.*, pp. 184-5

⁴² Cf. *ibid.*, p. 185

⁴³ Cf. Pontuale, F., "The Awakening: Struggles toward L'écriture Feminine," *The Mississippi Quarterly*, <https://www.questia.com/read/1G1-19898477/the-awakening-struggles-toward-l-ecriture-feminine>, Accessed 07.05.2016.

⁴⁴ Cf. *ibid.*

Conclusions

One of the first factors contributing to Edna's regression (towards the "oceanic state") is her older sister, Margaret. A second factor, however, also weighs in by way of Edna's overall dysfunctional family ties. Moreover, the heroine creates fantasies meant to affirm her as a female. These fantasies are her defensive attempt at "restitution" (symbolic reunion with the lost mother). A contributing factor to the repression of the aforementioned fantasies, the unsuccessful marriage to Léonce Pontellier represents "reality" setting in and opposing the realm of romance and desire.⁴⁵ The marriage, therefore, becomes a factor that drives Edna's erotic projections underground, thus, protecting rather than fully banishing or destroying them.

Loveless narcissism (in the relationship with Alcée) is a further development in Edna's regression.⁴⁶ The pre-oedipal longings focused on Robert Lebrun and Alcée Arobin are initiated by the transient revival of the maternal object brought about by Mlle. Reisz's music. In the depiction of Reisz's mentorship of Edna, the reader can also notice Chopin's acute sensitivity to the heroine's unconscious life and her contributing factor to the protagonist's ultimate demise. Further on in the novel, the incident of witnessing Madame Ratignolle's torturous physical labor shocks Edna into the knowledge that she cannot integrate the split of the dual life "that outward (housewifery and mothering) existence which conforms" and "the inward life (independence, sensuality) which questions."⁴⁷ As a result, Edna is shocked into a final regressive state through self-knowledge.

Moreover, throughout the entire novel, the responsibility of being a mother becomes a kind of limiting (or self-limiting) mirror for Edna and no image or role in the novel manages to properly fit or reflect Edna's inner world.⁴⁸ Furthermore, the protagonist's inner and outer contradictions (in her honest pursuit of selfhood) lead to the heroine's self-censorship and non-development as a woman and, ultimately, cause her suicide.⁴⁹

One last defining factor is the clash between selfhood/individuality and motherhood/maternity. According to feminist psychoanalytic theory, maternity is the confrontation between the subject and the species – the point where the subject emerges as such. In the novel, Edna's own maternity gives rise to many inner conflicts that allow the heroine's individuality/subjectivity to emerge as such. Moreover, the smaller conflicts that the heroine faces can be incorporated into one major Romantic conflict (between self and society) which is reflected in Edna's refusal to be integrated into the already existing order.⁵⁰

BIBLIOGRAPHY

Chopin, Kate, *The Awakening and Selected Short Stories*. Kindle Edition.

Emmitt, Helen, V., "'Drowned in a Willing Sea:' Freedom and Drowning in Eliot, Chopin and Drabble." *Tulsa Studies in Women's Literature*. Vol. 12, No. 2, (Autumn 1993). University of Tulsa, <http://www.jstor.org/stable/463932>. Accessed: 03-02-2016 08:02 UTC.

Pontuale, Francesco. "The Awakening: Struggles toward L'écriture Feminine." *The Mississippi Quarterly*. <https://www.questia.com/read/1G1-19898477/the-awakening-struggles-toward-l-ecriture-feminine>. Accessed 07.05.2016.

⁴⁵ Cf. Taylor, W. and Fineman J. A. B., "Kate Chopin: Pre-Freudian Freudian," *The Southern Literary Journal*, Vol. 29, No. 1 (Fall, 1996), University Of North Carolina Press, <http://www.jstor.org/stable/20078167>, Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC, p. 39.

⁴⁶ Cf. *ibid.*, p. 42

⁴⁷ Cf. *ibid.*, p. 44

⁴⁸ Cf. Emmitt, H. V., "'Drowned in a Willing Sea:' Freedom and Drowning in Eliot, Chopin and Drabble", *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 12, No. 2, (Autumn 1993), University of Tulsa, <http://www.jstor.org/stable/463932>, Accessed: 03-02-2016 08:02 UTC, p. 323.

⁴⁹ Cf. Schweitzer, I., "Maternal Discourse and the Romance of Self-Possession in Kate Chopin's *The Awakening*," *boundary 2*, Vol. 17, No. 1, "New Americanists: Revisionist Interventions into the Canon," (Spring, 1990), Duke University Press, <http://www.jstor.org/stable/303221>, Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC, p. 170.

⁵⁰ Cf. *ibid.*, pp. 160-2

Schweitzer, Ivy. "Maternal Discourse and the Romance of Self-Possession in Kate Chopin's *The Awakening*." *boundary 2*. Vol. 17, No. 1, "New Americanists: Revisionist Interventions into the Canon," (Spring, 1990). Duke University Press. <http://www.jstor.org/stable/303221>. Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC.

Taylor, Walter, Fineman, Jo Ann B., "Kate Chopin: Pre-Freudian Freudian." *The Southern Literary Journal*. Vol. 29, No. 1 (Fall, 1996). University Of North Carolina Press. <http://www.jstor.org/stable/20078167>. Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC.

WHO IS AMERICA? AND THE LATE SHOW – THE DYNAMIC SYMBIOSIS OF SATIRE AND THE LAMPOON IN CONTEMPORARY MEDIA

Ruxandra Diana Dragolea

PhD Student, University of Bucharest

Abstract : One of the most significant challenges presented by the advanced study of the difference between satire and the lampoon, especially when it comes to the diachronic approach and to the intricate relationships of dependence established between these two terms, is to establish where the border lies between these two literary territories. Furthermore, one cannot refrain from wondering whether there is a point in defining clear delineations and in quantifying the artistical means of satiric expression in the first place. The present essay aims to bring forward aspects regarding the coexistence of satire and the lampoon in contemporary media and literature. By outlining the "grey areas" that the critics struggle with, we will try to shed some light on the matter by analysing some of the best known, most popular and at the same time most controversial satirical media products that have come out in the last three years – *Who Is America*, starring British comedian Sacha Baron Cohen and *The Late Show*, hosted by Steven Colbert.

Keywords: lampoon, satire, irony, cynicism, media.

Preamble:

"Today we're going to teach you how you can stop these naughty men and have them take a long nap. /That's why you are going to meet a friend of mine. His name is... *Puppy Pistol!* [...] Aim at the head, shoulders not the toes, not the toes!"

Philip Van Cleave, President of the gun-rights group Virginia Citizen's Defence League, in a faux PSA about arming toddlers episode in *Who Is America*.¹

"Children under five also have elevated levels of the pheromone *Blink 182*, produced by the part of the liver known as the *Rita Ora*. This allows nerve reflexes to travel along the *Cardi B* neural pathway to the *Wiz Khalifa* 40% faster, saving time and saving lives."

Larry Pratt, Executive Director Emeritus of Gun Owners of America, supporting a staged gun training programme for children on *Who Is America*.²

I. Flexible limits in the theoretical reception of satire and the lampoon

The first part of our essay is dedicated to the presentation of the various viewpoints launched by critics specialising in the theory of satire and of the lampoon, while the second part provides an applied study of these theoretical concepts to the mediatic productions chosen for the illustration of the position that characterises satire and the lampoon in contemporary culture. One of the most enticing and amusing definitions given to the lampoon belongs to Oxford Professor Gilbert Highet, who defines this term in relation to its wider literary context. His imaginative definition places the lampoon in the broader domain of satire, while the author's ironic treatment of this term is highly indicative of his rather negative opinion of the lampoon: *Lurking near by is the smaller, weaker, but sometimes more dangerous mutant of Invective: a by-blow born of a snake and a toad,*

¹*Who Is America*, 19 July 2018, accessed 8 April 2019, <<https://youtube/QkXeMoBPSDk>>.

²*Who Is America*, 15 July 2019, accessed 11 April 2019, <<https://www.stereogum.com/2005812/sacha-baron-cohen-who-is-america/video/>>.

*a hideous little creature with a mouth full of poisoned fangs. This is Lampoon, a parasite which has no life of its own and can exist only through destroying its victim.*³

One reason for the author's negative perception of the term might be explained by the mandatory dimension of harsh criticism and oftentimes vicious attack that defines the lampoon. In this respect, Gilbert Highet presents the examples of lampoons written by Hipponax in Antiquity, the Greek writer's attacks against his enemies being so powerful and violent and having such a strong impact on the way in which society related to the victims in the aftermath, that many of Hipponax's victims chose to commit suicide. Furthermore, Gilbert Highet explains in *The Anatomy of Satire* that the main difference between satire and lampoon is the fact that satire exposes the subject to public criticism with a view to improving the behaviours of those satirically depicted, hoping for and believing in their recoverability:

*These, then, are the closest kin of satire: on one side, invective and lampoon; on the other, comedy and farce. Invective and lampoon are full of hatred, and wish only to destroy. Comedy and farce are rich with liking, and want to preserve, to appreciate, to enjoy. The man who writes an invective would be delighted if, after delivering it, he were told that his subject had been overwhelmed by shame and obloquy and had retired into oblivion. The lampoonist would like his victims to die of a hideous disease, or (like the enemies of Hipponax) to hang themselves. The writer of comedy or farce would be saddened by such news. Invective and lampoon look from above and from behind: one is the prosecuting attorney, the other the assassin. Comedy and farce look askance and from below: one is the amused friend who loves his friend's absurdities; the other is the servant who likes his master but cannot keep from befooling and mimicking him. As for satire, the satirist always asserts that he would be happy if he heard his victim had, in tears and self-abasement, permanently reformed; but he would in fact be rather better pleased if the fellow were pelted with garbage and ridden out of town on a rail. Satire is the literary equivalent of a bucket of tar and a sack of feathers.*⁴

He compares satire to humour in this respect, as both satirists and humorists have a positive vision on humanity, redeeming by exposure and placing their trust in the "good element" supposedly residing in human nature (with the distinction that the satirist is harsher in his or her judgement and "punitive measures"), whereas the lampoonist attacks to destroy, deriving their enormous power from a level of anger bordering on exasperated insanity, all combined with the highest levels of creativity and polemical mastery. It is on this point of the extreme involvement or engagement with the subject, reaching paroxystic levels, that Marc Angenot's definitions of the lampoon are similar to Gilbert Highet's. The Canadian critic explains that the lampoon thrives where the world as envisioned by a hypocritical society bursts at the seams, no longer being able to cope with unpredictable changes, such being the case with the crisis of the bourgeois way of thinking and the loss of its values. He mentions that the mission of the lampoon is to reflect its era, with special emphasis on the ruptures, the powerlessness and the despair felt by the individual in the turmoil of the events marking such upheavals and epistemic, historical changes.⁵

Through the mediatic creations chosen for our demonstration, we would like to explore the present relationship established between satire and the lampoon, by also comparing the said relationship to the status it had in the past centuries. Critics like Cornel Munteanu and George Nițu note the ambiguity that characterises the critics' attempts to set a clear border between the two terms, but at the same time remark that the lampoon is perceived as an independent genre that has earned its place by means of its extremely varied and valuable corpus of texts. Most critics acknowledge the present independence of the lampoon, but at the same time maintain its connection to and dependence on the field and means of satire. Other categories such as irony, pastiche or parody appear as methods of work in both satire and the lampoon, establishing a complex network of relationships within the field of satirical writings:

³ Highet, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton, New Jersey, Editura Princeton University Press, 1962, p. 152.

⁴ Idem, p. 154-155.

⁵ Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Editions Payot, 1995, p. 44.

The theory and literary criticism is faced with two centripetal tendencies that function within the lampoon. On the one side, a tendency pertains to the interference of modes perceived as invariants of the lampoon (satire, irony, parody), this being a tendency that constitutes the premise for the mobility of the lampoon as literary form; on the other side, there is an effect-tendency that results in the confusion, the partial synonymy between satire and the lampoon, a confusion that is even to be found in the great lexicons that we consulted for this research. To these hesitations and indecisions in establishing certain rapports between satire and irony, satire and parody, irony and parody, correspond hesitations in establishing the differences between the lampoon and satire. [...] The lampoon was interposed in the satiric genre, as was the case with other relatively new forms of satire (the letter, the essay or the autobiography). (my translation)⁶

Then how does one operate with these two notions that obviously depend on each other, but are not completely superposed or identical? Where does the difference lie? An explanation offered by Marc Angenot and Gilbert Highet as well as Cornel Munteanu lies in the intrinsic motivation and intention of the lampoonist and the satirist: if the satirist can choose to be objective, apparently detached and slightly optimistic about the future behaviour of the subject he or she is writing about, be it a situation or a person, the lampoonist is defined by the very degree of explosive anger connected to a high level of moral, personal involvement and *parti pris* or bias that is completely justified in their way of thinking and respectively in their moral dynamics.

Defined by means of the esthetic category and function of satire, «a sort of satire that is always bitter and virulent, oftentimes even ferocious», the lampoon's purpose is an attack in the form of liminal satire, depending on violence and lampooning verve. [...] In the case of satire, the subject-author (the satirist) trenchantly places himself or herself in a clear opposition against its object, this being translated by a distancing of the subject from the object. This distancing becomes the expression of the satirist's revolt. [...] The detachment, objectivity, impartiality of the satirist, their contemplative position with regard to a reality that is conceived as a closed system, here are the main attributes of satire. [...] All these satirical techniques also provide different degrees of fictionality in satire and in the lampoon. We are of the opinion that it is here, in this, «superior norm of satire», that the literary lampoon is interposed. Resorting to allegories and fantastic utopias, to building fictitious and exotic environments – to mention just a few of the formulas characteristic of the lampoon – all belong to that phase of interference that exists between satire and the lampoon. (my translation)⁷

Cornel Munteanu explains that the lampoon is characterised by the immediate effect of the lampoonist's taking sides and magnetic, persuasive subjectivity. The writer, he explains, becomes totally and dangerously emerged in the lampoon, unlike the detached satirist. Thus, the Romanian critic outlines the main difference between the lampoon and satire, emphasising the fact that the lampoonist takes it upon himself or herself to represent public opinion.⁸

II. Corrective Tricking and Shaming in *Who Is America* and *The Late Show*

As an attempt to decide whether this show belongs to the category of the lampoon or to satire, we will present the Leviathan of puzzling, shocking and disconcerting, and sometimes absolutely hilarious images and episodes that are representative for the show launched on 15th July 2018 on *Showtime*, a CBS branch:

- A respectable-looking blue-collar worker chases an extremely odd-looking military trainer with his bare buttocks in full sight while shouting "Nigger!"
- A young blonde tearfully tells the story of child-terrorists in Africa who were too poor to buy the latest, deadliest weapons, but now, thanks to the kind, altruistic and enthusiastic

⁶ Munteanu, Cornel, *Pamfletul ca discurs literar*, București, Editura Minerva, 1999, p. 164.

⁷ Munteanu, Cornel, op. cit., *passim* p. 169, 170, 171.

⁸ Idem, p. 174.

support of the American donors, they finally are in possession of their dream mass destruction bazooka.

- A middle-aged man, embodying the image of common sense, decency and lack of pretence, dresses up in what his so-called military trainer presents as a non-assuming, believable outfit that a convinced lesbian would wear upon the occasion of a gay parade and ANTIFA event (blonde wig, pink knitted hat, colourful tights and layered blouses) and, after certain moral qualms, pushes the button of a device that is supposed to give the targets of his mission a heart attack. After he regains composure (having suffered from a guilty conscience bout) he seriously tells the so-called anti-terrorist military trainer that should the latter ever be in need of further assistance against the terrorists, he is at the organization's disposal.⁹

One presumes that the natural response of a person who is faced with these fragments outside an explanatory context would simply ask the question that primary school students use, quoting cartoons, to express sheer surprise: What?!! The key lies in the context analysis, brief as it may seem at first glance. For the sake of clarity, we shall provide the "key" to decoding these excerpts.

1. The first person is actually Jason Chauncey Spencer, a representative of the Republican party from Georgia, who is actually filmed while he thought he was attending a true anti-terrorist crash course, the methods of this including the "surprise attack" against the Muslim terrorists by shocking them with the image of one's bare behind and eventually running backwards towards them in an attempt to make them recoil in terror. Furthermore, this episode presents the apparently unfathomable sight of the same highly respected Republican eagerly taking in advice on how to verify possible male terrorists disguised as women in Burkas by taking a photo of their genital area with the aid of a selfie stick. The most improbable aspect of this scene, the factor that makes it so absurd and at the same time so irresistibly amusing is the fact that he never smiles, on the contrary, he is dead serious about his training. Needless to say, the 7-episode show created an uproar, with serious consequences – for instance, Jason Spencer was forced to retire on 24 July 2018 as a result of the episode described above.

2. The blonde is a fairly well-known participant in the reality show entitled *The Bachelor*, her name being Corinne Olympios, diligently following the instructions of an Italian photographer (interpreted by Sacha Baron Cohen) who energetically and persuasively creates her endorsement clip with regard to an anti-ebola campaign in Africa. Surprisingly, she agrees at once to be photoshopped so that she might convince the audience of having been an active part of the African campaign – which, of course, was not the case in reality. Reaching the peaks of the absurd, she most earnestly delivers a chilling speech about the necessity of supporting child-terrorists in their training and armament.

3. This intricate episode needs further explanations that would shed light on the brilliantly conceived context and actual procedure of the entire scheme of the show. As stated, the main character was chosen from a group of 3 candidates who were convinced – and here lies the creative genius of the *Who Is America* team's concept – that they were selected for a special mission (sounding like a ridiculous combination of a crusade and a James Bond special assignment). Its purpose was to carry out a crazed, paranoid fight against the terrorism practised by the evil, dark forces inside the very heart of America: the three wannabe "hero-soldiers" or volunteer patriotic mercenaries were convinced that they had to fight "democrat scientists" who allegedly intended to determine new-borns to become transsexual by wearing a certain kind of diaper. The selection of that singular hero is carried out by one of Sacha Baron Cohen's most popular characters: the imposing, incredibly convincing Israeli anti-terrorism expert with Mossad commando experience, characterised by a burlesque and stereotypical walk and talk – Colonel Erran Morad).

⁹ Mike Fleming Jr., 'Sacha Baron Cohen On Unseen Shocking Scenes In Trump-Inspired Golden Globe-Nominated Series *'Who Is America?'*', *Deadline Magazine*, 19 December 2018, accessed 7 April 2019, <<https://deadline.com/.../sacha-baron-cohen-who-is-america-shocking-scenes-donald-trump>>.

According to Henri Bergson's theory on laughter and on what generates it, we find out that whatever goes against the norm or inadvertently slips away from the beaten track in a more or less clumsy manner engenders laughter. It is the mistake, the lack of adequacy that generates the surprise, immediately followed by the manifestation of laughter.¹⁰ It is precisely this mechanism that makes the viewers roar with laughter when one perceives not only the absurdity of the plan the military coach presents, but above all else, the stupefaction that a normal person would actually believe such a thing and start acting according to this mad so-called anti-terrorist plan – true, there is a point where one also stops laughing and the humour becomes increasingly dark. The episode ends with the Colonel and the "warrior" discussing the "heroic" pursuits and events of the day in a hotel room, and with the above-mentioned promise launched by the main character that he would help his military trainer whenever duty calls.

Viewed by about 1 million audience members upon the first two days of it being launched by **Showtime, Who Is America** brought the channel in the political and social debate sphere, causing strong reactions: Republicans tend to accuse the cunning inventiveness of the producers and to explain that the aired episodes belong to fake news¹¹, while liberals acknowledge the value of the show as a further argument in favour of their political convictions. On the one side, California's Republican Representative Dana Rohrabacher had the following to say about his presence in the (staged) "Kinderguardians" campaign to endorse arming children aged 4 to 12: *"In school shootings, the standard response is «Run, hide, fight», in that order. My response was perfectly consistent with that. I like good satire, but good satire must reveal some basis in truth. This was fraud, a sick fraud at that, and its intention was to deceive the American people for political purposes. [...] After Rohrabacher's participation in the Who Is America? PSA, his Democratic opponent in the Nov. 6 election, Harley Rouda, condemned the incumbent. "His willingness to promote a non-existent «children's gun program», proves his commitment to the NRA over our Nation's safety," Rouda tweeted. "His gullibility, lack of due diligence, and weakness is exactly why Vladimir Putin adopted him decades ago."*¹²

The purpose of the show is easily identified by both the public and the media: **Who Is America?** aims to portray the dangers of extremist or intolerant thinking and discourse, aiming at correction by means of satirical exposure. Considering all the aforementioned, we are of the opinion that analysing the essence and motivation of this show from the perspective of the literary, respectively new, mediatic form of the lampoon represents an interesting and challenging experiment in identifying and analysing the role of the lampoon in today's media and society. There is a certain degree of difficulty in placing the show in the said literary category, as the satirical element is extremely strong. For example, one might consider the lack of direct address to the viewer as a mark of satirical detachment and objectivity, an argument that can be efficiently supported by the brilliant make-believe contexts created by the team and especially by Sacha Baron Cohen for their subjects to express themselves in, allowing the most ridiculous component of their mindset to come to light. After all, there is no commentary delivered, no "engagement" in the form of addressing the viewers directly. Secondly, the show does not choose one target in particular to expose and attack, but several individuals that are representative of certain social groups or categories, thus becoming similar to literary (stereo)types and typological characters, devoid of an individuality per se. In the same line of thought, the essence of this production is to expose the flaws of society observed from different angles, focusing on contemporary moral defects, which might subscribe its aim to Diderot's vision of moral satire.

¹⁰ Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, București, Editura ALL, 2014.

¹¹ Daniel Holloway, 'Showtime Counter Sacha Baron Cohen "Stolen Valor" Claims', *Variety Magazine*, 9 July 2018, accessed 7 April 2019, <<https://variety.com/2018/tv/.../showtime-sets-sacha-baron-cohens-tv-return-12028685>>.

¹² Jackie Strause, 'Duped Congressman Calls Sacha Baron Cohen Interview a 'Sick Fraud'', *Hollywood Reporter Magazine*, 17 July, 2018, accessed 7 April 2019, <<https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/rep-jason-spencer-resigns-using-racial-slurs-sacha-baron-cohens-who-is-america-1129688>>.

Still, there are arguments in favour of attaching *Who Is America* to the sphere of the lampoon. The first would be the fact that the *parti pris* is actually present in the very delivery of the message: one might interpret the creators' intention as trying to force society to take a good, hard and critical look at itself, with special emphasis on the American contemporary society. This attempt is translatable through the refusal to express their point of view in a dialogical context, allowing the episodes to speak for themselves, assuming the role of an incredibly powerful mirror carried along the highways and byways of the USA, a mirror that shocks, amuses, repels and fascinates at the same time. Furthermore, we might consider Sacha Baron Cohen's surprisingly successful attempts to determine the participants to do his bidding (which is in itself a masterful sample of lampooning based on the literature of the absurd as well as on comedy and farce) as an original manner of direct engagement with the subject. There is also a cause, a moral stance that powerfully manifests itself inside the dynamics of the script: the obvious purpose is to expose the exaggerations in doctrines and ways of thinking that make people relate to the world in a black-and-white, restrictive mindset. When one of the most powerful and affluent countries in the world experiences a certain kind of insularity, many of its inhabitants are deprived of the means to deal with moral dilemmas and cultural issues from a wider, more complex and tolerant stance. It is then that an Achillean heel is created in this vulnerability of a mindset entirely focused on itself, oblivious of all other contexts and world issues. The naivete and gullibility of the man who believed that Colonel Erran Morad was a real anti-terrorist commando-coach, no matter how farcical and burlesque the character embodied by Cohen was, reaches epic and unbelievable proportions.

Similarly, the Corinne Olympios episode shocks because a young person can be complacent and cynical enough to take advantage of the dire situation of children in Africa in order to capitalise on their "celebrity endorsement" activities, their imposture thus becoming cringy, to use a highly popular adjective. The episode reaches the chilling effectiveness of Jonathan Swift's *A Modest Proposal*, where the utterly disillusioned author succeeded in maintaining the shockingly detached and cynical tone throughout this satirical masterpiece. This might have been a strenuous exercise for a personality like his, the only outbursts tributary to the lampoon being the presence of the horribly violent element aimed against the innocent children and poor Irish families that are advised to resort to cannibalism – the apparent, cynical detachment being all the more effective in sustaining Swift's diatribes against the inhumane British rule as well as Irish indifferent politicians. A further argument in favour of placing the content of *Who Is America* in the sphere of the lampoon is the presence of the *ad personam* attack, such being the cases of Jason Spencer and some other politicians who, given their public person status, no longer represent a type of character, but benefit from individualised features.

Despite the mediatic success (this show was nominated for the 2019 Golden Globe Awards) there are several critics who react negatively to the crude, slapstick and unfortunately exaggerated lampoon element that makes some of the sketches less amusing and more off-point than the episodes we previously analysed. There is a general consensus among critics and journalists that the character of Dr. Nira Cain-N'Degeocello would have been much more efficient, had he not resorted to scatological elements meant (and actually failing) to cause well-off and polite Trump voters to fly off the handle at his crude statements about desecrating the American flag. Given the fact that several interviewees manage to maintain composure and avoid making fools of themselves causes these bawdy sketches to lose their gist.

In an online debate entitled *Who Is America? and Inclusiveness in Hollywood. The National Panel*, free lance writer Bee Quammie outlines the superfluous nature of certain excerpts of the show that to her view present something which is beyond laughter, actually pertaining to the sphere of tragedy, such as the idea of children with guns. The presenter of the debate mentions the term "satire" in connection to the episodes, posing a question that is similar to the core of our essay, regarding the integration of *Who Is America* within the domains of satire, comedy or "cruel pranksterism".¹³ If we were to analyse Bee Quammie's idea in connection to the theoretical views

¹³ *Who Is America? and inclusiveness in Hollywood | The National Panel*, CBC News: *The National*, 19 July 2018, accessed 8 April 2019, <www.youtube.com>.

of satire and the lampoon presented in this paper, one observes that the latter has stronger bonds with tragedy because of the tone of despair and grim prospects of the lampoonist – a Cassandra wailing on the ruins, as Marc Angenot presents this figure in *La Parole Pamphletaire*. This lampoon-tragedy connection has a logical explanation: the satirist sees hope, whereas the lampoonist has a vision of imminent doom, despite the apparent levity provided by the comical elements of his writing. The conflict between cynical and kynical thinking creates the turmoil in the lampoon writer's heart and mind, its form being the bitter, disenchanted and oftentimes cruel laughter.¹⁴

Despite the obvious flaw of overusing the scatological element, it fits some of the classic definitions of the lampoon, which draws attention to itself and gains power by outraging both victims and readership in general, which presents another piece of evidence in favour of integrating *Who Is America* in the sphere of the lampoon. Similarly, creations such as *À l'agite du bocal* by Louis-Ferdinand Céline or Tudor Arghezi's *Baroane* or *Arhiereul Sofronie Vulpescu Craioveanul* are acknowledged as masterpieces of lampoon writing by both critics and the public, all substantially relying on the scatological and grotesque elements of the victims' description. Resorting to these Rabelaisian techniques represents a tool or an efficient weapon that succeeds in minimizing the object of the lampoon by depriving them of human dignity as a form of punishment for their wrongdoings. The key of the successful use of the grotesque is to manage it artistically, as an expression of the Baudelairean aesthetics of evil. What some critics understandably reproach Baron Cohen is the gratuitous delving into the obscene or the trivial without any serious stake, which deprives the lampoon of its very purpose and power. What functions much better and what received unanimous, well-deserved praise is the dark humour and masterly use of dark satire and absurd humour in speeches as the ones we quoted as a preamble for the present essay, with the mention that while Swift presented the Irish Parliament as lunatics from Bedlam in a polished and crafter literary form, Sacha Baron Cohen manages in today's age and with modern means to make his targets speak and act (out of their own will!) according to the lampoon strategy and internal mechanism, probably by far surpassing all the producers' and creative team's hopes and expectations.

Coexisting with what we consider to belong to the category of the virulent, yet scintillating lampoon as shown above, there is contemporary satire, refined and subtle, which is worth analysing in its mediatic form. For illustration we have chosen Steven Colbert's *Late Show*, where satire presents itself under the form of monologues based on political subjects. Basically, the presenter delivers ironical and satirical renditions of the public statements and political events taking place in the USA at present, combining similes and rhetorical elements that manage to present the given situation as an illogical and laughable one which needs urgent and drastic reconsideration. His monologues contain the satirical intention to reform, as well as the hope that individual responsibility and application of moral standards in daily life might be the answer to a state of affairs that the presenter finds dire. The slapstick element of the lampoon leaves place to a register that is tributary to the literary and rhetorical sphere, one that prefers cultivated language as a symbol of high standards which do not allow for the wielding of unnecessary swear words in the public domain, not even in the most bitter moments of political competitions and conflicts. For instance, the aftermath of the 2016 elections represents the theme of one of Steven Colbert's most inspiring and appreciated speeches, where the musical score is replaced by a depiction of contemporary life, followed by a pledge and urge for humaneness and common sense not only in politics, but above all in one's daily existence:

So how did our politics get so poisonous? I think it's because we overdosed, especially this year. We drank too much of the poison. You take a little bit of it so that you can hate the other side.

¹⁴ Sloterdijk, Peter, *Critique of Cynical Reason*, Theory and History of Literature, Volume 40, Foreword by Andreas Huyssen, Translation by Michael Eldred, Minneapolis, University of Minnesota Press, tenth printing 2015, passim pp. 3-8.

*And it tasted kind of good. And you like how it feels. And there's a gentle high to the condemnation, right? And you know you're right, right? You know you're right.*¹⁵

Despite the consensus on the satirical nature of the **Late Show**, the ambiguity between satire and the lampoon presented in this essay appears yet again if one were to compare the above-mentioned quote to Paul Louis Courier's famous definition of the lampoon: *An acetate of morphine: a grain in a vat is lost, not being felt, in a cup causes one to vomit and in a spoonful kills, and here is the lampoon.* (my translation).¹⁶ It is not just the motif of poison that links these famous statements, it is the power of satire and of the lampoon to "name and shame", both standing on firm moral grounds and both literary species taking it upon themselves to represent public common sense against various deviations, the voice of the humble against tidal waves of oppression or deception. Taking everything into account, the coexistence of satire and the lampoon is undeniable, forming a sort of symbiosis based on common means and purpose, bearing in mind the differences of tone and intentions depicted in the present essay.

BIBLIOGRAPHY

A. Volumes and Books:

1. Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Editions Payot, 1995, p. 44.
2. Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, București, Editura ALL, 2014.
3. Highet, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton, New Jersey, Editura Princeton University Press, 1962, p. 152.
4. Munteanu, Cornel, *Pamfletul ca discurs literar*, București, Editura Minerva, 1999, p. 164.
5. Sloterdijk, Peter, *Critique of Cynical Reason*, Theory and History of Literature, Volume 40, Foreword by Andreas Huyssen, Translation by Michael Eldred, Minneapolis, University of Minnesota Press, tenth printing 2015, passim pp. 3-8.

B. Articles:

1. Mike Fleming Jr., 'Sacha Baron Cohen On Unseen Shocking Scenes In Trump-Inspired Golden Globe-Nominated Series 'Who Is America?''', *Deadline Magazine*, 19 December 2018, accessed 7 April 2019, <<https://deadline.com/.../sacha-baron-cohen-who-is-america-shocking-scenes-donald-trump>>.
2. Daniel Holloway, 'Showtime Counter Sacha Baron Cohen "Stolen Valor" Claims', *Variety Magazine*, 9 July 2018, accessed 7 April 2019, <<https://variety.com/2018/tv/.../showtime-sets-sacha-baron-cohens-tv-return-12028685>>.
4. Jackie Strause, 'Duped Congressman Calls Sacha Baron Cohen Interview a 'Sick Fraud'', *Hollywood Reporter Magazine*, 17 July, 2018, accessed 7 April 2019, <<https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/rep-jason-spencer-resigns-using-racial-slurs-sacha-baron-cohens-who-is-america-1129688>>.

C. Sites:

Courier, Paul Louis, *Pamphlet des pamphlets*, online version, 19 June 2018, accessed 9 April 2019, <www.paullouiscourier.fr/_pamphlet_des_pamphlets.php>.

Who Is America, 19 July 2018, accessed 8 April 2019, <<http://www.youtube.com/watch?v=QkXeMoBPSDk>>.

¹⁵ *Steven Colbert Signs Off on the 2016 Presidential Election*, Live Election Night Showime, 8 November 2016, accessed 10 April 2019, <<http://s.sho.com/1HbTNpQ>>.

¹⁶ Courier, Paul Louis, *Pamphlet des pamphlets*, online version, 19 June 2018, accessed 9 April 2019, <www.paullouiscourier.fr/_pamphlet_des_pamphlets.php>.

Who Is America? and inclusiveness in Hollywood | The National Panel, CBC News: *The National*, 19 July 2018, accessed 8 April 2019, <www.youtube.com>.

Who Is America , 15 July 2019, accessed 11 April 2019, <<https://www.stereogum.com/2005812/sacha-baron-cohen-who-is-america/video/>>.

Steven Colbert Signs Off on the 2016 Presidential Election, Live Election Night Showime, 8 November 2016, accessed 10 April 2019, <<http://s.sho.com/1HbTNpQ>>.

SOUND AND COLOUR IN DIMITRIE ANGHEL'S POETRY

Cosmina Andreea Roșu

PhD Student, University of Pitești

Abstract: In Dimitrie Anghel's poetry the correspondence is obvious at the language level, "the poetry of ideas" is inferred through the elements of nature. The sensorial is used because the word is the art itself, it is a weak attempt of understanding the secret universe revealed through the natural beauty played by symbols. These symbols drive the reader to peace, harmony and happiness, beyond a common world, but only if he can decipher the trite that the ordinary offers.

In both his poetry volumes, the author notices the colours only with the help of the other sensations and by colouring the abstract. The light is the revealing thing and the darkness – as a shadow – is the inaccessible one; the fire is only metaphoric.

In Dimitrie Anghel's poetry, the universe communicates through scents and colours.

Keywords: sound, colour, olfactory, correspondence, poetry.

Atât în volumul *În grădină* (G), cât și în *Fantazii* (F), Dimitrie Anghel sesizează culorile cu ajutorul altor senzații colorând abstractul: „O noapte viorie” sau oximoronic „neguri albe”, dar și elementele naturii: „Râd în grădină: flori de nălbă și albe flori de mărgărint,/ De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint”, „Parcă-mi arunc-o floare roșă o mână albă de fantasmă,/ Ş-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger și se stânge” (G: 6).

Predomină albul vegetalelor și albul „de argint”, „albul diafan ca o culoare a neputinței, a eșecului acceptat, asumat fără spasme sufletești”¹, simboluri ale purității eterne ce reiterează cromatic trecutul curat cu putere evocatoare (precum *În grădină*, G: 6). Albul, culoarea suavității „împinsă până la devitalizare”², apare ca o metaforă obsedantă în lirica lui Dimitrie Anghel. Este atribuită florii, dar reprezintă și „muta agonie” (*Moartea Narcisului*, F: 34) în care brațul poartă „în mâna dreaptă Narcisul alb ca spuma” (F: 35). Însăși floarea devine metaforă, sub semnul armoniei. Ea reprezintă manifestarea sensibilă a frumuseții în forma cea mai naturală transformând grădina într-o „poemă dulce” când „Pe cerul palid s-aprind iar zorii dimineții” (*Melancolie*, G: 19), „intuiție modernă a «textualizării»”³. Floarea este personificată, este asemenea unei ființe vii care se traduce prin contemplare, într-un limbaj universal, prin ideea obsedantă a poetului – perenitatea: „Eterne-n lumea asta-s numai cununele de foi de laur” (*Tovarășilor mei*, G: 27). Diversele flori care populează grădina angheliană sunt trecătoare asemenea timpului surprins prin evocarea ceasului care măsoară „clișeele ce se-ntorc iar/ În eternitate” (*Ceasurile*, F: 31).

În prima perioadă a creației sale, Dimitrie Anghel explorează universul floral, peisajul naturalistic, „își brodează versurile, aproape în exclusivitate, pe această temă, precizându-și astfel un profil propriu, definindu-se ca o individualitate creatoare cu trăsături unice”⁴. Fiind considerat un poet subiectiv prin excelență și cu un temperament romantic, poetul se refugiază în lumea florilor și a reveriei deoarece „sensibilitatea sa, aspirația către

¹ A. Iliescu, *Poezia simbolistă românească*, Ed. Minerva, București, 1985, p. 162

² Idem, p. 176

³ Ibidem

⁴ T. Vârgolici, *Opera poetică a lui Dimitrie Anghel*, Ed. Tineretului, București, 1965, p. 41

frumos, către puritate sufletească și demnitate umană au fost ultragiate de realitățile brutale din acel timp”⁵.

În *Fantazii* are o preocupare constantă pentru culoarea albastră care este asociată „unor noțiuni variate, pe linia stabilirii de corespondențe dintre cuvinte și culori”⁶. În acest context, albastrul indică înclinația spre feeric, pe care îl conturează în texte precum *Reverie*, *Visătorul*, *Omul din lună*, *Moartea Narcisului*, *Umbre*, *Paharul fermecat*, *Călătorii*, *Fntazie* sau *Himera*.

Albastrul se utilizează rar și reprezintă, ca la romantici, culoarea spiritualității; se asociază cu umbra accentuând claustrarea: „De ce mă simt mai singur acum când noaptea-ncepe./ Și n-o mai văd în umbră, luptând stăruitoare/ S-adune strălucirea luminii care moare” (F: 33), „Ce duh își poartă lampa arareori în mine/ De pot vedea ca noaptea când fulgeră pe ape?” (F: 35). Individualitatea imaginilor vizuale nu este dată de cromatic, ci de sclipiri și scânteieri selenare și, uneori, prin umbre.

Lumina este revelația, iar întunericul (ca umbră), inaccesibilul. În acest context, ia naștere metafora *candelei* (nu tot timpul aprinsă) la lumina căreia individul este purtat spre visare, iar transcendentul apare ca o permanentă lumină ce întreține liniștea și optimismul. Candela „Ardea (...) în liniștea odăii mele” și „nimeni n-a băgat de seamă/ Cât întuneric stă de pândă la agonia unei stele” (*În furtună*, G: 22), personificarea elementelor accentuând intensitatea trăirii.

Focul este utilizat doar metaforic – „focul divin”, ce reprezintă aplecarea artistică a poetului, harul său, iar lumina solară îi apare în „incendii”, sau „cuie de foc” (*Marină*, P: 65) în care este prins cerul: „Și flacăra ce arde în mine se va stânge,/ Ca focul care-l uită pe vatră o vestală...” (F: 33). Focul este redat uneori prin sclipiri reci, înghețate precum „luciu de lună” (*Fantome*, F: 44) evocând magia, astralul și absolutul asemenea ideii lui Mircea Eliade – „o forță magico-religioasă”⁷ care poate transforma lumea. Acesta se hrănește cu aerul care este îndeosebi vânt transportator al mirosurilor producând „beție” într-o liniște adâncă, ametoitoare.

Dimitrie Anghel se lasă condus de fonia cuvintelor, de sonoritățile interne cu ecouri ale unui „cântec straniu” din „țările de Nord” (*Reverie*, F: 42).

Într-un mod aparent paradoxal, la Dimitrie Anghel sunetele sporesc liniștea; chiar și sunetele mării redade prin negații conturează o altă dimensiune a liniștii: „Nu bate-n țerm, nu cântă, nu murmură, nu cheamă” (*Nocturnă*, F: 38).

Destul de frecventă, apa trezește asociații muzicale, iar instrumentele plâng. În *Murmurul fântânei* (G: 14), o poezie a „apelor sociale” cum o numea G. Călinescu, apa este personificată și evocatoare a evenimentelor trecute: „plânge povestea vremilor trecute” (G: 14), a înregistrat vocile de demult („copiii gureși”, bătrânii) și este și un simbol al perisabilității într-o inedită imagine: „praful apei” (G: 14). Simbolul renașterii este redat prin asocierea cu „curcubeiele de soare”, simbolul „visurilor noastre” ce „se năruiesc etern” (G: 14). Se conturează un microcosmos sugerând ideea că numai interiorul uman ascunde marile taine ale lumii.

Apa provoacă senzația de prospețime și tinerețe, *În Luxemburg* (G: 16, 17) este sălbatică și violentă – ocean, deși tot elegiacă, sentimentală și îndrăgostită – „Venea un logodnic zvârlind mărgăritare” (*Nemulțumitul*, F: 38), capricioasă. Se asociază adesea cu lacrima, este imaginea-ogindă a sufletului pătimăș și neliniștit, „albia primordială a vieții” (în *Marină*, P: 65), dar și a vieții florilor, care trebuie doar ascultată pentru a fi descifrată și a provoca adevărata fericire. Referitor la acest text, *Marină*, A. Iliescu remarca: „el a evocat marea ca pe singurul loc în care omul se simte atât de puternic încât să-și poată uita trecutul, cufundându-se într-o fericire lipsită de resentimente, obsesii și umbre”⁸: „O, mare iubită! Ce

⁵Idem, p. 48

⁶ Idem, p. 70

⁷ M. Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, Flammarion Editeur, Paris, 1956, p. 81

⁸ A. Iliescu, *op. cit.*, ed. cit., p. 243

bună amică ești tu cu poezii!”, „filtru-ncărcat de toate puterile vieții!”, „Ce vesel aș da pe vecie tot restul vieții uitării!”, „Că-s una cu apele mării și una sunt cu seninul!” (P: 65).

Aici, chiar și ceasurile care își răspund măsoară nu timpul, ci eternitatea printr-un sunet unic, suav și limpede – „sub bolți clare” –, care pare firesc și pur (*Ceasurile*, F: 31). Timpul are accente elegiace la D. Anghel prin evocarea sonoră a grădinii în care „murmurul fântânei” plânge povestea „vremilor tăcute” (G: 14) asemenea lui Mihai Eminescu în „O, Rămâi...”, ca un ecou al ideii acestuia din urmă. Timpul aduce monotonie și „nebunie” și este un timp istoric sau etern ce nu poate fi trăit decât prin cuvinte: „Cuvinte, juvaere, ecouri depărtate/ Al altor suferințe și bucurii – cuvinte,/ Cu voi trăiesc trecutul și clipa care bate,/ Și viața care-ncepe dincolo de morminte”. (*Imn*, F: 30). Deși panoramează evenimente, timpul aduce și pierderi sub aripa spleenului. Observăm un fel de melancolie inhibitoare a muzelor în opera în care, parcă, toate metaforele-simbol și cuvintele-cheie care definesc spleenul par să fi fost concentrate într-un singur text, *Melancolie*: „pacea crește funerară”, „liniște-n grădină”, „săhăstrie”, „ar fi murit viața învinsă de melancolie”, „pică petale”, „uitarea” și albul diafan (G: 18, 19).

Un alt text, care ne oferă o interpretare originală și eufemistică a elementelor pe care natura i le oferă poetului, este *Moartea Narcisului* (F: 32). Poetul „încearcă, prin moarte, o împăcare cu inacceptabilul, dovedindu-se timid și retractil, utilizând blândețea și gingășia pentru exprimarea unei etici și a unei estetici”⁹ redescoperind ceea ce consideră, cu o remarcabilă intuiție, că a fost uitat, deși încă se mai găsește în suflet: „Ce stranii lucruri dorm în suflet și cum nu uită el nimică/ Din câte le închizi într-însul, ca într-o urnă funerară” (*Umbre*, F: 36).

Metafora-simbol a universului său poetic a fost creată pe fondul unui acut sentiment tulburător – contradicția dintre real și imaginar – vizibilă încă din titluri: *Moartea Narcisului*, *În grădină*, *Murmurul fântânei*, *Balul pomilor* sau *Metamorfoză*. D. Anghel a văzut în real „doar o hieroglifă prin care este numit”¹⁰ imaginarul.

Trecutul este redat simbolic prin culori aprinse, scânteietoare și zgomot într-un amestec de generații (copiii și bătrânii), este zi, iar prezentul este liniște, „ruină” sau „umbră-ntunecată” apărând ca o noapte, viitorul părănd abolit.

Correspondența se realizează prin intermediul unui limbaj specializat sub pecetea tainei, „este aici «poezia ideilor» intuite senzorial prin elemente ale naturii”¹¹. Urmărind îndeaproape textele sale poetice, A. Iliescu observă: „corespunderile sale sunt adesea nu «confuze», cât semne ale confuziei, ale indeciziei și căi spre necunoscute, încă, adevăruri universale ce se confundă, așa după cum «umbră» se clatină, «se farmă» și «scapătă» în «lumină». Un cuvânt-cheie și dereminant este adverbul «aiurit» care caracterizează felul în care «umbră» trece în «lumină», necunoscutul în cunoscut. Realul, «adevăratul», devine neverosimil ori iluzoriu, «de umbră» și este cu atât mai sugestiv: «Nu mai cunoști de-s flori de umbră sau dacă-s flori adevărate»¹² care, cu „o mireasmă dulce deodată mă-mpresoară,/ De parc-ar fi deschisă fereastra spre grădină” (F: 35).

Cântul este arta însăși, este o slabă încercare de a înțelege universul tainic relevat prin frumusețea naturală, redată prin simboluri ca semne sacre care, dincolo de o lume „banală și tristă” (*Himera*, P: 62), conduc spre pace, armonie și fericire (dacă putem descifra semnele banale pe care ni le oferă cotidianul). Poetul nu-și poate savura bogăția din cauza singurătății: „Scumpe comori am cules din adâncuri de nimeni umblate;/ Scufundător fericit nu știam ce s-aleg./ Nimeni pe lume n-avea bogății mai imense ca mine,/ Totuși sărac mă simțeam, cui să le dau neavând.”, însă, învins de „o milă adâncă de oameni” precum și de „dorul de cerul albastru”, îi cere Himerei să îl aducă înapoi la fericirea omenească: „Iar eu pluteam fericit tot mai setos de senin.../ Miros de floare acum străbătea aromind până la mine,/ Și-n depărtare-auzeam dulcele glas omenesc” (P: 63).

⁹ Idem, p. 176

¹⁰ Idem, p. 177

¹¹ Idem, p. 138

¹² Idem, p. 139

Inițiat în cunoșterea lumii, se poate înțelege numai printr-o deosebită atenție (asupra lucrurilor banale percepute prin simțire) din partea unui „suflet indecis”, inocent, care cade sub semnul uimirii. Nu există certitudinea, doar prezumția (*Cum cântă marea*, F: 37): „Atent îmi plec urechea, și-ascult notele-i grele/ (...) să mă deprind cu ele, // Să-mi lămuresc ce-o doare când spumegă de ură, / Ce vrea să spuie marea cu-nfricoșata-i gură // Dar apele-i țin taina”.

În întreaga sa operă, poetul construiește metafore și comparații expresive pe care, mai întâi, le audiază. Utilizează lexicul vorbirii curente, epitele nu sunt epatante, dar D. Anghel „dispune însă de o mare putere imaginativă, de o rară însușire artistică de a turna cuvintele simple, obișnuite în imagini pline de inedit și de originalitate”¹³. Își imagina versurile auditiv, le elabora mental, apoi le rostea cu voce tare – în perioada parisiană, mai întâi în prezența unei franțuzoaice care nu cunoștea limba română și aprecia sonoritatea cuvintelor auzite, apoi le dicta cadentat. Versurile ajungeau transpuse pe hârtie abia în forma finită, după o minuțioasă selecție, din dorința de a obține desăvârșirea formei simboliste, deși Dimitrie Anghel nu poate fi considerat, global, un simbolist. Poetul a asimilat ideologia curentului simbolist într-un mod personal, „el nu a creat o poezie criptică, cu înțelesuri absconse, ci una transparentă, clară”¹⁴ realizând o interpretare personală a simbolismului.

Lucia Bote-Marino consideră că, prin simbolism, „poezia noastră se «modernizează», devine contemporană cu peisajul liric occidental, capătă o altă fizionomie”¹⁵. Potrivit autoarei, „specific simbolistă este doar rafinarea senzațiilor și emoțiilor ca urmare a predispozițiilor eului citadin, complex, evoluat la un alt nivel moral și artistic, în baza unor noi experiențe intelectuale și de viață modernă. Simbolismul (...) este copleșit de olfactiv, de parfumuri, arome și miresme, cu o mare predilecție pentru volatil și inefabil odorifer sau muzical, căci aspirația sa fundamentală rămâne evaziunea, expansiunea, dilatarea simpatetică a eului”¹⁶.

Scriind despre D. Anghel, Georgeta Horodincă avea dreptate să observe: „Dimitrie Anghel ne arată chipul unui melancolic Narcis. Deprimat de spectacolul lumii, caută frumusețea în el însuși și în propria lui simțire. Realitatea exterioară se reduce la flori și miresme, la impulsuri delicate ale naturii care pun în mișcare reveria poetului sau fac să adie simțiri ușoare, imature, abia perceptibile. (...) Anghel este poetul simțămintelor fragede, incipiente sau, dimpotrivă, agonizante, al simțămintelor care se destramă ca o mireasmă la cea mai ușoară adiere”¹⁷.

Crezul simbolist indicat de Baudelaire este reluat de către Dimitrie Anghel cu o singură și infimă modificare: „Sunete, culori și forme, asta-i toată lumea noastră” în *Visătorul* (F: 45).

Universul anghelian comunică prin mireasmă și culoare. Poezia sa este o artă a efectelor optice prin forța sugestiei semantice în care muzica tinde spre puterea de sugestie a melosului și a ritmicii, exaltează funcționalul și decorativul.

BIBLIOGRAPHY

- Anghel, D., *Versuri și proză*, Ed. Albatros, București, 1989;
 Anghel, D., *Poezii și proză*, Ed. Andreas Print, București, 2010;
 Anghel, D., Iosif, Șt. O., *Cometa*, Ed. Librăriei SOCEC & Co., București, 1908;
 Boldea, I., *De la modernism la postmodernism*, Ed. Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, 2011;
 Bote Marino, L., *Simbolismul românesc*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;
 Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, București, 2003;
 Cioculescu, Ș., *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicom, București, 1945;

¹³ T. Vârgolici, *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 68

¹⁴ Idem, p. 133

¹⁵ L. Bote-Marino, *Prefață la Antologia poeziei românești*, Ed. pentru Literatură, București, 1968, p. 82

¹⁶ ibidem

¹⁷ G. Horodincă, *Postfață*, la Dimitrie Anghel, *Poezii și proză*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 237

- Dimitriu, C., *Tratat de gramatică a limbii române*, II, *Sintaxa*, Institutul European, Iași, 1999;
- Dina, A. T., *Structura limbajului poetic la Ion Pillat*, Ed. Universitaria, Craiova, 2013;
- Dorcescu, E., *Poetica non-imanenței*, Semănătorul Ed. on-line, București, 2008;
- Eliade, M., *Forgerons et Alchimistes*, Flammarion Editeur, Paris, 1956;
- Golopenția-Eretescu, S., Mancaș, M., *Studii de istoria limbii române literare*, Ed. pentru Literatură, București, 1969;
- Horodincă, G., *Postfață*, la Dimitrie Anghel, *Poezii și proză*, Ed. Minerva, București, 1972;
- Iliescu, Adriana, *Literatorul*, EPL, București, 1968;
- Iliescu, Adriana, *Poezia simbolistă românească*, Ed. Minerva, București, 1985;
- Iosif, Șt. O., Anghel, D., *Legenda funigilor*, Ed. Librăriei UNIVERSALA Alcalay & Co., București, 1920;
- Istrate, G., *Limba română literară. Studii și articole*, Ed. Minerva, București, 1970;
- Micu, D., *Literatura română în secolul al XX-lea*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000;
- Pachia Tatomirescu, I., *Dicționar estetic-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației*, Ed. Aethicus, Timișoara, 2003;
- Pillat, I., *Opere*, Ed. DU Style, București, 2003;
- Sasu, A., *Dicționarul biografic al literaturii române*, vol. I, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006;
- Streinu, V., *Versificația modernă*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;
- Vârgolici, T., *Opera poetică a lui Dimitrie Anghel*, Ed. Tineretului, București, 1965;
- Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2002;
- Zamfirescu, M., *Poemul românesc în proză*, Ed. Minerva, București, 1984.

THE STRATIGRAPHY OF A NOVEL: THE STRAWBERRY GIRL, BY LISA STRØMME

Steluța Bătrînu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: This paper aims to investigate the role of the visual element in the verbal discourse, relationship that offers the chance to reinterpret the literary text. The concurrence of some arts whose instruments are, undoubtedly, different, implies a double approach, expressivity and a proper language. Thus, the story of the novel „The Strawberry Girl” written by Lisa Strømme, harmonizes with this ekphrastic register, describing various real paintings belonging to Edvard Munch. Besides its authenticity and familiarisation with the Norwegian painter's works of art, a forerunner of Expressionism, the reader becomes a witness to this dialogue between the two arts, a favourable context for an adequate interpretation. The intertextual reading, the sliding from verbal to visual, is necessary in order to understand the theme of the novel, the relationship between human beings, mirrored in the ekphrastic device.

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

Opera literară înfățișează un tip particular de percepție a lumii. Opera picturală validează acest fel asumat de reprezentare printr-o căutare continuă de tonuri și nuanțe și, îndeosebi, de întuneric pentru a lăsa să se (între)vadă lumina. Romanul Lisei Strømme, *Fata cu fragi*, vorbește tocmai despre această luptă antagonică, dintre lumină și întuneric, proiectată pe fundalul unei povești de dragoste dintre un tânăr nonconformist, Edvard Munch, și fiica cea mică a unei familii înstărite. Expunerea în paralel a două povești diferite, pe de o parte, idila unei tinere cu un pictor, pe de alta, mediul și viața unui artist, se completează reciproc și merg împreună pe același palier al vieții. Elementul care le echilibrează este tot o adolescentă, Johanne, angajată în casa familiei lui Tullik, devenită în scurt timp confidenta ei și părtașa firului tumultuos amoros. Frumusețea acestui roman rezidă în conturarea caracterelor umane implicate în acte de o sensibilitate coplesitoare, în capacitatea uimitoare a scriitoarei de a deschide suflete închise. Tensiunea psihologică apasă constant acțiunea romanescă, derutând cititorul, însă de fiecare dată autoarea engleză aduce cu sine o rețetă cromatică menită a reășeza lucrurile. Evenimentele se succed rapid, personajele se lasă prinse în iureșul vieții și sfârșesc prin a deveni ele însele captive ale unui năvod vizual. Numeroase sunt romanele care integrează în textura lor descrieri de opere de artă, precum *Terasă la Roma* de Pascal Quignard, *Fata cu cerceș de perle*-Tracy Chevalier, *Orașul invizibil*-Emili Rosales și toate vibrează asupra aceleiași idei: preferința scriitorilor pentru domeniul plastic și alegerea unor anumite tablouri. Plecând de la această realitate interdisciplinară, Lisa Strømme recunoaște o predispoziție afectivă față de enigmaticul pictor Munch, slăbiciune întâlnită și la Tracy Chevalier în *Simetria perfectă*. O alegere de ordin estetic, subiectivă, motivează aplecarea înspre operele emblematică ale unui gravor romantic englez, W. Blake, un poet vizionar, sau ale unui pictor modern, precursor al expresionismului, E. Munch.

Un detaliu de finețe însoțește subiectul operei literare: transpunerea fiecărei stări de spirit într-o culoare. O lucrare amplă, dichisită, în care se pot sesiza substraturile de factură psihologică, umbrite de singurătate, depresie, melancolie și răzvrătire, asemenea biografiei lui Munch. Pentru a-i înțelege gândirea, stările interioare mult cântărite, Lisa Strømme inserează în țesătura romanescă tablouri mai puțin cercetate care vorbesc despre oameni și locuri, despre iubiri neînțelese și predestinări. Această stratigrafie secvențială plasează cronologic acțiunea în secolul al XIX-lea, în Kristiania, vechea titulatură a orașului Oslo, reper spațial deloc întâmplător, întrucât în 1881 Munch a fost admis la Școala Regală de Desen, organizând apoi și prima expoziție personală. Peisajele

norvegiene vor fi toposul comun al numeroaselor lucrări picturale, pesemne loc de refugiu al persoanelor rebele, de popas al amatorilor, de inspirație pentru artiștii nonconformiști. Scriitoarea probează o cultură vastă în domeniul artelor vizuale și demonstrează acest talent în scriitură și în analiza minuțioasă a picturilor lui Munch, un efort continuu de a-i motiva eșecurile, scăpările, răzvrătirile. De asemenea, caută să-i reechilibreze spiritul năuc, neînțeleș de semenii.

Explorarea textului scoate la lumină o terminologie fidelă artelor vizuale, observând grija autoarei de a ține aproape relația verbal-vizual. În această dialectică cititorul urmărește simultan biografia ficțională a pictorului norvegian, dar și oglindirea caracterului acestuia în relația cu adolescența Tullik. Motivul interdicției, al fructului oprit, este omniprezent, iar exemplificarea lui nu întârzie să apară în reprezentări vizuale menționate, sugerate, descrise. Ioana Tătărușanu în articolul *Lumină, întuneric și câte o nuanță* observă că acest motiv se particularizează în vârsta adolescenței, fiind în esență „mai mult decât un personaj”¹. Romanul *Fata cu fragi* reprezintă un vizual parcurs către lumea pictorului, redat strat cu strat, tușă cu tușă pentru a răspunde incertitudinii ce a planat dintotdeauna asupra tablourilor sale. *Pânza goală*, așa cum poartă titlul primul capitol aduce o stare de liniște firească întrucât „natura își amestecase culorile, dar nu le întinsese încă pe pânză”². Încă de la început, scriitoarea își propune să surprindă cititorul: titlul romanului face referire la un tablou pictat nu de Munch, ci de un predecesor de-al său, Hans Heyerdahl, pictor realist norvegian, cunoștință făcută deja tot printr-o lucrare vizuală, *Fetița de pe plajă*, aleasă pentru prima copertă.

Strategia funcționează ca prag de trecere imediată și subtilă către plasarea acțiunii în Kristiania, locul unde acesta s-a stabilit definitiv, și în Asgarstrand, punct strategic pentru toți iubitorii de peisagistică. Reperul spațial, încărcat de culori felurite mii, are să devină în scurt timp o ciudățenie, un loc ingrat, rezervat excentricilor, un interior al contrastelor: „Dacă pentru mama Hans Heyerdahl era Dumnezeu coborât pe pământ, atunci Păcătosul era diavolul întruchipat”³. Lucrurile interzise, precum tablourile vulgare afișate fără reținere, situații bizare, atmosfere cețoase ale fiordului, pâcluri de copaci argintii creionează deja peisajul într-o aură mistică. Se sustrage comunului și primul contact dintre cei doi, Johanne și Munch, odată cu surprinderea ei la furat de fragi în propria curte și invitarea micuței musafire nepoftite în propriul atelier: „Asemenea unor înotători care-și trag sufletul la soare, stăteau sprijinite de peretele unei magazii vopsite în vișiniu-atelierul lui temporar. Tablourile mă chemau cu atâta putere, că n-am putut să nu le privesc”⁴. Johanne, vădit atrasă de omul care *cioplea imagini în aer cu mâinile*, primește cu încântare propunerea lui, de a reveni a doua zi și de a picta, bucurie dublată de o altă, căci tocmai primise o slujbă de a fi fată în casă la amiralul Ihlen. Culegătoarea de fragi caută să-i fie în preajmă pentru a învăța abecedarul picturii și pentru a se simți liberă, suficient de liberă cât să dea frâu imaginației și să scape de zboruri frânte. Pictura va fi liantul prieteniei celor două fete și tot ea va alunga exigențele și diferențele dintre stăpâni și servitori. Ambele poartă în spate o poveste: Johanne este protagonista operei lui Heyerdahl, Tullik, muza lui Munch: „Nu știa ce să creadă despre această făptură cu părul de foc: era încântat, atras de ea în mod inexplicabil, ca de o creatură mitică, o sirenă sau o nimfă”⁵. Povestea de dragoste se scaldă în tonuri și nuanțe, asemenea vieții, de la roșu cuminte, la cel aprins, apoi la stacojiu și rubiniu, întrucât se știe, tablourile sunt însăși *viața*. Alegerea subiectivizată a culorii *roșu* motivează predispunerea afectivă, motiv reiterat în nuanțele regăsite în elementele terestre, aeriene, transformându-se de la o simplă culoare cu valoare estetică, la instrument de cântărire a tensiunii psihologice. Interpretările deschise de influența cromatică roșiatică se pot circumscrie unui singur subiect de interes al romanului, cumulând sesizabile observații care redau percepția particulară asupra lumii: *părul ca flacăra, întunericul roșiatic, gura vișinie, pietricică roșcată, sângereare spirituală*. Stridența cromatică e transpusă în fondul lexical și

¹Ioana Tătărușanu, *Fata cu fragi*. *Lumină. Întuneric. Și câte o nuanță*, în *Alecart*, nr. 19/2017.

²Lisa Strømme, *Fata cu fragi*, Traducere din limba engleză și note de Irina Bojin, Humanitas Fiction, 2017, p. 11.

³*Ibidem*, p. 13.

⁴*Ibidem*, p. 18.

⁵*Ibidem*, p. 73.

o lectură vizuală atentă scoate în relief o serie de puncte comune cu opera lui Goya sau Gauguin. Tablourile întrupează, încet și sigur, suferințele interioare ale autorilor damnați.

Paginile romanului se înfățișează asemenea unei galerii deschise publicului iubitor de artă. Unele tablouri, descrise prin ochii lui Johanne, stârnesc curiozitatea cititorului de a le descoperi și înțelege, parcurs vizual și cultural impus de personajul-narator. În spațiul perceptiv al literaturii și picturii tabloul devine un obiect al cunoașterii, și reprezentările verbale prind viață odată cu lecturarea imaginilor, ajungându-se la o imaginație creatoare: „Expresia orală sau acustică ce pune în joc vocea emițătoare este cuplată cu urechea-receptoare, tot așa cum expresia scrisă sau grafică, ce cuplează mâna care scrie și ochiul care citește, face apel la receptarea vizuală a actului lecturii”⁶. Privilegiul de a-l face părtaş pe cititor la descriere este un indiciu clar de a demonstra influența artelor vizuale asupra imaginației și relaționarea lor. Inserarea unui fragment ekphrastic în narativ, adică descrierea verbală a unei imagini ce redă o pictură, are ca efect imediat evocarea pe plan mental a acesteia și dovada unei dispoziții vizuale.

Munch nu era atras de frumusețea ideală a clasicilor și, plecând de la acest fundament, urmărește o eliberare de convenționalism, adoptând în tablourile sale un aer melancolic, nostalgic, greu, chiar bolnăvicios. Prima descriere consistentă poartă caracteristicile picturii *Anxietate*, definitivată în 1984, piesă componentă a grupului *Friza vieții* alături de *Disperare* (1982), *Melancolie* (1892-1983), *Gelozie* (1894-1895) și *Strigătul* (1893). Textul este împânzit de astfel de descrieri de opere de artă, de natură ekphrastică, menite a oferi un statut aparte scriiturii și de a sublinia legătura intimă între literatură și pictură. Rolul acestora devine esențial. Discursul prezintă imagini care vor fi recunoscute, individualizate grație tablourilor deja existente ale lui Munch: „Ispitită la rândul meu, simțeam cum încep să uit de regulile pe care mi le impusese mama. Mă atrăgea mai ales un tablou reprezentând o stradă plină de lume la apusul soarelui. Oamenii se năpusteau spre spre mine, gata-gata să iasă din tablou, cu frica întipărită pe fețe, cu ochii ieșiți din orbite, uluiți și speriați. În puhoiul de chipuri, o siluetă stătea în mijlocul drumului, cu spatele la privitor, o siluetă întunecată, subțire. Silueta stingheră înfrunta venirea inevitabilă a nopții, o accepta ca pe un fapt iminent. Să fi fost Munch silueta aceea? Oare așa se vedea pe sine însuși?”⁷. Acest tablou, *Anxietate*, nu potențează realismul, nu sugerează o atmosferă, însă exprimă o stare de spirit ambiguă, nedefinită, și, cel mai important o presiune psihologică. Sensul lui va fi clarificat pe parcurs, odată cu înaintarea în acțiune, semnificațiile se devoalează. Decodarea acestei realități personale scoate la iveală un adevăr, problemele de sănătate cu care s-a confruntat pictorul în viața personală și pe care autoarea nu le-a evitat. De asemenea, stările de depresie, de decădere psihică survenite în urma unor situații nefericite din familie⁸ au fost alese de Lisa Strømme și uzitate drept episoade-cheie în însăilarea subiectului romanesc. Firea solitară a acestuia se transpune în picturi. Cititorul se va trezi în tumultul și iureșul stărilor interioare bruște ale personajelor picturii, prezentat prin ochii lui Johanne, o voce pitită a autoarei, uimită de spectacolul ființei umane în pragul disperării. Imagini recurente ale aceluiași subiect vor fi inserate în roman și urmăresc o explicitare a faptelor unui om singur, trist, care va găsi înțelegere și mângâiere doar în lumea picturii. Munch a fost preocupat să transpună în operele sale relațiile interumane, să găsească o soluție estetică salvatoare, să probeze teorii asemenea lui Goethe⁹. Observațiile micuței Johanne fixează aceeași teamă, groază nemărturisite, o frică de ceva care întunecă fețele siluetelor abia schițate în tablou. Una singură se sustrage puhoiului, pare a fi a pictorului însuși, resemnat, acceptă destinul. Interogațiile finale dezvoltă o relație de interacțiune între descriptor și descriptar. Acest pasaj descriptiv generează interpretări. Perspectiva narativă homodiegetică aparține fetei, spectrul vizual înregistrând reacții spontane odată cu apropierea de pictură, cu privirea lui îndeaproape. Intenționat

⁶ Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, traducere de Muguraș Constantinescu, ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași, p. 39.

⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁸ Mama și sora au decedat din cauza tuberculozei, o alta a fost internată într-o instituție de boli mintale, un frate a murit de pneumonie. Informații preluate de pe <https://coltulcultural.wordpress.com/2015/07/31/edvard-munch-destainurile-pictate-ale-unui-suflet-chinuit>.

⁹ Udo Kultermann, *Istoria artei. Evoluția unei științe*, vol. I, Traducere de Gheorghe Szekely, prefață de acad. Virgil Vătășianu, Editura Meridiane, București, 1977.

nu este numit tabloul și nici descrierea nu este în filigran, pentru a nu-i știrbi frumusețea și aerul mistic. O consecință imediată a acestei descrieri ekphrastice rezidă în sporirea interesului lectorului față de pictorul norvegian și disponibilitatea acestuia de a răsfoi un album de pictură. Trimiterea indirectă la sursă susține perspectiva relaționării cu destinatarul. 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”¹⁰. Plimbatul receptorului/privitorului de la un spațiu la altul este un principiu fundamental ca acesta să înțeleagă și să descifreze opera de artă. Descriptarul, adică Johanne, își asumă acest rol, înregistrând note simple, dar sensibile asupra lucrării, dat fiind că nu deține cunoștințe temeinice în domeniu. Scriitoarea urmărește surprinderea reacțiilor naturale, modalitate subtilă de conturare a portretului pictorului. De asemenea, tabloul prin ochii unui copil poate fi o variantă de confirmare a acurateții stilului pictural și de a întrevădea o dimensiune sensibilă. Pasajul ekphrastic provoacă o impresie puternică protagonistei, intimidând-o, slăbiciune care nu îi întrerupe observația analitică. Întrebările din finalul descrierii sunt o confirmare a obținerii unor răspunsuri, curiozitate infantilă ce o va mobiliza în întemeierea unei relații de prietenie cu autorul tabloului. Pentru a afla cine este *omul* Edvard Munch și cine este *pictorul*, autorul capodoperelor, cititorul trebuie să accepte invitația lui Johanne, fetița iubitoare de frumos și de adevăr: „...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”¹¹. Dimensiunea vizuală, inserată în discursul personajelor nu funcționează doar ca o pauză descriptivă ce întrerupe firul acțiunii. Ea susține caracterul interdisciplinar al romanului. Construit sub forma unui ekphrasis întins, în sensul că inserțiile ekphrastice sunt osatura subiectului narativ, impresia persuasivă și afectivă rămân reperele de bază. Romanul pornește de la universul pictural al unor tablouri reale și dezvoltă scene potrivite acestor reprezentări picturale. Intenția de a găsi un ton armonios al picturii, criteriu constituit și așteptat de Goethe, va găsi în cele din urmă un posibil răspuns, alternativă la problemele vieții cotidiene, după ce se va fi trecut de galeria de emoții.

BIBLIOGRAPHY

Berger, René, *Artă și comunicare*, București, Editura Meridiane, 1976.

Hamon, Phillipe, *Du descriptif*, Hachette Supérieur, Paris, 1993.

Strømme, Lisa, *Fata cu fragi*, Traducere din limba engleză și note de Irina Bojin, Editura Humanitas Fiction, 2017.

Tătărușanu, Ioana, Fata cu fragi. Lumină. Întuneric. Și câte o nuanță, în *Alecart*, nr. 19/2017.

Udo Kultermann, *Istoria. Istoria artei. Evoluția unei științe*, vol. I, Traducere de Gheorghe Szekely, prefață de acad. Virgil Vătășianu, Editura Meridiane, București, 1977.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, traducere de Muguraș Constantinescu, ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași.

<https://www.eternels-eclairs.fr/tableaux-munch.php#munchXXVI>.

<https://coltulcultural.wordpress.com/2015/07/31/edvard-munch-destainurile-pictate-ale-unui-suflet-chinuit>.

¹⁰ Phillipe Hamon, *Du descriptif*, Hachette Supérieur, Paris, 1993, p. 91.

¹¹ René Berger, *Artă și comunicare*, București, Editura Meridiane, 1976, p. 136.

ALEXANDRU MACEDONSKI AND THE DOCTRINARIAN SYMBOLISM

Livia Buzilă

PhD Student, UMFST Târgu-Mureș

Abstract: Alexandru Macedonski played a key role in so called „the birth of modernism”. First of all, he was the main representative of Roumanian symbolist movement, and through his articles he was a fervent theoretician of this new literary movement. Although we can't say he was a symbolist poet, Macedonski accomplishes a fusion of tradition and modernity, being the one who sets the basic principles of Roumanian Symbolism. The main articles treated in this paper, that are related to symbolism, are: "About the logic of poetry", "About poem", "The poetry of future", "About poetry", "Symbolism", "The senses in poetry", "On the verge of the century", and not least, his conference entitled "Literary movement in the past ten years".

Keywords: Symbolism, theoretician, modernity, Poetics, innovation

Putem spune că Alexandru Macedonski este pentru simbolismul românesc ceea ce a fost și Charles Baudelaire pentru cel francez: un precursor. Macedonski a fost primul, la noi, care a vorbit despre simbolism, însă nu îi putem reduce opera la acest curent. Datorită lui Macedonski, cel puțin în faza de pionerat, a teoretizărilor și experimentărilor, simbolismul este sincron cu cel francez, el dinamizând, putem spune, climatul nostru poetic de la sfârșit de secol. Având în vedere acestea, putem fi de acord cu afirmația lui Mircea Scarlat potrivit căreia putem „să-l așezăm la originea tendinței ce va duce la apariția celor mai mari poeți români ai acestui secol. (...) Cristalizarea unui nou criteriu al poeticului s-a realizat mai întâi în teoria, nu în practica poetică, aceasta din urmă fiind mai conservatoare.”¹ Macedonski a fost „inițiatorul versului liber înainte de Kahn și Laforgue, cu poezia *Hinov* (1879), și teoreticianul muzicii înainte de René Ghil, în articolul *Despre logica poeziei* (1880).”² El a urmărit să creeze o nouă școală de poezie, întemeind în acest sens revista *Literatorul* (20 ianuarie 1880 la București) și faimosul cenaclu al acesteia. Această revistă este considerată prima revistă simbolistă românească datorită faptului că în paginile ei promovează conceptul de poezie modernă, teoretizează simbolismul și promovează poezii ale celor care vor fi considerați de către critica literară ca aparținând (cel puțin într-o anumită perioadă a creației lor) curentului simbolist. Revista intră în polemică cu alte publicații care dominau viața literară în epocă, precum *Junimea* și *Convorbiri literare*.

Fondarea „*Literatorului*” în 1880, revistele pe care discipolii lui Macedonski le-au scos ulterior („*Duminica*”, „*Revista modernă*”, „*Viața nouă*”) și în special serile literare pe care Macedonski le prezida ca un rege, de două ori pe săptămână, fie în locuința lui, fie la cafeneaua Fialkovski, au avut un rol decisiv în „consolidarea relațiilor de ordin practic, absolut indispensabile cristalizării unui curent literar.”³ De la început, „*Literatorul*” s-a situat în opoziție față de „*Convorbiri literare*” și „*Junimea*” care, după părerea lui Macedonski, „acaparaseră fără o justificare obiectivă pozițiile culturale cele mai însemnate ale epocii.”⁴ După disputa cu Eminescu, Macedonski încearcă voluptatea persecuției (el chiar și-o cultivă, aceasta sporindu-i aura superiorității) și se simte singur în mijlocul ostilității generale.

¹ Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești, Vol. II*, Editura Minerva, București, 1984, p.210.

² Macedonski-Bacovia, *Simbolismul românesc - Ed. A 2-a, rev.*, Antologie comentată. Alcătuită de Florea Firan, Scrisul românesc Fundația - Editura, Craiova, 2016, p.6.

³ Zina Molcuț, *Simbolismul European. Vol. II*, Studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț, Editura Albatros, București, 1983, p.422.

⁴ *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1979, p.528.

Afinitatea lui Macedonski pentru poezia franceză a condus la preferința pentru poezia nouă, evidentă atât în scrierile cu aspect programatic ale lui, cât și în creațiile literare propriu-zise, „însă resortul primordial al căutărilor și experimentelor macedonskiene constă în intenția de a crea *altfel* decât până la el, de a inova substanța și expresia lirismului românesc.”⁵ Faimosul cenaclu al „Literaturii” a reunit generații de poeți formați la „școala” lui Macedonski, printre care: Ștefan Petică, Al. Obedenaru, E. Sperantia, M. Cruceanu, C.I. Săvescu, D. Karnabatt etc.⁶

Primele afirmări simboliste în literatura noastră i se datorează lui Macedonski, deși puțină parte din poezia lui poate fi considerată simbolistă, și chiar în aceasta predomină elementele romantice și parnasiane: „De formație inițial pașoptistă și romantică, Macedonski descoperă succesiv naturalismul, parnasianismul și simbolismul, printr-un proces firesc, inevitabil, de creștere. El este atras de noutatea acestor formule, pe care începe să le cultive, să le experimenteze.”⁷ Începând cu Macedonski, poeții care erau considerați moderni pe la 1900, „acordau teoretizării actului poetic o importanță echivalentă creării poeziei înseși.”⁸

Legat de încadrarea lui Macedonski în curentul simbolist, trebuie făcute anumite precizări. Alexandru Macedonski, deși pentru o scurtă perioadă, s-a proclamat singur și cu ostentație „simbolist”. N. Davidescu a reacționat împotriva acestei etichetări, afirmând că poezia lui Macedonski nu se încadrează curentului simbolist. Adrian Marino consideră că „exagerarea s-a produs de ambele părți, neomițând nici faptul că istoria literară a căzut victima unei confuzii între unele aspecte teoretice ale «esteticii» macedonskiene și conținutul efectiv al operei sale.(...) S-a dedus din cele câteva texte cu caracter de manifest simbolist ale lui Macedonski (...) că *întreaga* sa poezie, sau cea mai mare parte din ea, ori măcar aspectele sale cele mai viabile și caracteristice ar fi și ele, implicit, simboliste.”⁹ Alexandru Macedonski a fost simbolist doar în puține aspecte ale operei sale. Iar E. Lovinescu e de părere că poezia macedonskiană „a fost integrată în simbolism, deși prin esență nu e în legătură cu simbolismul, întrucât nu găsim în ea nici una din marile teme muzicale ale sufletului omenesc: nici dragostea, nici moartea, nici vreo aspirație mistică.”¹⁰ Astfel încât, Lovinescu încadrează poezia lui Macedonski la cea parnasiană, datorită naturii plastice a acesteia și a faptului că muzicalitatea acesteia este una exterioară și multe din metodele simboliste, Macedonski le aplică mecanic. De asemenea, lirismul lui nu coboară în inconștient, ci rămâne la stadiul de senzație. Toate aceste inconsecvențe au fost fecunde în devenirea ulterioară a poeziei noastre.

Teoreticianul

„Activitatea de teoretician al literaturii a lui Macedonski începe încă în 1878”¹¹ când susține o conferință cu titlul *Mișcarea literaturii în cei din urmă zece ani* la „Ateneul Român”. Macedonski recunoaște că tânăra generație este una de tranziție, de aceea nu se poate compara cu marea pleiadă a poeților de la 1848: „Și cum mi-aș fi putut și mi-aș putea pune asemenea întrebări, într-o epocă de tranziție literară?”¹² Macedonski recunoaște meritul înaintașilor, însă nu se cramponează în ei ci optază pentru o direcție nouă în poezie, după cum vom observa în celelalte articole pe care le vom dezbate. Încă din această conferință se poate surprinde spiritul optimist pe care îl are în ceea ce privește direcția înspre care tinde noua generație: „Este foarte bine să nu ne mulțumim cu ceea ce avem și să tindem la mai mult; dar este foarte rău să zicem că nu avem nimic; căci, chiar când nu vom avea mult, tot vom avea ceva...”¹³ Critica lui Macedonski nu este antieminesciană, ci e îndreptată mai ales împotriva poeziei posteminesciene: „...în poezie s-a început a se rupe cu învechitele tradițiuni ale poeziei intime și personale, ale acelei poezii de dor și

⁵Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești (perspective analitice)*, Editura AULA, Brașov, 2005, p.258.

⁶Cf. Macedonski-Bacovia

⁷Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru literatură, București, 1967, p.407.

⁸Mircea Scarlat, *op.cit.*, p.209.

⁹Adrian Marino, *op.cit.*, pp.405-406.

¹⁰E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. Vol.II*, Editura Minerva, București, 1981, p.198.

¹¹Iulian Boldea, *op.cit.*, p.258.

¹²Alexandru Macedonski, *Opere, III. Publicistică (Literatură.1880-1919)*, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Introducere de Eugen Simion, Editura Fundației pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic. București, 2004, p.123.

¹³Alexandru Macedonski, *op.cit.*, p.149.

jale, în care psalmodiau necurmat și pe aceeași coardă dureri reale sau imagine. Acest gen de poezie tinde să dispară și trebuie să dispară.”¹⁴

Macedonski a animat discuțiile literare ale epocii sale deschise spre modernitate. El a fost primul care a dezvoltat teoria simbolismului și a avut unele poziții inovatoare legate de direcția înspre care se îndreaptă noua poezie în articole ca *Despre logica poeziei* (1880), *Poezia viitorului* (1892), *Despre poezie* (1895), *Simbolismul* (1895), *Simțurile poeziei* (1885), *În pragul secolului* (1889) etc. În continuare, vom încerca să creionăm un studiu critic al acestor articole pentru a vedea ce impact au avut asupra dezvoltării ulterioare a poeziei. Însă, trebuie să privim holistic întreaga dezvoltare a concepției macedonskiene și să nu îl vedem doar ca pe teoreticianul „modernist” care a dezvoltat anumite teorii sau manifeste simboliste. După cum afirma Adrian Marino, în problemele cheie precum „specificul creației, definiția artei și a frumosului, elementele poeziei, funcțiile operei de artă etc. (...) soluția adoptată în mod constant de Macedonski este în mod predominant romantică”¹⁵, iar în opera sa există multe contradicții.

Înainte de a începe demersul critic, trebuie menționat că de multe ori Macedonski se contrazice de la articol la articol. Autodidact, Macedonski lansează teorii fără „obligatoria procedură sistematică. (...) Cu greu poate fi imaginat un exercițiu mai inutil decât acela de a citi literar textele macedonskiene și de a face un credit egal tuturor afirmațiilor. Am ajunge să credem că poetul nutrea o egală simpatie pentru romantismul pașoptist, pentru pașoptism, pentru naturalism, simbolism, instrumentalism, parnasianism și clasicism.”¹⁶ Lidia Bote a scos în evidență această instabilitate/labilitate a lui Macedonski: „Cu atitudini aparent ferme și chiar profetice, poetul, care era în fond un precursor destul de instabil și irascibil, este gata mereu să se desolidarizeze de principiile lansate, atunci când ele încep să ducă la exagerări, sau, mai ales, când sunt afirmate prea ostentativ de alții, scăpându-i în felul acesta direcția mișcării.”¹⁷ În continuare, nu vom pune accent decât pe articolele și teoriile referitoare la subiectul care ne interesează, în speță simbolismul, amintind doar în treacăt pe cele referitoare la romantism sau alte curente. După cum afirma Adrian Marino, „a reduce pe Macedonski cu orice preț la unitate înseamnă a nu-l înțelege, a-l falsifica. Poetul se naște și moare cu vocația sfâșierii interioare iremediabile.”¹⁸

Macedonski preferă poezia nouă, născută dintr-o expresie modernă a lirismului, iar contribuțiilor sale teoretice și creației literare propriu-zise, trebuie să le fie recunoscute meritele: „Antijunimist, antifilistin și antimonarhic, Macedonski, ca poet și șef de școală, are câteva intuiții teoretice ce vor contribui la modernizarea limbajului poeziei românești.”¹⁹ În *Poezia viitorului* (*Literatorul*, 1892), Macedonski simpatizează cu teoriile „instrumentaliste” ale lui René Ghil și lansează, în prelungirea lor, un adevărat manifest simbolist: „Rolul de căpetenie, în poezia modernă, îl are poezia simbolistă complicată de instrumentalism. (...) simbolismul, fie el în proză, fie în versuri, fie el numit decadentism sau cum se va voi, pare în ajun să triumfe.”²⁰ El afirmă că simbolismul procedează precum natura, care, pentru a ne sugera idei, le caută corespondentul în imagini, iar pe acestea le transformă în cugetări. Instrumentalismul face același lucru, doar că „sunetele joacă în instrumentalism rolul imaginilor. (...) Poezia viitorului nu va fi decât muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii.”²¹ El recunoaște meritul unor artiști „de geniu” ca Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, Péladan și Moreas, care, prin opera lor, impun liricii noi căi. În acest articol, Macedonski îi ironizează pe cititorii care receptează cu comoditate poezia și scoate în evidență antiteza care funcționează în plan estetic și nu social între „burghezimea sufletelor” și „aristocrația în arte”. El susține în acest articol, limbajul aluziv, în locul celui conceptual. Fără discuție că, în această perioadă, Macedonski se consideră, și chiar este,

¹⁴*Ibidem*, pp.126,127.

¹⁵ Adrian Marino, *op.cit.*, p.568.

¹⁶ Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Editura Minerva, București, 1972, pp.49,50.

¹⁷ Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, Editura Pentru Literatură, București, 1966, p.83.

¹⁸ Adrian Marino, *op.cit.*, p.134.

¹⁹ Iulian Boldea, *op.cit.*, 251.

²⁰ Alexandru Macedonski, *op.cit.*, p.83.

²¹*Ibidem*, pp.83,84.

îndrumătorul noului curent literar, erijându-se în purtătorul lui de cuvânt, prin polemicile, precizările și articolele publicate.

În articolul *Despre poezie*, Macedonski face distincția dintre cugetare și poezie: „Poezia e datoră să deștepte cugetarea, ci nu să devină ea însăși cugetare.”²² Aici, Macedonski scoate în evidență rolul imaginației și al simțurilor, transfigurând cugetarea prin imagini - simbol și cu el programul esențial al simbolismului și încearcă să impună imaginarul în locul cugetării: „A fi poet este a simți. Reprezentarea acestei simțiri prin un mod de exprimare special, - acel al imaginii, al coloarei și al armoniei, - este singura și adevărata poezie.”²³ El vede în poezie o manifestare preponderent senzorială și propune o „atitudine antiintelectualistă în poezie, îndreptată, în fond, împotriva poeziei didactice și discursive, de felul celei practice de neoclasicii pe care îi ridiculiza cu alt prilej.”²⁴ El vede în senzorialitate aliatul cel mai puternic al imaginației, împotriva tradiționalei „cugetări”. După cum remarca Mircea Scarlat, „tributar esteticii romantice, poetul așeza la baza actului poetic starea de excepție, anormalitatea sistemului senzorial.”²⁵

Macedonski pledează împotriva raționalismului în poezie, afirmând în articolul *Despre logica poeziei* că „...logica poeziei este (...), nelogică într-un mod sublim. (...) logica poeziei este ne-logică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuși absurdul.”²⁶ Prin argumente logice, Macedonski conchide că Dumnezeuirea este Neînțeleșul, „Neînțeleșul este absurdul, și prin urmare, Dumnezeuirea fiind Neînțeleșul și Neînțeleșul Absurdul, am răspuns la întrebare că Dumnezeuirea este o absurditate sublimă. (...) Poezia, prin urmare, este o scânteie a Divinității”²⁷, neputând fi, deci, redusă la expresia rațională. De aceea simbolismul optează pentru imprecizie, muzical, pentru nuanțe și pentru clar-obscur. Critica nu trebuie, după părerea lui Macedonski, să strivească între tâmpile strâmte ale logicii „divinul zbor al poeziei”(55). Poeziei îi este permis orice. Logica în poezie constă în cea mai mare măsură în deducții. Un poet adevărat trebuie să fie deplin stăpân peste limbă, iar „scara alfabetică (...), constituie o adevărată scară muzicală și arta versurilor nu e nici mai mult nici mai puțin decât arta muzicii.”²⁸ Ideile formulate de Macedonski în acest articol le devansează și le anticipează pe cele ale lui Mallarmé și Verlaine. După cum nota Zina Molcuț, „abia în 1966, Jean Cohen în *Structure du langage poétique*, decretează ca lege a dezvoltării limbajului poetic tocmai distanțarea acestuia de codul limbajului comun, precizând că «istoria poeziei apare ca un *écart* care înaintează mereu mărimdu-se» și că «absurditatea» trebuie considerată ca «drumul ineluctabil prin care trebuie să treacă poetul» și nu ca «un *parti pris*».”²⁹ Prin raportare la proză, în poezie devine o calitate tocmai ceea ce nu este logic. Macedonski a contribuit aici, și nu numai, la fundamentarea concepției poeziei ca univers autonom.

În articolul *În pragul secolului*, Macedonski vede necesitatea părăsirii formelor pe care naturalismul le-a impus, deși recunoaște meritele unor capodopere pe care acesta le-a produs „prin care unii reprezentanți ai săi vor rămâne nemuritori” și consideră că discipolii, mai exact epigonii, au redus această literatură la o producție de banalități greoaie. Astfel încât, pentru a ieși din această situație, francezilor nu le rămânea decât să caute alte formule, un nou drum, să evolueze. Iar Macedonski afirmă cu mândrie că și el a luat parte la această mișcare de înnoiri alături de scriitori ca Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren și alții, mișcare provocată din Liège de revista „Wallonie” la care și el a colaborat. În acest articol, Macedonski definește caracteristicile curentului simbolist: „...mișcare îndrăzneată, avântată spre ideal, (...) crearea unei limbi și a unor formule speciale [poeziei și artei], (...)deșteptarea de imagini, de senzații și cugetări, cu ajutorul forme; crearea de ritmuri noi, flexibilizarea și înăbușirea formelor existente, spre a se ajunge la muzică, imagine și

²² *Ibid.*, p.86.

²³ Alexandru Macedonski, *op.cit.*, p.87.

²⁴ Mircea Scarlat, *op.cit.*, p.217.

²⁵ *Ibidem*, p.253.

²⁶ *Ibid.*, p.56.

²⁷ *Ibid.*, p.p.50, 58.

²⁸ *Ibid.*, p.48.

²⁹ Zina Molcuț, *op.cit.*, p.432.

culoare, sigura poezie adevărată.³⁰ Față de ideile sale din 1880, Macedonski ajunge, în 1890, să accentueze rolul formei în literatură. El include noile observații în sistemul său estetic inițial, sistem care recunoaște armonia generală drept lege fundamentală a oricărei opere de artă: „Fondul nu există prin sine însuși, ci numai prin alcătuirea de forme ce-l întocmește. (...) Asemenea este și cu ideea. Ea nu se poate manifesta decât ca formă. În afară de formă, ideea nici nu există.”³¹ (*Fondul și forma*)

Despre poemă este un articol în care Macedonski remarcă efortul pe care un scriitor trebuie să îl depună cu atât mai mult cu cât literatura încă nu avea definite clar pozițiile estetice și structura: „Orice s-ar zice, sarcina unui scriitor este foarte grea într-o literatură în care principiile abia sunt schițate.”³² El ridiculizează convenția epocii, care nu poate renunța la prejudecăți, taxând printr-o ironie tăioasă promovarea unor creații mediocre cu care este hrănit publicul: „În literatura noastră mai cu seamă, a prins rădăcină mania de a se prezenta cititorilor câteva pagini de lamentațiuni, de *ah*, de *oh* și de *vai*, mai mult sau mai puțin nimerite, mai mult sau mai puțin vulgare, sub pomposul titlu de poemă.”³³ Macedonski îi dă drept exemplu pe Alfred de Musset și pe Shakespeare, singurii care s-au lăsat în voia geniului lor și care au întrevăzut adevăratele reguli ale poemei, care au reușit să pună în mișcare prin poemele lor toate pasiunile și toate sentimentele inimii. Aici Macedonski compară poemul cu inima și cu pasiunile care nu ascultă de reguli și nu fac planuri și cărora trebuie să le lăși libertatea. În acest articol, Macedonski susține liricizarea pronunțată a poeziei, vorbind despre lirism și despre faptul că dezideratul poemei este de a se ridica până la lirism. Aceasta este „una din primele referiri românești la lirism; și este cu atât mai interesantă cu cât lirismul este privit ca un stadiu elevat al poeziei.”³⁴

În articolul *Simțurile în poezie*, Macedonski analizează senzațiile, teoria corespondențelor pe latura audiției colorate și armonia imitativă. El consideră că poezia poate fi numită chiar o exagerare a simțurilor, iar poezia, artele și modul în care le valorizăm depinde exclusiv de „acuitatea simțuală, căci numai ea este creatoare în domeniul intelectual și opera va fi, ce va fi fost simțul ce i-a dat naștere. Cugetarea însăși nu este, nu ființează decât fiindcă avem posibilitatea de a percepe lumea externă, de a defini culoarea, forma și natura obiectelor prin diversitatea de senzațiuni pe care ele ni le transmit și de a stabili raporturi de diferențiere între dănsle.”³⁵ Imaginile transmise viu, ca formă și culoare, vor produce „o întipărire adâncă, vor da naștere unui produs intelectual puternic. Și ce se va întâmpla cu imaginea se va întâmpla și cu celelalte senzațiuni.”³⁶ Și încheie astfel: „Poezia este senzațiunea directă. Cugetarea nu este decât un produs al ei. Cuget, sunt om. Simt, sunt poet.”³⁷

Estetica lui Macedonski este destul de imprecisă, în esență romantică, bazată pe noțiuni cheie/teme precum „geniu”, „frumos”, „inspirațiune”, poetul damnat, procedul antitezei. „Pe un fond de continuitate literară net romantică, Macedonski grefează succesiv nuanțe noi, noi note, tot mai fine, prin «sincronizare» cu evoluția conceptului modern de poezie, care va fi asimilat treptat, până la limita primejdiei alterării convingerilor sale instinctive, ireductibile.”³⁸ Macedonski este, în fond, un eclectic, după cum el însuși se proclamă („Ce m-a călăuzit (...) a fost eclecticismul(...). Pentru mine ce este frumos, frumos rămâne, numescă-se acest frumos *simbolism*, *modernism*, *prerafaelism* și orice cum alt.”³⁹

BIBLIOGRAPHY

³⁰ Alexandru Macedonski, *op.cit.*, p.94.

³¹ *Ibidem.*, p.81.

³² *Ibid.*, p.60.

³³ Alexandru Macedonski, *op.cit.*, p.64.

³⁴ Mircea Scarlat, *op.cit.*, 218.

³⁵ *Ibidem*, p.90.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Adrian Marino, *op.cit.*, p.568

³⁹ Lidia Bote, *op.cit.*, p.84.

- Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești (perspective analitice)*, Editura AULA, Brașov, 2005
- Bote, Lidia, *Simbolismul românesc*, Editura Pentru Literatură, București, 1966
- Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane. Vol.II*, Editura Minerva, București, 1981
- Marino, Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru literatură, București, 1967
- Molcuț, Zina, *Simbolismul European. Vol.II*, Studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț, Editura Albatros, București, 1983
- Macedonski, Alexandru, *Opere, III. Publicistică (Literatorul. 1880-1919)*, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Introducere de Eugen Simion, Editura Fundației pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic. București, 2004
- Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești, Vol.II*, Editura Minerva, București, 1984
- Zamfir, Mihai, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Editura Minerva, București, 1972
- Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1979
- Macedonski-Bacovia, Simbolismul românesc - Ed. A 2-a, rev.*, Antologie comentată. Alcătuită de Florea Firan, Scrisul românesc Fundația - Editura, Craiova, 2016

REPRESENTATIONS OF THE VEGETAL AND ANIMAL WORLD IN DIMITRIE ANGHEL'S POETRY

Livia Buzilă

PhD Student, UMFST Târgu-Mureș

Abstract: *Dimitrie Anghel lived for a short period in Paris where he entered in the atmosphere of symbolist poets, compounding here many of the poetries that we found in his first volume "In the garden". In his poetry, the human element is rarely found, and even when we found it, it appears in a subjective note, just for reminding us about a short remembrance of someone beloved. The flowers are human symbols, having human attributes and feelings like sadness, melancholy, the regret of lost happiness, turmoil and suffering.*

Keywords: *symbols, flowers, correspondence, perfume*

O etapă esențială în formarea lui Dimitrie Anghel a fost perioada cât a stat la Paris între 1893-1902, timp în care a frecventat mediile literare în care a luat contact cu literatura modernă. După cum afirma Zina Molcuț, „cel care nu avea aplicație spre studiul sistematic (n-a făcut decât 4 clase liceale) are avantajul de a frecventa mediile literare iradiind încă de apoteoza simbolismului, care-i dezvoltă gustul pentru lectura pasionată a tuturor poezilor *en vogue*...”¹

Părerile cu privire la curentele cărora îi aparțin poeziile lui Dimitrie Anghel sunt diverse. Sămănătorii, în frunte cu N. Iorga, i-au reproșat poetului că poeziile din volumul *În grădină* nu se raliază preceptelor sămănătoriste (Anghel fiind un colaborator apropiat al revistei *Sămănătorul*) și i-a reproșat poetului că „florile pe care le cânta erau «flori scumpe de oraș mare» și că poeziile sale constituiau o «sfidare» la adresa... țărănimii, a statului.”² Alți critici l-au blamat tocmai pentru că ar fi o expresie literară a ideologiei sămănătoriste.³

George Călinescu consideră volumul *În grădină* ca fiind în mod indiscutabil un ecou al simbolismului: „Nu mai încapă îndoială că elogiul florilor din *În grădină* de D. Anghel (1872-1914) e un ecou (prin Semain) al simbolismului mallarmean. Tema acestor poezii încărcate de descriții și încercări de afabulație este intrarea în extaz sub valul edenic al mirosurilor.”⁴ După cum se știe, D. Anghel a stat o perioadă la Paris unde a pătruns în atmosfera poezilor simbolști, compunând aici multe din poeziile care vor fi cuprinse în primul său volum, *În grădină*. Aici l-a cunoscut prima dată și pe Ștefan Octavian Iosif, alături de care a scos o culegere de traduceri din lirica lui Paul Verlaine.⁵

Deși i-a admirat pe simbolști, Dimitrie Anghel nu a adoptat tehnica artistică a acestui curent literar, mai exact, nu a aplicat în lirica lui procedeele formale ale simbolismului. În nici unul din volumele lui nu întâlnim versul liber sau sintaxa și topica dezorganizată. Din contră, întâlnim cu consecvență unitatea metrică (strofa clasică de patru sau mai multe versuri). În poeziile din volumul *În grădină*, întâlnim chiar versul alexandrin de 17 sau 18 silabe, conceput ca fiind secvențe ale unui singur poem.⁶

În special în volumul de poezii *În grădină*, Dimitrie Anghel explorează universul floral, versurile lui rămânând în principal în limitele acestei teme, peisajul natural fiind exploatat la

¹ Zina Molcuț, *Simbolismul European. Vol.II*, Studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț, Editura Albatros, București, 1983, p.461.

² Teodor Virgolici, *Dimitrie Anghel*, Editura Tineretului, București, 1966, p.38.

³ *Ibidem*.

⁴ G.Călinescu, *Istoria literaturii române-compendiu*, Editura Litera Internațional, București-Chișinău, 2001, p.257.

⁵ Cf. Teodor Virgolici, *op.cit.*, p.20-25.

⁶ Cf. Șerban Cioculescu, *Introducere în opera lui Dimitrie Anghel*, Editura Minerva, București, 1983, p.p.55-57.

maxim. Corespondențele pe care le stabilește poetul nu sunt ascunse, ci majoritatea sunt dezlegate în finalul poeziilor. În poeziile sale „descifrăm ecouri din Mallarme, dar mai ales din Albert Semain”⁷ (în volumul acestuia *Au Jardin de l'Infante*- în special în ceea ce privește nota duioasă, elegiacă). Putem afirma că Dimitrie Anghel nu a respectat codul estetic simbolist nici atunci când și-a ales florile despre care să vorbească. El nu a ales florile exotice, văzute cu imaginația în ținuturi îndepărtate ci a vorbit mai mult despre florile de câmpie, despre florile din grădinile autohtone (măgheranii, sulcina, iasomia, floarea-soarelui, gherghina, cicoarea, lăurusca, nalba, verbina, brândușa, somnoroasa, petunia, sînziana, lăcrămioara, siminocul, bujorul, stînjenele, romanița). Totuși, el nu a omis nici florile întâlnite frecvent la ceilalți poeți simbolști precum crinul, trandafirul, crizantema, garoafa, narcisul. De asemenea, există o deosebire distinctă între modul în care poeții simbolști au reprezentat universul floral și modul în care Dimitrie Anghel a făcut-o. Șerban Cioculescu subliniază că deși Dimitrie Anghel „își află cele mai intime afinități” cu Albert Semain și deși în versurile lui „rimează între ele verbele, substantivele sau adjectivele, cu platitudine voită”, după recomandările poetului francez,⁸ viziunea lui Anghel asupra realității care o inspiră și sensibilitatea lui este diferită. „Spre deosebire de Albert Semain, care l-a înrăurit, în mod evident, poetul florilor se prezintă <<fără morbiditate în structura sufletească>>, n-a făcut niciodată concesie stărilor maladive, obsesiilor carnale, senzațiilor lascive.”⁹

În grădină:

Referitor la perioada franceză a lui Dimitrie Anghel, în opera sa este reînviată atmosfera parcurilor pariziene, pe care o asociază, ca o punte în timp, cu grădina copilăriei sale. „Fiecare trecere printr-un parc reprezintă nu un popas turistic, nu neapărat o reverie, ci un moment de meditație profundă și încordare creatoare. În *Luxemburh* sau în *Fontainebleu*, unde veneau să picteze în aer liber impresioniștii, poetul român rămânea << în liniștea copacilor seculari >>, << cu visurile și floarea poeziei >>, iar în vecinătatea busturilor gloriilor trecute își alunga *spleen-ul* recitându-le versurile sau așternând cu teamă, pe foaia albă, propriile fantezii.”¹⁰ În poeziile lui se remarcă asimilarea poetică a unor tehnici din domeniul picturii, în special din cea impresionistă (impresioniștii sunt cei care, în picturile lor, valorifică la maxim lumina și culoarea, precum și contrastele, pentru a crea „tonuri surprinzătoare, capabile să declanșeze o percepere simultană.”¹¹)

În prima poezie din volumul *În grădină*, florile trezesc în sufletul poetului sentimente curate, senine, care înfrumusețează și înseninează viața poetului: „miresme dulci de flori mă-mbată și m-alină” (*În grădină*)¹². În preajma florilor plătând, gândul devine „iertător și bun”. La Anghel, „mirosul este numai un mijloc de a crea o lume în care efluvii de miresme înlocuiesc contururile, formele reale, producând o stare de reverie, muzicală.”¹³ Florile lui Anghel nu îndeamnă la sentimente violente sau morbide (cum se întâmplă în corespondențele altor simbolști între flori și alte lucruri asociate decadentismului). Corespondențele lui Anghel rămân în sfera pozitivă, de cele mai multe ori ele se asociază unor gânduri blânde. Dimitrie Anghel stabilește corespondențe între flori și stările sufletești: „trandafiri cu foi de ceară/ Trăiesc mîhnirile și plînge norocul zilelor de vară” (*În grădină*). În aceeași poezie apare iasomia care-i „sfioasă” (neprihănită, asociată cu melancolia); apar florile „de nalbă și flori de mărgărit” care „rîd grămadă”, nalba semnificând aici puritate: „Ca nalba de curat eram odată”, iar garoafa roșie îi readuce în minte fantasma iubitei: „de-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet cu un strop de sânge”. Miresmele îi reînvie poetului amintiri dureroase, dar, după cum afirma Șerban Cioculescu, ele „nu au efectul pe care l-am putea denumi istoricește modernist, anume acela de a pregăti oniricul; dimpotrivă, la Anghel, ele sînt investite cu

⁷ Teodor Vîrgolici, *op.cit.*, p.41.

⁸ Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p.59.

⁹ Teodor Vîrgolici, *op.cit.*, p.42.

¹⁰ Dimitrie Anghel, *Versuri și proză*, Ediție îngrijită, prefată și tabel cronologic de Eugen Marinescu, Ediția a II-a, Editura Albatros, București, 1989, p.XI.

¹¹ *Ibidem*, p.XI.

¹² Dimitrie Anghel, *Oglinda fermecată – Poezii și proză*, Postfață și bibliografie de Victor Atanasiu, Editura Minerva, București, 1983, p.7.

¹³ D.Mincu, *Dimitrie Anghel, în Istoria literaturii române, vol. I (1900-1918)*, Editura Didactică și Pedagogică, 1960, p.167.

virtutea pozitivă de a pune în mișcare amintirile”¹⁴: „Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă:/ Parcă mi-arunc-o floare roșie o mînă albă de fantasmă,/ Și-un chip bălan lîng-o fereastră răsare-n fulger și se stînge”(În grădină). Elementul uman este prea puțin întâlnit în poezia lui, iar atunci când se ivește, apare într-o notă subiectivă, doar pentru a aminti în trecut de ai săi sau de năluca vreunei iubite. Imaginile vizuale sunt foarte puternice, ele ajungând direct la sensibilitatea cititorului, iar peisajul natural este redat printr-o varietate de tonuri și nuanțe.

O lume fără flori este de neînchipuit pentru poet: „Slavă! căci trist-ar fi fost viața, și-ntunecat pe veci pămîntul,/ De n-ar fi fost măcar o floare, ce-am fi sădit noi pe morminte?/ Ce-ar fi cernut, în primăvară, cînd trece prin grădină vîntul,/ Și eu ce dar ți-aș da azi ție ca să-ți aduci de mine-aminte?”(Florile). În aceste versuri, Dimitrie Anghel s-a folosit de procedee stilistice precum interogația și exclamația pentru a da tonus acestor versuri. În aceeași poezie, precum în majoritatea poeziilor lui, florile primesc atribute omenești. Ele se bucură, se întristează, suferă și mor după ce au trăit o viață asemeni oamenilor: „Florile-mi dezmiardă ochii”. Trandafirii sunt complexi, adunând în ei toată „sfiala (...)fecioarelor”, „jalea și netihna acelora ce-așteaptă mirii”; „măhnirea unui suflet pe care îl ucide dorul”. Crinul este simbolul regal, împărat peste „mironosițe”: „pe crin l-a miruit în frunte”; cikorile au primit „seninul strâns din privirea omenească”; romanițele „râsul fărîmat prin lume”; stînjelul „se joacă”; ghințiana este „ca un rubin”.

Măgheranii sunt simbolul trecerii timpului, al degradării, metafora umilinței veștejirii, precum și a frumuseții ascunse tainice, care rămâne însă nedescoperită „fetele nu știu (...)/ că-n biata floare cenușie/ Ce se ascunde umilită. e-atât parfum și poezie.../Și măgheranii mor în taină cum au trăit întreaga viață...”(Măgheranii). Această poezie este un elogiu al ființelor slabe, fragile, care nu se remarcă în această viață, rămânând umile undeva la periferie, dar care, în modestia lor sunt capabile de mari gesturi de umanitate, dăruind tot ce au mai bun pentru a înfrumuseța și înnobila existența.

Florile sunt simboluri umane, înzestrate cu atribute omenești, cărora le sunt comune sentimente umane precum tristețea, melancolia, regretul fericirilor pierdute, zbuciumul și suferința. Crizantemele sunt cele din urmă flori, ele „mor (...) mîhnite, toamna, în casa cui n-a fost mireasă.../ Înc-un mănunchi, și câte visuri și primăveri- cîta ruină!”; sau în alt loc: „triste flori de crizanteme”(Crizanteme). În aceeași poezie și brîndușele au aceeași soartă, fiind creat corespondențe între acestea și soarta oamenilor: „Norocu-ntîilor **brîndușe** (...)/ Cum s-a trecut, și cum trec toate pîn' vine moartea să te cheme”. Alte flori ca floarea-soarelui au darul de a însenina viața: „și-i de ajuns într-o grădină/O floare ca să-nveselească un suflet singur ce visează”(Floarea-soarelui).

Mirosurile au un rol important în poezia lui Dimitrie Anghel. Parfumurile florilor îi provoacă sentimente complexe, ducând la idei și reprezentări cu sensuri largi. În poezia *După ploaie* „fiecare mireasmă aspiră să domine firea, să fie mai puternică decât celelalte, să-și afirme cu plenitudine numai esența ei, producându-se astfel o adevărată avalanșă de nuanțe, o alternanță amețitoare de senzații olfactive”¹⁵, florile întrecându-se „care de care parcă să-nvingă ori să moară-n luptă”(busuiocul; crinii „vârsându-și boarea lor profană”; iasomia care trimite „un gând de pace”; „măndrele **verbine**” trimit un „miros voluptos (...)/ Iar noaptea toată deodată miroase-a dragoste și-a moarte”dar și alte flori nementionate pe nume, toată grădina cu „întunecatele-i miresme”).

După cum am mai menționat, florile lui Dimitrie Anghel sunt înzestrate cu atribute omenești. În poezia *Amiaza*, el descrie în special momentele triste ale agoniei lor, care asemenea oamenilor se sting înfrînte de suferință: „În straturi florile-s trudite: un crin din cînd în cînd se-ndoaie/ Și lung privește-n sus, să vadă: nu se purcede-un nor de ploaie?/ Dar întristat în ternă iarășiu își frînge trupul zvelt în două... ”. La fel se întâmplă și în poezia *Dureri ascunse* unde diverse flori sunt asemănate cu oamenii care „plâng în noapte” sau „mor topite de uitare”; doi trandafiri cu o seară înainte visau, azi unul din el s-a ofilit: „Erau o floare roșie-acuma-s doar un prilej de amintiri/(...)/ Așa mor florile-n neștire, așa-și sting ochii buni lumina/ Și-n preajma vieței care rîde,

¹⁴Șerban Cioculescu, *op.cit.*, p.72.

¹⁵ Teodor Vîrgolici, *op.cit.*, p.47.

cine-ar gândi, privind grădina,/ Că sub surîsul ei s-ascunde o nentreruptă agonie!/ Cine-a-nțeleș cît plâns ascunde sub ochi o dungă viorie?...” Chiar și așa, aceste poezii în care este descrisă agonia florilor sau tristețile lor, nu ne transmit un sentiment de deprimare sau de resemnare în fața fatalității, ci mai degrabă o solidarizare sau compasiune cu cei care trebuie să înfrunte vitregiile vieții.

Elegia se naște și din învierea locurilor vizitate împreună cu iubita, precum în poezia *În Luxemburg*. Aici apar doar menționați porumbeii care se „roteau voioși din vreme-n vreme”. Copacii au aici rolul de spațiu protector „Pe sub copacii jilavi încă, roaiu copiii cu grămada”; „...platanii/ Sub umbra căroră voioase treceau eternele idile”. Câmpul cu iarbă stimulează dragostea protagoniștilor: „Cu **iarba** ne-a crescut amorul, și cade-acum cu ea sub coasă!” (*Dragoste*), toate elementele naturale care apar ocrotesc dragostea și o stimulează: „Miroasă iarba pătuliță a **sinziană** și-a **sulcină**”, „sub paza unei **ferigi**”

În poezia *Farmec de noapte*, poetul își manifestă înclinația spre feerie, fiind profund impresionat în fața frumuseții și purității universului floral. Toată grădina apare învăluită în magie. Poetul nu îndrăznește să facă un pas pentru a nu strica farmecul ei, grădina apărând ca un adevărat eden pământesc. Sunt menționați trandafirii, nalba, „micșunelele bătute/[care] Par lacrimi mari de nestimată pe-un tort de catifea cusute”. Crengile se elatină în atmosfera semi obscură: „Nu mai cunoști de-s flori de umbră sau dacă-s flori adevărate”. Comuniunea care se stabilește între peisajul acesta mirific al grădinii în splendoarea nopții îi provoacă poetului senzații euforice, făcându-l să aspire către sublim: „Prin ochii cei mai duși de visuri, prin inima cea mai blajină,/ E-o dulce noapte alungată dintr-un serai, de vreo cadână,/ Un pas nu îndrăznesc, de teamă să nu rup farmecul uimirii (...).” Victor Eftimiu l-a definit pe Dimitrie Anghel drept „Luchian al literaturii noastre”, iar dacă „florile din pânzele lui Luchian impresionează prin sublimă autenticitate, tot astfel și cele din poeziile lui Dimitrie Anghel se întrupează aidoma realității.”¹⁶

Vraja nopții are efectul stârnirii unei nemotivate tristeți cu preocupări filozofante. În poezia *Melancolie*, grădina este învăluită într-o notă de melancolie, nici un element nu disturbă liniștea și farmecul instalat, nici greierele nu cântă : „Grădina e-o poemă dulce și, vezi tu, vântul care tace,/ E ca o mînă adormită pe coarda ruptă-a unei lire”; poetul e trist, melancolic : „Azi prețuiesc tăcerea morții, veni-va altul poate-odată,/ Ca prin povești să te trezească spunîndu-ți vorba fermecată./ Eu sunt prea trist...”. Refugiindu-se în lumea vegetală, Dimitrie Anghel stabilește corespondențe intime între destinul florilor prinse într-un ciclu al morții și renașterii și propriul lui destin, între dramele care au loc în această lume și drama sa sufletească. „El se simte învins de melancolie, de mahnire, asemenea grădinii din care dispar viața și frumusețea”.¹⁷

„Cu toate melancoliile difuze din *În grădină*, poetul trece destul de lesne, de la conștiința unui soi de existență evanescentă, de pe alte tărâmuri, la adorarea păgână a pământului, dintr-un prisos de energie juvenilă”¹⁸ ca în poezia *Liniște* unde „leandrul fraged din când în când arunc-o floare”, unde două flori se împreună iar „crinii albi pornesc pe drumuri feriți de orișice ispită”. Nota dominantă a acestei poezii este optimismul, setea de viață, născută în special în fața măreției naturii, a farmecului ei așa cum este descrisă în această poezie.

Dacă florile stârnesc amintirile prin mireasma lor, în ceea ce privește lumea animală, amintirile sunt comparate cu păsările care dorm: „albe neguri ce dorm (...)/Ca niște păsări uriașe ce dorm cu aripile-ntinse [...]...și-a negurilor albe cete,/ Din somn trezite deodată, ca niște păsări speriate/ Întins-au albele lor aripi și s-au pierdut în noaptea mută.” (*Amintire*). Imaginea iubitei este una castă, tenta erotică fiind doar sugerată: „Și-mbrățișați alături plângeam, plângi blîndă, candidă vestală,/ Din lacrimi liniștea sporește, și-a fi tîrziu pricepi ce-nseamnă”(Amintiri). Amintirea iubitei moarte („ochii închiși nu mai visează”) îi provoacă poetului melancolie, iar rememorarea acesteia este dureroasă și datorită inegalității simțite în pasiunea cu care s-a dăruit fiecare în relației: „Dar gura mea de foc în umbră a-ntîmpinat gura de gheață”.

¹⁶Dimitrie Anghel, *În grădină. Fantezii. Oglinda fermecată*, Ediție îngrijită, postfață, tabel cronologic, referințe critice de Teodor Vîrgolici, Editura 100+1 Gramar, București, 1999, p.p.108,109.

¹⁷ Teodor Vîrgolici, *op.cit.*, p.50.

¹⁸ Șerban Cioculescu, *op.cit.*, p.77

Renașterea naturii sub soarele cald al primăverii transmite un sentiment optimist de seninătate și încântare. „Sosește vântul peste ziduri, sătul de flori de câmp”. Apar florile de câmpie care comunică cu cele de grădină despre venirea primăverii, toate fiind mâinate de sentimentul biruinței asupra vieții: „O primăvară toată vine în curcubeie fărâmate,/ Să spuie-nfrîngerile morții și biruințele vieții”. Crinul apare ca un fel de domnitor la al cărui semn celelalte flori se supun ca în fața unui ordin venit de la un rege: „Și la un semn ce-l face crinul, ca printr-un farmec, fiecare,/ Își scutură pe vânt o foaie - și vîntul pleacă din grădină,/ Cum a venit, plin de murmuri și de solii mirositoare”(Schimb de vești) Alte flori ce apar în această poezie sunt: viorelele, lăcrămioarele, trandafirul, rugul, măcieșii. Rozele sunt o analogie la viața oamenilor: roza „cât de ușor se frânge”(Fantezie).

BIBLIOGRAPHY

Anghel, Dimitrie, *Oglinda fermecată – Poezii și proză*, Postfață și bibliografie de Victor Atanasiu, Editura Minerva, București, 1983.

Anghel, Dimitrie, *Versuri și proză*, Ediție îngrijită, prefată și tabel cronologic de Eugen Marinescu, Ediția a II-a, revăzută, Editura Albatros, București, 1989.

Anghel, Dimitrie, *În grădină. Fantezii. Oglinda fermecată*, Ediție îngrijită, postfață, tabel cronologic, referințe critice de Teodor Vârgolici, Editura 100+1 Gramar, București, 1999.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române-compendiu*, Editura Litera Internațional, București-Chișinău, 2001.

Cioculescu, Șerban, *Introducere în opera lui Dimitrie Anghel*, Editura Minerva, București, 1983.

Mincu, D., *Dimitrie Anghel, în Istoria literaturii române, vol. I (1900-1918)*, Editura Didactică și Pedagogică, 1960.

Virgolici, Teodor, *Dimitrie Anghel*, Editura Tineretului, București, 1966.

Molcuț, Zina, *Simbolismul European. Vol.II*, Studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț, Editura Albatros, București, 1983.

THE CHRONICLES OF NARNIA – TIME, SPACE AND THE OTHER WORLD

Liliana Bahnă

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This article analyses C. S. Lewis' celebrated fairy-tale, The Chronicles of Narnia, from the perspective of the philosophical concepts of time and space. This literary interpretation is based on the clear distinction, as suggested by the text, between real and fictitious time and space, the latter getting a new dimension and value. In fact, this change from one time/space to another is meant to mark the progress from what is usually considered to be profane and common to what is perceived as sacred and extraordinary. Time and space, in their objective and subjective interplay, acquire a magic and mythic authenticity, which testifies the writer's Christian faith. Vacillating between two moments of great intensity – the birth and death of Narnia – these concepts, of time and space, show the transition from this world to the world beyond, revealing its profound symbolism.

Keywords: time, space, C. S. Lewis, fairy-tale, The Chronicles of Narnia, the other world.

Într-un eseu, intitulat *Despre povești (On Stories)*, C.S. Lewis afirma despre sine că este „un om care a petrecut mai multe ore decât își mai poate aminti citind *romance-uri* și care a primit de la ele poate mai multă plăcere decât ar trebui,”¹ descoperind, în acest mod particular, nu doar importanța literaturii, ci a artei în general, care pare să se grefeze pe un imaginar ce tinde spre aflarea și afirmarea adevărului, încercând „să prezinte ceea ce perspectivele înguste și disperant de practice ale vieții exclud.”² Fără îndoială, această căutare neobosită a realului de dincolo de aparențe este ceea ce l-a îndemnat pe Clive Staples Lewis (1898-1963), un respectabil profesor la două din cele mai prestigioase universități britanice, Oxford și Cambridge, să se apuce nu doar de investigarea critică a basmului, printr-o serie de eseuri care vizează substanța acestui gen, ci chiar să scrie el însuși literatură *fantasy*. „Uneori basmele pot spune cel mai bine ce e de spus” (*Sometimes fairy stories may say best what's to be said*) afirmă scriitorul, datorită formei privilegiate pe care o pune la dispoziție această specie a genului epic, constând într-o formulă narativă care se distinge, înainte de toate, prin concizie și concentrare doar pe ceea ce este cu adevărat esențial și important în mesajul transmis. Întrebat cum anume a început să scrie propriile sale povești, C.S. Lewis a mărturisit că totul a pornit de la vizualizarea mentală a unor imagini care și-au găsit expresia artistică cea mai adecvată în cea mai sobră formă a literaturii fantastice – basmul³ deoarece, subliniază autorul, „basmul părea să fie Forma ideală pentru lucrurile pe care le aveam de spus.”⁴ Dar „lucrurile”, pe care C.S. Lewis dorea să le comunice, depășeau adesea sfera înțelegerii unui copil prin complexitatea și profunzimea ideilor și a referințelor culturale și religioase.⁵ Iar

¹ C.S. Lewis, *Despre lumea aceasta și despre alte lumi*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 30.

² Ibidem, p. 35.

³ Cf. „Apoi a apărut Forma. Pe măsură ce aceste imagini se transformau în evenimente (adică deveneau o poveste), păreau să nu ceară nici intrigă amoroasă și nici analiză psihologică profundă. Dar forma care exclude aceste lucruri este basmul. Iar în momentul în care m-am gândit la el m-am îndrăgostit de Forma însăși: scurtimea ei, restricțiile severe pe care le impune descrierii, tradiționalismul ei flexibil, ostilitatea ei rigidă față de orice fel de analiză, digresiune, reflecții și vorbărie goală. Eram acum înamorat de ea. Până și vocabularul ei limitat mi s-a părut atractiv; așa cum duritatea pietrei îi face plăcere sculptorului sau dificultatea sonetului îl incită pe poet” (ibidem, p. 82).

⁴ Ibidem.

⁵ „Prin urmare, eu am scris ‘pentru copii’ numai în sensul că am dat la o parte ceea ce am crezut că nu le va plăcea sau nu vor înțelege, nu în sensul că scriam niște lucruri care intenționeam să fie mai prejos de atenția adulților” (ibidem, p. 83).

imaginationul fantastic, prin instrumentele și mijloacele sale, a oferit un cadru favorabil, o schemă în care teologia, filosofia și mitologia se puteau întâlni dincolo de contextul dezbatelor polemice.

Și deși fantasticul se definește ca fiind o artă a ambiguității,⁶ el are totodată vocația cunoașterii și a deslușirii adevărului, a reprezentării simbolice în care metafora percutantă capătă mult râvnitul statut de Idee.

De asemenea, basmul are acces direct la misterul ființei și al existenței omenești, iar tematica sa o dovedește fără echivoc. Axat în principal pe un fantastic de sorginte metafizică, el face neconținut trimiteri spre registrul poetic și spre căutarea mistică a binelui ce poate îmbrăca diverse forme de la cele mai concrete până la cele foarte abstracte.

Așadar basmul, prin însăși esența sa, pare conectat unei problematice ce gravitează necondiționat în jurul Omului și a destinului său, vizând permanenta sa confruntare cu forțe oculte și periculoase – materializări ale unui rău intelectual sau etic – descriind încercările sale de a-și transgresa limitele pentru o mai adâncă cunoaștere a lumii și a sinelui. Basmul, centrat pe „elementul ascuns” – elementul K, cum spune C.S. Lewis, se configurează ca un univers al imaginilor arhetipale,⁷ al dihotomiilor platonice în care lumea este doar un loc al aparențelor, al formelor mereu în schimbare și tocmai de aceea lipsite de realitate.

Basmul nu înseamnă neapărat, dorință de evadare într-un alt timp sau într-un alt spațiu, la modul utopic, ca în literatura SF, de pildă, ci, așa cum este el perceput de scriitorul englez, apare ca un dor după ceva nelămurit, ca o căutare a ceva inefabil și, uneori, imposibil de definit cu exactitate în termeni obișnuiți.⁸ De aceea basmul, fie popular sau cult, este cu obstinație circumscris sferei mitopoetice, recursul la metaforă și simbol constituindu-se într-o trăsătură de bază. Însuși C.S. Lewis a fost de multe ori interpellat cum că poveștile sale sunt niște alegorii prin care el a încercat să prezinte, într-o formă simplă, accesibilă, adevăruri religioase, alegoria, prin definiție, pretându-se la expunerea unor lucruri abstracte – idei, concepte – cărora le împrumută o formă concretă.⁹ Autorul a infirmat aceste alegații,¹⁰ susținând, totuși, că prin alegorie înțelege „o creație (literară sau picturală) în care realități imateriale sunt reprezentate sub forma unor entități cu aparență fizică.”¹¹ Extrem de justă este totuși observația lui Colin Duriez, care afirmă că „genul literar de la care se revendică *Cronicile* nu este alegoricul, ci mai degrabă basmul”, cu mențiunea, deosebit de importantă, că „este posibil firește, ca o povestire să conțină elemente alegorice,”¹² acestea găsindu-se într-un număr însemnat în *Cronicile din Narnia* (*The Chronicles of Narnia*). Indiferent de grila în care sunt citite sau abordate aceste povești, un lucru este cert, și anume, că autorul a folosit acest procedeu literar cu scopul vădit de a crea o posibilitate de accesare spre orizontul infinit al lumii nevăzute, al tărâmului de dincolo, ca mister ce nu poate fi decodificat decât printr-o suită de metafore. Fantasticul alegoric, la care recurge C.S. Lewis, are întotdeauna în vedere, așa cum chiar autorul

⁶ V. Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, București, 1971.

⁷ „În opinia lui Jung, basmul eliberează Arhetipuri care locuiesc în inconștientul colectiv, iar când citim un basm bun ne conformăm vechiului precept ‘cunoaște-te pe tine însuși’” (C.S. Lewis, *Despre această lume și despre alte lumi*, op. cit., p. 69).

⁸ „Într-un anumit sens, un copil nu năzuiește după tărâmul zânelor în același fel în care un băiat își dorește să fie la sport eroul echipei de titulari [...] Ar fi mult mai aproape de adevăr să spunem că lumea zânelor îi stârnește dorul după un lucru pe care nici el nu-l cunoaște. Îl agită și îl tulbură (dar îl îmbogățește apoi spiritual pentru toată viața) cu sentimentul vag al unui lucru de dincolo la care nu poate să ajungă, și, departe de a face lumea reală mai searbădă și mai goală, îi dă o nouă profunzime” (ibidem, p. 72).

⁹ „Alegoria, ca figură de expresie, departe de a reprezenta baza și obiectul unei lucrări [...] este doar un accesoriu strecurat în trecere, servind la exprimarea unei gândiri și ocupând un spațiu redus. Ea constă într-o propoziție cu dublu sens – un sens literal și unul figurat aflate împreună – prin care este exprimată o gândire sub haina unei alte gândiri, capabilă să o facă mai sensibilă și mai izbitoare decât dacă ar fi fost exprimată direct, fără nici o disimulare” (P. Fontanier, *Figurile limbajului*, op. cit., p. 93).

¹⁰ „J.R.R. Tolkien, prietenul lui Lewis, a formulat critici cu privire la *Cronicile Narniei* pentru că i s-au părut prea puternic alegorizante. Dorind să infirme criticile în discuție, Lewis a negat în mai multe rânduri că ar fi scris opere alegorice, argumentând că, în realitate, creația sa explorează ipoteticul” (Colin Duriez, *O călăuză prin Narnia și prin întreaga operă a lui C.S. Lewis*, Editura Aqua Forte, Cluj-Napoca, 2008, p. 87).

¹¹ Ibidem, p. 87.

¹² Ibidem, p. 88.

sugerează, „o percepție simbolică asupra realității,”¹³ deoarece opera sa „își propune să înfățișeze valorile umane fundamentale și să prilejuiască întâlnirea cu învățătura creștină cu privire la realitatea păcatului, a mântuirii, a vieții veșnice, a judecății divine și a harului.”¹⁴

Prin urmare, Narnia devine proiecția unei lumi cu o istorie și geografie proprii, un *mundus* care are vocația sacralității, plasându-se direct sub oblăduirea unui Zeu protector și infailibil. Lume posibilă¹⁵ și, deci, alternativă, Narnia se conturează ca feericul tărâm „de dincolo”, un teritoriu mistic investit cu realitate ontologică și deci cu un destin unic.¹⁶ Istoria Narniei, din clipa genezei – adevărat moment cosmogonic, când Aslan, leul-divinitate, creează lumea doar intonând o melodie: „Dacă-i ascultai cântecul, auzai lucrurile pe care le crea; dacă te uitai în jur, le vedeai”¹⁷ – până la sfârșitul său apocaliptic, relatat în ultimul volum al seriei și intitulat semnificativ, *Ultima bătălie*, ilustrează de fapt apariția și dispariția mai multor lumi care se succed una alteia, fiecare constituindu-se ca o secvență istoriografică (și, bineînțeles, narativă) ce se desfășoară în conformitate cu propriile sale coordonate spațiale și temporale. Practic, în *Cronicile din Narnia* se poate detecta ceea ce Lubomir Doležel numea “multiple worlds frame”¹⁸, adică un univers structurat pe mai multe etaje, o lume care închide în sine, după modelul cutiilor chinezești, alte și alte lumi. Dar nu într-o evoluție sau curgere eternă. Viziunea creștină, căreia îi sunt tributare basmele lui C.S. Lewis, împiedică o astfel de percepție asupra realității. Timpul nu este ciclic, ca în marile mituri, el nu cunoaște „eterna reîntoarcere”, a sfârșitului și a începutului periodic. Concepția asupra timpului, la C.S. Lewis, este cea valorizată de religia creștină – timpul este linear și deci unic; curgerea lui este implacabilă și ireversibilă. Timpul este finit, iar trecerea lui, marcată printr-o diversitate de evenimente (social, vorbind) și de momente (ca trăire psihologică, subiectivă a lui) are un țel, poate nu atât de evident, dar acțiunea sa este întotdeauna orientată teleologic.

Iar acest conținut al timpului – ca o multitudine neîngrădită de stări și întâmplări – este puternic marcat de propriul său relativism, în sensul că nimic nu durează, totul, în mod continuu, este supus unui proces de degradare și deteriorare. Nu numai că „totul curge”, dar absolut totul curge spre moarte, tot ceea ce ființează lăsându-se devorat, consumat și înghițit până la extincție. Căderea în timp¹⁹ înseamnă asumarea unei periodicități a existenței, a unui timp care funcționează în direcția limitării ființei umane care este obligată să-și accepte propria vremelnicie. Altfel spus, timpul, prin nestatornicia sa, este moarte. El este, după imaginea oferită de mitologie, Cronos, cel care își ucide copiii, înghițindu-i. Deși Narnia apare ca o posibilă lume alternativă la cea cu care suntem obișnuiți, ea nu se poate – în pofida trăsăturilor ei care îi conferă prerogativele unui tărâm ales, privilegiat, predestinat unor întâmplări fabuloase – sustrage acțiunii timpului, lucru dovedit de ultima poveste, ce relatează decăderea și sfârșitul fizic al acestei lumi minunate prin măreția ei.

Începând cu primul volum al colecției – ordinea este cea a povestirii și nu a scrierii – *Nepotul magicianului* (*The Magician's Nephew*), cititorul asistă la crearea Narniei de către leul Aslan, divinitatea tutelară a acestei lumi, care nu o dată, în epoca sa de aur ia înfățișarea unui loc paradisiac,²⁰ unde domnește pacea și buna înțelegere între toate ființele, armonia fiind nu doar un

¹³ Ibid., p. 91.

¹⁴ Ibid., p. 94.

¹⁵ „Teoria lumilor posibile pleacă de la concepte elaborate în cadrul logicii modale, al lingvisticii (*‘speech-acts theory’*) al filozofiei analitice, al filozofilor ‘non-realiste’ și al modelelor cosmologice din fizica contemporană. În opoziție cu concepția monist și esențialistă tradițională, care consideră că lumea în care trăim este singura care are o consistență ontologică, în timp ce celelalte reprezentări ale lumii nu au decât o existență subiectivă, concepțiile pluraliste și relativiste susțin că universul total este compus dintr-o bază – lumea primară sau reală – și o constelație de lumi posibile sau virtuale” (Corin Braga, *Morfologia lumilor posibile*, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 13).

¹⁶ Nelson Goodman, (în *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1985, pp. 94, 104, apud Corin Braga, op. cit., p. 16) „postulând multiplicitatea lumilor”, crede că „toate reprezentările noastre ‘fac’ niște ‘lumi’”. Din perspectiva lui Goodman, lumile ficționale nu sunt, din punct de vedere ontologic, reprezentările unor lumi posibile, ci niște lumi actuale: atunci când facem versiuni ale lumii, facem de fapt lumi.”

¹⁷ C.S. Lewis, *Nepotul magicianului*, traducere de Larisa Avram, Editura Rao, București, 1997, p.

¹⁸ Lubomir Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, 1998.

¹⁹ V. Martin Heidegger, *Ființă și timp*, Editura Jurnalul Literar, București, 1994.

²⁰ „În ținutul fericit al Narniei, Narnia cea cu munți înverziți și povârnișuri mirosind a cimbru, Narnia cea cu râuri multe, vâlcele cu ochiuri de apă, peșteri câptușite cu mușchi și păduri dese prin care răsună ciocanele Piticilor. Ah, aerul

deziderat, ci chiar un ideal înfăptuit spre fericirea tuturor. Chiar și în momentele de cumpănă, de primejdie sau de ispită, Narnia, prin locuitorii ei, temerari, curajoși și înțelepți, reușește să se salveze și să-și continue existența. Timpul, în care se derulează episoadele ce constituie istoria/povestea Narniei, este marcat printr-o suită de momente definitorii: mai întâi cosmogonia sau geneza, adică întemeierea Narniei sub ochii fascinați ai lui Digory Kirke și ai lui Polly Plummer care reușesc să pășească dintr-o lume în alta cu ajutorul inelelor magice ale unchiului Andrew; momentul morții lui Aslan care consimte în mod voluntar să se sacrifice pentru salvarea Narniei, atunci când aceasta este pe cale de a fi distrusă de o ființă malefică, întruchipată de Vrăjitoarea Albă, Jadis. La mai bine de o mie de ani, se produce momentul luptei pentru instaurarea dreptului conducător, în persoana prințului Caspian a cărui putere fusese uzurpată de către unchiul său, Miraz; momentul când Shasta se hotărăște să fugă din Calormen, împreună cu calul vorbitor Bree, pentru a se refugia în Narnia, unde își descoperă adevărata identitate; un moment emoționant și intens prin încărcătura sa simbolică este marcat de călătoria pe mare a lui „Zori de zi”, care navighează îndreptându-se către Ținutul lui Aslan. Penultima poveste, *Jilțul de Argint* (*The Silver Chair*), face o incursiune în lumea subpământeană, eroii, Jill, Eustace și Puddleglum, Omul-din-mlaștini, pornind în căutarea prințului dispărut, Rilian, pe care îl găsesc ca prizonier al unei vrăjitoare cumplite, Doamna în Verde.

Fiecare poveste relatează o secvență din istoria Narniei, furnizând deci o cronologie a evenimentelor petrecute²¹ în diverse stadii ale evoluției sale. De fapt, C.S. Lewis folosește timpul în dubla sa accepție, de timp real, pe de o parte, – Anglia de la mijlocul secolului XX, unde niște copii, își trăiesc viața lor obișnuită – și de timp fictiv, pe de altă parte, (prin fictiv, înțelegând *fantastic*), adică un timp al trăirilor și al realizărilor spirituale, când aceiași copii devin personajele unei epopee, Regi și Regine ale unui teritoriu magic. Distincția obligatorie dintre cele două axe temporale impune nu doar o diferență cantitativă (o săptămână din viața copiilor-eroi în lumea obișnuită poate însemna o sută sau două sute de ani în Narnia) cât mai ales calitativă. Timpul real este timpul profan, comun, aparținând, fără excepție și fără discriminare, tuturor, pe când timpul de pe tărâmul narnian este un timp sacru, adică o modalitate de raportare la lume prin intermediul unor valori absolute. Remarca lui Digory Kirke – „Cred că întreaga aventură n-a durat decât o clipă,”²² amintește, de fapt, că „timpul nu este nici omogen și nici continuu,”²³ că timpul obiectiv, trasat cronologic poate fi „întrerupt” de inserții subiective ale timpului ca durată, ca o experimentare personală a sa. Altfel spus, „dacă în limbajul convențional un minut, de exemplu, durează atât cât îi trebuie secundarului să parcurgă circumferința cadranelor ceasului, în planul vieții interioare a fiecăruia, un minut poate fi trăit diferit, existând, de pildă, impresia că minutul respectiv a durat ore nesfârșite.”²⁴ Atunci când Lucy povestește cum, intrând în șifonier, a ajuns într-o țară ciudată unde s-a întâlnit cu un faun, care a invitat-o la ceai, nimeni nu o crede, în pofida faptului că toți știu că dânsa este o persoană care niciodată nu minte:

„N-a durat decât un minut, iar ea ne-a spus că a fost plecată ore în întregi,” constată Susan, sora ei mai mare.

–Tocmai asta face ca povestea ei să pară adevărată, le spuse Profesorul. Dacă există cu adevărat în această casă o ușă care duce spre altă lume (și vreau să vă avertizez că asta-i o casă foarte ciudată, nici eu nu știu prea multe despre ea), vreau să spun că dacă a ajuns în altă lume nu m-ar mira să

înmiresmat al Narniei! Un ceas de viață acolo face mai mult decât o mie de ani în Calormen.” (C.S. Lewis, *Calul și băiatul*, traducere de Irina Oprea și Radu Paraschivescu, Editura Arthur, București, 2015, pp. 15-16).

²¹ „Pentru că timpul terestru se scurge diferit față de cel narnian, o dată ce ajung aici cu diferite ocazii, copiii veniți în lumea magică a animalelor cuvântătoare își dau seama că participă la momente diferite din istoria Narniei. Astfel deși Cronicile acoperă doar aproximativ cincizeci de ani din istoria noastră (de la începutul până la mijlocul secolului al douăzecilea, respectiv între anii 1900-1949), obținem o imagine de ansamblu a întregii istorii a Narniei, de la crearea și până la dispariția sa (1-2555 t.n. [*timp narnian*]) precum și a noii creații a tuturor lumilor, incluzând Narnia și Anglia.” (Colin Duriez, op. cit., p. 123).

²² C.S. Lewis, *Nepotul magicianului*, op. cit., p. 242.

²³ Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 54.

²⁴ Tiberiu Rudică și Daniela Costea, *Aspecte psihologice în mituri, legende și credințe populare*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 68

aflu că în lumea aceea timpul e altfel decât la noi; oricât de mult ai sta acolo, nu durează nimic în timpul de-aici.”²⁵

Această „puternică impresie de dilatare a duratei timpului trăit”²⁶ este dată de caracteristicile fantastice ale lumii vizitate. „Dilatarea” sau „concentrarea” timpului se raportează la posibilitățile de accesare a unor teritorii situate într-o geografie nebuloasă ca Wonderland, Neverland, Narnia însăși înscriindu-se într-un perimetru de accesibilitate ce vizează o aventură inițiatică, o călătorie care, transgresând frontierele lumii concrete, își stabilește ca obiectiv major dobândirea unei cunoașteri superioare, de esență spirituală.²⁷

Timpul fabulos al poveștii fantastice – fiind în primul rând percepție subiectivă, „timp trăit”, durată²⁸ – este determinat de existența multiplicității eurilor, de posibilitatea pe care eroul/eroii o au de a se mișca pe o axă temporală fluidă.²⁹ Trecerea din timpul real, delimitat exact, cronologic (săptămâni, ani, ore, etc.), într-un timp care scapă oricărei fixări concrete, ce se definește mai degrabă sub specia eonului, a marilor perioade care reușesc să cuprindă un număr impresionant de evenimente – aventuri, peripeții, cuceriri de teritorii, explorări care ajung până la capătul lumii, răsturnări dramatice de situații – de mare anvergură. Așa cum spune Mircea Eliade, „durata temporală profană poate fi periodic ‘oprită’ prin introducerea [...] unui Timp sacru, non-istoric (în sensul că nu ține de prezentul istoric).”³⁰ Incursiunile fraților Pevensie, Peter, Susan, Edmund și Lucy, în Narnia, unde devin Regi și Regine, vreme de zeci de ani când minutarul ceasului aproape nici nu s-a clintit din loc,³¹ reprezintă un exemplu elocvent în această direcție. Și aceasta deoarece Narnia este un tărâm fermecat, unde poți ajunge doar prin magie:

„Și firește că vorbeau despre Narnia, numele unei țări secrete care era a lor și doar a lor. Bănuiesc că fiecare dintre noi are o țară secretă, însă pentru cei mai mulți e doar o țară închipuită. În privința asta, Edmund și Lucy erau mai norocoși decât restul. Țara lor secretă era adevărată. O vizitaseră deja de două ori – și nu în joc, ci în realitate. Bineînțeles că ajunseseră acolo prin magie, care e de altminteri singurul fel în care poți să ajungi în Narnia.”³²

Interesant de remarcat este faptul că pe parcursul celor șapte volume ce alcătuiesc *Cronicile din Narnia* (*The Chronicles of Narnia*), referirile, sub o formă sau alta, la Timp sunt destul de numeroase. De pildă, în *Călătorie cu Zori de Zi* (*The Voyage of the Dawn Treader*) aflăm că „timpul narnienilor curge altfel decât al nostru. Dacă ai trăi o sută de ani în Narnia, te-ai întoarce în lumea noastră exact la ora și ziua când ai plecat. Iar apoi, dacă după o săptămână aici te-ai întoarce în Narnia, s-ar putea să descoperi că între timp acolo au trecut o mie de ani, o zi sau nici măcar o clipă.”³³

²⁵ C.S. Lewis, *Șifonierul, Leul și Vrăjitoarea*, traducere de Larisa Avram, Editura Rao, București, 1997, p. 52.

²⁶ T. Rudică/D. Costea, op. cit., p. 71.

²⁷ „Din punctul de vedere al psihologului, timpul nu reprezintă o entitate izolată, cu o existență în sine: el se precizează întotdeauna numai în raport cu un subiect receptor, cu o persoană anume, care îl va *personaliza*, îl va trăi ca durată interioară; altfel spus, numai în raport cu o conștiință individuală, capabilă de a elabora semnificații, timpul dobândește numeroase accepțiuni și dimensiuni, cum ar fi de exemplu cele de ‘trecut’, ‘prezent’, ‘viitor’ sau interesantele impresii pe care unii oameni le au de ‘timp comprimat’, ‘timp prelungit’, ‘timp grăbit’, ‘timp oprit’, ‘timp repetat’, etc.” (Ibidem, p. 68).

²⁸ H. Bergson este cel care face distincția între timpul care poate fi calculat fizic și matematic, adică acea noțiune care indică ceva ce poate fi măsurat și durată ca „esență spirituală”. (Cf. Élisabeth Clément, *Dicționar enciclopedic de filosofie*, Editura All, București, 2000, p.58).

²⁹ V. Edmund Husserl, *Timpul ca formă universală a oricărei geneze egologice în Meditații carteziene*, Editura Humanitas, București, 1994, pp. 108-110).

³⁰ Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, op. cit., p. 56.

³¹ Kant susține că „spațiul și timpul sunt formele sensibilității noastre: el nu le consideră ca existând prin ele însele, independent de subiectul sensibil, ori aparținând lucrurilor. Spațiul și timpul nu sunt proprietăți ale lucrurilor, ci condiții ale cunoașterii pe care o putem avea despre ele și aceste condiții sunt ‘a priori’.” (Jeanne Hersch, *Mirarea filosofică*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 171).

³² C.S Lewis, *Călătorie cu Zori de zi*, Editura Arthur, București, 2017, p. 11.

³³ Ibidem, p. 19.

Prin urmare, timpul în Narnia funcționează după o lege proprie, misterioasă ca tărâmul însuși, imposibil de cunoscut sau de înțeles în afara spațiului pe care îl guvernează. Totuși, o asemănare cu timpul real există prin aceea că atât Narnia, cât și lumea cotidiană, obișnuită sunt construite pe tiparul unei cronologii lineare. Timpul începe și se constituie dintr-o succesiune de momente sau evenimente istorice după care el însuși este condamnat la un fel de stagnare, de lentoare, care îi anunță pieirea. Cu alte cuvinte, trăsătura fundamentală a acestui timp este devenirea, curgerea implacabilă, ireversibilitatea,³⁴ ceea ce duce cu gândul nu la un soi de catastrofă finală, ci mai curând la împlinirea unui destin,³⁵ adică, în fond, o eucatastrofă, după cum ar spune J.R.R. Tolkien.

Pentru eroii lui C.S. Lewis, trăirea într-un alt timp atrage după sine asumarea unui destin diferit, un destin de excepție – copiii Pevensie devin involuntar eroi, luptători, cavaleri, domnițe, conducători de oști. Cunoașterea sacrului, simbolizat de leul Aslan, confruntarea cu o realitate diferită, sub toate aspectele ei, de lume binevoitoare, pașnică sau dimpotrivă de lume violentă, care necesită intervenția brutală a forței – în acest fel Peter Pevensie devine Peter Magnificul pentru a aminti de meritele sale în luptă – înseamnă, pentru personajele lui C.S. Lewis, nu doar să se descopere ca individualități capabile de fapte extraordinare, cât mai ales să realizeze ceea ce este esențial, sub raportul personalității, în ei. Cunoașterea și apărarea Narniei devine pentru ei destin, dovadă aparițiile lor spontane în momentele de criză majoră, când sunt chemați pentru a salva Narnia aflată în pericol. Breșa care se formează în timp, pentru a le permite copiilor somați să pătrundă într-un alt spațiu (trecerea făcându-se mereu pe nesimțite, dintr-o dată, ei fiind ca „răpiți de vrajă”) este o deschidere, ca prin farmec, către un alt orizont:

”În clipa următoare, bagajele, banca, peronul și gara se făcuseră nevăzute. Ținându-se de mâini și gâfâind, cei patru copii se treziră într-un loc împădurit – un loc cu atâtea ramuri, încât îi împungeau și nu le dădeau voie să se miște.”³⁶

În mod inițial, trecerea în Narnia, în chiar momentul de întemeiere a ei, s-a făcut cu ajutorul unor inele magice, ca, mai târziu, următoarea escapadă să se producă prin utilizarea unui *portal*, și anume, a unei garderobe, prin care se putea pătrunde într-un spațiu alternativ, adică un „tărâm de dincolo”. Trecerea, cu tot ce incumbă ea, este un proces care presupune modificări de substanță în alcătuirea lumii.³⁷ Ea nu este o simplă deplasare în timp și spațiu (acesta din urmă fiind o componentă fundamentală, alături de timp, a realității materiale), ci, aproape întotdeauna, marchează un punct de cotitură în evoluția personală a cuiva, în literatura *fantasy* sau în basm a eroului care, de voie sau fără de voie, este ales să participe la o realitate diferită, unde are posibilitatea de a se afirma ca ființă plenară.³⁸

Trecerea poate să fie *materială* (în sensul parcurgerii mai multor traiectorii spațiale concrete) sau doar *spirituală* (prin care se realizează accederea la o altă treaptă de cunoaștere, dobândirea unui nou statut), sau și una și alta.

În basmele lui C.S. Lewis, joncțiunea dintre lumi se realizează în momentul trecerii, când timpul uman este resorbit în eonul narnian – o clipă se poate dilata pentru a cuprinde, într-o

³⁴ „Ireversibilul nu este o trăsătură, printre altele, a timpului, el este însăși temporalitatea timpului [...]. Timpul este ireversibil la fel cum omul este liber: în mod esențial și total.” (Vladimir Jankélevitch, *Ireversibilitatea și nostalgia*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 9).

³⁵ C. Rădulescu-Motru, în cartea sa, *Timp și destin*, propune termenul *destin* pentru cel de *durată*, aparținând lui Bergson, argumentând că durata ține de viața contemporană a omului, pe când prin destin se înțelege „trăirea dinamică a timpului din cursul vieții.” (C. Rădulescu-Motru, *Timp și destin*, 1940, Editura Semne, București, 2008, p. 7).

Tot C. Rădulescu-Motru spune că „problema timpului este negreșit o problemă de psihologie, fiindcă timpul este, înainte de orice, un fapt sufletească.” (Ibidem, p. 95). De asemenea, o remarcă importantă este aceea că „timpul trebuie considerat un produs al evoluției vieții sufletești. El este o cucerire treptată a conștiinței.” (Ibid., p. 99).

³⁶ C.S. Lewis, *Prințul Caspian*, traducere de Irina Oprea și Radu Paraschivescu, Editura Arthur, București, 2016, p. 10.

³⁷ „Viața individuală, oricare ar fi tipul de societate, constă din a trece succesiv de la o vârstă la alta și de la o ocupație la alta.” (Arnold Van Gennep, *Riturile de trecere*, Editura Polirom, Iași, 1996, p. 16).

³⁸ „Din punct de vedere material și magico-religios, oricine trece de la un teritoriu la altul se află, pentru un timp mai mult sau mai puțin îndelungat, într-o situație specială: el plutește între două lumi.” (Ibidem, p. 27).

fracțiune a ei, sute sau chiar mii de ani. La fel ca în proza modernă (J. Joyce, V. Woolf, etc.), în literatura *fantasy*, dar și în povești, timpul și spațiul sunt relative,³⁹ ceea ce înlesnește o perpetuă aventură a eroului, din roman, prin sondarea eului, a conștiinței profunde și a memoriei afective, iar la personajul din basm, prin cucerirea de noi universuri aflate la limita realității.⁴⁰

Eroilor lui C.S. Lewis, accesul în Narnia le este permis numai până la o anumită vârstă, după care pentru ei aceste călătorii devin imposibile pentru simplul motiv că au crescut și sunt „prea mari,” trebuind să-și continue doar viața lor obișnuită.⁴¹ Iar acest lucru nu face decât să afirme indirect că Narnia a fost concepută ca o imagine a unui spațiu paradiziac, arhetipal, un loc „consacrat”⁴², sau ca o geografie sacră⁴³ a cărei în-ființare necesită de la început o stare de puritate desăvârșită a conștiinței și a inimii.

Creând Narnia din nimic, numai prin intonarea unui cântec suav, Aslan nu-i conferă doar materialitatea necesară subzistenței fizice, ci și privilegiul de a fi o lume a adevărului și a dreptății, a păcii și a credinței, a venerației pentru ceea ce este bun și frumos. Regii și Reginele Narniei au tocmai menirea de a veghea asupra bunei orânduiei a lumii și de a ocroti pe toți locuitorii ei. Frontiera dintre lumea obișnuită și Narnia poate fi trecută doar de cei care au o menire specială, o misiune, fiindcă toate aceste călătorii au întotdeauna un scop precis: o intervenție rapidă, inteligentă și curajoasă este neapărat necesară pentru că un pericol iminent amenință cu dezastrul. Ca urmare, Narnia este mereu asociată cu un anume sentiment religios deoarece „manifestarea sacrului întemeiază ontologic Lumea. În întinderea omogenă și nemărginită, unde nu există nici un punct de reper și nici o posibilitate de *orientare*, hierofania dezvăluie un punct fix”, absolut, un ‘Centru’.”⁴⁴

Peregrinările eroilor lui C.S. Lewis sunt continuu „orientate”, de către Aslan, iar dorința lor cea mai vie, indiferent de loc sau timp este să-l reîntâlnească și să se lase călăuziți de el. Divinitate omnipotentă și omniprezentă, Aslan umple cu prezența sa suprafirească, și totuși concretă, atât timpul, cât și spațiul, dominându-le și sanctificându-le.⁴⁵

Fiind un tărâm fermecat, Narnia impune o altă funcționare a categoriilor de spațiu și timp, care par să alcătuiască împreună o unitate indestructibilă și indisolubilă.⁴⁶ Chiar și după episodul apocaliptic din final – relatat în *Ultima bătălie* (*The Last Battle*) – Narnia, trecând pragul veșniciei, continuă să existe în toate datele ei esențiale. Punctul nodal al tuturor spațiilor posibile, centrul lor de convergență este Țara lui Aslan:

„Țara aia și țara asta – toate țările *adevărate* – sunt doar niște versanți care pornesc din munții cei mari ai lui Aslan.”⁴⁷

³⁹ „Structura temporală a realității nu se manifestă în formă pură, aceeași pretutindeni, pentru simplul motiv că existența nu este o entitate nediferențiată, omogenă, ci compusă dintr-o infinitate de nivele structurale.” (Gheorghe Bîrsan, *Timpul în știință și filosofie*, Editura Științifică, București, 1973, p. 180).

⁴⁰ "Contemporary fantasy often involves a multitude of secondary worlds, *heterotopia*. The 'hetero' of the recent literary term emphasizes dissimilarity, dissonance, and ambiguity of the worlds. Heterotopia denotes a multitude of discordant universes, the ambivalent and unstable spatial and temporal conditions in fiction." (Maria Nikolajeva, *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*, Lanham, Oxford, Scarecrow Press, 2005, p. 140, apud Marius Conkan, *Portalul și lumile secundare*, Editura Tracus Arte, București, 2017, p. 124).

⁴¹ „Constatarea că timpul curge cu o viteză diferită pentru un copil, un tânăr și un bătrân nu este numai afirmarea unor impresii subiective, expresia unui sentiment în sine.” (Ghe. Bîrsan, op. cit., p. 193).

⁴² „Prin consacrare, el (adică locul-n.n.) e ‘luat în posesie’ în numele deținătorului său divin, căpătând calitatea și structura unui amplasament exemplar.” (Anca Manolescu, *Locul călătorului*, Editura Paideia, București, 2002, p. 90).

⁴³ „Există un simbolism geografic, așa cum există unul istoric, iar valoarea simbolică a lucrurilor e cea care le dă semnificația profundă pentru că aici se stabilește corespondența lor cu realități de ordin superior.” (Ibidem, p. 98).

⁴⁴ Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Editura Humanitas, București, 2007, pp. 19-20.

⁴⁵ „Când sacral se manifestă printr-o hierofanie oarecare, nu se produce doar o ruptură în spațiul omogen, ci și revelația unei realități absolute, care se opune non-realității imensei întinderi înconjurătoare.” (Ibidem, p. 19).

⁴⁶ Jon May și Nigel Thrift arată că timpul și spațiul convenționale tind să fie înlocuite de "a multiple, heterogeneous and uneven Timespace", ceea ce înseamnă că "these networks of Timespace may work to shape numerous and often incompatible if not contradictory senses of time." (Jon May/Nigel Thrift (ed.), *Timespace, Geographies of Temporality*, Routledge, 2001, p. 5).

⁴⁷ C.S. Lewis, *Ultima bătălie*, traducere de Irina Oprea și Radu Paraschivescu, Editura Arthur, București, 2015, p. 189.

Moartea, care își găsește expresie în sfârșitul Narniei, înseamnă manifestarea unui alt spațiu și timp, care par, de fapt, să ducă mai departe existența anterioară a tuturor celor implicați în poveste. Noua Narnie este doar o versiune îmbunătățită a celei de altădată, o extensie în spațiu și timp – în forma lor eternă – a aceleași lumi din totdeauna. Veșnicia, în opinia lui C.S. Lewis, nu este ceva inert și lipsit de viață, ci, așa cum demonstrează ultimul basm al seriei, ea se naște din vremelnicie prin salvarea a tot ceea ce este bun și valoros. Eternitatea, așa cum o percepe autorul, nu înseamnă stagnare și încremenire, ci mai degrabă, în mod firesc, ea se constituie ca polul opus al existenței terestre care este asociată dispersiei, adică unui timp al rătăcirii, prin moarte omul redescoperind timpul, dar într-o formă concentrată, ca timp al regăsirii.

La C.S. Lewis, spațiul și timpul sunt asociate cu călătoriile eroilor care transcend limita existenței cotidiene pentru a se regăsi pe meleagurile pline de magie ale unui ținut fantastic, cunoscut sub numele de Narnia, unde conviețuiesc, în deplină armonie, ființe neașteptate, ca nimfe, centauri, satiri, fauni, driade și tot felul de zeități păgâne, animale vorbitoare, uriași, inorog, pitici.⁴⁸ Toate aceste personaje formează nu doar fiecare o specie sau un regn aparte, ci și un spațiu (conectat la un anume timp) prin care se definește ca fiind diferit de ceilalți, autonom și independent.⁴⁹ Diferitele spații, cu epocile pe care le desemnează și le înglobează (fizica modernă crede că timpul este o dimensiune a spațiului) alcătuiesc istoria Narniei, adică evoluția și progresul ei, destinul său fabulos. Ca un spațiu eminamente sacru, această istorie unică cunoaște nu doar o evoluție pe orizontală, ci și una pe verticală, prin anticiparea mitică a eshatologiei, a mântuirii prin intervenția fără greș a divinității. Spațiul și timpul din Narnia, spre deosebire de spațiul și timpul strict circumscrise ale lumii obișnuite, dobândesc și ele un caracter transcendent, devin mediul unor întâmplări miraculoase asistate de un zeu binefcător, ocrotitor și înțelept.

În ceea ce privește valorile și semnificațiile artistice ale spațiului și timpului, desemnate printr-un singur termen *cronotop*, împrumutat din științele matematice, M. Bahtin arată că „în cronotopul literar-artistic are loc contopirea indiciilor spațiale și temporale într-un ansamblu inteligibil și concret. Timpul, aici se condensează, se comprimă, devine vizibil din punct de vedere artistic, spațiul însă se intensifică, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp. Intersectarea seriilor și contopirea indiciilor constituie caracteristica cronotopului artistic.”⁵⁰

Legătura dintre spațiu și timp este una de substanță și la C.S. Lewis: Narnia nu este o regiune plasată în atemporal, sustrasă raportului dintre cele două categorii, „simțul timpului” nu e „ca și suprimat.”⁵¹ Poveștile Narniei se înscriu, parafrazându-l pe G. Durand, între „a dura” și „a fi”, între a exista în timp și a fi dincolo de timp,⁵² adică destinul său se conturează, în sens religios, ca o evadare din determinismul temporal, și istoric, fatal. Lumea poveștilor lui C.S. Lewis pendulează între timpul real și timpul fantastic, între un spațiu geografic comun (Anglia) și spațiul miraculos, încărcat de mitologie, dar imposibil de găsit pe vreo hartă a lumii. Spațiul în care se desfășoară aventurile Narniei este conceput de C.S. Lewis ca o întindere ce își fixează coordonatele între momentul cosmogonic și cel apocaliptic din final, când întreg teritoriul său este acoperit de noapte și de ape. Dar Narnia dispăre pentru a fi regăsită, vie, senină, reînnoită și plină de speranță, în Țara lui Aslan, ca împărăție a veșniciei, ceea ce dovedește o dată în plus relativismul oricărui spațiu și timp: tot ce există se transformă, tot ce există este perisabil, spațiul și timpul cunoscând, ele însele, un proces de modificare și degradare, de aneantizare treptată și ireversibilă. Narnia este, fără îndoială, ceea ce G. Bachelard voia să spună prin „spațiul poetic”, în care finitul și infinitul coexistă într-o alchimie secretă, în care lumi tainice se unesc într-un destin comun.

⁴⁸ „Cronicle din Narnia, spre exemplu, prelucrează și îmbină mituri creștine, grecești și celtice, cum sunt crucificarea și resurrecția lui Hristos, riturile vegetale dionisiace sau călătoriile celtice irlandeze pe mare.” (Marius Conkan, op. cit., p. 214).

⁴⁹ „Există chiar tot atâtea spații câte tipuri de abordare și perspective posibile asupra universului și mediului nostru înconjurător.” (Élisabeth Clément, op. cit., p. 487).

⁵⁰ M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982, p. 294.

⁵¹ G. Durand, *Spațiul ca formă apriorică a fantasticii*, în *Structurile antropologice ale imaginarii*, Editura Univers, București, 1977, p. 497.

⁵² Ibidem, p. 498.

Spațiul, în literatura fantastică, încetează de a mai fi doar „un mediu omogen, continuu și nelimitat”, devenind și un spațiu al reprezentărilor, „o expresie a interiorității, a spiritului.” Spațiul și timpul sunt două modalități prin care omul se raportează la lume și la sine, iar atunci când sunt preschimbate în date ale conștiinței, ele capătă o valoare simbolică. Narnia, ca lume complementară (ea nu e doar un topos fantastic, ci și unul religios, paradiziac), apare ca imagine-arhetip a oricărei lumi sau univers, parcurgând, în linearitatea sa istorică, un ciclu de evoluție total, ce însumează nașterea, creșterea și în final moartea. Progresul ei, de-a lungul multelor sute de ani care-i compun existența, conține momentul apoteotic al genezei, grație lui Aslan, o Epocă de Aur, de belșug și înflorire, după care urmează perioade de declin și de nesiguranță și de lupte, ca în *Calul și băiatul* (*The Horse and His Boy*), *Prințul Caspian* (*Prince Caspian*), *Jilțul de Argint* (*The Silver Chair*) și, bineînțeles, *Ultima bătălie* (*The Last Battle*). În Narnia, elementul topografic înseamnă lumi diferite, uneori lumi care interferează, prezentate prin călătoriile întreprinse de eroi, pe mare sau pe uscat sau în adâncurile pământului. Dar și mai mult, el se configurează ca o zonă spirituală, un loc, un amplasament noetic care poartă în structura sa referința la o altă lume.⁵³ Spațiul, așa cum îl concepe C. S. Lewis, este mai mult decât o „formă de existență a materiei”,⁵⁴ reprezentând încă de la început, de la luarea sa în stăpânire de către Aslan, un perimetru profund impregnat de sacru și de valorile sale imperisabile.⁵⁵ Și pentru acest spațiu, amenințat, la un moment dat, de tiranul Miraz – cel care, uzurpând drepturile adevăratului moștenitor al Narniei, încearcă să șteargă orice urmă a trecutului său străvechi – se avântă în luptă prințul Caspian, ajutat de copiii-regi și de Aslan. Mai târziu, același Caspian pleacă pe mare în ideea de a-i găsi pe cei șapte lorzi ai Narniei, dispăruți în timpul domniei lui Miraz, dar și pentru a descoperi Țara lui Aslan, care se profilează undeva departe, la capătul lumii. Această călătorie este un prilej de a explora o serie de insule – Insulele Singuratiche, Insula Balaurului, Insula Apei Morții, Insula Arsă, Insula Întunecoasă – ce constituie tot atâtea teritorii necunoscute, locuri inedite, terifiante sau pline de farmec. Dar spațiul cel mai interesant și incitant rămâne cel de la capătul lumii, acolo unde se află Țara lui Aslan, asociată cu „un alb nesfârșit”:

„Nemărginirea albă rămase la fel de misterioasă pe măsură ce se apropiau de ea. Dacă era pământ, atunci era un pământ foarte straniu, fiindcă părea la fel de neted ca apa și la același nivel cu ea.”⁵⁶

Dar eroii, implicați în această aventură, înțeleg că imensa întindere albă era o mare de crini în floare:

„Crinii parcă nu se mai terminau. Zi după zi, din toate acele mile și leghe de flori se ridica un miros despre care lui Lucy îi veni foarte greu să vorbească: dulce – da, dar câtuși de puțin adormitor sau gata să te copleșească, o mireasmă proaspătă, sălbatică și emanând cumva singurătate...”⁵⁷

Topografia misterioasă a Țării lui Aslan nu înseamnă doar un loc tainic, ci și un parfum aparte, o liniște profundă, o lumină care se poate bea precum apa și atmosfera rarefiată a Mării de Argint. Ce se înțelege de aici este faptul că un loc nu e doar un punct pe o hartă, ci un *topos* încheiat din trăiri, amintiri, aspirații, vise; el are întotdeauna adăugat un imaginar care îi însuflă viață și care nu-l lasă să piară.

O incursiune insolită se regăsește în lectura Cărții Magice care este ea însăși un *spațiu* bizar, unde Lucy se vede pe sine în ipostazele sale din cele două lumi – Anglia și Narnia – și unde îi este

⁵³ „H. Corbin care, vorbind despre topografia spirituală, spune că ea lucrează nu cu locuri situate, ci *situante*, pentru că în acest caz, sufletul e cel care – identificând prin contemplație o origine (non-apartenență condiției spațio-temporale concrete) – spațializează, actualizează câmpul propriu al evenimentului spiritual.” (Anca Manolescu, op. cit., p. 85).

⁵⁴ V. Ghe. Bârsan, *Timpul în știință și filosofie*, op. cit., p. 96.

⁵⁵ „Locul consacrat conține în germene dezvoltarea unei *geografii sacre* prin care comunitatea, poporul, statul își construiesc și își consolidează coerența, identitatea, imaginea de sine.” (Anca Manolescu, op. cit., p. 90). Narnia poate fi considerată ca fiind un loc consacrat în sensul că teritoriul ei este unul ales, predestinat, sanctificat de prezența manifestă, vie, a unei divinități întrupate.

⁵⁶ C. S. Lewis, *Călătorie cu Zori de zi*, traducere de Irina Oprea și Radu Paraschivescu, Editura Arthur, București, 2017, p. 213.

⁵⁷ Ibidem, p. 215.

dat să înțeleagă că timpul vieții, indiferent în ce lume, este unic și ireversibil: „Numai că aici se făcu simțită o parte din magia Cărții. Nu aveai cum să te întorci. Paginile din dreapta, cele care urmau, puteau fi întoarse; cele din stânga, nu.”⁵⁸

BIBLIOGRAPHY

- Albu, Rodica (ed.), *Inklings, litera și spiritul*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2004.
- Bahtin, M., *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982.
- Bachelard, G., *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, Editura Paralela 45, București, 2003.
- Braga, Corin (coord.), *Morfologia lumilor posibile*, Editura Tracus Arte, București, 2015.
- Bârsan, Ghe., *Timpul în știință și filosofie*, Editura Științifică, București, 1973.
- Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, traducere de Iulia Soare, Editura Meridiane, București, 1971.
- Conkan, Marius, *Portalul și lumile secundare, Tipologii ale spațiului în literatura fantasy*, Editura Tracus Arte, București, 2017.
- Doležel, Lubomir, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers, București, 1977.
- Duriez, Colin, *O călăuză prin Narnia și prin întreaga operă a lui C.S. Lewis*, traducere de Maria Ștefănescu și Valentin Dan, Editura Aqua Forte, Cluj-Napoca, 2008.
- Eliade, Mircea, *Sacral și profanul*, traducere de Brândușa Prelipceanu, Editura Humanitas, București, 2007.
- Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, traducere de Antonia Constantinescu, Editura Univers, București, 1977.
- Jankélévitch, Vladimir, *Ireversibilitatea și nostalgia*, traducere de Vasile Tonoiu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.
- Lewis, C. S., *Despre lumea aceasta și despre alte lumi*, traducere de Bianca Rizzoli, Editura Humanitas, București, 2011;
- , *Nepotul magicianului*, traducere de Larisa Avram, Editura Rao, București, 1997;
- , *Calul și băiatul*, traducere de Irina Oprea și Radu Paraschivescu, Editura Arthur, București, 2015;
- , *Șifonierul, Leul și Vrăjitoarea*, traducere de Larisa Avram, Editura Rao, București, 1997;
- , *Călătorie cu Zori de zi*, traducere de I. Oprea și R. Paraschivescu, Editura Arthur, București, 2017;
- , *Prințul Caspian*, traducere de I. Oprea și R. Paraschivescu, Editura Arthur, București, 2016;
- , *Ultima bătălie*, traducere de I. Oprea și R. Paraschivescu, Editura Arthur, București, 2015.
- Manolescu, Anca, *Locul călătorului*, Editura Paideia, București, 2002.
- May, Jon/Nigel Thrift (eds.), *Timespace, Geographies of Temporality*, Routledge, 2001.
- Morris, David, *The Sense of Space*,
www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp02/NQ27700.pdf.
- Rădulescu-Motru, C., *Timp și destin*, Editura Semne, București, 2008.
- Rudică, Tiberiu/Daniela Costea, *Aspecte psihologice în mituri, legende și credințe populare*, Editura Polirom, Iași, 2003.
- Van Gennep, Arnold, *Riturile de trecere*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, Editura Polirom, Iași, 1996.

⁵⁸Ibid., p. 146.

ON BEAUTY, TRUTH AND MYSTIC LOVE IN OSCAR WILDE'S FAIRY TALES

Liliana Bahnă

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The aesthetic refinement and artistic subtlety of Oscar Wilde's fairy tales are well known. Apparently written for children, they focus in fact on a series of deep moral issues, providing an insight into their author's philosophical thought. Built on a literary pattern which intertwines in its structure metaphysical themes and religious symbols, Wilde's fairy tales represent an imaginary mode of approaching the world and its reality. Beauty, truth and love (in their biblical and Platonic sense) are regarded as a universal antidote to evil and its corruption and as the only path to salvation and spiritual redemption. Mysticism, in this case, is about faith, knowledge and about the essence of the world that lies hidden in Man's soul.

Keywords: Oscar Wilde, beauty, truth, mystic love, fairy tale.

Oscar Wilde (1856-1900) nu a scris mult. El nu a fost ceea ce se cheamă un autor prolific, calitatea, în cazul său, precumpănind, în mod substanțial, asupra cantității. Dincolo de *The Ballad of the Reading Gaol* (*Balada închisorii din Reading*) și *De Profundis*, opere de maturitate, nu doar artistică ci și existențială, Oscar Wilde este cunoscut pentru creațiile sale lirice, pentru eseurile sale, reunite în volumul *Intentions* (*Intenții*), pentru piesele sale de teatru, care se remarcă printr-un comic spumos, plin de vervă scânteietoare, cu profunde accente critice la adresa societății contemporane. Totuși, creațiile cele mai de seamă ale lui Oscar Wilde rămân cele din domeniul prozei, al ficțiunii, chiar mai mult, din domeniul fantasticului, foarte la modă în epocă, nu doar în Anglia, ci și pe continent, în special în Franța. Astfel, *The Picture of Dorian Gray* (*Portretul lui Dorian Gray*), dar mai ales basmele și poveștile cuprinse în cele două volume, *The Happy Prince and Other Tales* (*Prințul Fericit și alte povestiri*) și *A House of Pomegranates* (*Casa cu rodii*) sunt considerate, pe bună dreptate, realizările cele mai importante ale scriitorului. Despre aceste povești s-a spus că ele „sunt de fapt mai degrabă niște poeme în proză decât basme pentru copii. Cu toate acestea, ele se adresează, în egală măsură, adulților și celor mici. S-a spus adesea că multe dintre aceste povestiri amintesc de opera lui Flaubert, Gautier, Poe și Hans Andersen, dar nu s-a subliniat, îndeajuns, savoarea lor particulară și incontestabilele lor merite artistice.”¹ Oscar Wilde însuși, într-una din scrisorile sale, le caracteriza ca fiind „o încercare de a oglindi viața modernă într-o formă cât mai depărtată de realitate – de a trata problemele moderne într-o manieră ideală, non-imitativă: sunt, desigur, delicate și fanteziste și scrise nu pentru copii, ci pentru oameni copilăroși între optsprezece și optzeci de ani.”² Se pare, totuși, că exegeza nu a ținut cont de această clarificare făcută de autor, deoarece nenumărate studii critice pornesc tocmai de la premisa, inversă, că aceste povești, pe lângă frumusețea lor intrinsecă, se prezintă, în subtext, fie ca o pledoarie în favoarea celor pe care societatea tinde de obicei să-i marginalizeze, fie ca o extensie ficțională, eufemistică, a unei problematice personale, adică a unor orientări și opțiuni de viață privată. Ele sunt, în general, explicate/interpretate, dacă nu prin fapte legate de evenimentele strict biografice, atunci prin prisma realităților sociale, cu adevărat, greu de eludat, ale epocii victoriene. Ceea ce este de înțeles, și

¹ Mihai Miroiu, *Prefață* la Oscar Wilde, *Intențiuni*, Editura Univers, București, 1972, p.8.

² Scrisoare *Către Amelie Rives Chanler*, din ianuarie 1889, în *De Profundis*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 69. Tot Oscar Wilde este cel care, întrebat dacă poveștile din *A House of Pomegranates* sunt „potrivite” pentru copii, a replicat: ‘I had about as much intention of pleasing the British child as I had of pleasing the British public.’ (Citat dintr-o scrisoare a autorului către *Pall Mall Gazette*, în Elizabeth Goodenough, *Oscar Wilde - Victorian Fairy Tales and the Meanings of Atonement* (*The Lion and the Unicorn*, 23/ 3, 1999, pp. 336-354).

anume că majoritatea criticilor operei lui Wilde³ au fost, și sunt încă, mai atrași și interesați de viața personală a scriitorului, găsim că ea explică, în bună măsură, creația, poate și din pricină că Oscar Wilde însuși a afirmat odată că „și-a pus geniul în viață, iar în operă doar talentul.” Aceste cuvinte exprimă, fără îndoială, o realitate și un adevăr: ele reprezintă ilustrarea/confirmarea și punerea în practică a unei idei expuse cândva de Walter Pater că trebuie *să facem din viața noastră o operă de artă*.⁴ Tot lui Pater îi aparține faimoasa sintagmă *art for art's sake*, prin care înțelegea că arta este departe de a fi (doar) *mimesis* – ea există ca expresie obiectivată a Frumuseții. Cu toate acestea, Oscar Wilde a avut, adesea, mai ales în eseurile sale, luări de poziție contradictorii. Împărtaşind păreri și ideile lui Pater (considera lucrarea acestuia despre *Renaștere*, ca fiind o carte esențială), el s-a lăsat influențat în atitudinea sa și de personalități ca John Ruskin care, se știe, era un foarte virulent și vehement opozant al societății britanice, având propriile sale vederi în legătură cu binele social, dezvoltarea tehnologică și rolul artei într-o lume dominată de mercantilism.

Totuși universul literar a lui Oscar Wilde a refuzat întotdeauna să fie doar o reflexie a societății vremii în pofida atitudinii critice a scriitorului, constituindu-se mai curând într-o mărturie simbolică și metaforică a unor aspirații umane ideale care se înscriau cu mult dincolo de sfera socialului, de ale cărei tare Wilde era, fără doar și poate, conștient, dar nu suficient de preocupat pentru a le face loc în opera sa, care se vrea, înainte de toate, o căutare și o ilustrare estetică a conceptului de Frumos. Dar acel Frumos în stare să exprime Adevărul. Deci, vorbim aici tocmai de acele lucruri greu, dacă nu chiar imposibil de aflat în lumea cotidiană ce tinde să falsifice, prin atitudini și afirmații specioase, esența lor. Într-o epocă care cultiva tot mai asiduu prezentarea fidelă a realităților sociale, morale, etc. – așa cum procedau Realismul, Naturalismul – Oscar Wilde are curajul și îndrăzneala să sugereze că „minciuna” în artă este mult mai de dorit, pentru că ea este creația fanteziei și a gândirii imaginative.⁵

Dincolo de orice abordare pragmatică a literaturii, în sensul de reprezentare mai mult sau mai puțin exactă a realităților existente în vremea sa,⁶ scriitorul s-a arătat interesat de cultivarea unui gen de poveste suficient de flexibil pentru a-i permite să-și expună neîngrădit concepțiile și ideile care oricum depășeau, prin anvergură intelectuală și prin profunzimea emoției, concretul realităților contemporane. Astfel, Wilde, nu doar în basme, dar și în singurul său roman, *Portretul lui Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray)*, oferă o privire simbolică asupra lumii, o viziune care își extrage substanța dintr-o imaginație fantastică ce tinde nu spre explicarea realității, ci mai curând spre transcenderea ei, pentru o mai bună înțelegere a ceea ce este esențial. Optând, în ceea ce privește basmele sale, pentru o formulă concisă, ce amintește de parabolele evanghelice, autorul își creează discursul în jurul unor metafore sau simboluri care pot fi asociate unor trăiri afective complexe. Deși motivul, tradițional și consacrat, al călătoriei în „lumea de dincolo” lipsește, basmele lui Wilde se mențin în zona metafizicului prin abordarea unor teme ce se concentrează asupra psihicului omenesc și a mecanismelor sale, care-i îndreptățesc și-i justifică opțiunile; sufletul omului este teritoriul pe care scriitorul îl explorează cu atenția și minuția celui ce vrea să cunoască

³V., de exemplu, Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion* (capitolul *Inverting and Subverting the World with Hope*, pp. 118-127), Routledge, New York, 2006.

⁴ Lucrările critice care explică opera lui Wilde numai, sau oricum într-o mare măsură prin faptul biografic, nu fac decât să limiteze scrierile sale doar la câteva idei, reluând mereu aceleași argumente. În acest sens pot fi consultate: Robert K. Martin, *Oscar Wilde and the Fairy Tale: 'The Happy Prince' as Self-Dramatization* (în *Studies in Short Fiction* 16, 1979, pp. 74-77); George Woodcock, *The Paradox of Oscar Wilde*, Macmillan, New York, 1950; Michael Patrick Gillespie, *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*, University Press of Florida, Gainesville FL, 1996; Carol Tattersall, *Immodest Proposal: Rereading Oscar Wilde's Fairy Tales*, în *Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction*, 26, 1-2, 1991, pp. 128-139; Naomi Wood, *Creating the Sensual Child* (în *Marvels and Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 16, nr. 2, 2002, pp. 156-170).

⁵ Cf. „Unica formă a minciunii, care este absolut dincolo de orice reproș, este minciuna de dragul minciunii și culmea acesteia este, așa cum am avut prilejul să o punem în evidență, Minciuna în Artă.” (*Decăderea Minciunii*, în *Intențiuni*, p.66).

⁶ ‘His tales are imbued with a Christian socialist notion of humanism, and they contradict the civilizing process as it was practiced in England. To achieve the effect he desired, Wilde broke with the apologetics of classical fairy tales and the puerile Victorian stories to mirror social problems in Victorian England with a glimmer of hope – with a utopian impulse for change’. (Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, pp. 120-121).

adevărul din spatele aparențelor. Astfel, aceste texte se conturează ca niște instanțee prin care, cu ajutorul simbolurilor și al limbajului poetic, suntem invitați să participăm la misterul Ființei, printr-o meditație contemplativă asupra unor personaje și, mai ales, asupra actelor lor care echivalează cu ieșirea din zona profană și intrarea, prin Iubire și căutarea inedită a Adevărului și a Binelui, în zona sacrului, a misterului său imposibil de definit în termenii limbajului curent.

Interesul lui Oscar Wilde pentru religie a fost remarcat de aproape toți comentatorii operei sale. Afilieră sa la sfera religiosului, a sacrului, capătă accente de un profund dramatism, iar emoțiile pe care le stârnește, cathartice, fără îndoială, pun cititorul avizat în contact cu marile teorii mistice, așa cum se întâmplă cu *Prințul Fericit (The Happy Prince)* (pe care majoritatea comentatorilor îl asociază unei figuri martirice, chiar lui Iisus însuși, în dorința sa de pace și salvare universală), cu *Privighetoarea și trandafirul (The Nightingale and the Rose)*, (în care intuim profunzimile iubirii jertfelnice), *Urișul ce se iubea doar pe sine (The Selfish Giant)* (cu epifania din final, când ființei i se concede, pentru binele făcut, o întâlnire cu Iisus în ipostază de copil). Situându-se la nivelul unei creații ce își află sursa în imaginarul fantastic, concentrându-se pe revelarea metaforică și simbolică a Spiritului, adică a Realității transcendente, Oscar Wilde încercă să pășească dincolo de limitele impuse de psihologia obișnuită, fixându-și atenția pe trăsăturile abisale ale ființei umane. Pentru că „domeniul de predilecție al simbolismului este non-sensibilul sub toate formele sale: inconștient, metafizic, supranatural și supraréal.”⁷ Basmele sale, așa cum se înfățișează ele, reprezintă, în mod cert, o experiență mistică a sacrului în forma sa deplină și desăvârșită, care este Iubirea. Și nu întâmplător, ea apare sub aspect tragic, fiindcă trăirea sacrului presupune întotdeauna o „ruptură de nivel” și aceasta nu doar ca detașare față de lume, ci și ca expresie a afirmării de sine prin confruntarea cu ceva mai puternic și a cărei forță teribilă stârnește sentimente inexplicabile și contradictorii.

Inspirate de un adânc sentiment religios, basmele lui Wilde vorbesc despre Dumnezeu cel „învăluit în teribila măreție a divinității sale,”⁸ și înfățișat ca Iubire, Bine, Adevăr. Personajul central din *The Young King*, ne învață că splendoarea și frumusețea rezidă în simplitate și bunătate, în compasiune și credință. Credința despre care Rudolf Otto spunea că este „de departe lucrul cel mai activ, mai puternic, mai creator din noi, că ea este afectul cel mai intens, cel mai de-a-proape înrudit cu *enthousiasme*... Ea este aceea care ne transformă și ne face să renaștem launtric.”⁹ Experiența sacrului, în grade diferite, constituie un topos al celor mai importante povești ale lui Wilde¹⁰ care a avut intuiția mistică și inefabilă a „abisului, a nopții, a pustiuului divinității, unde sufletul trebuie să se cufunde în cazna, în părăsirea, în uscăciunea, în plictisul unde el trebuie să zacă, în înfiorarea și cutremurarea lepădării de sine, a eliberării de sine și a lui *annihilatio* în *infern*um temporale.”¹¹ Sacral este deci o categorie *a priori* ce înglobează raționalul și iraționalul deopotrivă, depășind, în totalitate, puterea de înțelegere a „rațiunii pure”, mergând spre o cunoaștere intuitivă pe care numai mistica, ca percepție simbolică, o poate oferi.¹² Miracolul, ce se produce la încoronarea Tânărului Rege (*The Young King*), este o astfel de manifestare a *numinosului*. După cele trei vise profetice, tânărul refuză hainele bogat lucrate, el care admira, până la adorație, orice lucru frumos, hotărât să meargă la încoronare cu veșmintele lui sărăcicioase. Dar în catedrală are loc o veritabilă „schimbare la față”, o transformare extraordinară, o metamorfoză ce dezvăluie prezența de netăgăduit a sacrului: „Mărirea lui Dumnezeu umplu tot lăcașul”. Tânărul Rege îngenunchează în fața chipului lui Iisus și se roagă, iar Dumnezeu îi răspunde, săvârșind un

⁷ Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, p. 17. Dan Gabriel Sîmbotin, în *Imaginarul, construcția și deconstrucția lumii*, afirmă că „simbolul reprezintă reperele pe care le avem în abisul lumii pulsionale și de aceea el joacă rolul de punct de sprijin al cunoașterii în ceea ce e de-necunoscut.” (p. 165).

⁸ Rudolf Otto, *Sacral*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p.113.

⁹ Ibidem, p. 121.

¹⁰ Rudolf Otto afirmă despre basm că el „presupune de la bun început un instinct „natural” al imaginației, al povestirii, al conversației și plămuirii acestuia. Dar o povestire devine basm numai datorită acelui element al „minunatului”, numai datorită miracolului și unor întâmplări și acțiuni miraculoase, adică numai datorită unei trame numinoase. Același lucru se poate spune, într-o măsură încă și mai mare, despre *mit*. (Ibid., p. 137)

¹¹ Ibid., p. 122.

¹² Ibid., p. 128.

miracol. În cartea a doua a *Republicii* lui Platon, Socrate face următoarea afirmație: „Dumnezeu este simplu, este sincer în faptă și în vorbă. El nu se transformă și nu înșală pe nimeni.”¹³

În accepția lui Rudolf Otto, sacrul/numinosul este ceva inefabil și care se sustrage, cu îndărătnicie, oricărei apropieri raționale și oricărei delimitări conceptuale. El este prezentă.¹⁴ El este un *mysterium tremendum*, o taină cu neputință de pătruns,¹⁵ un Bine spre care sufletul tinde, în mod intuitiv și irațional, chiar dacă găsirea lui înseamnă jertfă, sacrificiu, dăruire de sine. Când Pescarul, din *The Fisherman and His Soul*, renunță la sufletul său, el renunță de fapt, nu la sine, ci la Lume, adică la acea parte din el care ține, prin toate apetiturile sale, de teluric. El își abandonează sufletul său pentru a se putea uni cu Iubirea sa. Dar sufletul său călătorește prin lume și o dată pe an se reîntoarce la el pentru a-i povesti despre peripețiile sale și implicit pentru a-l ispiti.

Iubirea, în acest caz, se constituie ca o expresie a sacrului, iar sirena¹⁶ este o ființă ce aparține, în mod simbolic, unei alte lumi, așa cum Dumnezeu este *ganz andere*, adică ceva cu totul diferit.¹⁷ Alegerea Pescarului implică, practic, imersiunea lui într-o altă dimensiune, un alt regn, o altă sferă a existenței. Detașat de lume, ieșit din contingent, el cunoaște un tip superior de existență, superioritate conferită de Iubire. Este, fără îndoială, o lume sacră care se revelează ca fiind, în mod fundamental, deosebită de cea profană.¹⁸

Credința lui Oscar Wilde este că sacrul oferă o deschidere unică spre universul valorilor, că el îi permite omului să treacă peste întâmplările dificile ale vieții pentru a descoperi frumusețea Spiritului, care respiră pretutindeni, în oameni, dar și în Natură. Simbolurile¹⁹ și metaforele, care abundă în basmele lui Oscar Wilde, contribuie din plin la captarea acestei atmosfere de mister sacral, de împărtășire dintr-o taină minunată care face posibilă exaltarea inimii dincolo de orice tragism existențial. Căci, dacă Moartea există, există și Viața de dincolo de Moarte.

Învățătura creștină, în tot ce are ea fundamental și universal, se regăsește în țesătura narativă a basmelor lui Oscar Wilde, fără a se recurge neapărat la o ilustrare dogmatică, ci filtrând ideile printr-o gândire și simțire personale, de unde și nota de mare originalitate pe care o capătă textele sale. S-ar putea chiar afirma, fără teama de a greși, că aceste basme, construite după modelul parabolei, întăresc convingerea că orice apropiere de sacru necesită mai întâi o știință (*gnoză*) a Binelui și a Adevărului, știință care nu poate fi obținută decât prin Iubire.

În eseu *Sufletul omului în socialism* (*The Soul of Man under Socialism*), Oscar Wilde îl propune pe Iisus²⁰ ca pe un model absolut, singurul demn de a fi urmat. Pentru el, Iisus este cel care se desăvârșește pe sine prin iubire și suferință, prin sacrificiul pe care îl face pentru umanitate. Iar acest comportament, imposibil de înțeles pentru unii, nu atestă altceva decât binecunoscuta afirmație a sfântului apostol Ioan că „Dumnezeu este Iubire,” idee care apare în predica rostită de preotul din *Pescarul și Sufletul său* (*The Fisherman and His Soul*) și care dovedește puterea miraculoasă a iubirii de a transforma inimile oamenilor, de a le transfigura, de a aduce în ele, în mod inefabil, pacea și împăcarea. Nu întâmplător pentru Oscar Wilde, Iubirea e mereu însoțită,

¹³ Platon, *Republica*, apud Rudolf Otto, op. cit., p. 152.

¹⁴ Ibidem, p. 11, dar și p. 16.

¹⁵ Ibid., p. 18.

¹⁶ Oscar Wilde nu a ales întâmplător o sirenă, adică o ființă a mediului acvatic, deoarece se știe că „simbolismul Apelor implică atât moartea, cât și renașterea. Contactul cu apa înseamnă întotdeauna o regenerare: disoluția este urmată de o nouă naștere iar imersiunea fertilizează și sporește potențialul de viață.” (Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 99). Aici se poate consulta de asemenea și capitolul *Apele și simbolismul acvatic* din Mircea Eliade, *Tratatul de istoria religiilor*, Humanitas, București, 2005, pp. 202-229.

¹⁷ „Sacrul se manifestă întotdeauna ca o realitate de un ordin complet diferit de realitățile „naturale”. (Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, op. cit., p. 12).

¹⁸ Cf. „Or, prima definiție care s-ar putea da sacrului este *opusul profanului*.” (Ibidem).

¹⁹ „Datorită simbolurilor,” susține Mircea Eliade, „omul iese din starea sa particulară și se deschide spre general și universal. Simbolurile trezesc experiența individuală și o preschimbă în act spiritual, în stăpânire metafizică a Lumii.” (Ibid., pp. 159-160).

²⁰ Jack Zipes face mențiunea că „he portrayed so many Christlike protagonists in his fairy tales,” (*Fairy Tales and the Art of Subversion*, p. 122) ceea ce subliniază interesul lui Wilde față de personalitatea emblematică a lui Iisus și de problematica lansată de el.

acompaniată de Durere.²¹ Ea reprezintă un punct luminos, dar îndepărtat, la care nu se poate ajunge decât traversând Labirintul tuturor încercărilor.

Raportul iubire-durere este aproape omniprezent în basmele scriitorului englez. Marea majoritate a poveștilor sale pivotează în jurul acestei relații dialectice ce se afirmă ca o realitate ineluctabilă, imposibil de evitat și cu neputință de depășit. Iubirea, în viziunea sa, are în permanență o notă, o aură de tragism, de fatalitate predestinată, așa cum se întâmplă în *Prințul Fericit* (*The Happy Prince*), de pildă. Ea apare ca jertfă de sine și ca sacrificiu în *Privighetoarea și trandafirul* (*The Nightingale and the Rose*), ca devotament, fără limite, în *Prietenul credincios* (*The Devoted Friend*), dar și ca afirmare a binelui și a adevărului în *Copilul Stelelor* (*The Star Child*) sau *Regisorul* (*The Young King*).

Iubirea, la Oscar Wilde, nu este niciodată un concept sau o idee, ci un aspect al vieții, o parte integrantă a ei, poate chiar mai mult, o soluție salvatoare. Toate personajele basmelor sale, cu puține excepții, acționează motivate de resortul intim al iubirii. Ele se lasă călăuzite de ea până la capăt, înfruntând pericole și nevoi (ca Tânărul Rege și Copilul stelelor), confruntându-se cu însăși moartea (ca micuța Privighetoare care acceptă să i se străpungă inima până la ultima picătură de sânge și până la ultima suflare sau ca Rândunelul ce refuză să îl părăsească pe Prinț). Pescarului, din *The Fisherman and His Soul*, nici un sacrificiu nu i se pare prea mare dacă el se realizează în numele Iubirii: nici chiar renunțarea la propriul suflet, fiindcă renunțarea se face în numele ființei iubite.

Se spune că iubirea înseamnă căutarea frumosului și, pe bună dreptate, căci și una și cealaltă sunt teofanii, adică manifestări ale divinului, de unde relația indisolubilă dintre cele două. Iubirea apare ca o oglindă în care Frumusețea se reflectă în toată splendoarea ei.²² Și nici nu ar putea să fie altfel atâta timp cât Frumusețea, pe un alt plan, se identifică cu Binele și cu Adevărul.²³ Dar Binele, așa cum îl concepe Oscar Wilde, depășește morala comună și eticul ca valoare socială, circumscrisă unei epoci sau unei anumite orânduiri istorice. Valorile pe care scriitorul englez le are în vedere sunt esențe, adică structuri fundamentale, imuabile, situate deasupra legilor prescrise de o societate sau alta. Ele trec dincolo de efemerul, de provizoriul existenței omenești, înscriindu-se în absolutul metafizic al lucrurilor imateriale, dar și imemoriale. Iar, în accepția lui Oscar Wilde, ghidul sau călăuză celui care caută și dorește Binele și Frumosul este tocmai Iubirea. Sf. Augustin descrie iubirea ca pe o „greutate – *pondus amor*, întrucât ea îl conduce pe om către propriul său loc,”²⁴ îi oferă o bună orientare și o bună situare – adică un spor de luciditate – în lume. Nu degeaba Platon considera că omul desăvârșit este doar cel capabil de iubire.

În *Banchetul*, sufletul râvnește și tânjește după ceea ce este Frumos pentru că „Frumusețea este adevăr.”²⁵ Frumosul ne emoționează, ne mișcă, și contemplându-l ni se oferă șansa de a intra în

²¹ Cf. „Acum mi se pare că Iubirea, orice fel de iubire, este singura explicație posibilă pentru cantitatea imensă de suferință din lume. Nu-mi pot imagina o altă explicație. Sunt convins că, dacă lumile, așa cum am mai spus, sunt construite din Durere, la mijloc e numai Iubirea, pentru că Sufletul omului, pentru care toate sunt făcute, nu poate atinge altfel deplinătatea perfecțiunii.” (Oscar Wilde, *De Profundis*, p. 233).

²² Ideea de frumos, așa cum apare ea la Oscar Wilde, depășește categoria estetică, care, de obicei, e înțeleasă ca „echilibru, armonie, seninătate și calm.” (Al. Dima, *Domeniul esteticii*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1998, p. 33). O definiție mai cuprinzătoare oferă Liviu Rusu care subliniază simbioza dintre adevăr, bine și frumos ce se traduce în plan concret ca „unitate existențială, imanentă.” (Liviu Rusu, *Logica frumosului*, Editura Universității „Regele Ferdinand I”, Cluj, 1946, pp.51-52). Kant propune o definiție interesantă, mai apropiată de viziunea scriitorului englez, și anume aceea a „frumosului în sine ca obiect al unei plăceri fără concept și fără vreun interes.” (Apud ibidem, p. 36). Oscar Wilde, în eseu *Criticul văzut ca artist*, suține că: „Frumosul are tot atâtea înțelesuri câte stări de spirit are omul. Frumosul este simbolul simbolurilor. Frumosul dezvăluie totul, deoarece nu exprimă nimic. Când ni se înfățișează pe sine, ne arată întreaga flacără a lumii.” (În volumul *Intențiuni*, op. cit., p. 147).

²³ John Ruskin, vorbind despre frumos, afirmă că el „prin însuși natura sa se identifică până la un punct cu binele” (Mihai Miroiu, *Prefață la Intențiuni*, op. cit., p. 14), în timp ce George MacDonald crede că „Beauty is the only stuff in which Truth can be clothed”. (*The Fantastic Imagination*, Web).

²⁴ Apud Marie-Dominique Philippe, *Despre Iubire*, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 1999, p. 9.

²⁵ Din studiul introductiv a lui Petru Creția la *Banchetul* de Platon, Editura Humanitas, București, 2006, p. 60. Tot Petru Creția spune că „dragostea și frumusețea sunt doar niște chemări către o zonă mai presus de cuprinderea minții noastre și de determinările experienței noastre pur omenești, către un absolut în principiu incompatibil cu definiția noastră, dar mai bogat în intensitatea lui decât tot ce am putea visa în insatisfacția noastră de a fi doar ce suntem.” (p. 61).

contact nemijlocit cu Ființa.²⁶ Platon credea că sufletul a privit frumosul divin și de aceea îl recunoaște și se lasă atras de el. Și cunoscând Frumosul divin, omul cunoaște binele și adevărul, căci cele trei, din perspectiva sacrului, coincid, adică se află într-un raport de egalitate.²⁷ Frumusețea care se manifestă își are rădăcina în adevărul Ființei, în ceea ce este imaterial și inalterabil.²⁸ Frumusețea, ca emanație a divinului, nu conține nimic material, „ea este de ordin intelectual” și „se dezvăluie ca percepere intelectuală a dreptei măsurii, a armoniei.”²⁹ Cicero spunea că „frumosul este floarea binelui,”³⁰ înțelegând prin aceasta că tot ce e bun este, în mod necesar, și frumos, cu alte cuvinte, frumosul și binele sunt identice.³¹ La Platon, binele este expresia sacrului prin excelență. El „e mai presus de orice definiție, de orice reprezentare formală... Totul pornește din Bine, inclusiv cunoașterea Binelui.”³² Kant concepe frumosul ca pe un simbol al binelui moral,³³ vorbind aici despre frumusețea transpusă la nivelul lumii materiale.

Fiind o imagine (*eikon*) a divinității, Iubirea apare ca ceva superlativ, excelența sa dezvăluindu-se în mod concret ca Binele sau Adevărul spre care tindem fără oprire. „Iubirea este izvorul oricărei ordini,”³⁴ iar „a iubi înseamnă a fi complice al binelui.”³⁵ Ea nu exclude sacrificiul (modelul absolut al acestuia fiind Iisus) fiindcă el este actul prin care iubirea, revelându-se ca taină și mister, transcende lumea și întocmirile ei relative: „mai mare dragoste decât aceasta nimeni nu are, ca sufletul lui să și-l pună pentru prietenii săi.”³⁶ Jertfa, în numele Iubirii, este văzută mereu ca o dăruire de sine, ca un gest de abnegație totală și ca un triumf al forțelor spiritului. Sacrificiul din iubire și jertfa de sine izvorăsc tocmai dintr-o situație antinomică vizavi de realitatea profană, ele reprezentând o confruntare directă cu efemerul și relativismul lumii, o renunțare la tot pentru a dobândi, în mod paradoxal, totul. Este vorba aici de gestul necondiționat al unei ființe care forțează Soarta/Destinul, asumându-și riscul în mod conștient și eroic. Asumarea conștientă și eroismul sanctifică sacrificiul și jertfa de sine acordându-le o valoare intrinsecă absolută.

În basmele lui Oscar Wilde există și cei care rămân în afara sferei iubirii, neatinși și neinfluențați de ea, acționând ca o contrapondere la faptele aleșilor ei. De pildă, insensibilul Morar, din *Prietenul credincios* (*The Devoted Friend*), opus mereu dezinteresatului și mărinimosului Hans. Prințesa Spaniei, din *Ziua de naștere a Infantei* (*The Birthday of the Infanta*), pare a fi exemplul cel mai notabil de personaj ce întruchipează nu atât răutatea, cât incapacitatea funciară de a simți ceva, de a prețui celelalte persoane pentru ceea ce sunt și nu pentru ceea ce-ar putea obține practic de la ele. Infanta, așa cum o zugrăvește autorul, este o creatură rece și aspră, care raportează totul la sine fără a ține cont de sentimentele și gândurile celorlalți. Moartea nefericitului Pitic nu-i stârnește nici cel mai mic interes, nici măcar o umbră de compasiune. Comportamentul ei rămâne glacial și inuman până la sfârșit.

Fiica profesorului, din *Privighetoarea și trandafirul* (*The Nightingale and the Rose*), refuză darul neprețuit al Iubirii, doar pentru că primise niște cadouri scumpe și valoroase financiar. Edili din *Prințul Fericit* (*The Happy Prince*), constatând că statuia nu mai arată, nici pe departe, atât de strălucitoare ca înainte, se hotărăsc, cu o teribilă nepăsare și fără nici o urmă de regret (de parcă asta ar fi așteptat demult), să o dărâme.

²⁶ Cf. Ibidem, p. 48. O idee pe care o regăsim la Oscar Wilde este aceea că: „Frumosul este ceea ce ne smulge din uitarea Ființei și ne oferă contemplarea ei.” Dar și că „el este ceea ce luminează cel mai puternic și, ca atare, ceea ce strămută cel mai departe, ceea ce, în gradul cel mai înalt, transpune.” (Gabriel Liiceanu, *Lămuriri preliminare* la Platon, *Phaidros*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 49).

²⁷ „Adevăr și frumusețe se raportează, în esența lor, la unul și același lucru, la Ființă.” Și: „Frumosul ne ridică deasupra sensibilității și ne poartă îndărăt în ceea ce este adevărat.” (Ibid., p. 51).

²⁸ Cf. ibidem.

²⁹ Alain Besançon, op. cit., p. 41.

³⁰ Cicero, *Tusculanae disputationes*, (I, 26), apud Alain Besançon, op. cit., p. 51.

³¹ Alain Besançon, op. cit., p. 173.

³² Ibidem, p. 33.

³³ Ibid., p. 215.

³⁴ Ibid., p. 119.

³⁵ Ibid., p. 118.

³⁶ Ioan, 15, 13.

Tânărul Rege (*The Young King*) trebuie, în momentul încoronării, să-i înfrunte pe nobili, pe curteni, pe Șambelan, pe Episcop și întregul norodul care, strâns să îl aclame, îl batjocorește. Pentru a-și explica atitudinea, el le povestește cele trei vise profetice, dar nimeni nu-l înțelege și toți, arătându-se consternați, îl dojenesc și îl iau în râs. Status-quo-ul realității sociale trebuie acceptat și nu discutat.

Universul ficțional creat de Oscar Wilde, cu toate trăsăturile sale fantastice, se axează în mod direct pe această antiteză dintre ființă și ne-ființă, dintre aparență și esență, acceptare și negare, bine și rău, implicând în dinamica ei, subtilă și stranie deopotrivă, categoriile esteticului și ale eticului, dar o etică a inimii și a conștiinței, și nu morala părtinitoare a unei societăți strâmb întocmite. Autorul își construiește viziunea sa artistică și literară pornind de la filosofia lui Platon care susține că „simțurile ne înșală, că percepția adevărului este nemijlocită și că sufletul este nemuritor.”³⁷ La Platon, sufletul îndeplinește trei funcții care îmbracă forma a trei dorințe: dorința de cunoaștere, dorința de afirmare socială și dorința de a satisface instinctele trupului.³⁸ Aceste trei funcții corespund intelectului/rațiunii, afectelor și instinctelor. Dacă vechii greci considerau sufletul ca pe „ceva aerian, ca o suflare care se manifestă la omul viu, sub forma respirației,”³⁹ Platon identifică sufletul cu gândirea.⁴⁰ În *The Fisherman and His Soul*, sufletul se configurează ca un dublu al eroului, situându-se mereu în opoziție cu el și zădărnindu-i planurile și aspirațiile. Sufletul Pescarului se manifestă într-un tot ca o făptură dominată de afecte și instincte – lipsit de inimă, el se transformă treptat într-o ființă crudă, mefistofelică. Situația este similară în *Portretul lui Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*). Personajul își exprimă dorința nefastă de a rămâne mereu tânăr, ceea ce atrage după sine o perpetuă frumusețe aparentă în detrimentul sufletului, care, rămas, într-un fel, captiv în tabloul pictat de Basil Hallward, începe să reflecte, cu o fidelitate teribilă viața secretă a eroului: „în chiar clipa revelației, frumusețea lui pământeană pălește, incapabilă să țină pasul cu Frumusețea metafizică a operei de artă.”⁴¹ Atât în cazul Pescarului cât și în cel al lui Dorian Gray, afirmația lui Platon că valoarea omului e dată de sufletul său este perfect adevărată.⁴² Problema morală a binelui și a răului nu intră în chestiune pentru nici unul din cei doi⁴³ – Pescarul caută iubirea ca o formă desăvârșită, și deci transcendentă, a propriei ființe, iar Dorian Gray se centrează, în mod greșit, pe o căutare unilaterală a frumuseții în tot ce are ea exterior, adică doar obiecte care constituie un decor și nimic mai mult – singura formă de Artă autentică este chiar tabloul care preia necruțător semnele decăderii personajului.⁴⁴ Sensul acestor două povești este, în mod magistral, sintetizat de o replică ironică a lui Henry Wotton, filosoful hedonist și cinic din *Portretul lui Dorian Gray*: „oamenii cunosc prețul fiecărui lucru și valoarea nici unuia.” De aceea povestea sufletului, imaginată de Oscar Wilde, capătă atâtea accente tragice, traseul eroilor culminând cu moartea lor. Oglinzile în care se privesc personajele lui Wilde sunt dintre acelea care deformează: Pescarul cedează ispitei sufletului său, iar Dorian Gray se amăgește, crezând că Frumusețea sensibilă este eternă și deci poate dura la infinit. În fond, meditația autorului despre suflet⁴⁵ este una în maniera sa caracteristică, adică paradoxală. Dorind să eludeze problematica binelui și a răului, voind să cultive o artă care, în opinia lui, putea, și își impunea, să depășească eticul, situându-se în sfera perfecțiunii Frumuseții care se definea ca unic țel al unui artist hotărât să evite tot ce este banal și comun, Oscar Wilde demonstrează, prin tot ceea ce a scris, că aceasta este

³⁷ Manuela Tecușan, *Lămuriri preliminare la Platon, Phaidon*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 30.

³⁸ Ibidem, p. 14.

³⁹ Dan Chițoiu, *Virtute și cunoaștere la Platon*, Editura Junimea, Iași, 1999, p. 20.

⁴⁰ G.W.F. Hegel, *Lección despre Platon*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 34.

⁴¹ Mircea Mihăieș, *Narcis & Co: Oscar Wilde între oglinzi carnivore*, prefață la romanul *Portretul lui Dorian Gray*, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 25.

⁴² „Conformitatea sufletului cu Ideea este frumusețea morală, virtutea. Lucrarea virtuții este asemenea făuririi unei opere de artă – înțelepciunea seamănă cu Fidias, materia ce se prelucrează este sufletul uman și modelul ce se imită este Dumnezeu.” (Dan Chițoiu, op. cit., p. 57).

⁴³ „Cele făptuite într-o iubire se petrec întotdeauna dincolo de Bine și de Rău.” (Fr. Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 93).

⁴⁴ Dorian Gray „caută desăvârșirea fizică, păstrarea permanentei tinereți, nu a unor virtuți etice salvatoare.” (Dan Grigorescu, *Prefață la Portretul lui Dorian Gray*, Editura Pentru Literatură, București, 1967, p. 16).

⁴⁵ V. și René Descartes, *Despre pasiunile sufletului*, Editura Antet, București, f.a.

practic imposibil – poți evita angajarea sau ancorarea în realitatea imediată, dar nu poți, la nivel intelectual, percepe această antinomie decât ca pe o situație dilematică.

BIBLIOGRAPHY

- Besançon, Alain, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinski*, traducerea din limba franceză de Mona Antohi, Editura Humanitas, București, 1996.
- Dima, Al., *Domeniul esteticii*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1998.
- Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, traducere din franceză de Muguraș Constantinescu și Anișoara Boboce, Editura Nemira, București, 1999;
- , *Structurile antropologice ale imaginarii*, traducere din franceză de Marcel Aderca, prefată și postfață de Radu Toma, Editura Univers, București, 1977.
- Eliade, Mircea, *Sacral și profanul*, traducere din limba franceză de Brândușa Prelipceanu, Editura Humanitas, București, 2007.
- Goodenough, Elizabeth, *Oscar Wilde – Victorian Fairy Tales and Meanings of Atonement*, în *The Lion and the Unicorn*, 23/3, pp. 336-354, 1999.
- Hatem, Jad, *Hiperbola mistică a iubirii pure*, traducere din franceză de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București, 2007.
- Lewis, C.S., *Cele patru iubiri* (pp.219-355), în volumul *Despre minuni, Cele patru iubiri, Problema durerii*, traducere din engleză de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2012.
- Mihăieș, Mircea, *Narcis & Co: Oscar Wilde între oglinzi carnivore*, prefată la romanul *Portretul lui Dorian Gray*, Editura Polirom, Iași, 2001.
- Ortega Y Gasset, José, *Studii despre iubire*, traducere din spaniolă de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2001.
- Otto, Rudolf, *Sacral*, traducere de Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
- Philippe, Marie-Dominique, *Despre iubire*, traducere de Marius Boldor, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 1999.
- Platon, *Banchetul sau Despre iubire*, traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, Editura Humanitas, București, 2006;
- , *Phaidros sau Despre frumos*, traducere, lămuriri preliminare și note de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, București, 2006.
- Rusu, Liviu, *Logica frumosului*, Editura Universității „Regele Ferdinand I”, Cluj, 1946.
- Sîmbotin, Dan Gabriel, *Imaginarul, construcția și deconstrucția lumii*, Editura Institutul European, Iași, 2016.
- Weil, Simone, *Forme de iubire implicită a lui Dumnezeu*, traducere din franceză, note și introducere de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București, 2005.
- Wilde, Oscar, *The Complete Works of Oscar Wilde*, Harper Perennial Modern Classics, 2008;
- , *De Profundis*, traducere și note de Magda Teodorescu, prefată de Mircea Mihăieș, Editura Polirom, Iași, 2004;
- , *Intențiuni*, traducere de Mihai Rădulescu, prefată de Mihai Miroiu, Editura Univers, București, 1972;
- , *Portretul lui Dorian Gray*, traducere de Dan Grigorescu, Editura Pentru Literatură, București, 1967;
- , *Toate povestirile*, traducere de Andrei Bantaș, Editura Compania, București, 2005.
- Zipes, Jack, *Oscar Wilde's Tales of Illumination*, în *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*, Routledge, London, 2013, pp.167-173;
- , *Fairy Tales and the Art of Subversion*, Routledge, New York, 2006.

REMODELING THE COSMOGONIC ELEMENTS „WATER”AND„FIRE” IN THE CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE OF BESSARABIA

Mariana Cocieru

Researcher, PhD, Institute of Romanian Philology „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”,
Ministry of Education, Culture and Research of the Republic of Moldova

Abstract: In this approach, we will follow the process of remodeling cosmogonic elements „water” and „fire” in the contemporary Romanian literature of Bessarabia according to the popular poetic code. Even if symbolic code changes was made, we will point out that, however, it remains within the perimeter of the updated folkloric model, and only the configuration elements are different due to the change of the discursive register. The analytical strategy will consist in investigating intertextual contamination at the level of the symbolic system, identifying the level of preservation of the folkloric figurative element and thesaurus within the text of the stylistic constants. In addition, the modalities of mutual assimilation and configuration of certain rhetorical constraints in the internal structure of the literary text will be determined, with the purpose of exploring the value of these elements, the diversion of the collage effects to the folk-type dialogue unit. Thus, we will determine how he influenced the transcription of the folk-producing experience of the formation of additional meanings by intertextual enrichment of archetypal symbolic codes and the potentiation in the thematic network of a new imaginary universe through subtle correspondences and artistic reverberations.

Keywords: cosmogonic elements, water, fire, folklore, literature, symbol, ethnofolkloric constituents

În demersul de față vom urmări procesul de remodelare a elementelor cosmogonice „apa” și „focul” în literatura română contemporană din Basarabia în funcție de codul poetic popular. Chiar dacă se produc modificări de cod simbolic, vom reliefa faptul că totuși se rămâne în perimetrul modelului folcloric actualizat, elementele configurative fiind diferite doar din cauza schimbării registrului discursiv. Reactualizarea la nivelul imaginarului și transfigurarea simbolică se produc prin tehnicile de transfocalizare și transstilizare, forme de colaborare și interpretare, care nu alterează cadrul generator, ci doar îi imprimă amprente specifice, implică o nouă articulare poetică, fiind expresia unei poziții de enunțare – transpoziționarea. Strategia analitică va consta în cercetarea contaminărilor intertextuale la nivelul sistemului simbolic, identificarea nivelului de conservare a elementului figurativ folcloric și teaurizare în interiorul textului a constantelor stilistice. De asemenea, vor fi determinate modalitățile de asimilare reciprocă și de configurare a anumitor constrângeri retorice în structura internă a textului literar care au drept finalitate explorarea valorică a acestor elemente, deturnarea efectelor de colaj spre unitatea de tip dialogal cu folclorul. Vom identifica atât puterea de absorbție a elementelor folclorice, provenită nu doar dinspre structura în care au fost integrate, ci și dinspre cod și totalitatea operei, cât și mobilitatea materialului interdiscursiv. Astfel vom stabili cum a influențat transcrierea experienței producătoare a folclorului asupra formării de sensuri suplimentare prin îmbogățirea intertextuală a codurilor simbolice arhetipale și potențarea în rețeaua tematică a unui nou univers imaginar prin corespondențe subtile și reverberații artistice.

În prefață la volumul *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*, folclorista Elena Niculiță-Voronca, meditănd asupra specificului interpretării elementelor esențiale cosmogonice (cele patru stihii ale naturii: focul, apa, aerul și pământul) precizează că respectivele nu pot fi analizate de sine stătător, ci în coeziune¹. Cercetătorul

¹Niculiță-Voronca Elena. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Vol. I. Iași: Polirom, 1998, p. 21.

simbolurilor folclorice Ivan Evseev observă că incipientul sentimentului erotic, în postura de constituent al creației supreme, divine, e într-o profundă corelație cu toate stihiiile naturii: „Ca orice act cosmogonic prin care se zămislesc lumile și care reprezintă un model arhetipal al oricărei întemeieri și apariții, nașterea sentimentului erotic (erotogonia) nu poate să se dispenseze de participarea principalelor stihii ale naturii: focul, apa, aerul, cerul, pământul”².

Relaționat cu sentimentul erotic, simbolul apei apare foarte des în lirica populară ca alinător al dorului. În opoziție cu focul, apa vine ca remediu împotriva dragostei arzătoare: „Nu știu luna pe șer merge/ Ori puica la apă treșe,/ Să-mi aducă apă reșe,/ Apă reșe-n străchinioară/ Și năsip în batistioară/ Să mi-l pui la inimioară/ Să-mi treacă de foc de asară”³; „Frunderă de-un tirău,/ Drumul șel de ni-al mărg eu/ Nu-i fântână, niși pârău,/ Să-ni potoale focul neu”⁴. În exemplele respective apa nu e doar elementul stingător, ci de împlinire a dragostei. Apa prin sursele sale generative, cum ar fi izvoarele, fântânile, pâraiele, râurile etc., dezvăluie conotația femininului, fiind deseori asociată cu iubita: „Focul de la inimioară/ Nu-ni potoală niși o țară,/ Numai puica îndesară,/ Numai puica cu vederea/ Îni stinge focul și durerea”⁵.

Situat la o altă extremă a relației acvatic-piric, focul în lirica populară e întruchiparea dragostei, a tensiunii sexuale și a fecundității: „– Fetișoară-surioară/ Ochii mândrei mă omoară,/ Inima mi-a pus în foc,/ Dău să-i spun – iaca nu pot”⁶.

Urmărind linia denotativă folclorică, Vlad Ioviță transfigurează în nuvela *Un hectar de umbră pentru Sahara* focul ca simbol al dragostei: „Băiatul încremenise și el, vrăjit, paralizat. Pierduse graiul. Nu putea face un pas, o mișcare. Sângele înghețase în el, tot. Și voința. Șarpele nu era un șarpe obișnuit. Era mai mult decât o reptilă. Și nu era șarpe, ci șerpoaică. Da, fiindcă citi în ochii ei ceva asemănător cu ruga, cu patima, cu focul mistuitor. La oameni acest foc dragoste se numește”⁷. Focul din privirea șerpoaicei e și o caracteristică a ochiului nefast, numit în magia populară „deochi” sau „farmec”, de unde și paralizia lui Simion în fața privirii scrutătoare. Ca simbol al dragostei este prezent și în romanul *Podurile* de I. C. Ciobanu. Personajul Toader, îndrăgostit, simte un foc în coșul pieptului care nu mai are „stăvilă”⁸.

Ca element constitutiv acvatic, izvorul simbolizează o naștere irezistibilă, continuă. Resurrecționalitatea din Basarabia după „dezghețul hrușciovist” e de asemenea raportată la revenirea la izvoare, la tradiții, la folclor. Prin urmare, motivul izvorului, subliniază Eliza Botezatu în studiul *Poezia și folclorul: puncte de joncțiune*, a devenit unul emblematic pentru poezia noastră, dezvăluind în creația lirică a acestora diverse semnificații legate de copilărie (*Izvoare* de A. Cibotaru), când este raportat la existențialul uman; de natura fertilizatoare (*Acolo pe unde* de G. Vieru), când e asociat cu principiul feminin: „Curge izvorul/ Grăul răsare/ Acolo pe unde/ Trec urmele tale”, matern: „Izvoare –/ Limpezi zăvoare!/ Sufletul mamei/ De voi străjuir” (*Izvoare* de G. Vieru); de casă, de baștină, de meleag natal (*Șoaptele simple ale inimii* de G. Ciocoi); de legătura genetică dintre generații (*Dar mai întâi* de L. Damian), când izvorul e întruchiparea umbrelor strămoșilor; de veșnicie, credință (*Eu rămân cu izvoarele* de A. Ciocanu)⁹. Scriitorul G. Malarciuc întrevide în apa izvoarelor o sfințenie deosebită, din moment ce nu-i poți atribui însușiri plasticizate, cum „nu poți găsi comparații pentru laptele mamei”¹⁰. „Clinchetul izvoarelor” declanșează o adevărată euforie în nuvela *Fântânarul* de Vlad Ioviță, dau glas amiezii, ca o răsplătă pentru cei care au trudit să-l scoată

²Evseev Ivan. *Simboluri folclorice. Lirica de dragoste și ceremonialul de nuntă*. Timișoara: Facla, 1987, p. 49.

³ AFAȘM, 1947, ms. 7, f. 148; Doroțcaia – Dubăsari; inf. Gheorghe V. Ciobanu, 48 ani; culeg. M. Ipat; *Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului: (Texte inedite)*. Alcătuire, îngrijirea textelor, comentarii, glosar, bibliografie, imagini: Nicolae Băieșu, Grigore Botezatu, Ion Buruiiană [et. al.]. Vol. II. Chișinău: S. n., 2009, p. 101.

⁴ AFAȘM, 1947, ms. 23, f. 7; Cocieri – Dubăsari; inf. Ion N. Verlan, 72 ani; culeg. P. Crivițchi; *Ibidem*, p. 111.

⁵*Ibidem*; *Ibidem*.

⁶ AFAȘM, 1961, ms. 138, f. 411; Doroțcaia – Dubăsari; inf. Irina I. Andronache, 22 ani; culeg. M. Savin, E. Bâtcă; *Ibidem*, p. 109.

⁷Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 389.

⁸Ciobanu Ion C. *Scrieri*. Vol. 2. Chișinău: Literatura artistică, 1978, p. 52.

⁹Botezatu Eliza. *Poezia și folclorul: Puncte de joncțiune*. Chișinău: Știința, 1987, p. 112-113.

¹⁰ Malarciuc Gheorghe. *Scrisori din casa părintească*. Chișinău: Literatura artistică, 1980, p. 266.

la lumină.

Pentru personajul moș Toader Veșcă din romanul *Cucoara* de I. C. Ciobanu izvorul cu apă este un lucru sfânt, bătrânul fiind cunoscut în sat drept un fântânar iscusit. Detaliile etnografice la care recurge scriitorul vin să contureze complex ritualul săpatului fântânii: „Era destul să vină un om, să-i spună că a adunat piatră pentru fântână și bătrânul îndată pleca să cerceteze locul. Căuta o vară întreagă buruiana de izvor, mucusul curcanului. Apoi venea după sfredel. Avea sfredel bun. Sfredela până la sfârșitul izvorului. Oricât de adânci ar fi fost știmele apelor, bătrânul nu da înapoi”¹¹.

În tradiția românească feminitatea apei este susținută și de credința în existența diferitor spirite acvatice de gen feminin: știme, iele, nedei, zâne, vâlve etc., genul acestor făpturi demonice i-au inspirat de multe ori pe scriitorii autohtoni. Prozatorul basarabean G. Meniuc valorifică motivul știmei codrului care îl fascinează pe Lion din *Caloianul*, inspirându-l să creeze opera vieții prin jertfirea chipului acesteia. V. Ioviță recurge la reveriile fantastice ale visului și transfigurează imaginea sirenei, ca proiecție a fiicei personajului principal, despre care Chiril Mifodievici nici nu bănuia. În realitate visul premonitoriu îi vestește moartea copilului, care și-a căutat toată viața părintele, dar așa și nu a reușit să-l întâlnească. Mediul în care tata își întâlnește fiica este visul. În romanul *Bătuta*, Matcovschi remodelează imaginea Zânei mării¹² ca motiv al unei presimțiri pe care o are Magdalena față de niște evenimente care urmează să se înlăptuiască (în final Pavel Iaconi, soțul ei, este rănit).

În ceremonialul nupțial apa neîncepută e o perspectivă a belșugului și succesului: „Înturnându-se mirii de la cununie, se varsă înaintea lor coafe pline cu apă, ca prin toată viața lor să li meargă în plin”¹³. O transpunere a credinței în apa binefăcătoare depistăm în *Focul din vatră* de D. Matcovschi. Păstrat și până astăzi, momentul trecerii cu căldarea plină prin fața celui care merge pe drum, e un semn bun: „Așteaptă o clipă, Grigore, să-ți ies cu plinul. Scot apă și-ți trec drumul cu plinul. Să-ți meargă bine” îi zice Gheorghina¹⁴. Vom observa că episodul devine concludent ceva mai târziu, când semnificația credinței în apa turnată anume de această femeie, va genera unirea ulterioară a acestor două suflete: Grigore și Gheorghina.

Obiceiul de a te spăla cu „apă neîncepută” la anumite sărbători: *Paști, Sângeorz, Sânziene* etc., udatul ritualic prezent în obiceiurile calendaristice de vară: *Caloianul, Paparuda*, poartă credința nu doar de purificare și de preîntâmpinare a unor boli, acesta are și funcție germinativă. Momentul respectiv este transfigurat de George Meniuc în nuvela *Caloianul*. Acest ritual de invocare a ploii apare descris destul de complex, prozatorul prezentând nu doar detaliile etnografice de executare a obiceiului, ci și poezia respectivă¹⁵.

Spre deosebire de Meniuc, Vlad Ioviță recurge la simbolistica apei senzuale și regenerative. În nuvela *Dans în trei*, ploaia ca laitmotiv evocă, pe de o parte, descătușarea Magdalenei, dar și a personajelor masculine de a se arunca în apele desfrâului, iar pe de altă parte – perspectiva purificării, motiv servind afirmația eroinei: „Eu sunt ca Venus, zicea ea. – Mi-e destul să fac un duș rece și redevin fecioară”¹⁶. Spre final în proză sunt întretesute și versurile de invocare a ploii venite din lumea copilăriei: „– Udă-mă, mamă, cu apă,/ Să cresc mare,/ Să nu-ncap nici într-o groapă,/ Mamă, mamă dragă. [...] – Udă-mă, mamă, cu lapte,/ Să mă fac albă,/ Să mă cunoști și noaptea,/ Mamă, mamă dragă. [...] – Udă-mă, mamă, cu vin,/ Să-mi fie traiul/ Ca paharul plin”¹⁷.

Apa vie, care străbate rădăcinile pomului vieții din grădina Eden, este materializată prin imaginea fântânii, izvorului. În toate basmele lumii se vorbește despre o fântână miraculoasă, vindecătoare, întremătoare a trupului și întăritoare a spiritului. Dintr-o asemenea fântână poate curge lapte, miere, vin etc. În episodul *Fântâna cu agheasmă* din basmul de proporții *Pantolonia* –

¹¹Ciobanu Ion C. *Scrieri*. Vol. 3. Chișinău: Literatura artistică, 1978, p. 69-70.

¹²Matcovschi Dumitru. *Bătuta*. Chișinău: Literatura artistică, 1979, p. 276-277.

¹³Gorovei Artur. *Credințe și superstiții ale poporului român*. București: Librăriile Socec & Comp., Pavel Suru, C. Sfetea, 1915, p. 9.

¹⁴Matcovschi Dumitru. *Focul din vatră*. Chișinău: Literatura artistică, 1982, p. 109.

¹⁵Meniuc George. *Răvașul ploilor: Proze*. Chișinău: Literatura artistică, 1986, p. 44-45.

¹⁶Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 149.

¹⁷*Ibidem*, p. 150.

țara piticilor de Spiridon Vangheli este evocat motivul apei sfințite. Fântânile erau nelipsite de pe lângă temple și din alte locuri sacre. Ele unesc lumea terestră cu cea subterană și, totodată, pot fi un „ochi” deschis spre cer. În nuvela *Samariteanca* prozatorul Ion Druță recurge la semnificația sacră a apei, care izvorăște de sub talpa unei mănăstiri. Faima celor trei izvoare se trage nu de la predicile și slujbele oficializate, cât de la apa lor sfântă, tămăduitoare și dulce. Motivul mănăstirii, ridicate pe o palmă de piatră, într-un cuib de dealuri împădurite, sub talpa căreia curg cele trei izvoare, care prin apă sfințeau pământurile din jur, vine să sublinieze sacralitatea apei și legătura cu imaterialitatea celestă.

Motivul apei ca „ochi” deschis spre cer este valorificat în nuvela *Fântâna adună apă* de Iacob Burghiu. Personajul nuvelei coboară „în adâncul fântânii părăsite din Valea Mare. [...] Pe fund strălucește în gură de apă o bucățică de cer. Fiecare fântână are un cer în inima ei. Scoate stele din pământ și le dăruiește oamenilor. Însetații pun gura, le laudă apa și pleacă. Fântâna rămâne singură. Apele nu strigă din urmă, îs ostenite. Vin de departe, din străfunduri, umede și răcoroase”¹⁸. Aici fântâna e axa care unește cele două dimensiuni celeste: cerul propriu-zis și proiecția acestuia în apă. Episodul coborârii într-o fântână a voinicului, urcat într-un hârzob, pentru a ajunge pe tărâmul celălalt ține de convenționalul basmelor românești. În nuvela *Fântânarul* de Vlad Ioviță este transfigurat acest motiv al coborârii în fântână, atunci când Aristide este nevoit să se ascundă de autorități în lăcașul subteran pentru a scăpa cu viață și spre finalul nuvelei când își reia munca de fântânar.

Fântâna săpată în pământ se asociază principiului feminin; basmele și legendele multor popoare ne povestesc despre transformarea fetei omorâte sau persecutate într-o fântână: „O fântână lină/ Cu apă puțină,/ Apă limpejoară/ Ca o lăcrimioară”¹⁹. Întâlnirea de lângă fântână e un topos mitologic și folcloric. Iacob o întâlnește pe Rachela lângă o fântână din Mesopotamia, ea revine și în căsătoria lui Isaac cu Rebeca; tot lângă fântână Isus o va întâlni pe Samariteanca, dezvăluindu-i acesteia natura sa divină. Lângă fântână o va întâlni și Grigore Ciobanu pe Gheorghina în romanul *Focul din vatră*.

În nuvela *Fântânarul*, prozatorul Vlad Ioviță valorifică ritualul săpării fântânii, enunțând și aspectul etnografic: „Clinchetul izvorului dădu glas amiezii. Aristide așteaptă să se limpezească apa. Așteptau și cei doi ajutoari ai lui... Și câteva ulcioare deșarte așteptau alături. În sfârșit fântânarul îngenunche și bău. Apoi bău moș Irimia, apoi Nichifor Bădișor, apoi începură să se adape ulcioarele. Venind să-și potolească setea, fiecare aducea cu el și câte o piatră. Piatră lângă piatră în jurul izvorului...”²⁰. Piatra de lângă izvor vine să sublinieze semnificația solidității, tăriei, statorniciei, dar și a perenității acestui neam, cu atât mai mult că fântâna în fond reprezintă rezultatul osmozei dintre izvor și piatră.

Numeroase practici premaritale, maritale, ceremonii de fecunditate, dar și obiceiurile legate de săparea unei fântâni sau de întreținerea ei atestă sacralitatea acesteia în cultura tradițională românească. Spre a fi ferite de duhurile rele, ele sunt străjuite de câte o cruce sau o troiță. Cât privește surparea unei fântâni, aceasta are valențe nefaste în mentalitatea poporului. Momentul respectiv este transfigurat de S. Vangheli în ciclul de povestiri *Isprăvile lui Guguță*. Când personajul principal se îmbolnăvește și este transportat la spital la Bălți, „și te-i mira că scapă”, bunelul lui nu rămâne surprins:

„– Mata știi că s-a prăbușit fântâna astă noapte?

Bunelul parcă se aștepta la una ca asta:

– Am zis eu că mult n-o s-o ducă. Încă-i de tata făcută. Când au venit să-și aleagă loc de sat, întâi au săpat fântâna asta și dacă au văzut că apa îi bună, aici și-au durat case. Lasă, că o fac la loc, să aibă lezii apușoară de la tata”²¹.

Ritualul curățirii fântânii este prezent și în romanul *Duda* de D. Matcovschi²². Chiar dacă nu

¹⁸Burghiu Iacob. *Lebăda roșie*. Chișinău: Literatura artistică, 1981, p. 57.

¹⁹Teodorescu G. Dem. *Poezii populare române*. București: Minerva, 1982, p. 472.

²⁰Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 37.

²¹Vangheli Spiridon. *Măria sa Guguță: Proză, poezie*. Ed. A II-a. Chișinău: Literatura artistică, 1989, p. 156.

²²Matcovschi Dumitru. *Duda*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1973, p. 70.

este precizat timpul calendaristic al desfășurării acestei practici, cu excepția menționării că gospodarii obișnuiau să curețe fântâna o dată în an sau la doi ani, câteva detalii etnografice sunt evocate: coborârea în fântână, desfundarea izvoarelor și masa de sărbătoare la care participa toată mahala și la care, în mod obligatoriu se cinsteau pahare cu vin și se ura viață lungă izvorului: „Să dea Domnul să nu sece niciodată fântâna noastră! – A ridicat tata paharul. – Să dea Domnul – au ridicat paharele și mesenii. – Că apa-i cea mai bună decât toate, dacă nu ai apă nu trăiești o zi!”²³.

Motivul fântânii a fost transfigurat estetic de numeroși scriitori basarabeni. Observăm dezvoltarea simbolică a motivului în următoarele exemple contabilizate de criticul literar Eliza Botezatu: fântâna-element al vetrei – Gheorghe Ciocoi, *Fântânile la Ocnîța*, Anatol Codru, *Cântec în drum spre casa părinților*; fântâna-străjer – Iulian Filip, *Temelia casei*; fântâna-mamă – Anatol Codru, *Prolog la marele-nceput*, *Maica de plai*, Grigore Vieru, *Izvoare*, Liviu Damian, *Apă cristalină*; fântâna-permanență, continuitate, creație – Vlad Ioviță, nuvela *Fântânarul*, Iacob Burghiu, nuvela *Fântâna adună apă*, Anatol Codru, *Strop*, Gheorghe Ciocoi, *Ca să nu se surpe fântânile*, Aurel Ciocanu, *Căutătorii de izvoare*, Anatol Ciocanu, *Izvoare de câmp*; fântâna și fântânarul-creatorul – Vlad Ioviță, nuvela *Fântânarul*, Iacob Burghiu, nuvela *Fântâna adună apă*, Andrei Lupan, *Fântâna lui Pahoma*, Victor Teleucă, *Fântânarii secolului XX*, Grigore Vieru, *Fântânarul*, Arhip Cibotaru, *Fântâni noi*, Anatol Codru, *Fântânarul*; fântâna-apă neînceptă – Nicolae Dabija, *Apă neînceptă; apă vie*, Arhip Cibotaru, *Motiv de basm*, Grigore Vieru, *Izvoare*, Gheorghe Vodă, *La trei fântâni*; fântâna-suferință – Anatol Ciocanu, *Sfârșit*, Ion Vieru, *Ciutură* etc.²⁴

În proza folclorică fântânile reprezintă, de asemenea, și locurile unde se adună ielele și se scaldă, unde se ascund spiritele rele. În cazul acesta fântânile sunt blestemate și trebuie sfințite. Iar dacă se întâmplă să aduci apă seara de la fântână, intrând în casă trebuie să spui „Binecuvâțați apa”, iar cei din casă să răspundă „Dumnezeu să o binecuvâteze” și abia atunci ea devine curată. Apele unui râu favorizează viața, fertilitatea solului, dar produc și inundații dezastruoase, iar torențele și vâltorile apelor înghit multe vieți omenești. Spre exemplu, personajele din nuvela *Un hectar de umbră pentru Sahara* de Vlad Ioviță anual luptă cu revărsările Nistrului. O credință veche românească relatează: „Apa mare, când vine sălbatecă din cauza ploilor ori topirii zăpezilor, e stăpânită de duhuri rele”²⁵. De duhul cel rău este stăpânit și Nistrul atunci când urlă și cere jertfă: „Când veneau apele mari, umflându-se înfricoșătoare, gata să iasă din maluri, să se reverse în grădini, să înece grădinile și satele, și tot ce li se nimereste în cale, Nistrul mugea din adâncuri ca un taur bolnav. «Rage Nistrul, zicea lumea atunci. Cere moarte de om. O să se înece careva»”²⁶. În consecință jertfa Nistrului devine personajul Simion. Un exemplu relevant și asemănător îl depistăm la Vladimir Beșleagă: „au gemut adâncurile toate [ale Nistrului – n. n.] – așa geamăt că s-a auzit departe pe apă, peste amândouă malurile, de a ajuns tocmai în sat, și s-au oprit niște femei care treceau pe drum de la fântână ori de unde-or fi venit, de s-au uitat una la alta: «Ai auzit cum a urlat Nistrul?» «Am auzit, fa» «Să știi că vrea cap de om» «D-apoi așa-i el, fără asta nu poate». «Doamne sfinte, păzește și apără...». Și-au făcut cruce și s-au dus mai departe-n drumul lor...”²⁷. În râul Nistru îți găsești sfârșitul și Nichita-Filaret din romanul *Focul din vatră*²⁸, șillarion din *Toamna porumbeilor albi*²⁹.

Despre existența credinței în jertfa pe care o cere fluviul ne mărturisește și etnologul V. Cirimpei: „O variantă a credinței citate, numită *Când raji Nestru*, am cules și eu, în august 1987, în satul Pârâta, pe stânga Nistrului, ceva mai sus de Mălăieștii scriitorului, de la un moș de 80 de ani: *Când raji Nestru, trebî s' sî-neși cariva [...]. El când raji, șeri cap di om*”³⁰.

²³Ibidem, p. 74.

²⁴Botezatu Eliza. *Poezia și folclorul: Puncte de joncțiune*. Chișinău: Știința, 1987, p. 110-120.

²⁵Gorovei Artur. *Credințe și superstiții ale poporului român*. București: Librăriile Socec & Comp., Pavel Suru, C. Sfetea, 1915, p. 8.

²⁶Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 417.

²⁷Beșleagă Vladimir. *Zbor frânt. Ignat și Ana: Romane*. Chișinău: Litera, 1997, p. 158.

²⁸Matcovschi Dumitru. *Focul din vatră*. Chișinău: Literatura artistică, 1982, p. 85.

²⁹Matcovschi Dumitru. *Toamna porumbeilor albi*. Chișinău: Literatura artistică, 1986, p. 25.

³⁰Cirimpei Victor. *Comicul folcloric, literar, politic-național*. Chișinău: Profesional Service, 2013, p. 217.

Râul inspiră respect și teamă; fantezia populară le face lăcașe ale balaurilor, monștrilor și spiritelor acvatic periculoase. Aspectul nocturn și sinistru al apelor și-a găsit întruchiparea în râurile Infernului: Acheron – apa durerii-și-a jalei, Phegeton – râul de foc, Cocytus – al plângerii, Styx – al erorii și Lethe – al uitării. De multe râuri se leagă ideea persistenței unui neam în istorie, cum e cazul Nistrului în cea a lui Vladimir Beșleagă (*Zbor frânt*), Dumitru Matcovschi (*Toamna porumbeilor albi*) și Ion Druță (*Biserica albă*). În poezia populară românească e pregnant exprimată asocierea râului cu trecerea formelor: „C-așa-i lumea, trecătoare,/ De voinici amăgitoare,/ Ca o apă curgătoare:/ Unul naște ș-altul moare”³¹.

În romanele lui Vladimir Beșleagă observăm că apele Nistrului capătă conotații transcendente. Cufundarea lui Isai (*Zbor frânt*) în „bulboana” apelor coincide cu refugiul în îndepărtata copilărie, mediul acvatic fiind catalizator al traversării, un dispozitiv al timpului. Încărcată de semnificații simbolice e apa aflată în legătură cu lumea de dincolo. Acolo, râul Lethe marchează hotarul dintre lumea celor vii și lumea morților: este râul uitării, din care beau sufletele defuncților, uitând în acest chip viața pământească.

Chiar la începutul romanului *Clopotnița* de I. Druță personajul Horia va invoca ploaia de „deunăzi” ca pe o amintire, o metaforă a emoțiilor trăite. Materializarea repetată a motivului dezvăluie stările lăuntrice ale personajului principal: „Măi, ce-o fi cu ploile ăstea?! – Se tot întreba Horia îngrijorat, parcă intuind că de la ploile celea vor și porni marile zguduirii ale destinului său”³². Ca mărturie a senzualității, fecundității ploaia este invocată în nuvela *Dans în trei* de V. Ioviță.

Acvaticul sub formă de ploaie generează fluxul memoriei. În romanul *Bătuta* de D. Matcovschi personajul Pavel Iaconi se roagă să plouă, „să plouă ca la Duda, ca la Moldova”, „să plouă cu dor de casă”³³. Dorul de vatra părintească e pentru Pavel o durere enormă care se cere alinată de stropii de ploaie divină.

În nuvela *Dincolo de ploaie* de Vl. Ioviță căderea precipitațiilor favorizează derularea pozitivă a relațiilor amoroase dintre personajele principale. Astfel adevăratul subiect al narațiunii poate fi descoperit dincolo de prestața materială a ploii.

Într-un topos singularizat se situează și construcția caselor alături de ape. Bunăoară, Isai voia să-și ridice casa alături de cea a părinților, ceva mai la vale, lângă apă. Casa bunelului lui Isai (*Zbor frânt*), a lui Ignat (*Ignat și Ana*), casa părintească a lui Simion, dar și a babei Fevronia (*Un hectar de umbră pentru Sahara*), locuința mătușii lui Onache Cărăbuș (*Povara bunătății noastre*) sunt, de asemenea, situate pe malul Nistrului.

Cel de al doilea element primordial din sistemul cosmogonic, focul, reprezentat sub forma de flacăra, căldură sau lumină, cuprinde în universul său simbolic „viața, puterea creatoare, pasiunea, dragostea, purificarea, dar și puterea distructivă”³⁴.

Tradiția aprinderii focurilor ritualice în memoria celor decedați este consemnată tangențial de prozatorul Vlad Ioviță în nuvela *Raiul lui Vistian Pogor*: „Era în vinerea Paștelui. Focurile, aprinse pentru pomenirea celor morți, își fluturau coamele scânteietoare și se ridicau până la acoperișuri”³⁵. Indiscutabil, momentul e semnificativ, din punct de vedere al respectării și perpetuării de secole a tradiției aprinderii focului, care, grație luminii pe care o răspândește, îl motivează pe Vistian să-și vadă părinții. E un aspect al simbolismului pe care îl denotă și focul din vatră.

Imaginea „focului viu”, ca instrument al culturii sociale și element personalizat în diverse momente ale vieții umane, este valorificată de către scriitorul I. C. Ciobanu în descrierea obiceiurilor efectuate cu ocazia sărbătorilor de Paști. Organizarea Deniilor în noaptea Învierii semnifică pentru țăranii satului Cucoara „veselia sălbatică a omului care stăpânește focul”³⁶.

³¹Teodorescu G. Dem. *Poezii populare române*. București: Minerva, 1982, p. 335.

³²Druță Ion. *Scrieri. În patru volume. Vol. III. Biserica albă: Roman; Clopotnița: Povestire*. Chișinău: Hyperion, 1990, p. 476.

³³Matcovschi Dumitru. *Bătuta*. Chișinău: Literatura artistică, 1979, p. 287.

³⁴Evseev Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994, p. 63

³⁵Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 203.

³⁶Ciobanu Ion C. *Scrieri. Vol. 2*. Chișinău: Literatura artistică, 1978, p. 26.

Păstrători ai tradițiilor seculare, sătenii sunt prezenți de la tânăr la bătrân la organizarea și desfășurarea acestor rituri de purificare. Chiar și cei cu paguba (căci flăcăii satului obișnuiau să aducă la aceste Denii „proptele de prin garduri, mese de teasc, târnațuri de pe la case”³⁷) priveau „nu prea bucuroși cum le mistuie focul lemnele șterpelite și aduse de flăcăi, dar nimeni nu-și dădea pe față ciuda, căci așa-i obiceiul prin părțile acestea. Ce-i a deniei – e a deniei și nimeni nu îndrăznește să-și scoată lemnul cuprins și mușcat de pălălaia sărbătorii”³⁸.

În nuvela *Magdalena*, prozatorul V. Ioviță va invoca coordonata malefică a focului, a vântului și apei cu referire la casa părintească, rămasă singură și fără stăpân: „Cuibul neîngrijit se risipește. Fiindcă vântul nu doarme. Ploaia nu se usucă. Și vremea nu stă. Toate lucrează. Și focul. Nici el nu se stinge pentru totdeauna. Focul e cel mai flămând. Când se trezește e mare prăpăd...”³⁹. În episodul invocat cele trei elemente primordiale sunt enunțate ca stihii devoratoare, care nu pot fi potolite.

Focul ca simbol al războiului distrugător este valorificat în romanul *Zbor frânt*: «Măi! Pentru tine m-am băgat în foc... să te scot... Pentru tine, mucosule»⁴⁰; „Nemții i-au simțit și au început a-i scălda cu foc”⁴¹; „Ai venit, măi băiete?... Dar cum, păcatu, ai răzbătut? Că tare-i greu amu de umblat pe pământ. Pasărea că zboară și aceea încă nu poate trece. Foc și prăpăd peste tot. Zici că ai răzbătut și ai venit acasă...”⁴²; „A răzbătut prin focul și para asta, prin care pasărea că-i pasăre și nu poate răzbate, da mai degrabă-și strânge aripile și cade la pământ...”⁴³; „Amu dacă-i între două focuri, unul pe un mal, altul pe celălalt, și focurile acestea se năpustesc, se reped în sus, luate la trântă nu pe viață, ci pe moarte, și trânta aceasta ține o zi, o noapte, două zile, două nopți, o săptămână, două, o lună, două, trei – de unde să-i fie lui ușor, Nistrului?”⁴⁴; „Uneori când cele două focuri de pe cele două maluri se încheașă la luptă și se izbesc piept în piept, pe moarte, nu pe viață, și se reped în sus, focurile, apoi cad iar, atunci ia foc și apa lui, apa Nistrului, și începe să ardă și ea. Și arde cu pară, dar nu-i galbenă para, ci-i roșie, că-i sânge, sânge de om...”⁴⁵ etc. Aceeași semnificație a războiului distrugător o vom regăsi și în tânguirea autorului anonim din următoarele versuri ale cântecului istoric *Cântecul Plevnei*: „Frunzuliță busuioc,/ În tot târgul – iarmaroc,/ Numai Plevna arde-n foc,/ Dar dușmanii la mijloc”⁴⁶. Reluat ca laitmotiv, focul e întruchiparea răului, al morții. Asociat cu sângele, devine stihia distrugătoare a apei. Analizând în plan simbolic narațiunea din *Zbor frânt* observăm că subiectul se desfășoară sub pecetea celor două stihii: pe de o parte – focul distrugător, pe de alta – acvaticul regenerativ. În așteptarea revenirii celor doi nepoți, Isai și Ile, bunelul este martor al dezlănțuirii Haosului, al ciocnirii elementelor primordiale: pământul, focul, apa și cerul. Pentru a spori dramatismul episodului relatat, prozatorul valorifică și imaginea *Morții*: ea, dansa, hârca vine să-l ia pe bunel în împărăția întinericului. Fiind rugată de bătrân până în trei ori (cifră magică) să-l mai lase pe pământ, deoarece are de rezolvat niște lucruri, Moartea slăbește din vacarmul ei și se instaurează tăcerea. Dar această tăcere e de moment, după un vuiet infernal se dezlănțuie cataclismele naturii: pământul se clatină, apele clocotesc, cerul se aprinde, focul se revarsă. Antrenate în acest amalgam de sunete ale tărmului „de dincolo”, declanșările stihiilor prevestesc dispariția bunelului.

Aceeași conotație o vom descoperi și în romanul lui D. Matcovschi *Bătuta*. În agonia morții, Pavel Iaconi este cuprins de flăcările unui foc mistuitor: „A căzut cu capul pe pernă, abrupt, și limbi

³⁷*Ibidem*.

³⁸*Ibidem*, p. 29.

³⁹Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 340.

⁴⁰Beșleagă Vladimir. *Zbor frânt. Ignat și Ana: Romane*. Chișinău: Litera, 1997, p. 24.

⁴¹*Ibidem*, p. 36.

⁴²*Ibidem*, p. 42.

⁴³*Ibidem*, p. 44.

⁴⁴*Ibidem*, p. 51.

⁴⁵*Ibidem*, p. 53.

⁴⁶AFAȘM, 1973, ms. 254, f. 106; Tașlăc – Grigoriopol; inf. Alexandra M. Popov, 52 ani; culeg. G. Botezatu, I. Filip, I. Gancea; *Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului: (Texte inedite)*. Alcătuire, îngrijirea textelor, comentarii, glosar, bibliografie, imagini: Nicolae Băieșu, Grigore Botezatu, Ion Buruiiană [et. al.]. Vol. II. Chișinău: S. n., 2009, p. 9.

de foc s-au ridicat clocotitoare din toate părțile și l-au încins, și l-au doborât la pământ, și Boblev a venit lângă el și s-a lipit de umărul lui, și-au început amândoi să sape pământul cu mâinile și să se ascundă de moarte”⁴⁷. Episodul relatează sugestiv o realitate indiscutabilă, grație confruntării în plan simbolic a câtorva elemente corespunzătoare lumii „de dincolo”: focul, atingerea de imaginea unui decedat și angoasa în fața morții.

În romanele analizate identificăm în stihia pirică o imagine poetică a mâniei: „Soldatul se zgribulește, ar vrea să zică ceva, să-l contrazică, dar numai i s-a înroșit grumazul, s-a făcut foc tot, unde-s zbârciturile, pe muchiile lor, parcă pâlpâie nu alta, vrea să grăiască, dar nu-i ies cuvintele din gât, de durere și necaz”⁴⁸. Corespondente ale acestui sentiment, propriu și creatorului anonim, descoperim în următoarele versuri populare: „Frunzășoara busuioc,/ Toată lumea mergi la joc,/ Da Gașița-ni arde-n foc;/ Frunzășoara de șicoară,/ Toată lumea mergi la hoară,/ Da Gașița-n arde în pară”⁴⁹.

Focul din vatră ca element al căldurii și luminii habitatului tradițional, casnic este transfocalizat de prozatorul D. Matcovschi. În viziunea autorului fiecare om are o obligație sfântă să păstreze focul din vatră: „este o datorie a noastră, la flacăra lui ne vom apleca de-a pururi piatra frunții, să ne-o încălzim și să o ferim de umbre. Casa noastră numai cu focul din vatră e casă, aici, lângă focul din vatră, copiii se învață a iubi pământ și om, pasăre și pom; aici, lângă focul din vatră, simți cerul de asupra ta mai înalt, mai limpede, și pacea coboară cu pace din imensitate, să-ți mângâie cu aripa pleoapele – pacea lumii acesteia, iubitoare de viață. Din tot ce există pe lume, una viața e fără de sfârșit, iar dacă e fără de sfârșit viața, nouă muritorilor de rând, ce ne mai trebuie? [...] focul arde în vatră cătinel, și vine el, focul acesta, din moși-strămoși”⁵⁰. În nuvela *Ultima lună de toamnă* de I. Druță focul din vatră e „vechiul tovarăș” al bătrânei care „a ajutat-o să încălzească, să hrănească, să-și crească odraslele și toate că a rămas acuma singurică, atunci când vede un foc încins, i se pare că se grăbesc să vie toți cei care au împărțit odată căldura acestei vetre”⁵¹.

În lirica populară motivul străinătății, al izolării de familie, țară, e împletit cu cel al focului din vatră: „Di străin și sânt, măi frati,/ Niși focu-n vatră nu-ni ardi;/ Eu suflu ca să-l aprind,/ Aiști lacrimi mărg ș-al sting”⁵².

Vatra e motivul revenirii străinei Ana (*Ignat și Ana* de V. Beșleagă) din peregrinări: „Alții – băieți, fete – s-au dus de au învățat meserii, lucrează pe la fabrici, uzine, eu n-am putut și m-am întors la vatră”⁵³.

Focul aprins cu despicăturile de stejar în soba mătușii lui Onache, îl transcende acasă, în lumea copilăriei: „parcă te-ai fi pomenit pe cuptorul maicii tale. După atâtea focuri făcute cu cărbuni, cu surcele, cu despicături de brad, cu buruieni uscate într-un fund de tranșee, un mândru foc de stejar a venit să-l mângâie pe Onache, să-i spună bun venit și, lăcrămând de fericit ce era, Onache se gândea: ce noroc că ne-am legat soarta cu aceste păduri josute de stejar, viețuind pe acest blagoslovit pământ împreună!”⁵⁴. Și tot gândul la vatră îl păzește: „Îl păzea însă Dumnezeu, pentru că în adâncul inimii îi lumina visul întoarcerii la vatră, la pământul lui, la nevastica cea cu ochi căprii și zâmbitori. [...] Întoarcerea la vatră trebuie plătită, oricât ar fi costat, pentru că cei ce nu se întorc riscă să rămână pentru totdeauna între două maluri, între două focuri. La urma urmei, globul pământesc nu e decât o pustietate dacă sufletul nu are un petic de pământ al lui, stropit cu sudoarea, cu sângele străbunilor și lăsat moștenire nouă, pentru ca și noi, după ce ne-om fi trăit veacul, să-l

⁴⁷ Matcovschi Dumitru. *Bătuta*. Chișinău: Literatura artistică, 1979, p. 279.

⁴⁸ Beșleagă Vladimir. *Zbor frânt. Ignat și Ana: Romane*. Chișinău: Litera, 1997, p. 124.

⁴⁹ AFAȘM, 1947, ms. 23, f. 54; Cocieri – Dubăsari; inf. Z. Popov, 45 ani; culeg. P. Crivițchi; *Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului: (Texte inedite)*. Alcătuire, îngrijirea textelor, comentarii, glosar, bibliografie, imagini: Nicolae Băieșu, Grigore Botezatu, Ion Buruiiană [et. al.]. Vol. II. Chișinău: S. n., 2009, p. 32.

⁵⁰ Matcovschi Dumitru. *Focul din vatră*. Chișinău: Literatura artistică, 1982, p. 23.

⁵¹ Druță Ion. *Scrieri în 4 volume*. Vol. I. Chișinău: Literatura artistică, 1989, p. 487.

⁵² AFAȘM, 1954, ms. 63, f. 91; Goian – Dubăsari; inf. Emilia V. Bronici, 24 ani; culeg. A. Novac; *Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului: (Texte inedite)*. Alcătuire, îngrijirea textelor, comentarii, glosar, bibliografie, imagini: Nicolae Băieșu, Grigore Botezatu, Ion Buruiiană [et. al.]. Vol. II. Chișinău: S. n., 2009, p. 83.

⁵³ Beșleagă Vladimir. *Zbor frânt. Ignat și Ana: Romane*. Chișinău: Litera, 1997, p. 379.

⁵⁴ Druță Ion. *Scrieri. În patru volume*. Vol. II. *Roman, nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1989 (1990), p. 52.

trecem moștenire urmașilor noștri”⁵⁵. Focul din vatră e aici motivul venerării pământului-mumă, al relației dintre cele două elemente esențiale ale naturii. Prozatorul I. Druță transpune textual focul ca motiv al dorului de casa părintească în povestirea *Clopotnița*. Un simplu foc din frunze uscate și crengi, „aprins undeva într-un fund de livadă”, îi răscolesc lui Horia amintirile de Bucovina, de satul natal, de casa părintească. Și aceste amintiri îl conving că focul „e unul din cele mai vechi semnale de luptă – luptă pe viață și pe moarte”⁵⁶.

Focul-jale e pentru eul liric din versurile populare: „Arde foc inima-n mine,/ Da nu mă prișepe nime,/ Numai șeriul și pomântul/ Și de sus Dumnezeu Sfântul,/ Și maica de la mormânt,/ Că e-ni știe a neu gând”⁵⁷ stihia care îi macină inima, sufletul, motivându-l să-și plângă soarta de copil orfan.

În romanul *Povara bunătații noastre* este refigurată forța distrugătoare a focului: „Ciutura s-a aprins pe la miezul nopții. Ciuturenii dormeau duși și nimeni nu știa cum și de unde s-o fi năpustit peste sat vârtejul cela de flăcări. Țineau focul în vetre cu săptămânile, iar când îl pierdeau, împrumutau jăratice de la vecini, ducându-l la fugața într-o cârpă ce scânteia și fumega întruna. O fi furat noaptea o scânteie din cârpa cuiva. Două sute de acoperișuri de paie și stuf, înghesuite într-o văgăună, o flacăra repezită sus, până în moalele cerului – și s-a zis cu Ciutura...”⁵⁸. Flăcările devoratoare au distrus într-o noapte cu ploaie Clopotnița: „când cătăm noi, o zare de foc fierbe în vârful dealului. Și para focului celuia tot crește și crește acolo unde era mai înainte Clopotnița, acoperind tot cerul. De plouat ploua, dar ce folos?! Nu degeaba spun bătrânii că ceea ce aprinde fulgerul, nu mai poate stinge mâna omului. Cu cât tuna, cu atât creștea para în vârful dealului, și a tot încolăcit Clopotnița de jur-împrejur, până n-a rămas nimica dintr-însa...”⁵⁹. În episodul respectiv se face trimitere nu doar la foc, ca materie care poate distruge totul, ci și la lipsa curajului din partea oamenilor, care de frică nu au luat măsuri ca să împiedice răspândirea stihiei pirice.

Focul malefic, aflat în inima pământului, își găsește reflectare în nuvela *Se caută un paznic* de Vlad Ioviță. Pe de o parte, este evocat într-un blestem: „În flăcările iadului o să arzi, ticălosule, în cele mai strașnice chinuri o să te zvârcolești și neamul tău blestemat o să fie în vecii vecilor. Amin”⁶⁰, iar, pe de altă parte – ca element indispensabil al iadului în care ard sufletele păcătoșilor: „– Pregătiți cazanul. – Porunci căpetenia dracilor. – Puneți pe foc și.../ – Și? – Deschise Ivan un ochi./ – Și s-a zis cu tine. – Râse Scaraoțchi”⁶¹.

Valența benefică sau pozitivă a focului este dezvăluită în romanul *Cucoara* de I. C. Ciobanu. Aici, stihia pirică, alături de noapte, ploaie, ninsoare „au un farmec aparte. La gura sobei, când duduie focul, auzi povești; în preajma focului, noaptea în câmp, auzi cum dă târcoale în jurul rugului istoria. Omul se simte mai tare alături de foc. Fără foc omul e singur, cu focul alături el capătă un bun și vechi tovarăș: omul poartă grija focului și focul are grijă de om”⁶².

Valorificate diferit de către maeștrii de condei, cele două elemente primordiale, aflate în opoziție, mărturisesc încă o dată predilecția scriitorilor pentru natură, cosmogonie, lumea înconjurătoare. Investigațiile efectuate demonstrează o gamă largă de semnificații pe care le denotă elementele stihiei acvatică și pirice. Am urmărit dezvoltarea femininului și a maternității apei, a masculinului și divinității focului, a naturii vitale și regenerative, a aspectelor negative, precum și manifestarea conotativă a acestora atât în interiorul tradiției folclorice, cât și în literatura scrisă. Indiferent de forma pe care o ia acvaticul și piricul într-o operă literară, ea nu rămâne o simplă

⁵⁵*Ibidem*, p. 45-46.

⁵⁶Druță Ion. *Scrieri. În patru volume. Vol. III. Biserica albă: Roman; Clopotnița: Povestire*. Chișinău: Hyperion, 1990, p. 540.

⁵⁷AFAȘM, 1947, ms. 23, f. 7; Cocieri – Dubăsari; inf. Ion N. Verlan, 72 ani; culeg. P. Crivițchi; *Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului: (Texte inedite)*. Alcătuire, îngrijirea textelor, comentarii, glosar, bibliografie, imagini: Nicolae Băieșu, Grigore Botezatu, Ion Buruiană [et. al.]. Vol. II. Chișinău: S. n., 2009, p. 85.

⁵⁸Druță Ion. *Scrieri. În patru volume. Vol. II. Roman, nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1989 (1990), p. 59-60.

⁵⁹Druță Ion. *Scrieri. În patru volume. Vol. III. Biserica albă: Roman; Clopotnița: Povestire*. Chișinău: Hyperion, 1990, p. 538.

⁶⁰Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 167.

⁶¹*Ibidem*, p. 175.

⁶²Ciobanu Ion C. *Scrieri. Vol. 3*. Chișinău: Literatura artistică, 1978, p. 231.

imagine artistică, ci în tandem cu intenția de transfigurare estetică a autorului obține accepții noi, dezvoltându-și astfel matricea simbolică.

BIBLIOGRAPHY

- Evseev Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994. 223 p.
- Bachelard Gaston. *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*. București: Univers, 1995. 220 p.
- Evseev Ivan. *Simboluri folclorice. Lirica de dragoste și ceremonialul de nuntă*. Timișoara: Editura Facla, 1987. 224 p.
- Gorovei Artur. *Credințe și superstiții ale poporului român*. București: Librăriile Soccec & Comp., Pavel Suru, C. Sfetea, 1915. 465 p.
- Fochi Adrian. *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*. București: Minerva, 1976. 392 p.
- Niculiță-Voronca Elena. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine cronologică*. Vol. II. Iași: Polirom, 1998. 648 p.
- Germina Comanici, Alexandru Popescu, Lia Stoica-Vasilescu. *Focurile de peste an*. În: Revista de etnografie și folclor, 1971, nr. 1, p. 71-77.
- Băieșu Nicolae. *Sărbători Domnești (închinare Maicii Domnului și Mântuitorului). Studiu: Culegere de texte etnografice și folclorice*. Vol. II. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007. 432 p.
- Gălușcă Tatiana. *Folclor basarabean adunat din județele Soroca, Bălți, Orhei*. Vol. 2. Bălți: Cuget Moldovenesc, 1938. 52 p.

THOMAS SUTPEN'S MORAL IDENTITY: AN OUTCOME OF SOCIETAL MALAISE

Daniela-Elena Duralia

PhD, "Nicolae Bălcescu" Land Forces Academy, Sibiu

*Abstract: No matter the nationality or the cultural background, when people fail to seek one's own will in a universal law, it always results in heteronomy (Kant, 45). Such behavior is manifested most often in countries where the legal system is fragile. Faulkner's creation of the dystopian world of Yoknapatawpha and its protagonists in *Absalom, Absalom!* portrays the plight of the Southern Confederacy during the aftermath of the American Civil War. Such circumstances open up opportunities for various characters in the novel to seek out the means by which to achieve prosperity. The protagonist, Thomas Sutpen's move from a rural to an urban life coincides with his moral descent from an innocent character to a villain, all of which represents a reflection of the negative effects that society can have on an individual. This paper focuses on the psychological impact of negative societal impressions - including but not limited to discrimination and mockery - and how they can shape Faulkner's characters, as evinced by Sutpen's metamorphosis into an insensitive and irresponsible person.*

Keywords: Southern, societal, moral, individual, metaphorical.

Introduction

When reading *Absalom, Absalom!*, readers need to get acquainted with the three historical periods of the American South: the Old South, the Civil War and Reconstruction, and the New South. In order to express his perceptions about the historical changes between these three distinct periods, Faulkner creates an imaginary world, Yoknapatawpha, in which he focuses on the human situation in a fictional society inspired by his own experiences in the American South during the 1920s and 1930s. Yoknapatawpha represents a ruined society whose values Faulkner strongly condemns. In this world, Faulkner focuses on social class, one of which is represented by the new ambitious individual who illegally occupies plantations and tries to reach and maintain the standards and the values which characterized the Old South. Focused on building up their own dynasties, these ambitious entrepreneurs exploit black slaves robbing them of their dignity. An image of the social system deprived of moral values is illustrated in the biblical allusion (Tamar and Amnon' story) to incest which alludes to the reasons why Henry murders Bon. However, it finally becomes clear that it is "the miscegenation, not the incest, which you [Henry] can't bear" (*Absalom, Absalom!*, Faulkner 356).

The Civil War is marked not only by the defeat of the Southern Confederacy, but its painful aftermath wherein the principles that formed the golden age of Southern society are destroyed. During the post-war Reconstruction period, Southern society had accepted all types of immoral behavior, such as moral blindness, indifference, corruption, avarice, and violence. However, the greatest blight of the slave trade and its history which looms over Faulkner's work changed Southern folk "from the natural life of the early settlers to the sophisticated society of the Old South, and from that to the modern world" (Douglas and Daniel qtd. in Barth 43).

This period is referred to all through the novel *Absalom, Absalom!* especially in the image of Thomas Sutpen's destroyed plantation where he opened a shop to survive, assisted by his poor white handyman, Wash Jones. All these reflect the reality of that time. As Cenușer notes, Faulkner defines literature as being "[...] useful for drawing our attention to the real situation it has abstracted, codified, and what it deals with is not as much conventional as what underlines real situations and real human beings" (61).

Faulkner's social and cultural concerns are reflected all through his works. On the one hand, he is nostalgic about the Old South for its grace, elegance, order and prosperity all of which Ann Scott described as "a beautifully articulated, patriarchal society in which every southerner, black or white,

male or female, rich or poor, had an appropriate place and was happy in it" (52). What Faulkner ultimately disagrees with is building such a society on the backs of slaves. Faulkner thinks that the brutal treatment and exploitation of slaves and land cannot be met with silence, rather some natural vengeful forces would reply to the people of the South who have "outraged the land" which had "then turned and destroyed the man's family" (Blotner 327). Referring to his novel, *Absalom, Absalom!*, Faulkner states that "I used the Civil War - for my own ends there. Sutpen's [the protagonist's] country was wrecked by the Civil War, but that didn't stop Sutpen, he was still trying to get even with that man who in his youth had said, Go to the back door" (Gwynn and Blotner 73). The Civil War is portrayed as the South's curse for the abuses committed by supporters of the slave trade. It changed the South economically, socially and politically. A plantation's work force of black and white tenant farmers replaced the slaves of the Old South. It caused much instability especially because of racial segregation, intolerance and the belief in white racial superiority. Plantations were burned down which led to a shortage of wealth. African-Americans were viewed as dangerous. Whites still considered them nothing more than a labour force. Sutpen's insistence on rebuilding his dynasty after the Civil War demonstrates how white southerners believed they needed to continue exploiting African Americans despite their emancipation in the post-Reconstruction era. Of course, Faulkner makes sure to show the psychological impact of racial discrimination and mockery perpetuated by white Southerners.

An Obscure Theme - The Fall of Man

Faulkner reflected the outcome of the societal degradation using obscure themes such as the biblical Fall of Man. Such effects are produced by the social system's failure to provide for peoples' basic needs. Vickery notes that in Faulkner's imaginary world, problems are "created by the conflict between the inflexible morality of society and the ethics of the individual based on experience" (282). To this purpose, Faulkner uses religious references in order to write about morality.

Faulkner thinks that churches at that time did not preach the right form of religion. Hunt notes that "the tradition failed itself, its own aims and virtues, because it wrongly assessed the nature of man, seeing only defect where there was actually sin" (qtd. in Barth 165). In addition, Allen Tate points out that the South was defeated in the Civil War just because society did not manage to install the right religion. Protestantism "was hardly a religion at all," it "would not have been defeated had it possessed a sufficient faith in its own kind of God" (qtd. in Underwood 163). The hunger for a serious religious doctrine which was necessary to nurture the soul resulted in a spiritual malaise that generated social disorder and the individual's confusion. Judith in *Absalom, Absalom!* reveals this all too bitter reality in the following passage:

You get born and you try this and you don't know why only you keep on trying it and you are born at the same time with a lot of other people, all mixed up with them, like trying to, having to, move your arms and legs with strings only the same strings are hitched to all the other arms and legs and the others all trying and they don't know why [...], and it doesn't matter (Faulkner 127).

Faulkner also embedded the theme of the Fall of Man in the text of *Absalom, Absalom!* in order to criticize the wrongs of the societal system which created moral and spiritual confusion. Mihăieș notes that 'The redoubled title is just the awareness of the repeated defeat, in the Biblical terms and those of the antique tragedy, of a specific event: "They were simultaneous. As soon as I thought of the idea of the man who wanted sons and the sons destroyed him, then I thought of the title (Faulkner 1995:76)"¹ Ce rămâne? William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha 486).

Sutpen's portrait results from the interweaving of three accounts, each conceived according to the narrators' personalities. He is portrayed as the force of disaster both a victim and a culprit. His stubbornness destroys everybody. For example, Henry is forced to kill his brother; the Coldfields

¹Titlul, redublat, nu e decât conștientizarea infrângerii repetate, în termenii Bibliei și ai tragediei antice, a unui eveniment exemplar: "De îndată ce m-am gândit la idea bărbatului care voia să aibă fii și că fiii aveau să-l distrugă, m-am gândit și la titlu (Faulkner, 1995:76)" Ce rămâne? William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha 486). (Translation mine)

are used by Sutpen; Judith is denied marriage and Wash is goaded into killing Sutpen, his granddaughter and child. Because of their past experiences, the narrators are haunted by Sutpen's memory as they try to rebuild a real image of his "American personality from innocence to experience" (Millgate 27). Thomas Sutpen in *Absalom, Absalom!* is as mysterious as Caddy is in *The Sound and the Fury* as he is never presented directly to the reader. In the former, multiple narrators talk about Thomas Sutpen in order to make up the story of his rise and fall, whereas in the latter the protagonist is only remembered by other people. Kinney Arthur notes that Sutpen's life is charged with figurative meanings as shown by Miss Rosa, who felt Sutpen was "[...] one of the foremost builders of the Old South" (Faulkner's Narrative Poetics, Kinney 198).

Sutpen's experience represents the situation of the South at that time. Like the South, he does not readily accept defeat and the changes brought about by the war. In order to completely integrate, he needs to respect some terms of acceptance in that society. He knows that it is only by getting wealthy and marrying a respectable lady that he himself will gain respectability "Sutpen wanted it. He wanted, not the anonymous wife and the anonymous children, but the two names, the stainless wife and the unimpeachable father-in-law, on the license, the patent" (Faulkner 51). Besides, his determination to stick to the social conventions is evident in his hope of managing to rebuild his plantation. Consequently, this new world metamorphosed him into a selfish, determined and ruthless person in order to conform to the social conventions of the South among which the central one is the horror of miscegenation.

Miscegenation

Faulkner writes about the morality of Southern attitudes by referring to the African-Americans' mistreatment by whites. Thadious M. Davies explains the use of the word "Negro" for African-American not as a "result of an ideological inconsistency or an insensitivity to the positive values of 'blackness'" (1) but as "the white man's own creation" (2). Furthermore, she notes that "the Negro" had such an important role in the society that Faulkner named him "the South's metaphor for change" (27). Thus, Faulkner embeds the theme of the whites' treatment of the Negroes in his novel as an indispensable theme without which he could not create the intended meaning.

Like Albert Camus, who wishes that both French and Arabs lived in peace, Faulkner wishes equality of human beings in his society, thinking that each individual completes the universal beauty. As Thadious M. Davies puts it "for Faulkner, Negro suggests the possibility of wholeness, of establishing the missing parts of his world or vision"(4). Faulkner's great novel, *Absalom, Absalom!*, brings his narrative art to a very high level by assembling a cast of characters who collect old tales that must be put together in order for their meaning to be clear. The characters' blurred and distorted perceptions mirror a world of loss and unveil their individual consciousness with their human imperfections.

The Outcome of the Societal Malaise

Faulkner's choice of using the narrators of *Absalom, Absalom!* as the characters themselves illustrates the confusion in the society but also their psychological concerns "The other characters I had to get out of the attic to tell the story of Sutpen" (Faulkner qtd. in Gwynn and Blotner 73). The narrators' search for truth in this novel actually represents their quest for finding out the answer to their own inner struggles. Gwynn and Blotner also noted Faulkner's saying that "every time any character gets into a book, no matter how minor, he's actually telling his biography"(275). In *Absalom, Absalom!*, all the narrating characters' talking revolves around Thomas Sutpen's story. He is actually just a reconstituted portrait created out of the narrators' perceptions and memories. As a result, the information revealed calls forth the reader's involvement because of its lack of reliability, inviting him to act not only as a detective but also as a psychologist.

Each narrator may have had his own particular interest in presenting his own story. Furthermore, each presents himself in a favourable light from his own perspective; for instance, Miss Rosa's perspective presents Sutpen as victimizing her. The reader can feel Miss Rosa's tension, generated by her hatred and frustration, which arises from Sutpen's proposal that she produce a son for him,

using "bald outrageous words exactly as if he were consulting with Jones or with some other man about a bitch dog or a caw or mare" (Faulkner 168). Not only does she reveal a lot of frustration and resentment, but she also fears that her story will be lost unless there is no one to tell it. By telling these stories she hopes to preserve them. "It's because she wants it told, he[Quentin] thought, so that people whom she will never see and whose names she will never hear and who have never heard her name nor seen her face will read it and know " (11). She also thinks that Quentin might become a literary man and reveal this tragic story. Apart from her hope to transmit her version to the next generation, Miss Rosa seems to be in need of clearing her mind of her disappointing experience.

Mr. Compson, the second narrator, creates a more reliable and objective picture of Sutpen because he was not emotionally involved in the events he talks about. Ruppensburg speculates that Mr. Compson might have told all that he did to Quentin, simply in order to give him an example of "ambition and ruthlessness, property and class distinction" (90), or he might have simply enjoyed talking about that period of time.

Even if Quentin and Shreve make an effort to understand the truth of Sutpen, the reader cannot imagine what they finally understood. John Middleton thinks that after Miss Rosa's death, Quentin remains the only one responsible for the story. "Now that Miss Rosa is dead, Quentin is heir to her narrative and sole surviving witness of what they both discovered"(qtd. in Rollyson, Carl 57-58). Alan Bourassa also explains that Quentin's hearings and retellings of Sutpen's story are never aimed at establishing what really happened; they merely illustrate "...what we can call the virtuality of the past" (164). Consequently, the reader must assume the responsibility of putting together what he has read and figure out the meaning of it.

Shreve McCannon, Quentin's roommate is the most detached of all the narrators. Even if he seems to be listening to Quentin's story, he continues to function as a narrator in the novel but not as a character of the story to be reconstituted. At the beginning of the story, he is familiar with neither Sutpen nor the South. Having heard the three different narratives he reconstructs what he imagined while he was listening, contributing to the "chain of transmission" of knowledge (Ruppensburg 91). Millgate thinks that Shreve's presence helps Faulkner organize his narrative into a dialogue. He provokes Quentin to disclose more details of the Sutpen story making a direct narrative possible. Faulkner conceived Shreve as a narrator because "If Quentin had been let alone to tell it, it would have been completely unreal. It had to have a solvent to keep it real, keep it believable, credible; otherwise, it would have vanished into smoke and fury" (Millgate 156). Shreve invents situations to make the story logical and this makes him an unreliable narrator.

Characters may struggle for an ideal, self-knowledge trying to change their life order which causes chaos, failure even their death. Characters' failure in life is due to their lack of compliance with the rules of the world in which they live. They forfeit their place among the others, not only physically as they isolate themselves, but also spiritually as they dissipate the benefits of a good relationship with people and nature.

In *Absalom, Absalom!*, the Yoknapatawpha County represents a world created immediately after the Indians had been removed from their land which is now occupied by settlers interested in cultivating cotton. Thomas Sutpen, the protagonist in *Absalom, Absalom!* is a representative of this class. His strong desire is to penetrate the high-class society whose mentality was that even a drop of African blood in a Southerner's veins or in one's genealogy could destroy his social position. Thus, Sutpen abandons his wife and boy in Haiti when he finds out that she is partly black. Another huge unjust social principle that Sutpen adopts is that plantation owners had the right to sexually abuse their female slaves as they were considered their property. Thus, once Thomas Sutpen has created his dynasty he abuses his African-American slave who gives birth to his illegitimate daughter, Clytemnestra. Sutpen's children, Henry and Judith, also reject miscegenation. Their half-sister, Clytemnestra is treated as a subservient to her siblings. Henry kills his half-brother, Charles Bon, in order to hinder him from marrying his sister because of his being a "nigger" whereas Judith regrets her not acknowledging her half brother's son as a family member.

Faulknerian characters' need to forget their social status in order to get rid of their unhappiness and way of living and restart a new life which, as Paul de Man remarks, "Modernity exists in the form

of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching, at last, a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure" (148). Thomas Sutpen needs to forget his past as a poor boy in Haiti and restart a new life in Jefferson. His desire to restart a new life and become a wealthy man becomes his ideal. The evils that he does in order to continue living in his fantasy destroy him: he leaves his Haitian wife and his child because he finds out about their black ancestry and rejects his daughter because she is a female and cannot inherit his fortune. Sutpen told to Quentin's grandfather: "I found that she was not and could never be, through no fault of her own, adjunctive or incremental to the design which I had in mind, so I provided for her and put her aside" (*Absalom, Absalom!* 240). On the other hand, Mrs. Rosa's need to isolate herself may symbolize either her withdrawal entailed by her idealistic romantic expectations or her desire to remain in the present and forget the past.

Conclusion

Failing to fully understand Thomas Sutpen, readers would miss the core meaning of Faulkner's novel as well as Faulkner's attitude towards the psychological imprint left by the social defaults on the characters' minds. Not only do Faulkner's characters suffer psychological traumas, such as Miss Rosa, Thomas Sutpen, or Clytemnestra but they also end up dying as they cannot bear the burden brought by the failure "to seek [their] own will in a universal law, it always results in heteronomy" (Kant 45). Failing to consider universal laws entails undesired effects. Destiny proves to be very decisive and humans are shown to have no control, no matter how much they may strive for their individualistic and selfish goals.

Thomas Sutpen symbolizes the corrupting society and envisages the consequences of the Southern Confederacy defeat. Characters take shape progressively in the novel, as they show up in each successive chapter. They exist in and through words. The major characters suffer from a failure to organize their experience according to natural forces. A few other examples are Sutpen's ambitious fight against natural life span, Henry's murder of his own brother, and Clytemnestra's setting the house on fire. Consequently, such human acts of violence represent reactions to their spiritual torment.

Karl Marx's saying that "history repeats itself first as tragedy, then as farce" applies in the novel not only as a historic recurrence from country to country but also from situation to situation. Thomas Sutpen is a stereotype of the innocent that metamorphoses into an unscrupulous individual profiting from the societal crisis he lives in. Individuals like him are common in our lives. In countries in which the political and the legislative systems are fragile and easily corrupted, the quest for becoming rich contaminates humans to an extent that corruption and discrimination become assimilated by that country's mentality.

I strongly suggest English teachers focus on the portrayal activities of such profiteering characters as it may be enriching for students' education. Reflecting on the moral characteristics of the protagonist might clarify the qualities of moral integrity that the protagonist should have proven even if he had been humiliated. He should have overcome his difficulties preserving his moral integrity except taking advantage of all the sources possible only to integrate the "respectable" society. Even if not aware at the beginning, Sutpen becomes responsible of his decision to leave his wife and son which finally brings him out of his ideal world to the border of reality in which high society repudiated miscegenation.

Bibliography

- Barth, J. Robert. *Religious Perspectives in Faulkner's Fiction*. Yoknapatawpha and Beyond. London: University of Notre Dame Press, 1972.
- Blotner, Joseph. *A Biography*. University Press of Mississippi. Jackson, 2005.
- Blotner, Joseph. *Faulkner. A Biography*. New York: Random House. 1984
- Bourassa, Alan. *Deleuze and American Literature: Affect and Virtuality in Faulkner, Wharton, Ellison, and McCarthy*. New York: Palgrave MacMillan, 2009. Print.
- Cenuser, D. Ionel. 2005. *Faulkner's Larger Meanings. The Greek Conception*. Saeculum. Sibiu
- Davies, M. Thadious. *Faulkner's "Negro". Art and the Southern Context*. Baton Rouge

- and London: Louisiana State University Press, 1983.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight*. New York: Oxford University Press, 1971. Print.
- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!*. New York.: Random House, 1964. Print.
- . *Faulkner in the University*. Ed. F. Gwynn & J. Blotner. New York: Vintage Books, 1959.
- Kant, Immanuel. *Grounding for the Metaphysics of Morals*. Hackeyy Publishing Company, INC. Indianapolis/Cambridge, 1981. Print.
- Kinney, Arthur F. *Faulkner's Narrative Poetics. Style as Vision*. Amherst: University of Massachusettes Press, 1978. Print.
- . *Critical Essays on William Faulkner: the Compson Family*. Massachusettes: G.K. Hall, 1982.
- Mihăieș, Mircea. *Ce rămâne. William Faulkner si misterele Ținutului Yoknapatawpha. Iași si București*: Ed. Polirom, 2012. Print.
- Millgate, Michael. *The Achievement of William Faulkner*. Athens: the University of Georgia Press, 1989. Print.
- Rollyson, E., Carl. *Use of the Past in the Novels of William Faulkner*. Georgia: University of Georgia Press, 1983. Print.
- Ruppersburg, Hugh M. *Voice and Eye in Faulkner's Fiction*. Athens: The University of Georgia Press, 1983. Print.
- Scott, A. Nathan Jr.. *Modern Literature and the Religious Frontier*. Harper, New York. 1958.
- Scott, F. Ann. *Women's Perspectives on the Patriarchy in the 1850s*. *The Journal of American History*, 1974, 52-64.
- Underwood A. Thomas. *Allen Tate: Orphan of the South*. Princeton University Press: New Jersey. 2000. Print.
- Vickery, Olga W. *The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation*. Louisiana State University Press, 1964. Print.

TEACHERS' MULTILINGUALISM - A HINDRANCE FROM STUDENTS' ATTAINING A NATIVE CONSTRUCT

Daniela-Elena Duralia

PhD, "Nicolae Bălcescu" Land Forces Academy, Sibiu

Abstract: An examination of opinions of secondary-school students in Montreal indicates a preference for ESL native English-speaking teachers (NEST) over multilingual ones. Such attitudes often create anxiety in the latter as well as a foreign teacher's desire to acquire a more anglophone accent. A study conducted by the researchers, Rothman and Treffers-Daller's, shows that being multilingual does not mean being non-native. In fact, a students' acquisition of the language is effective no matter if the teacher is native or not. However, no study proposes a pedagogical approach that is efficient and effective enough to reassure ESL secondary-school students about the importance of ESL teachers' pedagogical abilities over their possession of an English native accent. This study focuses on an approach by the use of which ESL teachers can motivate and engage their students in the study proposed. Teachers' proper structuring of their lesson planning is critical to catching and maintaining students' attention and interest. Providing guidance, constant feedback and considering certain students' needs for private meetings create security feelings and ensure students' confidence about the quality of their teachers' pedagogical services. The efficiency of such an approach is confirmed by the students' attitude in two group of ESL secondary-five at the beginning of their first semester and at the end of it.

Keywords: non-native, accent, pedagogical, motivation, students

Introduction

Over the last few decades, students have voiced their preference for ESL native English speaking teachers over ESL multilingual teachers in Montreal. Among many researchers who have already discussed these inconveniences, Medgyes is one who notices (nonnative English speaking teachers') NNESTs' anxiety in front of their students. The Montreal English School Board or YMCA have been noted to hire teachers who completed their studies in English institutions. Lucie Moussu noted the job ad in the Chronicle of Higher Education 2006 "native English speakers only may apply" (746). Moreover, in francophone secondary schools, in particular, students and parents hold a preference for NESTs (native English speaking teachers), which often leads to a difficult beginning of the year. Some parents show their dissatisfaction with their children being taught by multicultural ESL teachers. During a parents' meeting where the teacher spoke in French when asked what language she spoke, she proudly answered that she spoke five languages. At the end of the meeting, the parent's statement that she "would have preferred her son to be taught by a NEST, and not by a teacher speaking five languages," was discouraging and demotivating. Concerning her multilingual status, which is said to be hindering students from achieving the best results in English, what could the instructor have done to remedy the situation?

Lai Ping Florence refers to studies showing that NNESTs "are considered second-class citizens in the field of TESOL" whereas "native speakers are ideal teachers"(280). On the other hand, Widdowson thinks that "although native speakers obviously have more extensive experience as English language users, the non-native speakers have had experience as English language learners"(338). The enrollment requirements for the M.A. Applied Linguistics program at Concordia University in Montreal ask that a candidate must speak other languages than just English and possess teaching experience. These requirements confirm that understanding L2 learners requires teaching experts to have experience in order to get a better insight about the way knowledge should be passed and about the L2 learners' needs.

Native English speaking teachers do not possess the experience of learning English as a second language and cannot be placed in the position of the student as an ESL learner. Being a good teacher implies not only possessing knowledge but also to be able to convey it to students according to their own needs. Milambiling agrees with Cook's perspective that "language teaching is that NNS (non native speakers) as teacher can be a valuable example of skilled L2 use, not just because such a teacher is 'fallible' or 'presents a more achievable model' but because of the knowledge and experience that teacher can share with learners"(324). Rampton suggests that one should focus on the teacher's "language expertise," (99) rather than the teacher's personal background.

Native Construct vs Multilingualism/ Non-Nativeness

Rothman and Treffers-Daller believe that "naturalistic bilinguals and multilinguals exposed to a language in early childhood are also native speakers" and that "bi-/multilinguals have multiple native languages"(93). Based on Chomsky's explanation of "tacit knowledge" in the English speakers, Harris Winitz clarifies that native speakers of English tacitly know "when an utterance is an unacceptable sentence, although they usually cannot provide the reason" (165). As a result, the ESL profession does not come from being a native English speaker.

The Montreal School Board hires substitutes whose academic background is other than the English language, because of penury circumstances. Their graduation from an English university and a certificate in education are considered enough for them to teach English as a second language. Even if they do not have the instruction necessary for them to understand L2 learners' needs, NES substitutes are better welcomed by students and parents before they prove their competencies. Researchers, such as Phillipson admit that NNESTs are being underestimated since they are neither so fluent nor comfortable with the use of a sophisticated language.

The Current Study

The English level of students' involved in this study is advanced even if they learn in a francophone secondary school. They had been exposed to English outside their classes or some of them even use it at home. Students involved in this study had been taught by an NES substitute during their first term. The teacher was specialized in psychology and possessed a teaching certificate. Students regretted her departure at the end of the first term because she "was native." The new teacher was a 9-year experienced NNET. At the beginning of the study, being aware of the students' reactions she asked them to write anonymously what their needs during the English classes are.

The most important aspects they were interested in were a native English speaking teacher since they would like to imitate and learn the English accent without other influences from languages that the teacher speaks, as much interaction as possible during their classes, that classes are well-structured and the teacher's availability. At the end of the semester, they had to write their opinions about their experience referring to the same aspects they referred to at the beginning of the study.

Based on Ekaterina Nemtchinova consideration that NNETs are known for "the positive attributes credited," such as" their conscious knowledge of grammar, language learning experience that they can share with learners, a good learner model that they may represent, and the empathy they bring to the task of teaching, "(238) this study applies the most convenient method for students' learning process.

Methods and Participants

The focus is a group of 28 ESL secondary-five students in a public school in Montreal. Considering the lack of homogeneity in the students' backgrounds, knowledge, and needs, the teaching approach is humanistic and has in view the immediate learning results. The teacher provides guidance during the activities, constant feedback and considers solo meetings to address certain students' needs.

Students learn how to create a Gothic short story. They discuss and interpret some excerpts in groups and in open class discussions and work on different interactive activities. They reinvest all knowledge acquired in their own Gothic stories (their final project, in groups of four) using as a scaffold the five parts of a story (exposition, rising action, climax, falling action, and denouement) represented as 'Freytag's pyramid.'

Conclusion

Students' appreciation of their teacher's pedagogical services was evident at the end of the term (see annexes). Their anonymous statements clarify they are happy with the guidance and constant feedback whenever needed. They appreciated the interactive activities such as the short stories listened to and analyzed in groups, as well as the change of perspectives with their peers. Had they read the text individually, they would not have thought of interpreting figures of speech in order to understand the author's message. The well-conceived planning of the classes kept them motivated and interested all through the semester.

A constructivist teaching approach consisting of various interactive activities proves to be effective when a preference for NESTs is manifested. It places students at the center of the learning process offering them the chance to be exposed to different English resources and different ways of learning: listening and talking to their classmates, listening to short audios or watching short videos. They were guided, supported and provided with feedback throughout the learning process which finalizes with the short stories presented and animated in front of the class by their authors. Each project was appreciated by the rest of the class.

The teacher's accent originating from other languages she practices is no hindrance to students' language acquisition. One student thinks that "the accent that non-native English speakers have gives color to their personality. Hearing different accents feels like traveling around the world." Students appreciated the way the classes were organized, admitted that the sharing of views was enriching and the teacher's availability, when needed, was precious. It comes out that in addition to what Rampton calls teacher's "language expertise," the pedagogical competencies and empathy complete the picture of an ideal ESL teacher, whether NNEST OR NEST.

Bibliography

Florence, Lai Ping. "Advantages and Disadvantages of Native-and Nonnative-English-Speaking

Teachers: Student perceptions in Hong Kong." *Tesol Quarterly*. Vol.46, No.2,

2012, pp.280-305.

Milambiling, Joyce. "Comments on Vivian Cook's "Going Beyond the Native Speaker in

Language Teaching. How Nonnative Speakers as Teachers Fit into the Equation."

TESOL Quarterly. Vol.34, No.2, 2000, pp.324-328.

Moussu, Lucie. "Influence of Teacher-Contact Time and Other Variables on ESL Students'

Attitudes Towards native - and Nonnative-English-Speaking Teachers” *TESOL*

Quarterly, vol.44, no.4, 2010, pp.746-768.

Nemtchinova, Ekaterina. “Host Teachers’ Evaluations of Nonnative-English-Speaking Teacher

Trainees: A Perspective from the Classroom. *Tesol Quarterly*, Vol.39, No.2, June 2005, pp. 235-261.

Phillipson, R. “Linguistic Imperialism.” *Oxford*, England: Oxford University Press, 1992.

Rampton, M.B.H. “Displacing the Native Speaker: Expertise, Affiliation, and Inheritance.” *ELT Journal*, 44,1990, 97-101.

Rothman, J., & Treffers-Daller, Jeanine. “A Prolegomenon to the Construct of the Native

Speaker: Heritage Speaker Bilinguals Are Natives Too.” *Applied linguistics* 2014: 35/1: Doi.1093/applin/amt049.Oxford University Press, 2014, pp. 93-98

Widdowson, H.G. “ELT and EL teachers: Matters Arising. *ELT Journal*, 46, doi:10.1093/elt/46.4.333, 1992, pp.333-339.

Widdowson, H.G. “The Ownership of English.” *TESOL Quarterly*,28,1994

Winitz, Harris. “Native and Second Language Learning: Implications for Foreign Language Teaching. ” *Teaching German*, 1981, vol.14, no.2, pp. 164-175.

Annexes

At the Beginning of the 2nd Semester Students' Awareness about Their Needs during the English Class

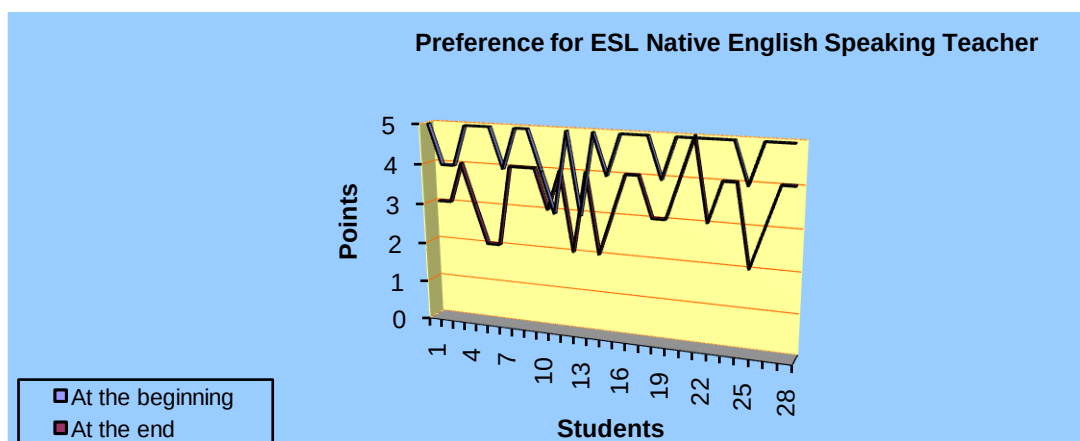
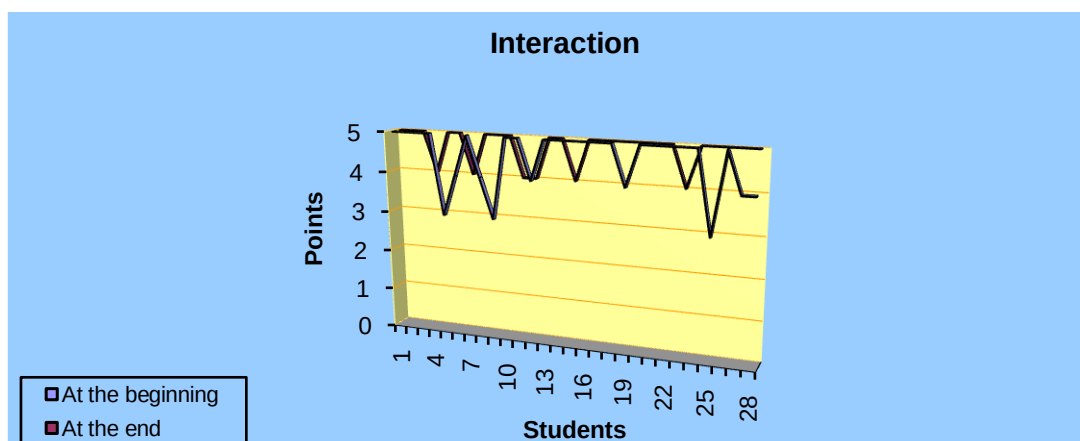
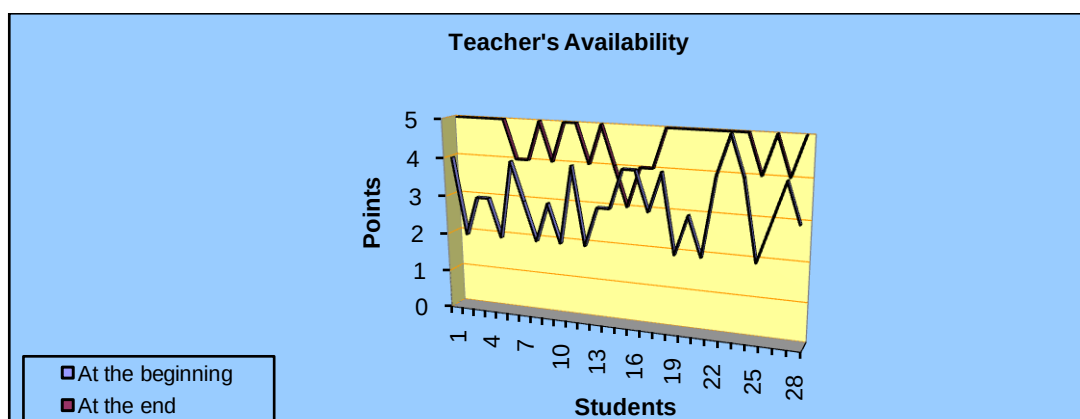
Students	Preference for Native ESL teachers	Teacher's availability	Interaction	Lesson well-structured
S1	5	4	5	5
S2	4	2	5	5
S3	4	3	5	5
S4	5	3	5	5
S5	5	2	3	5
S6	5	4	4	5
S7	4	3	5	5
S8	5	2	4	5
S9	5	3	3	5
S10	4	2	5	5
S11	3	4	5	5
S12	5	2	4	5
S13	3	3	5	5
S14	5	3	5	5
S15	4	4	5	5
S16	5	4	5	5
S17	5	3	5	5
S18	5	5	5	5
S19	4	2	4	5
S20	5	3	5	5
S21	5	2	5	5
S22	5	4	5	5
S23	5	5	5	5
S24	5	4	5	5

S25	4	2	3	5
S26	5	3	5	5
S27	5	4	4	5
S28	5	3	4	5

**At the End of the 2nd Semester
Students' Content with Their Learning Experience**

Students	Preference for native ESL teachers	Teacher's availability	Interaction	Lesson well- structured
S1	3	5	5	5
S2	3	5	5	5
S3	4	5	5	5
S4	3	5	4	5
S5	2	5	5	5
S6	2	4	5	5
S7	4	4	4	5
S8	4	5	5	5
S9	4	4	5	5
S10	3	5	5	5
S11	4	5	4	5
S12	2	4	4	5
S13	4	5	5	5
S14	2	4	5	5
S15	3	3	4	5
S16	4	4	5	5
S17	4	4	5	5
S18	3	5	5	5
S19	3	5	5	5
S20	4	5	5	5
S21	5	5	5	5

S22	3	5	5	5
S23	4	5	4	5
S24	4	5	5	5
S25	2	4	5	5
S26	3	5	5	5
S27	4	4	5	5
S28	4	5	5	5



RADU PETRESCU – ANOTHER LITERARY DIMENSION**Carmen-Elena Florea****PhD**

Abstract: Radu Petrescu (1927-1982) is a remarkable Romanian writer, representative for the late 20th century literature. Though he might be known as a leader of the famous direction "The School of Târgoviște", he has strong influences of the postmodern European wind of change, regarding the expression of form, seen as the art of the word, as well as for the courageous approach of the diary. The present article deals with the second part of his huge confession of life – "The Third Dimension", surprisingly published after his death (1984), after the first – „The Reversed Field Glass” and the third part – "Berenice's Hair" of the whole diary. It is a real opportunity for us to discover a great character, a universal type of the ideal husband, father or friend in Radu Petrescu and a spectacular monography of the cultural, social and intelectual early communist Romanian world.

Keywords: Radu Petrescu, diary, family, art, difficulty.

Radu Petrescu este un scriitor remarcabil, emblematic pentru finele secolului trecut, o figură luminoasă a *Școlii de la Târgoviște* și un romancier valoros, dar și un talentat creator al jurnalului postmodern, îl încadrăm noi „în oglindă”, la granița unei noi specii literare – ca să reinterprețăm termenul consacrat, „metaromanul”. Autorul a ars ca o flăcără tristă, numai 55 de ani și a prins una dintre cele mai nefericite perioade din România postbelică, de experimentare a comunismului, ceea ce i-a afectat viața de zi cu zi, nu însă și pe cea literară. În jurnalul său, văzut ca un tot unitar, avem bucuria să cunoaștem un mare caracter, tatăl, soțul ori prietenul ideal și să descoperim, concomitent, o monografie a lumii românești din zorii comunismului, din triplă perspectivă – socială, culturală și intelectuală.

Partea din jurnal care cuprinde anii 1957-1960 a fost publicată postum, în 1984 și a fost intitulată *A treia dimensiune*. Paradoxal, actul editorial s-a petrecut după cel al scoaterii de sub tipar al lucrării *Părul Berenicei* - ultima dintre destăinuirile grupate în tomuri, care a fost precedată de *Oceanul întors*. Aceste titluri s-au detașat de multitudinea însemnărilor din cele trei (prevăzute) *Cataloage ale mișcărilor zilnice*. Nu e întâmplătoare alegerea unei alte denumiri, pentru cele din urmă, dat fiind că la Radu Petrescu *jurnalul* e mult mai literar, îndepărtându-se de orice abordare sofisticată. O parte a criticii a găsit similitudini certe între *Oceanul întors* și *A treia dimensiune*. Ne adaptăm cu greu la o lectură sobră, dacă lăsăm deoparte confesiunile din perioada transilvăneană. Găsim schimbări radicale, sub aspectul formei, al stilului, dar mai ales al atitudinii adoptate. Pare greu de crezut că numai câțiva ani despart cele două titluri. Ne gândim la Gherea și la tipul său de critică, cel care implica decisiv background-ul social al autorului, atunci când îi judeca opera. Sigur, este tot Radu Petrescu, e recognoscibil, dar un alt Radu Petrescu, maturizat, apăsător de grijile vieții de familie, trăind sub presiunea evenimentelor din orice capitală europeană, într-o perioadă comunistă grea, uitând să se mai bucure de ineditul din viața sa, pe care dăscălitul bistrițean (de la începutul carierei sale) nu i l-ar fi oferit niciodată – întâlnirea cu personalitățile timpului, documentarea la Biblioteca Academiei.

Poate că nota dominantă a acestui jurnal este lapidaritatea. Cauzele sunt însă prea puțin dezvăluite, cititul printre rânduri devenind antrenament de fan. Cenzura este, cu siguranță, principalul motiv. Avem impresia, uneori, că maestrul (utilizăm cu ostentație acest termen, pentru că îi plăcea și dumnealui foarte mult) scrie cu pistolul la tâmplă, nu de teamă, ci dintr-o infinită repulsie. Ne aflăm la vreo 10 ani de la căderea monarhiei în România: cum ar trebui să scrie un literat cu origini nesănătoase (este fiu de profesoară și de economist)? Trăim în plină perioadă de pauperizare intelectuală în țară. Nu realizăm cât de autentică era expresia "scapă cine poate", dar putem privi înapoi cu mânie către cei care au aruncat afară din facultăți copii merituosi, pe ai căror părinți îi trimiseseră la Canal.

Strict personal, autorul trece prin mari zbateri sufletești. Vine în capitală cu boemia profului de provincie, dornic să dea peste cap Bucureștiul și descoperă că nu-i ajung banii din salariu pentru cărți (răsfoiește o carte într-un anticariat, de vreo două sute de ori și își promite, în glumă, să o cumpere la a trei suta revedere), că nu reușește sub nicio formă să se transfere, să-și găsească un serviciu mai bine plătit, deși aceasta pare a fi principala sa preocupare (notează, cu amărăciune, cum îi scapă un post printre degete, cum se umilește și se umple de noroi bătând drumuri până în Băneasa și cât de ușor le iese acest lucru unor doamne – a se citi, din nou, printre rânduri). Meschin motiv, dar real, lipsa timpului conduce tot spre lapidaritate. Numai transportul zilnic, din Grădina Icoanei în Băneasa, la Institut, produce oboseală, filosofii grele asupra rostului vieții, stări de boală, în sensul cel mai propriu al cuvântului. Adaptarea clasic vulnerabilă și traumatizantă a provincialului prin vocație ("scuza" este aceea că Radu Petrescu s-a născut și a trăit primii 9-10 ani ai vieții sale, la București).

Marele câștig al celei de-A treia dimensiuni, care ar putea-o situa în topul preferințelor familiei, îl constituie mărturiile venirii pe lume a copiilor scriitorului, Ruxandra și Iorguțu (ordinea ține de politețe). Sunt pasajele cele mai calde din carte și sunt destule, grație cărora descoperim un tată îndrăgostit de celelalte mari creații ale sale, după cum rezultă, și cele mai dragi (surclasând patima pentru lectură, scris, tradus). Timpul petrecut alături de copii, atât cât este el (pentru că stăteau mult la bunica Nicolau, la Câmpulung), este cel mai luminos. Condeii devine blând și recunoscător, magia clipelor mărunte îl reconstruiește pe Radu Petrescu din veacul transilvănean de *nesingurătate*, doar în astfel de momente simțindu-se mântuit. Când ne vorbește despre copii, maestrul nu mai invocă lipsurile materiale, tristețile cotidiene, nereușitele amare profesionale. Cu atât mai mult, cu cât preocupările literare riscă să devină strict un hobby, o ironie, dacă ne raportăm la perioada trăită în Petriș ori la Prundul Bârgăului. La data începerii acestui jurnal, în 1957, Radu Petrescu avea 30 de ani. Vârstă rotundă, frumoasă, a unui bărbat încă tânăr, dar și timp de reflecție, cotitură în viață, prilej de bilanț, rareori mulțumitor pentru cineva aflat în aceeași situație. Ce face, ce simte scriitorul aflat în al treilea deceniu de miraculoasă trăire pe Pamânt? Cum presimte vârstele creației sale și ale confrăților săi, cum își ordonează preocupările intelectuale? *În felul meu de a fi, mai constat totuși multe șovăieli. În fond, vârstele sunt mai ales pedagogice și avem o singură vârstă reală, a destinului nostru sau a convenției sau a operei. Victor Hugo, de exemplu, n-a fost niciodată batrân, după cum Petrarca a fost matur totdeauna.* („A treia dimensiune”, Editura Cartea Românească, București, 1984) Sceptic, așadar. Dar constant.

Continuă să scrie tributar gustului deschis pentru Pallady, pe care îl caută cu ostentație prin consignațiile bucureștene. Paralela aceasta perpetuă între atâtea muze ale artei îl va fi salvat deseori pe însetatul de cultură, mai ales în clipele când aviditatea artistic-emoțională nu avea suficiente motive să se instaureze. Găsește alte bucurii, întâlniri de hazard cu titani, ca un ironic răspuns la o posibilă nedumerire legată de stabilirea sa în București. *...plimbare până la 8 la Herăstrău, unde vedem pe Arghezi. Ghete și pantaloni de acum o sută de ani... Se oprește să privească bujorii, apoi dispare pe Jianu în jos, într-un automobil verde cu perdele albe, lucrează cu siguranță de soția lui.* (Ibidem, pag. 8) Fascinantă este și legătura menținută cu reprezentanții Școlii de la Târgoviște, adusă la rang de prietenie asumată, cu Tudor Țopa. Privilegiul bucureștean de a se putea întâlni, schimba cărți ori manuscrise, stabili întâlniri cu colegi de generație și de breaslă. Un mare câștig în totalitatea micilor nefericiri împărțite mai viguros acum, fără pudoarea cu care ne obișnuise în etapa transilvăneană. Pentru cititorii zilelor noastre, experiența este aidoma celei trăite de părinții noștri, fascinați cândva de întâlnirile ori corespondența firească a marilor interbelici. *După ploaie, la 5 sunt la Tudor Ț., lângă biserica magnificului Filimon, să-i înapoiez „Unele însemnări într-un mic roman”, cartea citită mie la Herăstrău acum doi ani și recitită de mine zilele acestea cu mult interes.* (pag. 40)

În *Ocean...* descoperisem în maestru un mare admirator al artei plastice și o bunăvoință a cultivării acestui gust. Își păstrează, după cum am văzut, preferințele, dar evoluează, firesc, ajungând în stadiul de critic de artă, pe care atunci nu i-l intuia, simțindu-l prea îndrăgostit de frumusețea exterioară. Parcă pentru a evita superficialitatea, autorul face astfel următorul pas. Este și o autorecunoaștere a palpării valorii, o școală personală pe care a frecventat-o diligent toată viața

și care a știut să-i întoarcă frumoasa datorie, la timp. *Expozițiile Luchian și Grigorescu văzute de dimineață. Cel din urmă este, într-adevăr, un mare desenator... ...în „Vatră la Rucăr” stă, sub o foarte subțire coajă, toată lumea de vibrații a lui Luchian. Capul de țigancă, de Luchian, văzut de nenumărate ori la Simu, abia azi îl înțeleg intens, căci văd cât de larg se mișcă pensula într-un desen...* (Ibidem, pag. 42)

Plăcerea folosirii culorii s-a transferat, ca niște note bacoviene, în scris. Simbolic(ă) sau nu, decodificarea semică a acestora ține de confidențialitatea condeiului. Poate că ar fi mai simplă proiecția mentală pe o pânză așezată neapărat pe un șevalet, spre a asigura perspectiva corectă și dorită. Nu este exclus să fi fost chiar acesta scopul, știindu-se că imaginea ideală poate ține loc miilor de cuvinte și are, în plus, avantajul universalității. Impietate să încercăm a traduce, dar remarcăm scrisul nud, pentru zile întregi: *22 octombrie. Roșu și negru. 23 octombrie. Violet și negru. Violet deschis. 26 octombrie. Galben.* (pag. 70) Mai mult, în 24 octombrie, ploaia interesează, iar în 25 este o remarcă don-quiotească. Tristețe incomensurabilă, refuz al spovedaniei, prag greu. În 27, în schimb, scrie mult în jurnal și se axează exclusiv pe rostul creației și pe menirea artistului, ca și cum ar fi dezamăgit de sine și ar vrea să-și dea o lecție, reiterând ceea ce-l recomandă plenar, vastul bagaj cultural dobândit prin neîncetata lectură. Nicio cauză externă pentru neîmplinirea spirituală detectată sau neasumarea acestui risc, în umbra amenințătoare a cenzurii de care vorbeam. Vina de a ținti ceva ce-ți pare de neatins este modestia pe care scriitorul a demonstrat-o întreaga viață, acea încredere oarbă și negrabnică în posteritate, pe care aproape nimeni nu o avea, ci doar o cerșea. *Când intenționezi să scrii o carte căreia i s-ar putea zice roman, sunt necesare câteva exerciții prealabile foarte dificile, asemănătoare cu gimnastica degetelor și cu analiza textului, pe care le fac virtuozii.* (pag. 71) Apoi brusc, în 28, adnotare de un rând și ceva cu ceea ce a recitat. Stilul devine mai cenzurat, ca al omului ocupat și care știe ce are de făcut, renunțând la sentimentalismele interpretărilor siropoase, de prisos. Mai mult, o vină ascunsă îl face să se disculpe discret: *Ce este minciuna, atunci când nu urmărește scopuri practice, decât o fermecătoare naivitate, un elan al sufletului, o infrațiune plină de melancolie la legile realității...* (pag.72)

Intuim, astfel, cunoscuta-i dedublare, paralelă a privirii în oglindă și ajungem, după mult timp, la redescoperirea modelului dublului, de această dată, la un alt nivel, cel al capacității delimitării de sine. Un gest reprobabil, o ceartă între doi soți (notă făcută la un moment dat în jurnal, imediat după o laudă indirectă adusă lui Delacroix), este întâi văzută cu ilaritate, apoi este sancționată pentru trivialitate. La fel se întâmplă și cu o expresie neaoș românească, pe care nu am fi văzut-o pronunțată vreodată de maestru, cu atât mai puțin immortalizată în scris. Suntem, totuși, la finele anului 1957 și amalgamul nefericit din sufletul scriitorului primează. În 19 decembrie, face următoarea constatare dură, care ne invită – pentru a câta oară – să citim printre rânduri și parcă-l vedem pe scriitorul ajuns la capătul puterilor gata să arunce cu vreo carte aiurea, prin fumul prea multelor țigări fumate (de care încerca să se lase la Petriș): *Da, G.C. are dreptate, astăzi nu mai este ca în trecut, astăzi statul îngrijește de poezi să aibă tot ce le trebuie, să călătorească în Asia și America. Dar cerul nu se mai vede, ninge ca și ieri, ca și ieri dorm obosit de fișele celor opt ore de dimineață și cu două ore înainte de cină deschid Leopardi, punând semn unde scrie despre Iliada. Chenzina, luată acum șapte zile, s-a terminat...* (pag. 88)

George Călinescu era o autoritate în materie, dacă nu la el, la cine să te raportezi, mut de uimire? Grijă statului, mai ales cu privire la eventuala ieșire peste graniță, est sau vest, ruși sau americani, imposibilă, inutilă și insidios amintită. Poate la ruși, pe atunci, și tot nu era rău, pentru că toți recunoaștem monumentalitatea literaturii lor. Lipsa totală a speranței, rutina istovitoare și întoarcerea la origini, la lectura competentă și preferată, antidot pentru nefericire. Finalmente, un fel de sărăcie înnobilită, obligatorie la marii artiști, nevinovate victime ale unui sistem surd. Lipsesc cu desăvârșire zilele Crăciunului și Ajunul. De luat în seamă, dat fiind contextul anterior descris. Este, categoric, un manifest anti-regim. Tăcerea, răspunsul ideal al lui Radu Petrescu. Imediat, în 28 decembrie, o pagină întreagă în italiană, tradusă în subsolul paginii, din respect pentru cititor. Iată, exemplul clar că „se vorbea o altă limbă” atunci, în țară. Text din Leopardi, natural. Romantici incurabili românii, nu-i așa? Bieți visători, pierduți pe meleaguri trace. Și finalul lui 1957 previzibil,

în conformitate cu întregul jurnal de peste an, bilanț de plumb: *30 decembrie. Anul se sfârșește cu noroi, dar și cu jalnice rămășițe de hermină pe lângă vreun gard mai ferit, într-o curte nevăzută de soare. Cerul totuși nu e albastru, ci mut. 31 decembrie. Astăzi la fel.* 1958. Teoretic, anunțul inițial ne previne că jurnalul ține din ianuarie până în decembrie, practic, este la fel de scurt ca precedentul. Forma literară tinde să se „deliterarizeze” și atinge nivelul jurnalului propriu-zis. Nimic nu mai anunță ficțiunea, ci geometria pură cu care ne amenințase cândva Radu Petrescu. Dacă privim cartea în paralel, de pildă, cu jurnalul lui Alice Voinescu, ajungem din nou la concluzia redactării unui antijurnal, care place, pe care îl găsim spectaculos prin îndrăzneala pionieratului și care, nici sub aspectul formei, nici sub cel al conținutului, nu poate fi plagiat. De ce un antijurnal? Dacă tot am luat în calcul posibilitatea susținerii unui manifest, atunci modalitatea aleasă nu putea fi decât aceasta, ca formă a unui disident.

Scriitura continuă să fie sobră și amară, păstrând registrul anterior. Stilul complex și negru, pe alocuri, taie neiertător, ori de câte ori se dorește formularea unui autoreproș sau a unui teribil regret. Dominanta acestei părți de confesiuni pare a fi lipsa umorului. Epitetul „citadin”, ales de noi anterior, nu se mai susține în capitală, în cetate, deși fusese descoperit în spațiul rural. Nici ironia nu mai este hâtră, ci dureros de dură. O anumită nervozitate a gesturilor și a reacțiilor întârziate contravine calmului fostului absolvent. Dispare numaidecât și căldura învăluitoare de altădată, și bonomia celui deprins a le rezolva cumva pe toate. Parcă regretul de a te învăța cu haina de adult pedepsește, este incapabil să mobilizeze și continuă să descurajeze. Trecuseră numai opt zile, nu se mai scrisese ceva esențial, dar cea dintâi notație este boom-ul jurnalului: anunțarea nașterii primului copil, cea a lui Iorguțu. Grozav cadou de tată, începutul jurnalului noului an! *La zece dimineața, pe un timp foarte deschis, azur și aur, o primăvară în plină iarnă, s-a născut Iorguțu...* (pag. 93) Acesta este Radu Petrescu. Preț de câteva zile, cât s-a obișnuit cu gândul că e tată, a tot primit felicitări din stânga și dreapta și s-a îmbogățit cu fericirea sincer trăită și dăruită. Revine cu gândul la ea, pe care de acum înainte o va privi mai mult ca mamă și ca soție, decât ca iubită. Nu întârzie să admită cât de frumoasă este, recunoscând, implicit, cât de mult o iubește. Fidelitatea unui soț invidiat. Cât de mult îl ajută, ca suport moral, tânăra familie mereu aproape? Atât cât să nu se autoconsume, respirându-și propriul aer, atât de neîmplinit profesional, implicit, personal. Credem că scriitorul și-a găsit sfârșitul prematur, pentru că se autoconsuma, fără rezerve. *Ea albă, subțire, dar bine, poate cu o sensibilitate mai aparentă, mai fragilă. Spune că Iorguțu e foarte inteligent, discret și delicat...* (pag. 94). Băiețelul avea 4 zile...

Mare parte din tot ceea ce va scrie se va afla sub semnul acestui extraordinar eveniment. Iorguțu va fi omniprezent, tot așa cum ea apărea în *Ocean...* Un alt tip de dragoste se grefează pe fondul deja existent, la fel de viguros și de sigur. Un inedit pe care maestrul îl absoarbe repede, cu bucurie așteptată. Cât de mult vindecă dragostea, atunci când niciun medicament nu te mai interesează, chiar dacă știi că ți-l permiți și că te-ar putea ajuta. Copilul este urmărit acasă, când râde, când este ferit de vorbăria musafirilor, la vreo aniversare sau la Câmpulung, de unde se trimit scrisori și fotografii, ai zice, de epocă. Cu el se mândresc părinții, bunicile, dar mai ales străbunica, după cum ne asigură scriitorul. I se interpretează toate gesturile, se încearcă intuirea viitorului său, devine lumina blândă din viața tuturor, refugiul. Iorguțu este, de fapt, așa îl și vede tatăl său, Radu Petrescu în miniatură. De aceea, adultul devine extrem de responsabil și își reordonează prioritățile intelectuale, spre a-i fi de folos, cu învățătura sa, micuțului. Ca orice părinte, își face griji, iar ca șef al familiei își pune aceleași probleme dureroase, existențiale. Sporesc marile întrebări ale vieții și, pe nesimțite, se acordă o importanță neprevăzută sectorului filosofic. Critica, în orice domeniu, devine acerbă, iar exigențele față de propria persoană sporesc. *Iorguțu își scoate picioarele de sub tejgheaua scaunului, se ridică în picioare ținându-se de spătar... Pus în căruț... face promenade în sus și în jos, dar mai ales către bibliotecă, de pe rafturile căreia trage cărți. Am să-i arăt, când va fi mare, un Miron Costin mototolit de el cu această ocazie. Când va fi mare? Vorbele deschid în fața mea o perspectivă care mă ametește, un gol în care mi-e frică să privesc. Va înțelege el rațiunea existenței mele și nu va suferi oare de sărăcia părinților săi? Voi avea eu necesara energie de a trăi să-l văd mare?... Pentru mine, în fine, Iorguțu e o enigmă, o emblemă misterioasă a unei serii de imagini care încă nu sunt, dar în mijlocul cărora voi trăi... Am o lacrimă... Afară e lumină*

multă. (pag. 193)

Scriitorul simte direct patina timpului, albește, prilej înspăimântător pentru ea. Are gânduri confuze și reacționează în consecință, lipsindu-i dorita organizare. Nebunie totală, se trezește vorbind despre Rusalii și despre Sâmbăta Mare și nu ne explicăm cum au scăpat la cenzură, în 1984 (!), astfel de termeni. Din nou disident, și pentru anii la fel de plini de nimicnicie, când a scris paginile. Încă mai vrea să obțină un post mai bun, dar nu în detrimentul familiei – i se propune un serviciu care ar fi presupus deplasarea într-o altă localitate. Punctează în zilele cele mai triste aceleași note bacoviene, acum reduse la un singur cuvânt: *plouă*. Amestecat, aruncă un ochi peste niște scrieri în italiană, începe să se teamă de moarte – *Galsworthy a murit în 1933*, aproape halucinant: *Reîntâlnesc astă-seară... neagra apariție de la Dipșa*. (pag. 115) Nu mai recunoaștem nimic din exuberanța anilor trecuți. De parcă cineva sau ceva l-ar fi obligat să schimbe totul. Pare a fi conștient și ne insuflă teama parcurgerii întregului cerc. Parcă experimentează, curios să vadă cât mai poate, până unde mai poate ajunge. Nu știm dacă numai lipsurile cotidiene pot produce o atare sincopă, dacă dezgustul lăuntric se va fi cristalizat numai prin presiune externă, socială, independent de voința sa. Era ca și cum ar fi contactat o boală, fără să-și dea seama, pe care trebuia să o poarte cronic și în mod stoic. Plimbărilor relaxante le-a luat locul priveliștea sterilă, dar stridentă: *Privit apusul soarelui, de pe podul Izvor, roșu, peste Dâmbovița albastră... Lume pestriță și totuși pasivă, gunoi descărcat, aventurieri și șmechere, în fond imbecili, pe care apusul și umbrelele îi înnobilează trecător*. (pag. 142)

Cum rămâne cu preocupările intelectuale? Lungi drumuri prin anticariate, în căutarea aceluiasi James Joyce (găsește, în final o ediție, nu în limba română și notează într-o manieră de care ne era dor: *traduc, domnule, primele fraze, din care rămâne să ghicesc restul cărții*), corespondență împlinită la Cluj, relații fructuoase cu traducători fini, lectură vagă, dar de calitate. Se ascute, în schimb, același spirit critic, iar referirile pe care le face exasperează, raportându-ne la aceeași cenzură, care, ori n-a existat, ori nefericitul cenzor n-a înțeles/citit nimic din jurnal: „Cazul Eugeniei Costea”, *roman ratat din punct de vedere al construcției, dar atât prima parte, cât și ce urmează sinuciderii lui Costea e foarte sugestiv. Greșeala lui Sadoveanu e de a nu-și fi dat seama că eroul principal, acolo, e Agripina*. „Paștele blajinilor” *place la început, apoi scriitorul parcă s-a plictisit*. (pag. 215) Se confirmă faptul că Radu Petrescu trăiește. Se poate amuza pe seama observațiilor sale uneori deocheate și își mai îngăduie câte un flirt. Material de lucru, să zicem. Nimic obraznic ori, invers, misogin, în notațiile sale. Atitudinea este transparentă, așezată sub o zodie de tipul... „și lui Dumnezeu îi place”. *Pe Victoriei, ...văd înaintea mea o brună cu picioare înalte, goale, în niște espadrile ortopedice fără călcâi, cu o scurtă fustă bleumarin, peste care cădea, până la jumătatea feselor, o vestă albă de lână; foarte fardată și remuantă, însă cu adevărat frumoasă și deconcentrată, ceea ce-i dădea picantul naivității*. (pag. 146) *În drum spre stația troleibuzului, remarc o tânără femeie pe trotuarul celălalt și am impresia că sunt și eu remarcat. Mă opresc în stație. Surpriză! Și ea se oprește în stație. Eram doar noi doi. O privesc ca din întâmplare. Foarte amuzantă, o femeiușcă, quelque admirablement bati, cu mult caracter, decent îmbrăcată, toți bărbații care trec în autobuze și în automobile întorc capul după ea și se uită la mine cu invidie*. (pag. 175)

Finalul anului îl găsește în vervă creatoare. Scrie asiduu și pare mulțumit, zăbovește multe ore la biblioteca de lângă Dalles, se bucură de calitatea desenelor maestrului (său), începe să vadă din nou preaplinul vieții – prânzuri bogate în familie, Tolstoi delectant. Cumpără de la anticariat texte inedite, aparținând lui Balzac ori De Sanctis, ceea ce îi produce infinită plăcere. Din păcate, aceste momente nu sunt recurente, trebuie să profite de prezența lor. O altă notație, care va readuce în prim-plan Școala de la Târgoviște, prin Costache Olăreanu : *C.O. e foarte bolnav. ...Deși foarte bolnav, O. mi-a adus Povestirile sale, în care admir abilitatea folosirii numelor proprii, mai cu seamă în „Un american în provincie”*. (pag.183)

Dacă în jurnalul anului anterior remarcam forma de protest datorată lipsei oricărei observații din perioada Crăciunului, acum uimirea noastră nu are margini, de vreme ce sunt descrise activități casnice și familiale proprii sărbătorii românești, cu simpla omisiune a cuvântului (Crăciun): 25 decembrie. ...Acasă, cu pântecul încărcat de sarmale și clătite cu dulceață... (pag.198) 26

decembrie. Drum cu Adela de la biserica lui Bucur, mizeră, dar cu splendidă vedere asupra cheiului Dâmboviței. Revăzut Mănăstirea Radu Vodă, demnă de o reședință princiară. Acest intermezzo nu salvează însă starea generală, quintesență a suferinței de peste an. Momentele de disperare nu mai sunt voalate, devenind același profund strigăt al umilinței prea mult reprimată (pag. 199): *Doamne, ce groază! Am deschis un caiet scris acum trei ani și ceva și, cu gând să-l refac, m-am apucat să transcriu o pagină. Cu neputință! Au grand jamais! Supărat, am închis caietul...* Pentru 31 decembrie, în loc de încheiere, las rezumatul maestrului: *Soare ca și ieri și frig plăcut, încât umblu descheiat la loden și fără fular, pe bulevardul plin de atâta lume, încât știind că la noi nu există șomaj, te prinde mirarea. La anticariatul de lângă Scala văd în fine un Senancour, costă însă 60 de lei și nici gând să-l pot lua, eu care n-am acum 10 lei să-i cumpăr o floare...* (Ibidem, pag. 200)

Ultima parte a jurnalului, cuprinzând anii 1959 și 1960, este și cea mai scurtă, reluând temele de interes cunoscute, dar dintr-o perspectivă binevoitoare. Cel puțin la nivel psihologic, criza acomodării bucureștene pare să se disipeze. Fericirea de a-i urmări etapele creșterii lui Iorguțu se amestecă, inerent, cu constanta lectură formativă ori cu întâlnirile cu celebritățile nerecunoscute ale vremii, din domeniul cultural. *Cu puțin înainte de 11 ianuarie, când l-am sărbătorit pe Iorguțu (20 de persoane), care a împlinit un an, am citit mult din Lucien Leuwen (ediție din 1950) și, normal, reiau acum Le Rouge et le Noir.* (pag. 203)

Subiectiv, Radu Petrescu a pus bazele unui cenaclu la distanță, prin vizitele de lucru, să spunem, și prin corespondență. Revine la munca asiduă, documentarea de bibliotecă, întru reușita deplină a capodoperelor de mai târziu. Cât de autodidact se menține! Nume mari, pentru noi - icoane ale timpului, îl înconjurau. Arghezi, Blaga, Sadoveanu, Călinescu. Simion, Olăreanu, Creția, Țopa, Breban, Ivasiuc, Buzura, Țoiu, Bălăiță, D.R. Popescu. Celebri, fie că schimbau cărți sau manuscrise, bucurându-se de o critică sincer receptată și de o prietenie irepetabilă. *Plic de la S. despre „Sinucidere”: ceea ce este nou și perfect realizat în cartea asta mi se pare compoziția. Revenirile din anexă, distribuirea povestirilor, concentrația simbolurilor – pe care încep să le înțeleg -, descrierile de creion subțire sunt, fără îndoială, meritele cărții. Mă vizitează P.C. Lucrează la „Nori”. A citit Șolohov, Alexei Tolstoi etc. Entuziasmat de „Tragedia optimistă” a lui Vișnevski. Regretă din nou că nu fac versuri. Trece o femeie pe lângă noi și îl întreb, arătându-i-o: cât costă? (p. 265) Blaga publică într-o revistă din Cluj poezii foarte frumoase, cam de felul „Olarilor” din „Nebănuitele trepte”, din 1943. (p. 301) În lipsa greilor, scriitorul cerea, ocazional, opinia surorii, dar cel mai des se consulta și îi acorda încredere absolută soției sale („ea”, „maestrul”, „Adela”). Lucrând la propriile opere, avea permanent nevoie de confirmări. Își consolidase un public restrâns, de calitate. Construcția personală l-a preocupat permanent. Continuarea lecturii profunde se desăvârșea cu Croce, jurnalul lui Goncourt, așa cum ne obișnuisem, dar și cu reluarea *Iliadei*. Dacă ceva nu îi atrăgea atenția în mod deosebit, nota sec: *Bel-Ami*. Când descoperă într-un anticariat un titlu mare, clasic, pe care nu îl avea acasă, simte că răsare soarele pe toată planeta. Cumpără, spre a reciti, noua ediție a lui Ion, prilej cu care se reîntoarce și la lectura Hortensiei Papadat-Bengescu. Îl găsește surprinzător pe Champfleury, răsfoiește cu devotament *Universul* și *Contemporanul*, iar uneori face o critică literară acerbă, dar strict în spiritul lui Kogălniceanu – abordează, evident, cartea, nu persoana. Continuă să scrie la roman, dar nu este niciodată satisfăcut de *Matei*, acuzând ruperea foilor, foarte des. Proza scurtă, aflată în stadiul însutitei reevaluări, merge mult mai bine.*

Micile obsesii, de tip *Ulysse*-le lui Joyce, nu-l părăsesc și, în lipsa unei ediții într-o limbă cunoscută pe deplin, se mulțumește cu studii literare ale altora, despre carte. Drumurile la Biblioteca Academiei sunt mai numeroase ca oricând, documentarea fiind copleșitoare. Participările literar-mondene sunt de notorietate, iar ratarea unora dintre ele îl întristează sincer: *C. a trecut pe la 2, lăsându-mi o invitație pentru sărbătorirea lui M.S. la Academie. Vorbește și G.C. Nu mă pot duce la Academie, dar mă emoționează gândul că, dacă aș putea să mă duc, l-aș auzi din nou pe G.C.* (pag. 308) Nostalgia nu-l împiedică să devină obiectiv și acid, când este vorba despre aceeași mare personalitate a vremii: *Oniria lui G.C. apare azi rectificată, în Contemporanul. Forma primă era mai simplă, aici se vede lipitura. Procedul e amuzant pentru cine le cunoaște pe amândouă – și le*

cunoaște toată lumea. (pag. 283) Referirile religioase sunt evidente, într-o perioadă imposibil de încadrat, din acest punct de vedere. Deși nu mai notează nimic în jurnal de la Crăciunul din 1959, până la Paștele din 1960, nu evită să creeze astfel legătura între cei doi ani: *buna dispoziție începută în Sâmbăta Mare continuă.* Cenzura îi este eminamente străină scriitorului, minunată nepăsare!

Notele bacoviene revin cu regularitate și se înscriu într-un registru codificat, transpunând stări sufletești: *Alb. Verde-olive. Bleu.* Suntem din ce în ce mai siguri de proiecția lor plastică și ne bucurăm că ultima dintre culori, care apare spre finalul jurnalului, este cea a cerului senin din perioada transilvăneană. Lumina interioară crescendo a nuanțelor se produce odată cu îmbunătățirea atât de așteptată a stării financiare, într-o perioadă fastă, cu foarte puțin timp înaintea unui eveniment major petrecut în viața familiei: *Totuși am fost numit. S-a făcut. Prof. S. mi-a dat decizia, sunt încadrat ca bibliograf, cu 900 de lei pe lună, care vor fi de fapt cam 950. Nu-mi vine să cred, însă...* (p.251) Scepticismul și dezamăgirile cotidiene vin și din observarea unor chestiuni de fapt divers, cu siguranță neînregistrate de presa vremii. Notează răpirea unui copilăș, al unui cunoscut, de către un pervers sau o explozie aberantă care ucide doi soți; se minunează de lipsa comunicării cu vecinul din casă, pe care, totuși, îl respectă și a cărui dispariție ulterioară îl mișcă. La 33 de ani, Radu Petrescu acuză o oboseală cronică, justificată, dar care îl sperie – zile în șir din jurnal consemnează gradual acest fapt, fie că se află la institut, fie că încearcă să mai scrie ceva acasă. Dă semne certe de îmbătrânire, albește, slăbește, fumează mult, se plictisește și nu mai găsește verva-i bine cunoscută. Spune că se urâtește, prilej cu care își recapătă umorul citadin din trecut: *...suntem amândoi ca două umbre. Ea însă rămâne frumoasă, eu devin respingător. Am avut totuși norocul să nu mă nasc chior, surd, bâlbâit, șchiop, pederast, cleptoman.* (pag. 320)

Marele câștig al jurnalului îl constituie relatarea venirii pe lume a celui de al doilea copil. Cu câteva zile înainte de nașterea Ruxandrei, scriitorul insistă asupra unor scene, în care Iorguțu acordă multă atenție unei fetițe, în obișnuita-i joacă, în parc. Pentru acele timpuri, putem nota acest fapt drept un semn revelator. Mai mult, timpul acordat lui Iorguțu, cu care merge la plimbare sau pe care îl urmărește prin curtea casei, îi permite să observe interesul juniorului pentru copaci, la numai un an și jumătate, ceea ce ar putea fi o premoniție pentru cariera sa viitoare. Ruxandra pare să aducă pace și împlinire în casa scriitorului, închide parcă un cerc ghinionist și oferă posibilitatea continuării binelui de altădată. *Vineri, 14 august. La 8 fără 5 seara, ea a născut o fetiță. La 8,20 le-am văzut pe amândouă. ...Vin acasă cu cămașa udă în spate, obosit și dorind să dorm.* (pag. 258)

Deși un prieten îl felicită ușor ironic pentru nașterea copilei, amintindu-i că Freud era convins că fetele își iubesc mai mult tații, Radu Petrescu nu pierde nicio clipă și ne demonstrează, ori de câte ori este cazul, cât de multă bucurie îi aduc ambii copii, pe care, lucru rar, cei doi soți intelectuali îi cresc singuri, cu foarte puțin ajutor din partea bunicilor. Cu Iorguțu, școala era deja făcută și lucrurile mergeau deja pe un făgaș cunoscut la Ruxandra. Ca orice fetiță, însă, ea este deseori mai perspicace sau mai vicleană și, deși mai mică decât Iorguțu, reușește să pună piciorul în prag - prilej de reală încântare pentru tatăl aflat în postura de neutru observator. Îl distrează momentul când îi aduce pachetul de țigări, e cucerit de zâmbetu-i larg, adoră fotografiile cu ea, trimise de la Câmpulung și se amuză când grija lui Iorguțu devine copleșitoare – nu-i oferă ceva din mâncarea lui, *ca să nu facă burta mare.* Nicicând Radu Petrescu nu se plânge din pricina copiilor, deși, urmărindu-i preocupările culturale, e imposibil să înțelegi cum a reușit să le împace pe toate. Stilului telegrafic și codificat din prima jumătate a jurnalului îi răspunde echilibrat cel al paginilor respirând larg, din cea de-a doua parte. O recunoaștem în spatele marelui om-copil pe ea, femeia puternică, deși fragilă (în ochii bărbatului), diplomată și, conform spuselor sale, foarte răbdătoare.

Tragem linie, concluzionăm. Multe notații de familie, despre tot ceea ce se întâmplă sau s-ar putea produce. Apar doamne vârstnice, cu siguranță vecine ori prietene ale bunicuțelor. Este foarte des invocată Adela, mai ales în postura de mamă (ducând un copil la teatrul de marionete, desenând un rac), dar și în cea de critic atipic – nu-i plac Macedonski și Valery, îi consideră aproape triviali, câteodată, pe Iosif și Cerna sau, în domeniul său, se distrează când Ressu îl face *ramolit* pe Arghezi, pentru că nu stă locului, spre a-i realiza un portret. Ruxandra este micul nou cadou, iar jurnalul se împlinește cu plusul informativ constant despre Iorguțu. Învățat deja cu această formulă

de patru, cel mai greu pare să-i fie autorului vara, când întreaga familie pleacă în vacanță la Câmpulung, fapt compensat ulterior. Stările sufletești astfel dezgolate sunt câteodată vindecate de pastelul artistic al cuvintelor, pregătit însă numai pentru sezonul toamnă-iarnă: *frig, ceruri de rubin stins printre pomii goi, largi cârduri de ciori*. Lapidaritatea jurnalului poate fi pusă și pe seama deciziei de a acorda importanță maximă prozei originale. Transcrie mult din *O moarte în provincie*, reia *Ce se vede*, se consultă cu cei cunoscători în privința *Sinuciderii...* Muncă susținută pentru ceea ce avea să fie capodopera sa, *Matei Iliescu*. Finalul jurnalului surprinde cu notații din perioada sărbătorilor creștine, zile care lipseau în anii măcinați de tristeți nespuse. Ajunul îl găsește la Operă, grozavă (pseudo)pagină monografică despre acele timpuri în România. De Crăciun merge din nou la Biblioteca Academiei, ca o încununare a numeroaselor ore de documentare petrecute acolo peste an, probabil pentru că este o zi calendaristică obișnuită. Și la propriu, și la figurat, *plouă și ninge*, ceea ce anticipează ultima zi din an și din jurnal: *Toată ziua burează subțire și rar. Pe întuneric, orașul este sinistru*. (pag. 327)

BIBLIOGRAPHY

- Boldea, Iulian, *Vârstele criticii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.
George, Alexandru, *Petrecheri cu gândul și inducții sentimentale*, Ed. Cartea Românească, 1986.
Petrescu, Radu, *A treia dimensiune*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii*, Editura Cartea Românească, București, 1985.

ANTHIM THE IBERIAN' S DIDACHES: FROM A HOMILETIC WRITING TO A CULTURAL ACT

Daniela Ionescu

PhD Student, SDL, University of Bucharest

Abstract: One of the most brilliant hierarchs of the Romanian Church, Anthim the Iberian (1650-1716) was acknowledged as a pluralistic personality, one who led a continuous struggle for promoting the Romanian culture of the 18th century. His unwearied work alongside with his inborn gifts, his skills as a publisher, calligrapher, painter, sculpturer, rhetorician, scholar, pastor, householder raised him above many who preceded or succeeded him on the metropolitan See of Wallachia.

The metropolitan contributed to the cultural raising of the faithful, based on the foundation of the principle of Christian love, thus confuting the mentality of his time, dominated by social inequality and injustice.

Living in an age of profound and ruthless Ottoman exploitation which subdued our people's upsurge for a long time, and in a country in which even the official language in Church and government was not the living language of his flock, Anthim the Iberian wished to illumine people and move their hearts towards accomplishing the common and personal moral good.

The metropolitan's sermon is carefully and meticulously elaborated. It is wisely and artistically constructed, according to all homiletic rules. It is also structured by the dimensions, needs and specificity of the society he was leading spiritually and which he eagerly strived to mould according to Christian principles and deep Christian life experiences.

Keywords: sermon, moral teaching, cultural contribution, traditions, theological culture

Antim Ivireanul (1650-1716) , unul dintre cei mai străluciți ierarhi ai Bisericii românești, s-a remarcat prin personalitatea sa plurivalentă, prin lupta continuă pentru promovarea culturii românești din secolul al XVIII-lea. Munca neobosită la care se adaugă darurile native, priceperea de tipograf, caligraf, zugrav, sculptor, orator, cărturar, gospodar, l-au făcut să se ridice deasupra multora care au fost înainte și după el în scaunul mitropolitan al Ungrovlahiei.

Cunoscând valoarea învățăturii creștine pentru transformarea vieții moral-religioase și sociale a credincioșilor, Antim Ivireanul a îmbinat temeinic predicile sale cu elemente de teologie morală care priveau aspecte ale vieții sociale. Prin rezolvarea acestor probleme în duhul creștin, învățătura de veacuri a Bisericii își găsea o aplicare în contemporaneitate iar trăirea credincioșilor se confrunta și se coordona cu adevărurile de credință. Astfel, mitropolitul a contribuit prin activitatea sa la ridicarea culturală a credincioșilor, care era fundamentată pe temelia principiului iubirii creștine și, prin aceasta, combătea mentalitatea vremii sale care era dominată de inegalități și de nedreptăți sociale.

Meritele sale sunt cu atât mai mari cu cât el nu a fost român.

Distinsul ierarh are în centrul activității predicatoriale, grija față de credinciosul pe care dorește să-l culturalizeze și să-l moralizeze.

În toată viața sa, după cum singur mărturisește, a depus efort permanent „pentru răspândirea cunoștinței cele iubitoare de Dumnezeu”¹.

Mitropolit fiind, s-a dovedit a fi un mare predicator și literat. S-a remarcat îndeosebi prin „Didahiile” sale, ce reprezintă cea mai înaltă expresie a cuvântului rostit de până atunci.

Meritul „Didahiilor” sale este acela că până la ele slujbele bisericesti nu se făceau în limba română. Ele au fost tipărite pentru prima dată în anul 1866.

¹Damian P. Bogdan _ „Viața lui Antim Ivireanul” în „Biserica Ortodoxă Română”, 1956, nr. 8-9, p. 695;

Trăitor într-o vreme de adâncă și nemiloasă exploatare otomană, care a frânat îndelung avântul poporului nostru, viețuitor într-o țară în care, până și limba oficială din Biserică și din cancelariile statului nu era încă limba vie a păstoriților săi, Antim Ivireanul dorește să-i lumineze pe oameni și să le miște inima pentru împlinirea binelui moral personal și comun.

Predica mitropolitului, elaborată cu grijă și cu efort, este alcătuită cu înțelepciune și cu artă, după toate regulile omileticii. Mai este construită pe dimensiunile, trebuințele și specificul sufletesc al societății pe care o conduce din punct de vedere duhovnicesc și pe care dorește din toată inima s-o modeleze după principiile și marile trăiri creștinești.

Antim nu predica de formă.² El arăta realitatea și încerca s-o îmbunătățească. De aceea, nu trece cu vederea mizeriile, suferințele și necazurile comunității religioase căreia îi adresează cuvântul. „Mitropolitul Antim a înțeles acest mare adevăr și de la înălțimea amvonului, el a știut să găsească cuvinte mișcătoare de mângâiere, care răsunau adânc în suflete alinând necazurile unui neam întreg, ca de pildă acele discrete aluzii la lăcomia nesățioasă a turcilor, care nu mai conțineau cu biruri și angarale”³.

Antim este cel care face trecerea de la cazania fixată definitiv în cărți la predica vie, însuflețită de patosul vorbitorului, raportată la sufletele și nevoile credincioșilor din timpul său, din țară și din Biserică sa, trecerea de la învățătura Bisericii adresată principial către fiecare credincios de orice origine etnică, la propovăduirea Cuvântului, adresat nu numai în limba populară ci și răspunzând sufletului etnic, nevoilor lui, legat de tradiția, de specificul, de momentul istoric.

Predicile lui constituie o prețioasă sursă de informație asupra obiceiurilor, datinilor, moravurilor și evenimentelor istorice contemporane.

Din ele se constată smerenia autorului, înaltă idee despre preoție, conștiința răspunderii de păstor și mijlocitor între credincios și Dumnezeu, profunda cunoaștere a Sfintei Scripturi, o vastă cultură teologică și laică. El înfierează cu vehemență viciile vremii sale considerând că acestea îl înjosesc pe om.

„Didahiile” au apărut într-o vreme în care catolicismul și calvinismul își făceau mult simțită prezența.

Calvinismul, care în secolul al XVIII-lea începuse să amenințe cu prozelitismul său multe biserici ortodoxe, provocase o puternică mișcare de apărare a credinței noastre. Pericolul acestui prozelitism care prinsese rădăcini în Transilvania încă din secolul al XVII-lea, începuse să se infiltreze și în Biserica ortodoxă din Țara Românească, din momentul în care fostul patriarh al Alexandriei și apoi al Constantinopolului, Ciril Lucas, bănuie că simpatiza cu această confesiune, ținuse câteva predici în Țara Românească.

Atmosfera generală de apărare a credinței ortodoxe împotriva acestui pericol nu-l putea lăsa indiferent pe mitropolitul Antim Ivireanul. De aceea, în scopul apărării credinței ortodoxe și a combaterii învățăturilor greșite ale calvinismului, el a tipărit și câteva cărți.

Cu siguranță, grija permanentă a lui Antim de a apăra ortodoxia împotriva acestei confesiuni concretizate în tipărirea unor cărți adecvate, îl va fi făcut să se gândească să alcătuiască un mănunchi de predici, cu scopul ca, prin rostirea lor de la amvonul bisericii, să-i înzestreze pe păstoriții săi cu patericul, scut al adevărului ortodox, făcând în felul acesta o operă de profilaxie și de imunizare a credincioșilor săi împotriva unei eventuale molipsiri a acestora de credințele greșite ale acestei confesiuni.

Catolicismul, al cărui prozelitism era puternic în Transilvania, se făcuse simțit și în Țara Românească, mai ales în părțile Olteniei, unde începuse să prindă rădăcini. În acest context, este semnificativă însăși numirea lui Antim, la 16 martie 1705, ca episcop al Râmnicului, în locul fostului episcop Ilarion, depus din treaptă, nu numai pentru abateri canonice, ci și pentru că era suspect ca simpatizant al catolicismului, deoarece îngăduise catolicilor să își facă o biserică în Râmnicul Vâlcei și să își îngroape morții lor în cimitirul Episcopiei. Dintre fețele bisericești, Antim era cel mai indicat să ocupe scaunul de episcop al Râmnicului, deoarece el s-a dovedit un vajnic

² Nicolae Cartojan – „Istoria Literaturii Române vechi”, vol. III, Buc., 1945, p. 225;

³ Nicolae Iorga – „Despre Antim Ivireanul”, în „Biserica Ortodoxă Română”, 1937, nr. 11-12, p. 617;

apărător al ortodoxiei românești împotriva prozelitismului catolic încă din 1699, când a trimis la Bălgrad pe Mihai Istvanovici, unul dintre cei mai pricepuți tipografi ai săi pentru a publica acolo două cărți în limba română: „Bucoavna” și „Chiriadodromion”.

În acest context, se presupune că grijă pentru apărarea ortodoxiei împotriva prozelitismului catolic, a constituit, în bună măsură, un factor care a determinat printre altele hotărârea lui Antim de a elabora câteva predici, cu scopul întăririi credinței ortodoxe a păstoriților săi.

Ipoteza că, la baza procesului de alcătuire a predicilor lui Antim a stat și impulsul dat de pericolul prozelitismului calvin și al celui catolic, care amenințau cu destrămarea unității de credință a Bisericii ortodoxe române, este cu atât mai plauzibilă cu cât Antim știa că destrămarea unității de credință a păstoriților săi echivala cu însăși destrămarea unității etnice a poporului român și, în final, cu însăși pierderea independenței Țării Românești.

Adânc cunoscător al situației din țară, el a sesizat lipsa de omogenitate a comunității aflate sub jurisdicția lui. Însuflețit de spiritul veacului, nu a putut să nu observe contrastele izbitor de dureroase dintre clasa celor bogați și a celor săraci.

De la predica rostită la înscăunare și până în ultimele clipe ale vieții sale, marele ierarh ne lăsa să înțelegem că simpatia lui se îndreaptă spre cei înjosiți și exploatați, care, deși simpli și săraci, se bucurau de mare cinste înaintea lui Dumnezeu.

Antim cunoștea viața grea a păstoriților săi și le lua partea cu multă autoritate.

O cercetare minuțioasă a „Didahiilor”, duce la concluzia că, în optica lui Antim Ivireanul, vinovați de starea precară a categoriei defavorizate erau nu numai boierii ci și asupritorii străini ai neamului nostru. Inspirat de ideile sociale ale iluminismului, înaltul ierarh critică societatea feudală românească. Direct sau indirect, prin predicile sale, el pune înaintea ochilor marilor proprietari de pământuri jafurile, nedreptățile și tratamentul nemilos la care erau supuși de către aceștia săracii din vremea sa.

Autorul „Didahiilor” constată în viața duhovnicească a păstoriților săi o serie de practici, atitudini și deprinderi necreștinești și antisociale, pe care nu mai vrea să le treacă cu vederea. El ne prezintă cu un real talent predicatorial tabloul acestora, condamnăm starea de a se complăce în săvârșirea răului, ca și acceptarea săvârșirii lui sub diferite forme. Îi dojenește și pe aceia care se abat de la principiile morale creștine, dar se crede îndreptățit să nu pună prea multă asprime, lăsând să se întrevadă în cuvântul său ceva din înțelegerea superioară a pastorului îndurerat de ignoranța păstoriților, de suferințele și strâmbătățile la care-i împinge lipsa de omenie a celor sus-puși. El îi mai critică și pe unii dintre preoții vremii sale din cauză că nu au pregătirea necesară pentru a păstori suflete, considerând că se nevoiesc mai mult „pentru folosul lor”⁴ decât pentru cel al credincioșilor. În acest caz nu este de mirare că păstoriții rămân în stare de ignoranță.

Antim demasca falsitatea și obiceiul nefast al celor care aparțineau claselor privilegiate de a alerga după duhovnici mediocri, ignoranți, tocmai pentru că ei înșiși se aflau în gravă confuzie morală. El afirma că: ”Dumnezeu nu se înșală, ci ne înșelăm noi înșine, spre peirea noastră sufletească”⁴.

În cuprinsul „Didahiilor” se întâlnesc și unele considerații teologice, care-l arată pe Antim a fi un adânc cunoscător al învățăturii dogmatice ortodoxe. Astfel, abordează problema creării omului, a Sfintelor Taine, a existenței proorocilor care pregătesc lumea pentru venirea Mântuitorului spre restabilirea legăturii dintre omul căzut și Dumnezeu, a unirii ipostatice, a mântuirii care se realizează numai în Biserică, a importanței rugăciunilor pentru cei morți, a faptului că, în neascultarea lui Adam, sunt cuprinse toate păcatele lumii, a parusiei și Judecății de Apoi, a importanței virtuților teologice, a Sfintei Fecioare Maria, a faptului că Dumnezeu a luat fire omenească și nu îngerească și a Ființei incognoscibile a lui Dumnezeu fiindcă Îl cunoaștem pe Dumnezeu numai în măsura în care El ni Se descoperă și în măsura în care mintea noastră poate să înțeleagă. Pentru Sfântul Antim, Biserica este locul unde credinciosul Îl întâlnește pe Dumnezeu și stă de vorbă cu El în intimitatea inimii. Aici este condus de îngerul său păzitor la momentele de rugăciune colectivă. În relație cu Sfânta Treime, omul își dezvăluie fața sa anterioară pentru o

⁴ Antim Ivireanul – „Didahii”, Ed. Academiei Republicii Populare Romane, Buc, 1962;

strălucire cerească întru curățirea de păcate și de cugete viclene. Apoi, prin conștiință va deveni vas al Duhului Sfânt. Așa precum Sfânta Fecioară a fost adusă la Templu de părinții săi, Ioachim și Ana, tot așa omul credincios, odată intrat în Sfântul lăcaș se sfințește prin lucrarea curățitoare a Duhului, primește cuvântul lui Dumnezeu în inima sa.

Ca izvoare principale pentru predicile sale, se numără cele aghiografice, calendarul bisericesc, pericopa evanghelică, mediul înconjurător, prin capacitatea de analiza a discernerii binelui de rău și Sfânta Tradiție.

Lectura „Didahiilor” ne descoperă că, în alcătuirea cuvântărilor, s-a ținut seama și de principiile omiletice care contribuie la atingerea scopului întreit al predicii: de a lumina mintea, de a mișca inima și de a îndupleca voia. Aceste principii sunt: hristocentric, pentru că învățătura bisericească și îndemnul spre a face bine vin de la Hristos și se împlinesc în și pentru Hristos, eclesiocentric pentru că se afirmă necesitatea ascultării necondiționate și continue de Biserica ce este păstrătoarea adevărurilor de credință revelate, psihologic - prin analiza unor stări sufletești ale persoanelor din istoria sfântă și prin observarea unor astfel de stări la ascultători, al intuiției, prin capacitatea de relaționare dintre cunoștințele abstracte cu cele care caracterizau societatea contemporană cu autorul, al stimulării activității proprii a ascultătorilor, al actualizării prin raportarea învățăturii evanghelice la situații din viața societății în mijlocul căreia își desfășura viața preoțească, al propovăduirii cu cuvântul și cu fapta, prin modelul vieții sale duhovnicești. Acest ultim principiu este deosebit de important pentru reușita predicii. Oricât de frumoase ar fi vorbele rostite de un predicator, ele nu vor avea în sufletul ascultătorilor rezonanța dorită și scopul predicii nu va fi atins deplin dacă predicatorul nu adâncește în faptă forța cuvântului.

Ascultătorilor trebuie să li se dea ocazia să își dezvolte încrederea necesară recepționării unei propovăduiri iar predicatorul este dator să arate cu exemplul personal că, ceea ce recomandă altora se poate împlini de către fiecare om și că, trăirea învățăturii propuse aduce un folos atât vieții individuale cât și celei sociale.

Antim a folosit în predici elemente din cultul creștin din abundență. Astfel, textele și cântările cultice întrebuițate ca material intuitiv erau într-o bună măsură familiare ascultătorilor săi, deci asigurau percepția adevărurilor de credință expuse în „Didahii”.

Este important de consemnat faptul că literatura populară a constituit un factor important de înrăurire asupra activității de predicator a lui Antim. El știe să se miște cu impresionantă îndemânare printre textele scripturistice și patristice dar, în același timp, folosește și cărțile populare care circulau în vremea sa. Pentru a răscoli sufletele celor care îl ascultau, a întrebuițat cuvinte care aveau un amplu răsunet în sufletele creștinilor. Acest lucru se întâmpla datorită imaginilor vii pe care le trezea în sufletul acestora.

Aprecierea că Antim Ivireanul este primul mare orator bisericesc în limba română este îndreptățită, deoarece a intuit că vechile cazanii care se citeau în biserici rămăneau neînțelese de popor și deci neeficiente pentru sufletele celor care le ascultau, din cauză că traducerea lor, imitând servil ordinea expresiilor din versiunea originală, erau alcătuite din cuvinte greoaie, cu o sintaxă confuză și o topică ce nu se mai potrivea cu structura sintaxei și morfologiei caracteristice limbii române de atunci.

Aceste lipsuri din punct de vedere lingvistic constituiau piedici pentru înțelegerea vechilor cazanii. Mitropolitul Antim, care dorea ca predicile sale să fie înțelese cu ușurință iar mesajul lor să fie acceptat cu plăcere, a hotărât ca, în expunerea acestora, să folosească pe cât era cu putință, limba populară, acel grai viguros, plin de imagini proaspete, redată prin expresii și locuțiuni iubite de popor, imprimând astfel stilului predicilor sale un pronunțat grad de oralitate.

Pe lângă lacunele lingvistice ale vechilor cazanii, predicatorul mai observase că ele prezentau învățăturile printr-o modalitate stereotipă și că erau menținute în atmosfera de rutină a unor principii cu caracter general, fără o corelare a lor cu realitățile actuale, concrete și arzătoare care frământau zilnic viața duhovnicească și socială a credincioșilor.

Pentru ca aceste predici să fie accesibile diverselor categorii de credincioși, Antim cere lui Dumnezeu ca, în procesul de elaborare a predicilor, să se aplice principiul individualizării, conform

căruia cel care predica, folosind înțelepciunea, să pună accentul pe cunoașterea temeinică a structurii biopsihice a ascultătorilor săi.

Prin „înțelepciunea” de care trebuie să dea dovadă predicatorii în elaborarea predicilor lor, Antim înțelegea capacitatea superioară de a intui specificul „firilor omenești” ale credincioșilor care le ascultă, precum și măiestria lor pedagogică de a folosi metodele didactice și procedeele pedagogice adecvate pentru transmiterea mesajului predicatorial în mod diferențiat.

„Didahiile” îl indică pe mitropolitul lui Brâncoveanu ca inițiator al elocvenței sacre.

Opera lui este o demonstrație a capacității plastice a graiului românesc făcută paturii boierești eteroglotte de către un străin.

Predicile sunt construite după schema: introducere, tratare, încheiere și deseori au la început un text care sintetizează subiectul abordat. Formula de adresare nu se află întotdeauna la început ci în interiorul textului.

Introducerile sunt scurte, bazate pe analogii, arată dragostea față de păstor.

Cuvântările sunt încheiate cu o invocare a ajutorului dumnezeiesc. Ele mai sunt concesive, comunicative și cordiale. Autorul utilizează uneori procedeul intrării directe în tratarea care este vie, amplă și eficientă.

Alături de polimorfismul predicii demonstrat de numărul mare de specii literare însumate în perimetru, se afirmă și politonalitatea ei.

Prin ambele, Antim ia un gigantic avans față de oamenii generației sale și întredeschide porțile literaturii române în sens modern.

Figurile selectate de oratorie sunt mai ales figurile gândirii din nomenclatorul clasic. Astfel, în desfășurarea compozițională a predicii se întâlnesc: interogația (Și cine nu va alerga?), antiteza (întristare-bucurie; lasă cele de jos-lumești-primește pe cele de sus-cerești; lasă pe cele stricăcioase-câștigă pe cele nemuritoare), asemănarea (Maica Domnului este asemenea soarelui, lunii, zorilor; Dumnezeu este nevăzut, nemuritor, la fel îngerii și sufletul omului), comparația (Sfântul Pavel a strălucit ca luna plină), personificarea și metafora (Stelele aveau deschise tâmpile; cerul s-a deschis spre somn), negația („Nu iaste cu puțință...”), întrebarea care este recapitulativă, pentru sistematizarea predicii, pentru evitarea nedumeririlor, pentru a stârni interesul, pentru a o lăuda pe Sfânta Fecioară. Alte figuri artistice întâlnite sunt: sugestia, gradația, repetiția, persistenta iar dintre figurile specifice stilului oratoric se enumeră: prosopeea (figura prin care se acordă viața obiectelor), apostrofă și epifonemul (previn slăbirea relației directe cu publicul), epanortoza (figura care subliniază ideea modificând-o ușor), invocația, exclamația, simetria, aluzia, paralela și altele.

Fără îndoială, Antim Ivireanul a contribuit la progresul limbii române literare, întărind elementele proprii și înmulțindu-le. El a prelungit viața unor arhaisme a căror dispariție ar fi sărăcit limba.

Revenind la personalitatea mitropolitului, s-a observat că traiectoria vieții sale a urmat învățătura creștină pe care și-o însușise și pe care o transmitea la rândul lui păstoriților, nu numai prin puterea elocvenței, ci și prin aceea a exemplului personal pentru că o mare însușire a sa era aceea a convingerii religioase nestrămutate, acceptarea conștientă a adevărurilor de credință, experiența și adâncirea lor cu ajutorul Sfinților Părinți ai Tradiției bisericești.

„Antim Ivireanul, steaua luminoasă a epocii lui Constantin Brâncoveanu, pe lângă meritele sale deosebite, prin muncă, prin studiu neîntreput, prin rugăciune și milostenie-rămâne pentru noi mare teolog, mare pedagog și mare apărător al învățăturii Bisericii Ortodoxe. Predicile sale sunt trăite, au fluentă logică, sunt pline de perlele învățăturilor morale, dogmatice, pastorale și sociale, învățături pe care nimeni în vremea sa nici măcar n-ar fi cutezat a le gândi. El reușește să facă în timpul rodnicei sale păstoriri, un adevărat tratat de morală, unul deosebit de important de dogmatică și altul de probleme pastorale și sociale”⁵.

⁵ Nicolae Alexa – „Învățături dogmatice în *Didahiile* lui Antim Ivireanul” în „Studii Teologice”, nr. 9-10, 1977;

BIBLIOGRAPHY

1. Alexa, Nicolae – *Invățăături dogmatice în Didahiile lui Antim Ivireanul* în „Studii Teologice”, nr. 9-10, 1977
2. Bogdan P., Damian - *Viața lui Antim Ivireanul* în „Biserica Ortodoxă Română”, 1956, nr. 8-9;
3. Bogorodea Dinulică, Nicoleta-*Antim Ivireanul-lirism și retorică*, Editura Lux Libris, Brașov, 2013;
4. Cartoian, Nicolae – *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, Buc., 1945;
5. Calugăr, Dumitru - *Catehetica*, Editura Renasterea, Cluj-Napoca, 2005;
6. Diaconu, Adrian- *Antim Ivireanul-ctitor de predică în Biserica Ortodoxă Română* în "Sfântul Ierarh Antim Ivireanul, ctitor de limbă și cultură românească", vol. I, Editura Basilica, București, 2016;
7. Iorga, Nicolae – „Despre Antim Ivireanul”, în „Biserica Ortodoxă Română”, 1937, nr. 11-12;
8. Ivireanul, Antim - *Didahii*, Editura Minerva, București, 1983;
9. Mihail, Paul - *Predicile lui Antim Ivireanul- contribuții unificatoare ale limbii române literare* în "Sfântul Ierarh Antim Ivireanul, ctitor de limbă și cultură românească", vol. I, Editura Basilica, București, 2016;
10. Negrici, Eugen-*Antim Ivireanul, logos și personalitate*, Editura DU Style, București, 1977;

THE AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL AND THE JOURNAL, BATTLEFIELDS OF THE SOUL WITHIN THE CONFRONTATION IDENTITY – OTHERNESS

Maria Dobrinoiu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Patterns of complex writing, the autobiographical novel (represented by Ayaan Hirsi Ali's Infidel) and the journal (illustrated by Gabriela Melinescu's Swedish Journal) take over and reflect, in an introspective manner, the author's identity mutations, for whom the exile, with all its trauma, produces a paradigm shift, both on the existential level and on the style of writing, since the exiled writer's existence is based on an ontological void, produced by the rupture with the native space and on the need to consciously define and strengthen a dynamic identity, adjusted to the social and cultural adoptive background.

Keywords: exile, trauma, introspective, identity, otherness

Exilul reprezintă o realitate care nu este nici pe departe contemporană, printre personalitățile marcante care de-a lungul timpului au trăit experiența exilului numărându-se poetul latin Ovidiu, exilat la Tomis, împăratul Napoleon, care a fost exilat pe insula Sf. Elena, marele poet rus, Puskin, exilat la Chișinău, Nicolae Bălcescu, exilat la Palermo, unde a murit după 3 ani, fără a-și fi putut revedea țara sau domnitorul Alexandru Ioan Cuza, care a fost obligat să abdice și care a murit în străinătate.

De obicei, exilul este generat de discriminări sau regimuri autoritare, dictatura fiind elementul principal care conduce la exil, iar persoanele exilate sunt în general indezirabile pentru autoritățile din țara lor, cei mai numeroși indezirabili fiind siliți să-și părăsească țara, din motive de natură politică sau religioasă. Dacă ne referim la literatura română, scriitorii ai căror nume sunt automat legate de exil sunt scriitorii din timpul perioadei comuniste și-i amintim aici pe Eugen Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran, Vintilă Horia, Monica Lovinescu, Petru Dumitriu, Virgil Ierunca, Ioan Petru Culianu, Ion Caraion, Dinu Flămând, Matei Călinescu, Matei Vișniec, Norman Manea, Bujor Nedelcovici, Herta Muller, Gabriela Melinescu, personalități care reprezintă valori recunoscute ale spiritualității românești și care sunt rezultatul matricei spirituale a spațiului mioritic cu care s-au identificat în eu-l lor cel mai profund, de-a lungul transmutărilor pe care au fost nevoiți să le trăiască. Mărturiile autentice și tulburătoare ale realităților lor autohtone apar ca niște obsesii recurente pe parcursul operelor lor, în care au surprins mecanismele inexorabile ale unei epoci aberante și nefaste, dar și realitatea dramatică și mare consumatoare de forță vitală, care este exilul, cu toate provocările și traumele lui. Vorbim despre scriitura exilului românesc în special după al doilea război, mai ales în a doua parte a regimului comunist, tot mai frecvent și mai masiv în anii '80, însă în toate cazurile a fost necesar un efort de adaptare care a fost delicat și dureros, în special în cazul oamenilor de litere.

În Europa și în America de Sud, în țări din Africa, precum Nigeria sau Somalia, așadar în cea mai mare parte a lumii, dictaturile încep să se vadă amenințate, iar globalizarea grăbește procesul de adaptare, scriitorii stabilindu-se în țara care îi primește și unde sunt naturalizați. Există exilați care provin din țări africane și care au succes atât datorită talentului lor, cât și datorită exotismului literaturii lor, sau, uneori, datorită însuși faptului că sunt exilați politic sau religios, cum este cazul lui Ayaan Hirsi Ali, autoarea somaleză a romanului autobiografic *Necredincioasa*, la care voi face referire pe parcursul acestei lucrări, în paralel cu *Jurnalul suedez* al Gabrielei Melinescu, deoarece, în cărțile lor, ele abordează această temă traumatizantă a exilului și a transfigurării lor identitare.

Cunoscută în spațiul literar românesc în calitate de eseistă, traducătoare, poetă, pentru volume precum *Jurământul de sărăcie, castitate și supunere, Ceremonie de iarnă, Interiorul legii, Boala de origine divină, Împotriva celuidrag*, dar și ca prozatoare, mai ales prin romanele *Copiii răbdării, Regina străzii, Lupii urcă încerc, Acasă printre străini*, precum și pentru cele cinci volume de *Jurnal suedez*, Gabriela Melinescu se stabilește în Suedia în 1975 și prin scrierile ei ne face martori la această experiență dulce-amară a exilului, această traumă oarecum privilegiată, văzută ca un joc permanent de lumini și umbre.

Jurnalul suedez descrie la modul evident diaristic povestea unei vieți din România comunistă, în care securitatea conlucra cu vecinii informatori care nu ezitau să-i intre în apartament și să-i răscolească printre lucruri, să îi deschidă scrisorile și să îi invadeze spațiul personal, ceea ce seamănă cu o lume parcă desprinsă din romanele lui George Orwell, în care individul pare să-și fi pierdut complet dreptul la intimitate și la discreție, componente ale unei vieți absolut normale care pare a fi pierdută definitiv și irecuperabil. Jurnalul descrie în amănunt întâlnirea autoarei cu Rene Coeckelberghs, care avea să-i devină soț și cu ajutorul căruia pleacă din țară – și care în Suedia, în calitate sa de editor, era extrem de interesat să publice literatură din țările estice. Jurnalul descrie și greutățile cu care scriitoarea s-a confruntat înainte de plecarea din țară, stabilirea ei în Suedia, moartea prematură a soțului, despărțirea de iubitul Nichita Stănescu, cu care avusese o relație de zece ani și care, așa cum afirmă ea însăși într-un interviu, făcea tot ce-i stătea în putință pentru a o împiedica să părăsească țara, apelând chiar și la prietenii lui securiști. Acestea sunt, în linii mari, evenimentele descrise în jurnal, care reprezintă, în același timp, *surse de traumă*. Însă implicațiile eu-lui auctorial sunt departe de a se limita la elementele strict autobiografice. Obiectivul principal al diaristei este acela de a face o adâncă introspecție în sinele său cel mai profund:

„Eu... sunt propriul meu obiect de studiu”, [Melinescu, 2003: 295, vol I] declară scriitoarea:

„Țin acest jurnal ca un detectiv pentru a descoperi în primul rând: a mă descoperi pe mine cu intențiile mele și alegerile mele atât de iraționale” [Melinescu, 2003: 27, vol I], astfel textul devenind un important *instrument de autocunoaștere*.

În demersul ei introspectiv, Gabriela Melinescu își recunoaște atât rolul de actor, cât și pe cel de spectator față de propria existență. Acest *rol combinatoriu* jucat de ea creează cele două perspective prin care se reflectă realitatea textului propriu zis: o realitate concretă, obiectivă, dinspre exterior, și una reflectată în text prin introspecție și metamorfozare artistică. Prin această incursiune dialectică devenim martorii unui *laborator de creație*, atât a evenimentelor cotidiene cât și a celor de transpunere artistică. Cele două realități între care autoarea își duce existența o fac să-și își identifice suferința cu perfectă luciditate:

„sunt bolnavă tocmai de această legătură între viață și artă, între imaginea reală și cea reflectată...” [Melinescu, 2003: 176-7, vol. I].

Autoarea face acest lucru raportându-se mereu la sine, la propriile trăiri sau preocupări, cu care s-a confruntat la un moment dat în existența sa, în timp ce *alteritatea* reiese din secvențe precum:

„durerea celor apropiați îmi amintește durerea morții tatălui meu” [Melinescu, 2003: 223, vol I] sau: „Seara însă Rene m-a scos cu forța în lume și ne-am amestecat plăcut, împreună cu prietenii noștri, Jan Erik și Eva Nobel, cu lumea pestriță a carnavalului. Am băut un vin bun elvețian și am mâncat acea brânză afumată care-mi place atât de mult, amintindu-mi de țărani mamei mele de la Văleni” [Melinescu, 2003: 153, vol. II], sau dintr-un alt exemplu, care este relevant și pentru modul în care conștientizează problemele sociale, politice și de mediu, pe care cu finețe psihologică, diplomatie și empatie le surprinde:

„Un an de la catastrofa de la Cernobil: mulți copii s-au născut cu Sindromul Down, anomalie constantă peste tot în Europa. În Elveția, Germania și Suedia s-au înregistrat înalte radiații. Se presupune că a avut loc, între timp, un alt accident în Rusia, dar autoritățile sovietice tac, ca de obicei. Spectrul morții ne amenință pe toți, cu toate că ne bucurăm de venirea primăverii, de noile flori și frunze, de culorile din natură” [Melinescu, 2003:155, vol II], moartea fiind temă omniprezentă în jurnal.

Cele cinci volume ale jurnalului abundă în astfel de exemple, atât de elocvente pentru conștiința profundă și personalitatea polivalentă și activ militantă a Gabrielei Melinescu. Modul în care diarista relatează și își așterne trăirile pe hârtie în *Jurnal suedez* reprezintă o redimensionare a evenimentelor în componenta introspectivă și în planul artistic, pentru că „limba artei este mereu interioară”. Cititorul jurnalului capătă abilitatea de a percepe toate spasmele emoționale ale diaristei, pentru că relatarea pe care o oferă jurnalul nu este doar o banală consemnare, fără implicare, a unor experiențe trăite, subtextul afectiv ieșind la suprafață prin fiecare cuvânt, astfel încât textul rezultat devine unul incitant, întrețesut din îndelungi neliniști sentimentale, atent manufacturate artistic și preschimbate în literatură. Escapismul din cotidian în profunzimile abisale ale propriei ființe se suprapune peste ispita de a accesa limitele propriului sine, punând reflectorul pe cele mai tainice ascunzișuri ale făpturii sale, ceea ce reprezintă, în fapt, obiectul declarat și nedisimulat al cărții.

Jurnalul este de o autenticitate neîndoielnică și de o netăgăduită valoare artistică, însă metamorfoza artistică nu îl îndepărtează de adevăr, ci îi accentuează valoarea, având ca punct de plecare scopul candid al autoarei de a se autocunoaște. Gabriela Melinescu ajunge la esența umanității prin introspecția sentimentelor, preponderent prin introspecția iubirii, imaginată asemenea unui punct de intersecție în care se întrepătrund toate componentele existenței fiecăruia dintre noi: iubirea spiritualizată pentru Dumnezeu, iubirea pentru părinți, iubirea intensă, plină de pasiune și senzualitate, iubirea retrospectivă, care reiese din amintirile despre inegalabilul Nichita, pe care îl descrie ca fiind veșnic absent, și cu toate acestea, întotdeauna prezent, „pe care n-am încetat niciodată să-l iubesc, pentru că dacă iubești cu adevărat asta nu trece”, iubirea și respectul față de prieteni, immortalizându-i, cu talent literar de netăgăduit pe prietenii scriitori români sau suedezi: „căldura unei prietenii rămâne veșnică precum iubirea”, iubirea pentru creația artistică, evidențiată prin menționarea a numeroase cărți și scriitori de marcă ai literaturii universale, sau prin invocarea unor nume de referință din domeniul artelor plastice, suferința provocată de iubire sau prețul pe care suntem nevoiți să-l plătim în schimbul iubirii, descrisă prin metafora: „mierea transformată în fiere” [Melinescu, 2003: 60, vol I], dar și conștientizarea și conexiunea metafizică dintre sentimentul iubirii și cel al morții:

„sunt un observator al vieții, și știu că după fericire vine nefericire și după iubire mereu moarte” [Melinescu, 2003: 51, vol II] sau:

„poate că fericirea e numai căutarea ei în hățișul tulburător al zilelor”, „suferința este maestrul care ne deschide ochii și ne face să ne bată inima la un ritm înalt” sau „iubirea e plină de cruzime, neținând seamă de nimic, ea e fără legi, e o tragedie când se năpustește peste oameni” [Melinescu, 2003: vol. I, II].

Cel de-al treilea volum conține concluzii aforistice de o remarcabilă valoare artistică ce reies din războiul trăirilor sale emoționale intensificate de suferința provocată de iubire, această temă predilectă și multifacetată a jurnalului.

„Ciudat animal feroce, e iubirea dintre ființe! Totul pare minciună în iubire, minciună cu străfulgerări de adevăr, de trăire ireală, de intensă viață pe care nimic altceva n-o poate imita”; „a iubi este lucrul cel mai teribil al lumii incluzând toate încercările și umilințele posibile sfâșietor traversate de intense momente de profundă revelație și consolare”, iubirea este „aerul în care focul meu arde existând”, „sentimentul iubirii (...) un ciudat harakiri fără sânge și vărsare de intestine.” [Melinescu, 2003: vol. III].

Reflectând traumele sufletești ale scriitoarei, jurnalul o prezintă cititorilor complet dezgolită lăuntric. Îi citim scrisorile de dragoste, care dezvăluie lucruri extrem de personale, într-un mod foarte literar, uneori cu impresia că am dat buzna într-o intimă care parcă nu ne era permisă. Jurnal construit asemeni unui roman, manufacturat din extrase autentice din propria ei viață, conceput asemeni unei declarații de iubire post-mortem, asemenea unei confesiuni menite să o

elibereze, *Jurnalul suedez* al Gabrielei Melinescu reușește să-și mențină cu grație nedisimulată echilibrul dintre realitate și metamorfozare artistică, asigurându-și un loc incontestabil privilegiat în cadrul literaturii confesive.

Aceeași luptă pentru afirmarea identității culturale în exil o descrie și Liana Cozea în lucrarea sa, *Al doilea eu*, în care intitulează capitolul dedicat Gabrielei Melinescu: “*Locuind” într-o altă limbă* și pe care-l deschide cu următorul citat:

“...jurnalul ăsta devenit un fel de frate geamăn, făcut din litere și sunete, gânduri și bătaii de inimă...”

Liana Cozea evidențiază faptul că acum stabilită la Stockholm și departe de „Securitatea care dorea treptat să mă mineze fizic și psihic”, diarista este “mereu captivantă printr-o sinceritate esențială”. Sunt accentuate episoade ale unui fel “de a trăi schizofrenic, cu două limbi care parcă luptă pentru supremație”, pentru că nu e posibil “a extirpa” limba maternă, căci ea “ține chiar de sufletul meu” [Cozea, 2013: 115].

Scriind și în alte limbi decât cea maternă, jurnalul ne ajută să remarcăm cum autoarea se identifică cu fiecare dintre ele:

“Eu însămi am mai multe feluri de a fi, în franceză și suedeză, când încerc să scriu în aceste limbi.” “Observ că sunt o altă persoană în această limbă foarte muzicală, cu vocalele ei ciudate pe care se poate dansa”, persoană diferită față de cea care scrie în limba maternă, iar uneori “aceste două persoane se străduiesc împreună și atunci se poate spune că mă simt bine și uit cât de hărtuită sunt de împlinirea de a trăi departe de locul și limba maternă”. [Cozea, 2013: 116].

Remarcăm, așadar, o suprapunere a acestui efort identitar perpetuu care reiese din paginile jurnalului, cu fenomenul *identității culturale în exil*, descris de Eva Behring în conformitate cu trei criterii: *neîncrederea* față de posibilitatea integrării în cultura și tradițiile țării-gazdă; *acceptarea* unei identități culturale duble, resimțită ca duplicitară: stapânirea și utilizarea idiomului natal, ca și a celui de exil, în egală măsură; *desprinderea* de identitatea originară, asimilarea în noul mediu în concordanță cu folosirea consecventă a limbii din țara de exil, orientarea către cititorul din țara-gazdă, cum este cazul lui Emil Cioran, care neagă și se rupe total de identitatea sa românească. [Behring, 2001: 75]

În același context al afirmării identitare generate de un exil traumatic, nominalizată, în 2005, de către revista *Time*, printre cele mai influente 100 de personalități din lume, autoarea romanului *Necredincioasa*, Ayaan Hirsi Ali, s-a născut în Somalia și este descendenta unui opozant de marcă al regimului dictatorial din această țară. Când avea 8 ani, a părăsit țara în care s-a născut și a trăit în exil împreună cu familia sa în țări precum Arabia Saudită, Kenya și Etiopia. A devenit cunoscută întregii lumi după ce a fost asasinat Theo van Gogh, regizorul filmului *Submission (Supunere)*, pe care acesta l-a făcut pe baza unui scenariu scris de Ayaan Hirsi Ali. Deoarece pe cadavrul regizorului a fost găsit un mesaj de amenințare la adresa lui Ayaan, de atunci ea trăiește în permanență păzită de armată. Este scriitoare, activistă pentru apărarea drepturilor femeilor musulmane și politician, un personaj foarte controversat în Europa și în lume, în permanență vânată de teroriști și considerată o personalitate contemporană incontestabilă.

Crescută în Kenya, în stilul tradițional de viață al unei familii nomade musulmane, autoarea a fost nevoită să supraviețuiască practicii mutilării genitale, războiului civil și bătailor cu bestialitate, dramatism pe care l-am sesizat, sub alte aspecte, și în cazul exilului descris în *Jurnal suedez*. Fugind din Africa în Europa, cu scopul evitării unei căsătorii impuse, după ce a cerut azil politic, Hirsi Ali a început să studieze științele politice și astfel a început să devină promotor al luptei pentru drepturile femeilor musulmane condamnate la supunere și susținător al necesității de reformare a Islamului.

Pornind de la povestea ei personală, opera pe care o crează Ayaan Hirsi Ali este una de dimensiuni greu de anticipat și imaginat: familii care trăiesc în triburi și clanuri, fete mutilate genital, căsătorii aranjate, dezumanizare, nu sunt decât câteva dintre situațiile cu care se confruntă lumea din care ea provine și pe care alege să ni le facă cunoscute, alături de strădania de a se adapta la țara adoptivă, Olanda, ale cărei valori, profund contrastante cu societatea din care provine ea, nu încetează să o uimească. Ca și în cazul Gabrielei Melinescu, dimensiunea matriceală este pusă în contrast cu realitatea țării adoptive, de această dată Olanda.

Discriminarea femeilor și cultul supunerii în care sunt forțate să trăiască femeile musulmane transpar din fragmente precum acesta, care reflectă profunda capacitate de introspecție a autoarei, încă de la o vârstă fragedă, presărate cu un umor subtil, care anunță un personaj feminin foarte inteligent și foarte interesant:

“I-am spus tatei că nu mai voiam să fim fete. Nu era corect să nu ni se permită să ieșim împreună cu el și să facem toate lucrurile pe care Mahad putea să le facă. Abeh protesta întotdeauna și cita din Coran: "Paradisul se află sub picioarele mamelor noastre!" Dar când ne coboram privirea, picioarele ei desculțe erau crăpate de la spălatul zilnic al podelelor, iar ale lui Abeh erau încălțate în pantofi scumpi, italieni, din piele. Izbucneam în râs de fiecare dată, pentru că, în orice sens al cuvântului, paradisul nu era la picioarele ei, ci la ale lui. El era important, el salva Somalia, el avea haine frumoase, el putea să iasă ori de câte ori voia. Pe când nouă și ei nu ni se permitea să facem ce vrem.” [Hirsi Ali, 2017:75]

Detaliile universului vieții cotidiene se împletesc cu idea traumatizantă și îngrijorătoare a discriminării femeilor într-o societate a segregării și a apartheid-ului:

“Separarea era evidentă în toate detaliile fiecărei zile. Dacă voiam să mergem undeva ca o familie, trebuia să luăm autobuze diferite: tata și Mahad în autobuzul bărbaților, eu, mama și Haweya, în cel al femeilor.” [Hirsi Ali, 2017:76]

Statutul de veșnic nomad, căutarea continuă de a se adapta unei alte lumi, reprezintă ideea recurentă a cărții și a vieții personajului principal, idee care dealtfel va fi preluată de autoare în următoarea sa carte, intitulată *Nomad*:

“Într-o zi, în 1979, tata a venit acasă devreme și a spus că urma să fim deportați. Aveam douăzeci și patru de ore la dispoziție pentru a părăsi țara. Nu am știut niciodată motivul. ... pentru regimul lui Siad Barré din Somalia, simplul fapt de a-ți fi părăsit țara și a-ți fi căutat de lucru în afară era suficient pentru a te cataloga drept un dizident periculos al regimului.” [Hirsi Ali, 2017:80]

Plecată dintr-o lume a încorsetării și supunerii și ajunsă în Olanda, unde puteai contesta aproape orice, autoarea ne face martori ai trăirilor ei confesive cu privire la jihadul interior pe care a fost obligată să-l trăiască, în condițiile în care noua realitate i-a zguduit din temelii convingerile religioase, inculcate de o societate profund tradiționalistă, autoritară și submisivă, în care moralitatea căpăta cu totul alte valențe sau devenea aproape inexistentă:

„Eram într-o misiune psihologică de a accepta viața fără Dumnezeu, ceea ce însemna că îi dădeam vieții mele propriul sens. Căutam un sens mai profund al moralității. În Islam ești sclavul lui Allah: te supui și astfel, în mod ideal, ești golit de voință personală. Nu ești un individ liber. Te porți bine pentru că te temi de Iad; nu ai etică personală. Dacă Dumnezeu se referă doar la ceea ce este bine, iar Satana la ce este rău, atunci le aveam pe amândouă în mine. Voiam să dezvolt partea bună din mine - disciplina, generozitatea, dragostea - și să suprim răul: mânia, invidia, lenea, cruzimea. Nu mai voiam alte ghiduri imaginare care să-mi spună ce să fac, dar aveam nevoie să cred că încă eram o ființă morală.” [Hirsi Ali, 2017: 380]

În contrast cu ignoranța și intoleranța culturii din care provenea, remarcăm dorința ei de cunoaștere și autocunoaștere, setea ei de a-și depăși paradigma personală și spirituală și de a-și analiza propria viață gândind critic:

„Acum citeam operele marilor gânditori ai Iluminismului - Spinoza, Locke, Kant, Mill, Voltaire - și ale celor moderni, Russell și Popper, cu toată atenția, nu doar ca o temă pentru la școală. Toată viața este o problemă de rezolvat, spune Popper. Nu există valori absolute; progresul vine prin gândire critică. Popper i-a admirat pe Kant și Spinoza, dar i-a criticat atunci când a simțit că argumentele lor erau slabe.” [Hirsi Ali, 2017: 380]

Personalitate profund analitică și reflectivă, Ayaan conștientizează încărcătura culturală pe care în mod ancestral este nevoită să o poarte cu ea, definită de prejudecăți și limitări impuse de o societate cutremurător de îndoctrinată religios și astfel tinde spre emanciparea eliberatoare, astfel încât să devină un spirit liber, neîncorsetat, adaptat lumii liberale care o adoptase și la care atât de firesc se raporta:

„Îmi doream să fiu ca Popper: eliberată de constrângeri, capabilă să recunosc măreția, dar fără teamă în a recunoaște defectele. Dar cu cât citeam mai mult cărți occidentale, cu atât îmi doream să citesc mai mult. Cu cât citeam mai mult despre forma de guvernământ, despre dezvoltarea personală, despre sisteme de gândire precum democrația socială sau liberalismul, una ca produs al celeilalte, cu atât mai mult preferam lucrurile de genul acesta. Conceptul de alegere personală îmbunătățește atât de vizibil viața oamenilor, după cum o făcea și egalitatea dintre bărbați și femei. Eram îndrăgostită de ideea că trebuie să gândim foarte precis și să cântărim totul, să ne construim propriile teorii.” [Hirsi Ali, 2017: 380]

Conștientizarea multiculturalismului Olandei îi adâncește sentimentul de alteritate, de necesitate de adaptare la noul acasă, cu tot cu dramatismul noii realități și cu îndoiala privitoare la propria credință:

„Olanda a devenit o societate imigrantă, cu cetățeni din toate felurile de descendențe ne-occidentale: hinduși, budiști, musulmani. ... Conform felului în care am fost crescută, dacă nu eram un credincios al Domnului, eram un urmaș al Satanei, însă nu puteam să proclam răspunsuri față de problemele Olandei, când eu încă aveam întrebări despre propria mea credință religioasă. Înainte să plecăm, i-am spus lui Ellen, „Am mari îndoieli despre existența lui Dumnezeu și a vieții de apoi.” [Hirsi Ali, 2017: 378]

Realitatea implacabilă a unei regim autoritar absurd și imuabil care lasă urme adânci asupra psihicului uman este prezentată ca o amenințare perpetuă, cu moartea stând veșnic la pândă, descrisă în paralel cu ciocnirea dintre două abordări existențiale total opuse, cărora trebuie să le facă față cu luciditate, aceeași moarte implacabilă și amenințătoare și aceeași luciditate care transpar și din textul Gabrielei Melinescu:

„Oamenii mă întreabă mereu cum este să trăiești primind amenințări cu moartea. E ca și când ai fi diagnosticat cu o boală cronică. Oamenii care mă întreabă acest lucru sunt de obicei cei care au crescut în țări bogate din Europa de Est sau din America... Ei cred că viața li se cuvine oricum. Acolo unde am crescut eu, moartea este un vizitator permanent. Un virus, o bacterie, un parazit, seceta și foametea, soldați și torționari o pot aduce oricând, oricui. Moartea vine galopând pe stropii de ploaie care se transformă în inundații. ... Moartea îi ademenește pe mulți alții și-i face să-și ia propriile vieți ca să scape de realitatea crudă. Pentru multe femei, din cauza percepției onoarei pierdute, moartea survine cu ajutorul tatălui, fratelui sau soțului. Moartea vine la fetele tinere care dau viață unei alte vieți și-l lasă pe cel abia născut, orfan în mâinile unor străini. Pentru cei care trăiesc în anarhie și război civil, ca în țara mea de naștere, Somalia, moartea este peste tot.” [Hirsi Ali, 2017: 466]

Dualitatea sacru-profan, spiritual-material, ateism-agnosticism, reiese din contemplarea cu plăcută și nedisimulată surprindere a realității olandeze, în care oamenii erau prosperi fără a fi îndoctrinați religios, iar activitatea lor de zi cu zi era plină de realizări remarcabile, în ciuda faptului că nu erau susținuți de credința în Dumnezeu și nici pedepsiți de lipsa convingerilor lor religioase:

„În Olanda totul fusese fondat pe religia oamenilor, dar toată națiunea, până în străfundul ei, părea să fie lipsită de Dumnezeu. Aici puteai (și oricine putea) contesta chiar și existența lui Dumnezeu, oricând voia. Oamenii declarau deschis că nu credeau în nici un aspect al religiei. Chiar și forma Olandei părea să fie o provocare pentru Allah. Să recuperezi pământ din mare, să controlezi inundațiile cu canale – era ca și când îl sfidau pe Dumnezeu. Aproape totul era foarte vechi aici. Dumnezeu era batjocorit peste tot. Cea mai frecventă înjurătură folosită de olandezi este *Godverdomme*. Am auzit-o tot timpul – „Să fiu al naibii”, ceea ce pentru mine era cel mai rău lucru posibil – și cu toate astea nimeni nu fusese lovit de trăsnet. Societatea funcționa fără să se raporteze la Dumnezeu și părea să funcționeze perfect. Acest sistem de guvernare creat de om era cu mult mai

stabil, mai pașnic, mai prosper și mai fericit decât sistemele presupus create de Dumnezeu, pe care fusesem învățată să le respect. ..." [Hirsi Ali, 2017: 323,324]

Același dramatism al nevoii de adaptare la o societate emancipată și dezinhibată, la o cultură complet diferită, cu valori liberale care merită respectate, reiese din pasaje precum acesta:

„Genul de gândire pe care l-am întâlnit în Arabia Saudită ... și Somalia este incompatibilă cu drepturile omului și valorile liberale. Ea păstrează un tipar al minții bazat pe concepte tribale ale onoarei și rușinii. Se bazează pe autodecepcionare, ipocrizie și pe standarde ambigui. ... Acest tipar de gândire face ca tranziția spre modernitate să fie foarte dureroasă pentru toți cei care practică Islamul. Mereu este dificil să faci tranziția către o lume modernă. ... M-am mutat din lumea circumciziei și a mariajului forțat în lumea emancipării sexuale. După ce am terminat călătoria, știu că una dintre acele lumi este pur și simplu mai bună decât cealaltă. Nu datorită echipamentelor sale luminoase, ci în esență datorită valorilor sale.” [Hirsi Ali, 2017: 467]

Autoarea ne face martorii discursului ei confesiv și concludiv cu privire la necesitatea abolirii prejudecăților și stereotipurilor religioase și sociale, în special cele referitoare la drepturile femeilor musulmane, ceea ce reflectă, ca și în cazul Gabrielei Melinescu, spiritul militant extrem de activ al scriitoarei somaleze:

„Mesajul aceste cărți, dacă trebuie să aibă un mesaj, este acela că noi, cei din occident, am greșit dacă am prelungi durerea tranziției în mod inutil, ridicând culturi pline de bigotism și ură față de femei la statutul de moduri de viață alternative și respectabile.” [Hirsi Ali, 2017: 468]

Același discurs confesiv ca și la Gabriela Melinescu, dublat de modestie, maturitate și o recunoștință eminamente sinceră, specifice sufletelor nobile, reiese din mărturisirea:

„Decizia de a scrie această carte nu am luat-o ușor. De ce aș expune amintiri atât de intime lumii? Nu vreau ca argumentele mele să fie considerate sacrosancte deoarece am avut experiențe oribile; nu am avut. În realitate, viața mea a fost marcată de un noroc imens.” (Hirsi Ali, 2017: 468), respectiv: „Nu aș fi devenit femeia care sunt acum fără deschiderea, ospitalitatea și oportunitatea pe care Olanda mi-a oferit-o ca națiune. Bunătatea și politețea cu care am fost primită în Olanda au fost profunde. M-am simțit ca acasă încă de la început. ... Fusesem refugiat toată viața mea, de când am părăsit Mogadishu, când aveam opt ani. Acum voiam să devin un membru real, participant la o democrație vie. Vroiam să aparțin unui loc.” [Hirsi Ali, 2017: 473]

Cu un ochi sfredelitor și o voce măsurată și uneori ironică, Hirsi Ali rememorează evoluția propriilor convingeri, voința sa de neclintit și fermitatea sa extraordinară de a lupta cu nedreptatea făcută în numele religiei. În cele din urmă, ca un triumf asupra adversității, povestea lui Hirsi Ali spune despre cum o fetiță inteligentă s-a eliberat de supunerea cuviincioasă pentru a deveni un militant activ, pionier al luptei pentru libertate. În timp ce guvernele vestice se luptă să echilibreze idealurile democratice cu presiunile religioase, nicio poveste nu poate fi mai oportună sau mai importantă.

„Oamenii înșiși sunt sursa binelui și răului, îmi spuneam eu. Trebuie să gândim pentru noi înșine; suntem responsabili pentru propria noastră moralitate. Am ajuns la concluzia că nu puteam să fiu corectă cu ceilalți dacă nu eram cinstită cu mine însămi. Vroiam să respect obiectivele religiei, acelea de a fi o persoană mai bună și mai generoasă, fără a-mi suprima voința și fără a mă forța să respect reguli inumane. Nu vroiam să mai mint niciodată, nici pe mine și nici pe alții. Mințisem destul. Nu-mi mai era teamă de viața de apoi.” [Hirsi Ali, 2017: 381]

Ca și în cazul jurnalului Gabrielei Melinescu, romanul autobiografic al lui Ayaan Hirsi Ali face o radiografie a traumelor și dorinței de vindecare prin introspecția lucidă, optimistă și constructivă și reflectă lupta cu alienarea și sentimentul de outsider, reușind să dovedească faptul că exilul produce o schimbare de paradigmă, atât la nivel ontologic, cât și la nivelul manierei de creație. Printr-o analiză atentă și responsabilă, bazată pe gândire critică și reflecție, nedreptatea și suferința, prin expresia diaristică, respectiv autobiografică, se transfigurează într-o redefinire a identității culturale a ființei, atât de greu încercate de necesitatea ruperii de matca tradițională, de

depășirea golului ontologic și adaptarea la valorile mediului cultural adoptiv prin această expresie stilistică, în care sentimentul catastrofei este preluat de mistica salvării.

BIBLIOGRAPHY

Behring, Eva, *Scriitori români din exil 1945-1989*, București: Editura Fundației Culturale Române, 2001.

Cozea, Liana, *Al doilea eu*, Editura „Cartea Românească”, București, 2013

Hirsi Ali, Ayaan, *Necredincioasa*, Editura Rao, București, 2017

Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez, vol. I (1976-1983)* București, Editura Polirom, 2003.

Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez, vol. II (1984-1989)* București, Editura Polirom, 2003.

Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez, vol. III (1990-1996)* București, Editura Polirom, 2004.

Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez, vol. IV (1997-2002)* București, Editura Polirom, 2008.

Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez, vol. V (2002-2006)* București, Editura Polirom, 2010.

Surse online:

Necredincioasa (I)/ de Ayaan Hirsi Ali, 22 septembrie 2011, Autor: Ziarul de duminica, accesat la adresa: <https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/necredincioasa-i-de-ayaan-hirsi-ali-8787099>, la 4 mai 2019.

THE ANSWER AGAINST CALVINIAN CATEHISM. RETORIC-PRAGMATIC FEATURES

Paula Iustina Lohan

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Our discourse analysis is based, in this article, on the concept of rhetorical genres, on the modes of persuasion, on the divided structure of the religious discourse and also on some pragmatics features – deixis, acts of speech and implicatures. It is well-known that Rhetoric is one of the arts of using language in order to persuade. In the Varlaam's discourse these three modes of persuasion – ethos, pathos, logos – are illustrated in different ways. The perfect model of argumentation requires Varlaam's ability to combine these three modes of persuasion efficiently. The religious discourse respects the four classical divisions. The Varlaam's divisions are exordium, narration, confirmation, peroration and his work is built as a deliberative discourse. Pragmatics is the study of how both literal and nonliteral aspects of discursive meaning are determined by principles that refer to the context in which language is used. This article exemplifies deictic elements and some conversational implicatures. Varlaam's work is considered a illocutionary act of speech.

Keywords: Rhetoric, Pragmatics, Religious Discourse, Varlaam

Răspunsul împotriva catehismului calvinesc (1645) este o scriere ce a fost redactată ca reacție la propaganda calvină din Ardeal și reprezintă primul text teologic polemic în care sunt condamnate ereziile calvinilor. Meritul de a impune polemica religioasă îi revine mitropolitului Varlaam. Cartea este tipărită probabil la Iași (după unii la mănăstirea Dealu) în 1645, având 32 de foi, în care combătea un Catehism calvinesc tipărit la Alba Iulia, în 1645.

a. Încadrarea textului în genul retoric

Stilistica se apropie de retorică prin corespondența unui gen cu un anumit stil. Spre exemplu **genul deliberativ** își găsește asemănări în stilul religios, prin aceea că ambele discursuri au în vedere viitorul și utilul/dăunătorul.

Răspunsul împotriva catehismului calvinesc se constituie ca discurs religios deliberativ. Aspectul deliberativ, în termeni aristotelici, se relevă prin frazeologia Răspunsului împotriva catehismului calvinesc. Discursul este construit ca susținere a ortodoxismului și combate calvinismul: “Din acest motiv am socotit, că am o datorie mare [față de mântuirea voastră] și că trebuie să arăt minciuna și reaua tâlcuire a lor, a acestora care tălmăcesc în mod rău și strâmbă [adevărurile] Scripturii celei Sfinte.” (Varlaam / 2010:7);

Dacă oratorul judiciar are abateri numeroase de la subiect, oratorul deliberativ se depărtează cel mai puțin de subiect. Se observă că, în funcție de receptori, discursul mitropolitului Varlaam se schimbă. Oratorul nu are un anumit subiect pentru așa-zis - ul auditoriu, ci are un auditoriu pentru un subiect, și anume credințioșii din Ardeal. Acesta își ferește receptorii de teoriile calviniste. Retorul are un scop precis, și anume să clarifice rolul negativ al catehismului calvinesc: „Ci vă scriu acestea tocmai pentru **ca să arăt întunericul și neînțelegererea** acestora referitoare la Sfânta Scriptură, pe care **o tălmăcesc așa după cum vor**”. (Varlaam / 2010:7);

Caracteristic acestui gen retoric este sfatul: „Și pe acestea în minte **să le păstrăm**, cu gura să le mărturisim și din inimă **să le propovăduim**, pentru ca să îi vădăm pe eretici și să arătăm tăria credinței a drept măritorilor creștini” (Varlaam / 2010:7) sau „Din această cauză, fiii mei, ținând cont de acest greu blestem al Fericitului Pavel, **vă atenționez** vizavi de cei care doresc să vă îndepărteze și să vă întoarcă din Evanghelia lui Hristos și din învățăturile cele drept-măritoare ale Bisericii noastre și care, prin învățăturile lor cele ucigătoare de suflete, doresc să vă afunde în erezia lor cea rea. Oricine ar fi acela, care vă învață o altă credință, chiar dacă ar fi Înger din cer,

să nu îl credeți, ci să îi spuneți: Anatema! Și să vă lepădați și să vă îndepărtați de unul ca acesta!”(Varlaam / 2010: 8);

Structurile retorice de polemică religioasă iau naștere în jurul unor noțiuni dogmatice aflate în antiteză. Varlaam deliberează utilizând tocmai acest procedeu în vederea persuadării. Cităm: „*Și pentru aceea mărturisesc crezul acesta: „întru una, **sfântă, sobornicească și apostolească** Biserică”. Iar Biserica este sfântă, pentru că este adunarea de credincioși Sfinți și Drepți, care umblă întru poruncile lui Dumnezeu și întru ei locuiește Duhul Sfânt. Iar Biserica este sobornicească, pentru că din toate limbile/națiunile este adunată/compusă. Și, la fel, e apostolică, pentru că de la Apostoli are început. Deci noi, toți credincioșii, care urmăm învățăturilor celor credincioase și adevărate ale Sfinților Părinți Purtători de dumnezeire/de dumnezeire/de har și care sunt de Duhul Sfânt luminați, mărturisim și zicem: „întru una, sfântă, sobornicească și apostolească Biserică”. **Căci, într-adevăr, calvinii și luteranii vorbesc despre „oBiserică”, dar [nu o numesc] nici sfântă, nici sobornicească și nici apostolică.** Pentru că așa arată bisericile lor: nu au nicio sfințire, nicio preoție, nici cele 7 Taine, nu sunt sobornicești, pentru că nu sunt în toată lumea și nici nu sunt formate din toate limbile/națiunile.”* (Varlaam / 2010: 30-31);

Sau

”Apostolii învață că Dumnezeu nu este începătorul răului. Însă ei spun că de la Dumnezeu este răul și munca omului. Iar aceste lucruri nu le spun nici păgânii, adică turcii și tătarii.” (Varlaam / 2010: 31);

b. Dimensiunile discursului- Ethos, pathos și logos

Opera lui Varlaam, *Răspunsul împotriva catehismului calvinesc*, se constituie ca discurs persuasiv, cuprinzând și componenta performativă, deoarece prin el oratorul urmărește nu doar să informeze, ci și să-i modifice dispozițiile interioare, să determine auditoriul să nu adere la o anumită teză, și anume la calvinism. Alături de elementele de veridicitate, care pretind ca narațiunea să fie conformă realului și rațiunii, se apelează la ethos, dar și la pathos, în vederea sensibilizării receptorului.

Ethosul - imaginea retorului - se conturează prin raționamente deductive. Plecând de la premisa că în anul 1632 Arhimandritul Varlaam a fost chemat la Iași și numit în fruntea Mitropoliei Moldovei în locul Mitropolitului decedat Atanasie, iar în anul 1639s-a numărat între cei trei candidați propuși pentru ocuparea scaunului de Patriarh ecumenic al Constantinopolului, înțelegem că personalitatea acestuia era demnă de credibilitate, iar discursul său este apt de persuadare prin intermediul ethosului. Astfel putem afirma că există un ethos prealabil.

Putem interpreta această scriere ca pe un discurs de legitimare a puterii. Observăm, după cum se amintea anterior, că prezența *ethosului* exprimă autoritatea, competența, deci modul în care percepe receptorul inteligența, expertiza și cunoștințele retorului despre calvinism. Legitimarea puterii se realizează prezentând temeiul actului de putere, făcând apel la numărul de indivizi ce au semnat adeziunea la ortodoxism: „*Iar Biserica este sobornicească, pentru că **din toate limbile/națiunile este adunată/compusă**”* (Varlaam / 2010: 30) vs. „*bisericile lor: nu au nicio sfințire, nicio preoție, nici cele 7 Taine, nu sunt sobornicești, pentru că nu sunt în toată lumea și nici **nu sunt formate din toate limbile/națiunile.***” (Varlaam / 2010: 30-31);

Oratorul își legitimează puterea prin faptele viitorului, prin acele fapte care situează ortodoxismul în defavoarea calvinismului: „*După cum spune și Apostolul Pavel, că războiul nostru nu este cu vrăjmași văzuți, ci cu [vrăjmași] nevăzuți și suflați [Efes. 6, 12], care nu ne sunt prieteni și pe care, **dacă-i biruim, vom fi împreună cu Marele Împărat ceresc.***” (Varlaam / 2010:30);

Cu toate acestea de-a lungul narațiunii în prim plan este pathosul, a cărui menire în acest context este de a persuade. Autorul *Răspunsului*... apelează la argumente de natură afectivă în vederea atingerii scopului, se recurge la sentimentele receptorilor pentru a obține reacțiile dorite de la „audiență”. Se utilizează în mod tipic persoana I plural (noi), pentru a impune schimbarea atitudinii sau pentru a scoate în evidență raportarea polemică (noi/ei): „*Căci dacă **noi** putem să ne rugăm pentru frații noștri, **ei** cum de nu pot să facă același lucru? Și cum de nu au puterea [ca să*

se roage pentru noi], când trăiesc într-o asemenea cinste și slavă [dumnezeiești]?” (Varlaam / 2010:42);

Limba lui Varlaam, imaginată de o voce răsunătoare a retorului, păstrează aparența obiectivității. Dar în acest discurs polemic logosul nu se rezumă la funcția sa minimală, aceea de a comunica idei sau atitudini. Din limbaj observăm demersul gândirii teologice a mitropolitului. Limbajul său este unul accesibil.

c. *Părțile discursului*

Răspunsul împotriva catehismului calvinesc (1645) se constituie ca pledoarie pentru unitatea de credință ortodoxă și are două părți principale: *Predoslovie* și *Otveatnicul* (răspunsul propriu-zis); privit în ansamblu acest discurs respectă configurația discursivă inițial propusă de Aristotel. Astfel afirmația este reprezentată de *Predoslovie*, iar confirmarea se concretizează în *Otveatnic*. Profilul retoric al celor două părți stabilite de Aristotel este omogenizat de caracterul polemic al discursului. Mai târziu Aristotel adaugă exordiu și epilogul.

Luând în considerare cele patru componente discursive constatăm că *Predoslovie* cuprinde exordiu și narațiunea, iar *Otveatnicul* – confirmarea și epilogul.

Exordiu, sub forma monologului adresat, pune în evidență relația retor – auditoriu. Se face trimitere la cititori încă din paragraful întâi utilizându-se formule de adresare tipice. Așadar exordiu se constituie direct și nu insinuant și conturează imaginea auditoriului. Se face apelul la pathos pentru a capta atenția: „**Credincioși drept-măritori și adevărați fii ai Sfintei noastre Biserici apostolice, iubiți creștini și de un neam românesc cu noi, tuturor celor care se află în părțile Ardealului, care „sunteți cu noi într-o credință, prin dreptatea Dumnezeului și Mântuitorului nostru Iisus Hristos, har vouă și pacea să se înmulțească întru cunoașterea...Domnului nostru Iisus Hristos.**” (Varlaam/ 2010:5)

Narațiunea, mult mai amplă decât exordiu, se identifică cu cea de-a doua secvență a *Predosloviei*. Oratorul își justifică narațiunea făcând apel la pathos: „**Și am scris acestea, în primul rând, pentru ca să le stați împotriva în vreme de nevoie și, în al doilea rând, pentru ca să vă întăriți în învățăturile ortodoxe, ca niște stâlpi tari și neclintiți, după cum îi învăța Fericitul Pavel pe galateni și le spunea:** „sunt unii care vă tulbură pe voi și **vor să strâmbe/să modifice bunăvestirea** lui Hristos. **De aceea și eu vă spun, că dacă Înger din cer vă va vesti vouă în alt chip de cum v-am vestit eu vouă, anatema să fie! După cum am spus și iarăși vă spun: dacă cineva vă va vesti vouă într-alt chip de cum ați primit, anatema să fie!** (Varlaam/2010:8);

Varlaam își construiește propria imagine, reprezentarea ethosului discursiv fiind evidentă: „**Căci gândindu-mă eu la demnitatea pastorală, care mi-a fost dată de la Dumnezeu și aducându-mi aminte și de cuvintele vasului celui ales, ale Fericitului Pavel [Apostolul], care împreună cu episcopii efesenilor, ne poruncește nouă, tuturor, și ne spune:** „**Luați aminte la voi înșivă și la toată turma, întru care Duhul Sfânt v-a pus pe voi episcopi, [pentru] ca să pășteți Biserica lui Dumnezeu, pe care a răscumpărat-o cu sângele Său**” [F. Ap. 20, 28]; așadar **aducându-mi aminte de datoria cea mare pe care o am, aceea ca să mă lupt și să propovăduiesc, să întăresc Sfânta Evanghelie și poruncile și Tainele Bisericii noastre.**” (Varlaam/2010:5)

Narațiunea capătă formă didactică din momentul în care discursul se prezintă ca învățătură de credință creștină: „**De aceea vă spun, fiii mei, că se cuvine, ca din tot sufletul să le ținem [pe acestea] și cu glas mare să le mărturisim și de va fi nevoie, ne spune Hristos, [să le păzim] până la sânge. Pentru că acestea ne îmbărbătează și ne învață [Domnul]: „Nu vă temeți de cei careucid trupul, căci sufletul nu pot să îl ucidă” [Mt. 10, 28]. Pentru că cele ale lumii de aici sunt trecătoare, iar binele veșniciei, pe care vor să îl dobândească cei care viețuiesc/trăiesc în credință, este de-a pururea netrecător în vecii vecilor. Și atâta sunt de mari și de desăvârșite [lucrurile Împărăției lui Dumnezeu], încât cel care s-a suit până în al 3-lea cer, Fericitul Pavel, spune despre ele, că ochiul nu le-a văzut, urechea nu le-a auzit și la inima omului n-au intrat acelea, pe care [Dumnezeu] le-a pregătit celor care Îl iubesc pe El [I Cor. 2, 9]. Pentru aceasta, fiii mei iubiți întru Hristos, să murim în credința cea dreaptă întru Hristos, pentru ca să fim vii întru El. Și să ne aducem aminte de Marele Proroc Moise, cum a urât cinstea și mărirea împărăției Egiptului,**

dimpreună cu bogățiile și averile lui, socotind mai bine să sufere răul, dimpreună cu frații de un neam și de o credință cu el, decât să aibe altă cinste și mărire. **Căci de vom răbda toate greutățile și nevoile pentru credința cea adevărată și de ne vom sfârși** într-însa cu pocăință, vom zice și noi împreună cu Fericitul Pavel: „Cu bună nevoie m-am nevoit, viața mi-am săvârșit, credința am păzit/am ținut, de-acum mi s-a pus deoparte cununa dreptății, pe care Domnul mi-o va da în ziua aceea,[El], Dreptul Judecător”u mi să cruță cununa dreptății, carea mi-o va da domnul în dzuaaceaea a dreptului giudeț.” (Varlaam/2010: 8-9)

Se observă cu ușurință în narațiune faptul că oratorul resimte nevoia justificării. În paragrafele de mai sus se constată prezența conectorului explicativ **pentru-aceaea**. Acest conector este observat de Maria Cătănescu¹. Conectorul din discuție face legătura dintre secvențele discursive și structurează discursul în vederea unei receptări/persuadări facile.

Punctul de plecare al confirmăției îl constituie teoria calvină a predestinației. Totodată polemica este determinată de ideologia calvină, conform căreia se acceptă doar două taine – botezul și euharistia-, și de condamnarea cultului icoanelor.

Confirmăția din *Otveatnic* se constituie sub forma unui pseudodialog cu rol instructiv-educativ. Dialogul se desfășoară între secvențe din catehismul calvinesc și *răspunsul soborului a doao țăr*. Tehnica retorică utilizată este întrebarea retorică prin intermediul căreia se dinamizează textul. Varlaam respinge și argumentează totodată neaderența la doctrina din „*catihizumul calvinesc*”. Întrebarea retorică este preluată din catehismul calvinesc și primește două răspunsuri. Cel mai important este cel al reprezentantului ortodoxismului și are scopul de a anula răspunsul calvin. Deosebirile interconfesionale structurează dialogul antitetic.

În epilog se face apelul la Divinitate în vederea persuadării auditoriului: “*Pe acestea toate câte sunt scrise mai sus, se cade ca tot creștinul să le țină și să le păzească cu mare socotință/înțelegere și cu mare nevoie, dacă dorește să fie ocinătoriu/moștenitor al Împărăției Cerurilor. Și fie ca pe aceasta noi toți să o dobândim, pentru mila Domnului nostru Iisus Hristos, a Căruia este puterea și stăpânirea și toată cinstea și închinăciunea, împreună cu Părintele Său și cu Duhul Sfânt, acum și pururea și întru netrecuții veci de veci. Amin!*” (Varlaam/2010: 50)

d. Deixis-ul personal, temporal și spațial

În cadrul discursului religios se regăsesc cele trei tipuri de deixis. Ca orice alt tip de discurs și cel cu specific religios se realizează într-un timp și spațiu și este condiționat de existența unor receptori, respectiv a unui auditoriu.

În *Răspuns*...rolul de orator și de auditoriu este desemnat prin intermediul deicticelor pronomiale personale *eu-tu, noi-voi, ei*, dar și prin intermediul unor formule de adresare caracteristice discursului religios *iubiți creștini, fraților*.

O situație inedită se constată în cazul deicticelor pronomiale personale de persoana I. Există o diferență de context. Dacă ne situăm în discursul propriu-zis prin *eu* oratorul își asumă spusele, iar când apare în citatul biblic acest pronume nu mai face trimitere la același emițător. Atunci avem de-a face cu referirea la Divinitate, fapt susținut de scrierea cu majusculă. Acest *Eu*, ca element de indexicalitate personală, are capacitatea de a persuadea individul într-o mai mare măsură decât *eu-l* oratorului în sine, deoarece apelul la argumentul autorității, în acest caz în ipostaza Divinității, convinge.

Exemplificăm:

- „Să vă îngrijiți de poruncile Mele și să le faceți pe ele, că **Eu** sunt Domnul care văsfîntesc pe voi.” (Varlaam/2010:18);
- „Adică **eu** te iert, pentru ca și Dumnezeu să-mi ierte mie. Căci dacă **eu** nu iert, nici Dumnezeu nu-mi iartă mie.” (Varlaam/2010:22);
- „Iar la Evanghelistul Ioan de asemenea spune: „**Eu** sunt lumina lumii. Cel ce umblă după Mine, nu umblă întru întuneric, ci are viața de veci.” (Varlaam/2010:34);

¹CĂTĂNESCU, MARIA, *Retorica amplificării la Varlaam*, Conferința Națională de Text și discurs religios, Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2011, p. 3.

- „Căci atunci când **eu** mă rog pentru tine atâta timp cât sunt viu, aici, pe pământ, nu fac nicio strâmbătate mijlocirii lui Hristos.” (Varlaam/2010:43);
- „Căci este ca atunci, când s-ar vorovi/vorbi doi frați și și-ar spune: „**Eu** voi fi acasă, la plug, și voi ara, iar tu du-te la curtea împărătească de slujește. Ce vei agonisi tu cu cu slujba și **eu** cu plugul vom împărți întocmai/la fel amândoi”. Varlaam/2010:43);
- „Căci gândindu-mă **eu** la demnitatea pastorală, care mi-a fost dată de la Dumnezeu...” (Varlaam/2010:5);
- „De aceea și **eu** vă spun, că dacă Înger din cer vă va vestivouă în alt chip de cum v-am vestit **eu** vouă, anatema să fie!” (Varlaam/2010:8);

Pronumele de persoana a II-a singular apare doar de trei ori. O singură dată se face referire la Divinitate:

- „Ce veselie și mângâiere ai **tu**, omule, în viața și după moartea ta?” (Varlaam/2010:14);
- „Ce vei agonisi **tu** cu slujba și eu cu plugul vom împărți întocmai/la fel amândoi.” (Varlaam/2010:43);
- „Iată, **Tu**, Doamne, Te-ai mâniat și noi am greșit.” (Varlaam/2010:46-47);

Structurile deictice, deși slab reprezentate de pronumele personale, sunt observabile la nivelul verbului predicativ, care prezintă desinențe sau forme ale auxiliarului ce includ categoria persoanei:

- „Și dacă **am citit-o** pe aceasta” (Varlaam/2010:16)
- „Aceasta este viața de veci: să Tecunoască pe Tine, Unul, Dumnezeu și pe Cel pe Care **L-ai trimis**, pe Iisus Hristos” (Varlaam/2010:11);
- „Și aceasta, pentru ca **să creștem** toți întru El” (Varlaam/2010:30);
- „Deci noi, toți credincioșii, care **urmăm** învățăturilor”. (Varlaam/2010:30);

O formulă deosebită și caracteristică discursului religios este adresarea către auditoriu și prin intermediul unor formule specifice: *iubiți creștini, fraților*. Considerăm această abordare tactică de persuadare prin intermediul pathosului. Astfel retorul se situează în același plan cu auditoriul. Apropierea de auditoriu constituie o modalitate eficientă de a convinge, receptorul devenind, în cazul *fraților*, parte discursivă. Exemplificăm din *Răspuns...*

- „**Fraților**, dacă va fi înșelat vreunul dintre voi și-l va întoarce cineva, să știe că cel care întoarce pe păcătos din calea lui cea răătăcită își scoate sufletul din moarte și își acoperă mulțimea păcatelor” (Varlaam/2010:6);
- „Pentru aceea, **iubiții mei fii**, întâmplându-se să fii în părțile Țării Românești, plecat pentru treburile domniei și ale poporului, în Târgoviște.” (Varlaam/2010:6);

Elementul de indexicalitate *el* ocupă un loc special în discursul lui Varlaam. Acest element deictic poate fi identificat doar dacă se cunoaște situația de comunicare. În acest context *el* trimite la Divinitate:

- „Pentru aceasta, fii mei iubiți întru Hristos, să murim încredința cea dreaptă întru Hristos, pentru ca să fim vii întru **El**.” (Varlaam/2010:8);
- „Cu bună nevoie m-am nevoit, viața mi-am săvârșit, credința am păzit/am ținut, de acum mi s-a pus deoparte cumuna dreptății, pe care Domnul mi-o va da în ziua aceea,**[El]**, Dreptul Judecător.” (Varlaam/2010:9);
- „De aceea caută și te deșteaptă acum și vezi pe cele pe care Sfântul Pavel ți le-a spus mai înainte: [e nevoie] de credință vie și lucrătoare, pe care ai lucrat-o în trup, ne spune el, cu osteneală și nevoie trupului și nu așa, de ești viu sau ești mort ești al lui Dumnezeu, ca și când L-am obliga pe **El**.” (Varlaam/2010:15);
- „Numai **El** l-a înălțat [pe om] la turma Sa, ca pe o oaie pierdută și răătăcită. **El** l-a luat în spate și S-a îngrijit pentru mântuirea lui.” (Varlaam/2010:25);
- „Și pentru această mântuire **El** este Mijlocitorul, Cel care umblă între Dumnezeu și oameni, de împacă pe fiecare om cu Dumnezeirea, pentru că ne dă Cinstul Său Trup și Cinstul Său Sânge spre iertarea păcatelor.” (Varlaam/2010:25);

O altă variantă a deixis-ului clasic este reprezentată de acel deixis-ul temporal. Adverbele temporale de tipul *acum*, *astăzi*, *măine*, *ieri* etc. se înscriu în acest tip de deixis. Acestea fac trimitere la momentul emiterii discursului. În opera lui Varlaam se observă o prezență frecventă a adverbilor de timp *acum* și *atunci*. Slab reprezentate sunt *astăzi*, *ieri*, *alaltăieri*.

- „Însă **acum**, în afară de Lege, s-a arătat dreptatea lui Dumnezeu, aceea care-i mărturisită de Lege și de Proroci.” (Varlaam/2010:37);
- „Însă **acum** ne-am înderetnicit/ne-am desfăcut de Lege.” (Varlaam/2010:37);
- „Căci, dacă Sfinții au cunoscut inimile și cugetele oamenilor pe când trăiau în lume, cu atât mai vârtos le arată Dumnezeu **acum**, când sunt în slava cea desăvârșită [a lui Dumnezeu].” (Varlaam/2010:44);
- „Și **acum** însă, cum să nu știe mai bine acolo, în ceruri.” (Varlaam/2010:44);
- „(...) **acum** și pururea și întru netrecuții veci de veci. Amin!” (Varlaam/2010:50);
- „**Atunci** cei 24 de Bătrâni, care ședeau înaintea lui Dumnezeu pe scaunele lor, căzură pe fețe lor și I se închină lui Dumnezeu.” (Varlaam/2010:45);
- „Căci cei care sunt mahmuri, **atunci** când vor să stea începătoare, cad și se vatămă trupește.” (Varlaam/2010:46);
- „Ca spre exemplu în capitolul al 38-lea din acest Catehism, unde, **atunci** când au dorit să defaime faptele cele bune, s-au întrebat următoarele: Pentru ce nu pot fi faptele noastre spreîndreptare în fața lui Dumnezeu?” (Varlaam/2010:46);
- „Au scos învățătura lor ca niște mărgăritare și ca niște pietre scumpe, de s-a răspândit în lume până **astăzi**.” (Varlaam/2010:45);
- „Și așa stăm neclintiți și petrecem până **astăzi**, în mod nesmintit, în Sfânta, sobornicească și apostolească Biserică.” (Varlaam/2010:45);
- „Iar aceștia, care de **ieri** sau **alaltăieri** sunt, și care trăiesc cum vor, adică după voia lor, în odihnă/în nelucrare [multă] și în păcate, îndrăznesc să spună că Sfinții i-au smintit pe oameni însă ei nu vor să-i smintească pe oameni.” (Varlaam/2010:45);

La nivelul textului religios analizat forma cea mai folosită a deixis-ului spațial o constituie elementul deictic *aici*. În acest discurs deicticul spațial *aici* nu face referire doar către spațiul în care se desfășoară evenimentele relatate, ci face trimitere și la momentul din discurs:

- „Dar până **aici** despre această problemă.” (Varlaam/2010:23);
- „**Aici** trebuie să știi că nimeni, niciodată, nu L-a văzut, nu L-a cunoscut pe Dumnezeu, după cum ne spune Ioan, când zice: „Pe Dumnezeu nimeni, niciodată, nu L-a văzut.” (Varlaam/2010:11);
- „După cum spune tot Sfântul Pavel, că „n-aveam **aici** cetate stătătoare, ci o căutam pe cea care va să vină.” (Varlaam/2010:12);

e. Răspunsul... ca act de vorbire ilocuționar

Discursul lui Varlaam nu spune ceva, nu constată ceva, ci își propune să lămurească ființa umană, să zidească o mentalitate. Scopul final al acestui discurs de tip religios implică formarea individului ca bun creștin. Ținând cont de teoria lui Austin cu privire la actele de vorbire, observăm că opera lui Varlaam reține aspectul ilocuționar al vorbirii. Actele locuționare (simpla rostire a unor enunțuri) sunt în strânsă legătură cu actele ilocuționare. Acestea din urmă se deosebesc prin forța ilocuționară, care depinde de intențiile de comunicare ale emițătorului (promisiune, mulțumire, felicitare, explicare, schimbarea de atitudini). În textul religios studiat se observă, dincolo de simpla rostire, intenția oratorului de a lămuri credincioșii din Ardeal cu privire la ideile expuse de Catehismul Calvinesc.

Austin propune o taxonomie a actelor ilocuționare în acte exercitive, verdictive, promissive, comportamentive și expositive. Searle va adopta teoria și o va modifica mai târziu. Exemplificăm cu citate din textul mitropolitului, ținând cont de tipologia propusă de Searle:

a. acte reprezentative sau asertive ce privesc modul de angajare a emițătorului față de adevărul aserțiunii:

- „Și **adevărat lucru este**, că pe măsura mâniei lui Dumnezeu, cu care noi îl mâniem [zilnic] cu păcatele noastre, nimeni nu poate ajunge să facă destule pentru sine, dacă nu ne-ar fi Mijlocitor Domnul nostru Iisus Hristos.” (Varlaam/2010:26);

b. acte directive ce surprind intenția emițătorului de a-l determina pe receptor să efectueze o anumită acțiune:

- „Oricine ar fi acela, care vă învață o altă credință, chiar dacă ar fi Înger din cer, să nu îl credeți, ci să îi spuneți: **Anatema! Și să vă lepădați și să vă îndepărtați de unul ca acesta!**” (Varlaam/2010:8);

c. acte comisive care indică angajarea emițătorului față de realizarea unei acțiuni:

- „Însă **noi ne închinăm** [Sfinților iconizați], pentru că ceipictați pe ele sunt oameni cerești și dumnezeiești. **Căci noi ținem** ceea ce dintâi a fost legiuit și ceea ce atocmit/a stabilit Biserica cea adevărată, care este a Soboarelor/ aSinoadelor și a Apostolilor.” (Varlaam/2010:50);

d. acte expresive care marchează atitudinea emițătorului (presupunând că e onest) față de starea de lucruri specificată de conținutul discursiv:

- „Și dacă am citit-o pe aceasta, pe cea care poartă titlul: *Catehism creștinesc*, **am văzut că este plină de otravă, de moarte sufletească**, de care lucru, **iubiții mei fii**, mărturisesc din toată inima înaintea lui Dumnezeu, că [din cauza ei] **mare grijă și multă durere a cuprins sufletul și inima mea.**” (Varlaam/2010:6);

e. acte declarative prin care, într-un cadru instituțional, se realizează o stare de fapt: Ex.: „Amin!” (Varlaam/2010:9);

f. Implicaturile în discursul religios

Prin implicaturi conversaționale se înțelege tipul special de deducții pragmatice, a căror validitate depinde de o situație comunicativă anume. Competența comunicativă a mitropolitului Varlaam face dovada stăpânirii modului de a jongla cu maximele (a calității, relevanței, manierei și a cantității). Aceasta în opera sa folosește acest tip de strategie argumentativă pentru a încerca să-și construiască deliberativ discursul. Mai exact, dacă oratorul ar fi direct și nu ar cere operații logice din partea auditoriului, acesta ar construi un discurs epidictic clar, care blamează fără perdea. Așadar prin punerea în funcțiunea mecanismelor specifice pentru a decoda enunțurile, bazate pe implicaturi, oratorul face dovada competenței discursive și își construiește argumentul insinuant, mediat de participarea activă a receptorilor.

Reprezentând strategii conversaționale curente, folosite pentru a transmite mai mult decât exprimă literal cuvintele, Varlaam fructifică acest procedeu discursiv. Ilustrăm implicaturile prezente în discursul analizat:

- „Calvinii și luteranii nu urmează și nu cred Sfintei Evanghelii.” (Varlaam/2010:31) – deducem că aceștia cred în altceva;
- „Iar iubitorul de Dumnezeu e cel care lucrează oricare dintre poruncile Lui.” (Varlaam/2010:11) – deducem că cine nu ține cont de porunci nu îl iubește pe Dumnezeu;
- „Pofta începe din gândul cel rău, iar din poftă se naște Păcatul.” (Varlaam/2010:21) – înțelegem că e necesar să nu avem gânduri rele pentru a nu păcătui;

Discursul lui Varlaam se aseamănă cu discursul juridic prin caracterul său prescriptiv, întrucât este un discurs al puterii. Totodată se înscrie într-un proces intențional ce are principiu combaterea unei alte ideologii, ideologia calvinistă. *Răspunsul...* lui Varlaam nu poate fi decât un atac permanent la ideile calvinilor urmărind legitimarea puterii. Argumentarea discursivă mizează pe susținere și respingere. Opera lui Varlaam este un discurs elaborat și utilizează frecvent un ansamblu de argumente biblice pentru a susține ideologia ortodoxă. Impresia unui dialog real este pregnantă în discursul lui Varlaam, deoarece acesta își structurează textul pe întrebări și răspunsuri. Vizibilă este și diferența persuasiune – convingere. În cazul *Răspunsului...* retorul nu se oprește la schimbarea de atitudini, opinii – cum e în cazul convingerii – ci dorește o schimbare comportamentală, deci o persuadare totală a auditoriului: credincioșii ardeleni nu trebuie să adere la teza calvinilor.

Surse: Textul adaptat de Pr. Dr. Dorin Octavian Picioruș (2010) conform ediției: Varlaam, *Opere. Răspunsul împotriva Catehismului calvinesc*, ed. critică, studiu filologic și studiu lingvistic de Mirela Teodorescu, Ed. Minerva, București, 1984, p. 183-230.

BIBLIOGRAPHY

Aristotel, *Retorica*, Editura IRI, București, 2004.

Grupul μ, *Retorică generală*, Editura Univers, București, 1974.

Hoarță-Cărăușu, Luminița, *Dinamica morfosintaxei și pragmaticii limbii române actuale*, Editura Cermi, Iași, 2008.

John R. Searle, *What is a Speech Act?* in J.R. Searle (ed.), *The Philosophy of Language*, Oxford University Press, Oxford, 1979.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les actes de langage dans le discours*, Théorie et fonctionnement, Paris, Librairie Armand Colin, 2005.

Vianu Tudor, (1898-1964), Onu Liviu, (1917-2002), Iordan Iorgu, (1888-1986), *De la Varlaam la Sadoveanu. Studii despre limba și stilul scriitorilor*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.

Webografie: <http://biserica.org/WhosWho/DTR/V/MitropolitulVarlaam.html>
https://ro.wikipedia.org/wiki/Varlaam_Mo%C8%9Boc

FEMALE CHARACTERS PERSPECTIVES ON COMMUNISM IN TWO OF DAN LUNGU'S NOVELS

Gilda- Daniela Iani (Chirilă)

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: *Dan Lungu's novels, The Heaven of The Hens and I'm a Communist Old Lady (re)build not only a period of time before 1989, but also the feeling of remembering the Past. The characters of the two mentioned novels are subject to this permanent state of re-living their lives during the communist period, from two major perspectives: on the one hand there is a perspective within the fiction itself - that of the characters - and, on the other hand, the narrative perspective, which accumulates the entire fictional universe. This article will try to bring into the limelight the feeling of "communist nostalgia" of several characters, especially the feminine ones, as well as how this fact is presented on a sequence of history, a sequence that has become more and more a great source of inspiration for the contemporary novel writers.*

Keywords: *communism, perspectives, female characters, nostalgia, memory.*

Comunismul a reprezentat și reprezintă încă, una dintre sursele cele mai prolifiche de inspirație pentru scriitorii contemporani de roman, chiar dacă la un moment dat a fost un subiect dezamăgitor, stresant și controversat de către majoritatea românilor. Datorită suprapunerii cu realitatea secolului trecut, comunismul românesc a devenit mai degrabă o imagine decât o istorie. Scrierile lui Dan Lungu, în plus pe lângă multe alte texte aparținând și altor scriitori români, transpun astăzi pentru noua generație, folosind metafore la nivelul imaginarului și al mentalului, o întreagă istorie comunistă, dar care totuși conduce la o tragedie individuală diminuată față de realitatea acelei epoci.

Romanul *Raiul găinilor*, subintitulat *fals roman de zvonuri și mister*, [Lungu, 2004] evidențiază preferința autorului pentru comunități nesemnificative, în care personaje aparent mărunte, înfățișează o serie de concepte morale și comportamentale specifice României pre-decembriste. O lume colorată, miniaturală, cu reguli care reglementează tacit gesturile oamenilor, este văzută într-o oarecare măsură "cu superioritate": strada Salcânilor, spațiul periferic al evenimentelor, este populată cu tipologii umane identificabile și plasate într-o atmosferă provincială. Pe această stradă, oamenii își amintesc în mod constant trecutul, povestind evenimentele și exagerând viețile vecinilor lor. Fiecare personaj participă într-un fel sau altul la construirea metaforei finale, comunismul fiind astfel prezentat din perspective diferite. Episoadele umoristice care indică povestea relativ simplă, împiedică dezvoltarea accentelor tragico-dramatice. Folosindu-se în special de o gamă largă de comportamente ale personajelor în diferite situații și mai puțin de complexitatea lor, Dan Lungu descrie în acest roman, cu umorul specific, perioada de tranziție de la etapa comunistă la etapa postcomunistă. Neînsemnata, dar în același timp, reprezentativa comunitate de pe strada Salcânilor, adusă în prim plan, "suferă" de această nostalgie ușoară a istoriei, devenind uneori ridicolă sau chiar înspăimântătoare: Milica, bărfitoarea satului care "înflorește" orice noutate sau zvon, oameni care se duc zilnic la cârciuma din sat (*Tractorul Șifonat*), Mitu, care îi distrează pe vecinii și amicii săi cu bancurile despre Ceaușescu, familia Covalciuc sau nora cea neștiutoare.

Nici unul dintre personajele romanului *Raiul găinilor* nu pretinde a fi un personaj major, pentru că fiecare dintre ele pare să sufere din cauza unei deformări patologice. Întregul univers al romanului este unul controversat, interconectând mai degrabă povestirile personajelor și amintirile lor, decât acțiunile acestora.

Povestirile personajelor feminine, care sunt probabil cel mai bine creionate - și cu siguranță cel mai bine caracterizate din punct de vedere lingvistic, susțin nostalgia timpurilor trecute. Milica

este, fără îndoială, modelul gospodinei care caută informația și dorește să o difuzeze mai departe, dar deformată datorită adăugirilor personale. Ea se află în centrul comunității și este prezentată în special prin modul ei personal de a crea imagini și povestiri din propriile experiențe. Pentru că ea era singura care a avut posibilitatea să viziteze la un moment dat casa colonelului, dorea să dea impresia că știa fiecare detaliu al oricărui obiect văzut în casă, descriind-o și descriindu-l cu lux de amănunte: *Preț de vreo trei-patru zile, maximum o săptămână, în urma acestei incredibile șanse, Milica a fost în centrul atenției pe strada Salcânilor. Vestea norocului ei se răspândise cu repeziciune prin firele invizibile care legau casele între ele într-o rețea complicată. Deși descrierea făcută de ea circula din gură în gură, cu lux de amănunte, fiecare locuitor dorea în secret să audă chiar din gura Milicăi, să vadă casa Colonelului "cu urechile lui", direct de la Milica, să-i poată studia acesteia gesturile și fața în timp ce povestește, să-i poată cântări inflexiunile vocii.* [Lungu, 2012:7] Datorită posibilităților de informare reduse, bârfa și informația ascunsă, dar bogată în amănunte și picanterii adevărate sau false, au reprezentat o modalitate de existență în timpul erei comuniste.

Lupta personajelor din roman se dă de fapt cu viața lor tristă și monotună, cu ele însele și nu cu perioada comunistă. Datorită evenimentelor prezentate și amplitudinii date acestora, fiecare dintre personaje va fi pe rând, în centrul universului ficțional. Universul acesta perfect de mahala este alcătuit din oamenii de pe acest meleag al mediocrității, oameni care par a fi total desprinși de realitatea tristă și dură a vieții cotidiene. Chiar și "nebuna Hleanda", cea care adună toți câinii și trăiește cu ei în casă, împrăstie în comunitate ideile sale despre sfârșitul lumii, care este după părerea ei, pe punctul de a se abate asupra străzii Salcânilor: *Nebuna străzii putea fi zărită scurmând alături de ei, în groapa care ajunsese mai curând o denivelare, după surcele, fragmente de uși, ferestre sau garduri, pe care le lega cu o sfoară sau un cablu și le târa spre casa ei cu tăblăria ruginită și căzută într-o rână, din capătul străzii. Acolo se adăpostiseră și câinii, în jur de treizeci, primind câte un nume nou.* [Lungu, 2012:62] Cu toate că această tehnică a personajului nebun nu este o tehnică nouă, ea ne amintește de tehnicile narative folosite în romanul românesc prerevoluționar, în care, doar sub chipul înstrăinării ca și nebunie, indiferent de forma în care s-ar fi aflat, ar fi fost posibil să se transmită fapte care altfel nu ar fi putut trece de cenzura timpului. În cazul de față, nebunia femeii nu mai funcționează în același fel, dar nici nu putem spune că este o alienare gratuită. Discursul lunaticului, ca tehnică narativă, devine astfel, un fel de lait motiv, o reluare obsesivă și stresantă a imaginilor și modelelor comuniste, care de altfel erau obsedante în realitatea românească a acelei epoci: *Rugați-vă, oameni buni! Stima noastră și mândria, Ceaușescu, România! [...] Adevăr grăiesc vouă! [...] Consumați pește oceanic vă spun! [...] Și frica va fi printre noi ca un tată iubitor. Căiți-vă, oameni buni! Lăsați rachiul și vinul, lăsați preacurvia și minciuna, lăsați gândurile rele, mergeți la școală, învățați, învățați și iar învățați, consumați pește oceanic, trăiască 23 August!* [Lungu, 2012: 69-71]

Asocierea făcută de Dan Lungu nu este deloc întâmplătoare. După anii '90, discursul propagandistic a devenit un model datorită reluării sale la toate nivelurile societății comuniste. Modul de construire a clișeului de propagandă este subliniat de îndemnul *rugați-vă* - repetarea aceleiași expresii, dar fără semnificația discursului religios, a condus la construirea formulelor reci, ritmate și rimante care au asigurat existența acelor construcții acuzatoare și ironice în folclorul urban contemporan. Prin vocea personajului nebun Hleanda, care conturează la nivel acustic metafora comunismului ce domină romanul, evoluția clișeele lingvistice și a sloganurilor obsesive este adusă în prim plan.

Un alt personaj feminin, Vera Socoliuc, vine să completeze universul ficțional al epocii de aur. Ea reprezintă tiparul femeii venite „de la oraș”, care adoptă o superioritate evidentă față de locuitorii de pe strada Salcânilor, care au descoperit o umbră de ironie la adresa modului lor de trai și o voință abia reprimată de a schimba totul în jur. Considerată de celelalte personaje drept o persoană cu „multe pretenții”, Vera Socoliuc are aerul de persoană hotărâtă să-i civilizeze pe cei din jur, gata să pună umărul la o revoluție a gustului în gospodăria lor, răzbătea ușor de sub cuvintele melodioase, iar bătrânilor nu le fu deloc pe plac. [Lungu, 2012: 89] Deși inițial ea apare ca un element extern care strică spațiul tradițional și intim al familiei, în cele din urmă este

contaminată de rutina și calmitatea satului. Mahalaua asimilează și uniformizează orice încercare de a modifica formele și structurile moștenite. Astfel, „bucureșteanca” le-a devenit mult mai simpatică. Se făcuse de rușine, primise un fel de botez, se răsese pe seama ei, devenise cumva de-a lor. În scurt timp, din „bucureșteanca” a devenit Vera sau doamna Socoliuc, după caz. [...] Atunci a intrat practic cu adevărat în familia Socoliuc și a fost acceptată pe stradă. [Lungu, 2012: 97] Vera este percepută ca aparținând unei alte lumi, exact ca și Colonelul, datorită temperamentul său aparte și detașării sale față de subiectele de discuție ale localnicilor. Această atitudine de respingere a tot ceea ce este nou, necunoscut și care nu adoptă un comportament obișnuit, similar cu al celorlalți, este cea caracteristică mahalalei de pe strada Salcânilor. Arborând un anumit fel de absenteism social, Vera se poate încadra cu ușurință în grupul celor neutri care nu îmbrățișează principiile de viață ale unei comunități trainice, prin raportare la societatea comunistă.

Un alt personaj observator-narator, care aduce fantasticul și promovează spectacolul în rândul localnicilor, „ochiul din umbră” de pe renumita stradă, este Aurora Spătaru. Prin acțiunile ei stranii și prin comportamentul ciudat, ea aduce la viață și animă comunitatea, fapte care îi aduc porecla de „ciudata satului”. Tot datorită ei, locuitorii de pe strada Salcânilor sunt în permanență la curent cu ceea ce se întâmplă în familia Covalciuc. Caracterizarea directă făcută de autor într-un limbaj tendențios literar, impregnat cu numeroase neologisme cu intenția directă de a crea un contrast nefavorabil personajului înfățișat anterior, înlocuiește stilul liber, indirect de până acum. *De câte ori apărea o persoană sau ceva mișcător, cum ar fi un guguștiuc ori un automobil, în raza lor vizuală, ochii doamnei Spătaru părăseau starea de incertitudine, de atenție flotantă și focalizau, însufleții brusc, schimbarea de decor. Treceau cu o ușurință antrenată, deprinsă după un îndelung exercițiu, de la contemplarea amorfă nediferențiată a ansamblului, la scrutarea vicioasă și emfatică a detaliului dinamic.* [Lungu, 2012: 162] Cu scopul clar de a-și exprima ironia, naratorul apelează la această schimbare de registru lexical. Televizorul alb-negru, pe care cuplul îl deține din al cincilea an de căsătorie, devine punct de reper pentru scenele conjugale dintre cei doi. Uitatul pe fereastră este, pentru doamna Spătaru, un gest ce se reflectă în cel care stă în fața televizorului. Reacțiile ei sunt de fiecare dată aceleași, ca și cum *viața ei ar fi fost prinsă în joc*. Este un „joc” privit cu mare atenție de către personaj, având de fiecare dată grijă să indice, în amănunt, faptul că ea și-a făcut datoria: *Când se întorceau de la treburile lor, Aurora ieșea în poartă și le aducea la cunoștință cele petrecute, cu sentimentul datoriei împlinite, încheind de fiecare dată astfel: „și mai mult de atât nu am putut scoate de la ei”.* [Lungu, 2012:164]

Singurele lucruri care le-au mai rămas de făcut personajelor din acest roman, care întruhipiează oameni simpli, în tranziția actuală, nu sunt decât să bea din plictiseală (bărbații), să privească telenovele (femeile), să comenteze ultimele întâmplări văzute sau auzite, zvonurile să circule cu rapiditate, fără să mai fie preocupați de altceva decât să se ironizeze reciproc, să se bucure că se pot vedea la cârciumă, cum fac bărbații de pe strada Salcânilor, sau să aștepte evenimente deosebite cum fac femeile, dar numai în afara intervalului de timp în care se difuzează telenovelele. Mahalaua românească de actualitate, o lume limitată și frustrată, devenine interesantă datorită stilului naratorial al lui Dan Lungu.

Romanul care apare în 2007, *Sînt o babă comunistă*, aduce în prim plan o altă imagine ficțională a perioadei de tranziție a României, și anume cea de la etapa prerevoluționară la cea postrevoluționară. Personajul principal este întruhipat de o femeie care a ajuns la vârsta maturității și care își amintește cu nostalgie și cu mare plăcere, evenimentele prin care trecuse de-a lungul vieții; sunt revăzute cu ochi minții și ai sufletului secvențe din copilărie, adolescență, dar și din trecutul apropiat, al ultimilor ani ai comunismului. Emilia Apostoe este tiparul femeii simple de la țară, care evoluează în anii comunismului românesc și care, în momentul dispariției acestuia, încearcă să îl recupereze prin memoria personală, singurul mijloc rămas viabil. Ea încercă astfel să se integreze în prezentul care nu îi oferă nici pe departe aceleași satisfacții ca și evenimentele trăite în anii de tinerețe. Modul în care este conceput și prezentat personajul Emiliei Apostoe îl transformă într-un simbol al melancoliei după comunism, în pofida faptului că nu este un personaj complex. Pentru ea, epoca de aur reprezintă în primul rând, perioada în care a avut șansa de a

deveni „orășeancă”, de a scăpa de viața la țară pe care o considera un adevărat chin, șansă de care a profitat pentru a beneficia de avantajele vieții la oraș.

Monologurile și dialogurile interioare de pe întreg parcursul romanului, nu demonstrează o evoluție a personajului principal, cum ne gândim că ar fi firesc, ci mai degrabă, acumularea unor valuri successive de melancolie. În cele din urmă, după cum este specific scrierilor lui Dan Lungu, toate acestea vor duce la o dramă a inadaptării, dramă care însă rămâne la stadiul de dilemă și întrebări retorice, fără să atingă niveluri extreme. Tiparul creat prin Emilia Apostoe, o femeie simplă, cu credințe trainice dar fără idealuri mărețe, care demonstrează o înclinație vădită spre kitsch în diferite momente sau aspecte ale vieții ei, este cel care impresionează. Încă de la începutul romanului, spațiul și timpul din jurul personajului degajă aceeași imposibilă împăcare cu istoria și acceptare a trecerii timpului: *La întoarcere m-am uitat mai atentă la blocul în care locuim. Oare alea din Canada cum arată, nu ne facem de râs? Nu mai era nou, ca atunci când ne-am mutat în el, nebuni de fericire. Trecuseră peste treizeci de ani și nu mai pupase nicio bidinea. Ce mai, era scorjit de-a binelea, iar colțurile erau mâncate de ploaie. La etajul unu, în dreptul unui geam, o dâră groasă de fum pe perete. [...] Treptele de la intrare erau ciobite și balustradele îndoite, bălăngănindu-se la prima atingere.[...] Asta e castelul în care locuște prințesa Alice? Nu, numai un apartament din el. [Lungu, 2011: 8]* Descrierea spațiului locuit de către personaj nu este deloc aleatorie, ci dimpotrivă, intră în rezonanță perfectă cu personajul și cu modul propriu de a se identifica în timp. Emilia percepe această degradare de la nivelul trăirilor personale și până la cel al așteptărilor prezente, în mod foarte puternic, chiar devastator. Cu absolut fiecare gând, melancolia personajului se reactivează, dorința de a re trăi acele momente din trecut fiind aproape de nespus și de necuprins.

Și poate că niciun interval istoric nu este mai încărcat de semnificații pentru conturarea biografiilor contemporane: prin mii de fire, de la elite până la omul de rând, românii de astăzi sunt fiii unui timp către care se reîntorc cu nostalgie. Habitatul însuși obligă la această reexaminare melancolică: blocul intră în viața republicii definitiv, pentru a nu o mai părăsi niciodată. [Cernat, Manolescu, Mitchievici, Stanomir, 2008: 261]

Drama interioară a Emiliei Apostoe își are punctul de plecare în discrepanța care apare între propriile trăiri și sentimente și cele ale comunității, în special cele ale fetei sale plecate în Canada, Emilia sperând încă într-o posibilă întoarcere a vechiului regim în care absolut totul, după părerea sa, fusese mult mai ușor pentru ea și familia ei. Această neconcordanță duce la ceea ce se vede, și anume încercarea de recuperare a emoțiilor de atunci, precum și la rememorarea vieții din timpul regimului comunist. Melancolia este subliniată într-un mod destul de dur, de tot ceea ce înconjoară fizic personajul principal, și dă în același timp ocazia autorului să creioneze imaginile specific perioadei comuniste: [...] *fabrica unde lucram eu s-a dus de râpă. Ditamai fabrica în câțiva ani a ajuns niște ruine printre care cresc buruienile și se opoșesc câinii vagabonzi. Au fost furate până și ferestrele, au fost smulse până și prizele. Când se întâmplă să trec pe lângă ea, întorc capul. Mă frige sufletul, pe cuvânt. Am senzația că acolo, în secție, scheletele noastre au rămas în poziție de lucru, gata în orice moment să înceapă treaba. Că e doar o pană de curent. Știu că-i o prostie cât mine de mare, că vremurile nu se mai întorc, dar asta simt. [Lungu, 2011: 5-6]* Acest roman are și povestiri în ramă: una dintre ele este cea a femeii care nu reușește și chiar refuză să se adapteze lumii capitaliste noi, iar cealaltă este de fapt povestea epocii comuniste de la noi. Povestea comunismului românesc ajunge să fie realizată în amănunt, prin înfățișarea directă a modului de trai din acea eră de glorie. Prin intermediul personajului principal, care devine un narator dotat cu un lexic specific acelor vremuri, aflăm detalii și chiar dedesubturi despre cum puteai să devii membru de partid, furtisagurile care aveau loc în secție, micile așa zise avantaje de care se bucurau uneori membrii familiei sale împreună cu ea și chiar bancuri cu și despre Ceaușescu.

Datorită faptului că povestea ei de viață este prezentată începând din copilărie, trecând prin adolescență, primul contact cu orașul și experiențele urbane, până la munca într-o fabrică comunistă, personajul Emiliei capătă o individualitate aparte. Momentele din copilărie, precum cele în care toată familia se strângea pentru a face teză, sau din adolescență, când tânăra Emilia nu se

putea gândi decât la cum să facă pentru a ajunge la oraș, creionează mirajul de atunci al vieții la oraș, o stare specifică acelor vremuri. *Am văzut mai demult un film cu nemți. La tanti Lucreția, bineînțeles. Noi nu avem nici măcar curent electric. Vreau la oraaaș!, strig eu în găleată. Eu strig, eu aud. Seara stăm la lumina lămpii. Sticla se afumă, mai ales când flacăra e mică și gazul prost. Treaba mea este să șterg sticla. Cu atenție, să nu se spargă. Când am întrebat-o pe tanti Lucreția cine șterge becurile la ea, a râs de s-a prăpădit. Cică becurile nu se afumă niciodată. E bine să ai becuri. Nici la rând la gaz nu trebuie să stai. Vreau la oraș!* [Lungu, 2011: 16]

După cum era moda acelor timpuri, Mica fuge la oraș ajutată de mătușa Lucreția și unchiul Andrei, reușește să se angajeze într-o uzină de construcții metalice, se mărită cu Țucu, primește și un apartament de la stat și o are pe Alice, care mai târziu va ajunge ingineră, tot pentru că așa cerea moda de atunci. Emilia dă dovadă de o atitudine mai mult decât pozitivă față de era socialistă și de aceea și încercarea de rememorare melancolică și recuperare a acelor momente, stări și emoții. Datorită faptului că ea privea comunismul ca pe o perioadă prolifică a vieții ei, pentru că în special femeia avea pe atunci mult mai multe șanse decât are acum, Emilia nu își mai găsește locul în nouă ordine de valori. Exprimarea caracteristică omului simplu, cu mici greșeli intenționate, alături de monologurile interioare pline de umor savuros redau perfect acele momente menționate mai sus.

...O duc mai rău acuma ca înainte de revoluție [Lungu, 2011: 28], răspunde Emilia atunci când Alain, ginerele din Canada, o întreabă cum a fost comunismul, răspuns care demonstrează că încă este devotată acelor vremuri, iar oricine ar încerca să ponegrească tabloul zugrăvit de ea, va fi ținut la distanță și considerat drept un element negativ. Emilia ajunge la concluzia că lumea s-a schimbat, nu mai are la bază valorile cunoscute de ea, judecând chiar și modul de viață al canadienilor. Lipsa deschiderii societății comuniste românești din acea perioadă față de tot ceea ce era nou și străin, este demonstrată prin respingerea oricăror idei venite din occident, acest mod de gândire și reacție avându-și punctul de plecare în educația primită în perioada socialistă.

Titlul romanului este de fapt momentul în care Emilia își admite propria condiție, în urma unei discuții cu fiica sa, Alice, care aprecia laudativ stilul de viață al canadienilor, iar ea realizează că încă se raportează la principiile promovate de regimul comunist: *Vai, mamă, eu ziceam că te faci, dar tu ești mai comunistă decât credeam!* [Lungu, 2011:51] Universul realizat de Emilia Apostoe este unul propriu, al amintirilor, unul aproape perfect în care se simte în siguranță față de noua lume. Când a relizat acest lucru, Emilia a recunoscut mai mult pentru ea însăși decât pentru fiica sa: *Uite că mi-am dat arama pe față. Sînt o babă comunistă, dacă nu știai. Asta sînt.* [Lungu, 2011: 51] Baba comunistă a lui Dan Lungu reprezintă un anumit tipar de personaj feminin prin acest sentiment de revelație în sens invers. Pentru că este ajunsă la o vârstă considerabilă, este desconsiderată cam de toți și nici nu mai are un scop concret în viață, Emilia ajunge, împinsă de atitudinea celor din jur, să își facă un țel din recuperarea și reînvierea acelei perioade de bine și confort pe care o știa și încerca să o promoveze din nou.

Antiteza dintre tânăra revoluționară, cu vederi capitaliste și pensionara melancolică, este cu atât mai relevantă cu cât ea este folosită ca și tehnică narativă intenționată, în momentul premergător alegerilor prezidențiale, când fiica pledează pentru schimbare, iar mama pentru vechiul regim: *Uite, mamă, așa cum vorbești tu din experiența vieții tale, așa pot să-ți spun și eu din experiența mea: eu nu am niciun singur motiv să regret comunismul. Dacă n-ar fi venit revoluția, aș fi fost o amărâtă de ingineră într-o fabrică murdară, într-un oraș ca vai de capul lui, aș fi locuit într-o cutie de chibrituri cu vedere spre câmp sau spre cimitir...Aaa, și aș fi avut și butelie. Uite ce am ratat!* [Lungu, 2011: 52] Tot această antiteză amplifică și drama interioară a Emiliei, care nu poate și nici nu vrea să se integreze noului sistem democratic propus de reprezentanta noii generații și anume chiar fiica sa, Alice.

Pe lângă o diferență de mentalitate generaționistă, există și o diferență de epocă și de ritm istoric. Spre deosebire de adolescența mamei, care se suprapune fazei mobilizatoare și constructive a socialismului românesc, cu nenumărate șantiere de pe care se înalță cartiere de blocuri, uzine uriașe, baraje, hidrocentrale și multe altele, copilăria fiicei (care mai târziu va emigra în Canada) e prinsă într-o perioadă de recul: cu depășiri fantasmagorice ale planului cincinal și butaforii placcate pe realitate, pentru a-l satisface pe Conducătorul paranoic. [...] Cititorii mai tineri vor

avea, în acest punct, senzația că Dan Lungu fabulează, lansându-se în proiecții parodice la granița absurdului. De fapt, el lucrează cu materialul regimului trecut și în spiritul funcționării acestuia, în anii '80. Ceea ce azi pare de un comic nebun reprezenta, ieri, realitatea însăși. Greu de crezut? Dar de trăit?... [Sandu, 2007:10]

Aproape ca și cetățeanul turmentat, care căuta răspunsuri prezentului și trecutului, fiind pierdut în dileme care nu păreau a avea vreo rezolvare, Emilia ajunge să își pună întrebarea dacă are sau nu dreptate, drama ei interioară devenind astfel cu atât mai puternică: *Eu ce fel de comunistă eram? Dacă aceia erau comuniști, atunci însemna că eu vreau un comunism fără comuniști? Dar era posibil un comunism fără comuniști „din aceia”? Dacă nu, mai voiam eu comunism? Dacă numai aceia erau comuniști, atunci nu mai voiam să fiu comunistă. Nu mai voiam să fiu, dar eram. Se poate să fii fără să vrei să fii? [Lungu, 2011: 54-55] Cum ai putut fi tu fericită când alții erau nefericiți? [Lungu, 2011:91]*

Spre sfârșitul romanului, drama și tensiunea interioară a Emiliei atinge cote și mai înalte, datorită discrepanței pe care ea însăși o constată între propriile idei și dorințe și cele ale celor de o vârstă cu ea. Propunerea făcută surorii sale, Sandală și Aureliei, fosta colegă de serviciu – de a relua legăturile cu foștii colegi în vederea redeschiderii vechiului atelier de construcții metalice este, spre uimirea ei, respinsă în mod categoric. Emilia este și mai consternată când află că majoritatea foștilor colegi de muncă apucaseră pe alte drumuri, ieșiseră din mediul în care ea își dorea nespuse de mult să se întoarcă și ajunge în cele din urmă să aibă dubii asupra credințelor sale legate de binele, confortul și aproape perfecțiunea acelor timpuri, după care ea încă ofta: *Simțeam cum trecutul meu începe să se schimbe. În joc intraseră piese noi, care nu se potriveau deloc, care mă obligau să iau jocul de la capăt. Alte amintiri îmi veneau în minte. Gesturi și sentimente pe care le uitasem. Aceleași locuri, aceiași oameni, același timp, dar alte întâmplări. [...] Fuseserăm cu toții ca într-o familie și până mai adineauri fuseserăm fericiți. Acum...începea să se destrame. [...] De când se uita sora mea la mine ca la o babă comunistă? De ce amintirile noastre erau atât de diferite? [Lungu, 2011: 190]*

Aparent un personaj simplu, Emiliei Apostoae reprezintă de fapt punctul de congruență a celor două regimuri, punct în care sunt ironizate punctele slabe ale comunismului românesc, prin însăși puterea de autoanaliză a personajului principal, și care îi conferă în același timp contur și rezistență ficțională. Pe întreg parcursul romanului, personajul principal își rememorează viața, fapt care duce pe de o parte la o ușoară lipsă de dinamism a romanului, dar pe de altă parte, activează nivelul conștiinței, care declanșează drama identitară. Stilul natural și liber al romanului este dat de ironia fină și umorul subtil al autorului, care organizează aducerile aminte ale personajului principal pe trei planuri narative și anume copilăria la țară, munca la fabrică în timpul comunismului și viața de pensionar.

În romanul *Sînt o babă comunistă*, comportamentul Emiliei Apostoae este pus în antiteză cu cel al altor personaje care mai apar în roman. Povestea de viață a doamnei Rozalia, personajul antitetic, anticomunistă convinsă, ar putea impresiona pe oricine, aducând totodată contrabalans nostalgiei după comunism a Emiliei. Prin așezarea în oglindă a poveștilor de viață a acestor două personaje, autorul adâncește în mod voit senzația de disconfort și confuzie a Emiliei. Drama plasării individuale a Emiliei față de ceilalți este sporită parcă de povestirea ascultată în casa Rozaliei, poveste care însă nu reușește să o determine pe baba comunistă să nu mai regrete regimul trecut. *Dragă doamnă, ăsta e comunismul meu: cel care a luat cu forța atelierul tatii, care mi-a retezat din fașă valul de a mă face pictoriță, care m-a lipsit de culori toată viața. [Lungu, 2011: 166]* Asistăm de fapt la două mari drame existențiale: cea a Emiliei care speră încă la o revenire a regimului pierdut, și cea a Rozaliei, care reprezintă victima regimului comunist datorită idealurilor sale diferite de cele impuse de partidul comunist.

Sentimentele de frustrare și mai apoi de resemnare ale eroinei principale apar în momentele în care se simte încolțită de concepțiile liberale ale fiicei sale, când este impresionată de soarta nedreaptă a Rozaliei sau luată prin surprindere de idealurile total neașteptate ale fostelor colege de muncă. Autoanaliza propriilor convingeri și principii nu o determină însă să își schimbe atitudinea sau sentimentele față de regimul trecut, baba comunistă devenind astfel un tipar literar desprins din

realitatea contemporană: *Mulți dintre foștii comuniști acu îs mari patroni, ce, nu știai? Pe unde te duci, dai peste ei. Deși peste unul am dat unde mă așteptam mai puțin, la mănăstire.* [Lungu, 2011: 184]

Personajele feminine din aceste două romane, și nu numai, au devenit reprezentative pentru tipologia personajelor feminine ușor recognoscibile din perioada comunistă și cea postcomunistă, întrunind comportamentele și însușirile specifice și emblematice ale acelor vremuri. *Romanele lui Dan Lungu reconstruiesc nu atât perioada de dinainte de '89, cât sentimentul prezent al aducerii-amine. Din două perspective, personajele sale sunt toate tributare acestei stări de perpetuă retrăire: cea din interiorul ficțiunii pe de o parte – a personajelor, și cea de la un nivel superior, naratorial ce construiește întreg universul ficțional, pe de altă parte. În literatura română se conturează astfel, din ce în ce mai puternic, atât tipologia nostalgicului, cât și imaginea României comuniste ca topos literar, prin metafore și motive specifice.* [Nica, 2013:95]

BIBLIOGRAPHY

- Cernat, Paul; Manolescu, Ion; Mitchievici, Angelo; Stanomir, Ioan, *Explorări în comunismul românesc*, vol. III, Ed. Polirom, Iași, 2008.
- Lungu, Dan, *Raiul găinilor*, Ed. Polirom, Iași, 2012.
- Lungu, Dan, *Sunt o babă comunistă*, Ed. Polirom, Iași, 2011.
- Nica, Marius, *Personaje feminine și melancolia comunistă în romanele lui Dan Lungu*, Ed. Universității "Petru Maior", Tg. Mureș, 2013
- Sandu, Paul, *Întâlnirea cu destinul* în „România literară”, nr. 10, 2007.

LOVE AND FEAR MECHANISMS DURING THE COMMUNIST PERIOD. A THEMATIC APPROACH

Georgiana Olaru
PhD Student, UMFST Târgu-Mureș

Abstract: Inlaid on the subject of disintegrated lives, embodied as if according to the principle of uncertainty, Provizorat does not register purely the events of a country under the implacable sign of totalitarianisms, but also the life stories of some characters driven by anaemia, by exhaustion. Gabriela Adameșteanu captures a universe of degradation and decomposition, in which relations end inevitably and in which the themes of lack of communication and absence of love become highlighted. The novel follows (and illustrates) the manner in which a love story is constructed and afterwards demolished. Love as depicted in Provizorat is a caryopsis, haunted by alteration inevitably. One can detect in Provizorat a massive accent on fear, which is always translated through suspicion and fear of betrayal. The characters in this novel are people who hit the bottom end, inside whom fright crawls and who always hide something instinctually due to the constant pressure under which they live. The thematic (and idea-related) scale of the novel is structured on this logic of the doublet (the disintegration of love and dehumanizing of the individual by means of an alienating history). Surely within this major themes others will be articulated (such as the theme of the file, of the temporality, of an undesired pregnancy), themes which we will discuss at least tangentially. Through the problems it suggests, Provizorat creates a crepuscular ambiance in which the monotonous scenes grasp infernal dimensions at times.

Keywords: (de)construction of love, communist period, (lack of) communication

Lucrarea de față explorează palierele tematice prezente în romanul *Provizorat*. Înglobând teorii referitoare la fizionomia personajului (Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*), concepte referitoare la dimensiunea ontologică (Karl Jaspers) și teorii legate de universul tematic (Mario Vargas Llosa), am sesizat că oscilarea, alternarea între orizontul ființei și cel istoric și social pare să fie nota fundamentală a scriiturii Gabrielei Adameșteanu. În aceste condiții, mi-am propus să demonstrez că grila tematică (și ideatică) a romanului se structurează pe o logică a dubletului: destrămarea iubirii și dezumanizarea individului prin intermediul unei istorii alienante. Cu alte cuvinte, autonomia personajelor este mult diminuată de „ermetismul” generat de doctrinele extremiste, iar destinele lor se cristalizează în jurul următoarelor teme: nivelarea, uniformizarea, dezumanizarea. Devastate de o istorie agresivă (care devine laitmotiv) personajele din *Provizorat* se risipesc, fiind surprinse, de cele mai multe ori, într-o stare de insatisfacție. Ele sunt ancorate într-o realitate zilnică, mărunță și verosimilă, dar incredibil de apăsătoare. Putem spune, astfel, dimpreună cu Salvatore Battaglia că *personajul* „e un martor care integrează neconținut realitatea înăuntrul conștiinței sale”¹.

Fără să aibă pretenții de exhaustivitate, lucrarea de față își propune să argumenteze că, în *Provizorat*, cadrul politic, destabilizator, care violentează individul, interferează mereu cu cel intim și se mulează pe psihismul unor personaje cu fisuri interioare vizibile. O lume, deci, în care și puținele sentimente de tandrețe care se ivesc, sunt rapid înăbușite. Dacă istoria este ostilă, nici iubirea nu este cum ar trebui să fie. Iubirea este la fel de evanescentă ca așteptările personajelor, care puse în fața unei întrebări majore, nu ar putea să specifice cu exactitate de ce anume au nevoie, emblema lor fiind căutarea.

Provizorat este o carte cu accente istorice pronunțate, care are la bază „memoria detaliului istoric”². E esențial să spunem că indiferent de modul în care a fost receptat acest roman, există o

¹ Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, Editura Univers, București, 1976, p. 29.

² Dana Filaropol, *Provizorat-romanul generației norocoase*, în *Tribuna*, nr. 198, 1-15 decembrie, 2010, p. 4.

păreră împărtășită de întreaga exegeză literară. Vom vedea, aşadar, că nucleul epic se configurează în jurul unui omniprezent frison istoric, iar textul se alimentează din marile voci ale Istoriei, dar nu oricum, ci cu scop, având ca obiectiv „recuperarea trecutului traumatic.”³ În *Provizorat*, imaginile din trecut se cristalizează în jurul unei frici bolnăvicioase, iar emoția violentă le modifică personajelor structura și sensibilitatea. Cum fiecare angoasă are un corespondent istoric, se instaurează o literatură comemorativă, căreia nu îi revine doar rolul de a redobândi un trecut, ci și de a-l exorciza. În termenii Adinei Dinițoiu, literatura este chemată să „efectueze doliul”⁴.

Pe lângă această dimensiune istorică, acceptată, cum am spus, în unanimitate, comentatorii operei Gabrielei Adameșteanu subliniază componenta relațiilor disforice și totodată disfuncționale, raportându-se la *Provizorat* ca la un „roman al vieților de cuplu dizarmonice care-și caută, în zadar, împlinirea”⁵ „un roman al intimității amenințate și al evaziunii sentimentale imposibile”⁶.

TOTALITARISMELE ȘI DEZUMANIZAREA INDIVIDULUI

Totalitarismele se hrănesc din dorința de a-i conferi omului o alură unidimensională, care vine, sigur, la pachet cu o frigiditate și cu o închistare nocive. Iar în cazul de față, aceste doctrine care devin destructurante pentru fizionomia individului vin una în continuarea celeilalte. Pentru că *Provizorat* nu este doar o carte despre comunism, ci și o carte despre fascism sau, în termenii lui Andrei Bodiu „legionarismul este văzut ca o formă de nebunie care a întâlnit o altă formă de nebunie, comunismul, rezultatul fiind totalmente alienant pentru societate.”⁷ În *Provizorat*, tragismul este sugerat de suprimarea posibilității de a acționa conform propriei dorințe.

E reperabilă în *Provizorat*, o concentrare masivă pe frică, dublată de o ambianță astenică, dezolantă. În mod evident, această degingoladă nu apare *ex nihilo*. Dar ce crește această stare adâncă de neliniște? Tocmai acest *homo homini lupus*, acest război al tuturor împotriva tuturor, spaima generată de aproapele tău, care e mereu tradusă prin suspiciunea, prin teama de a fi trădat: „Prietenul cel mai bun te toarnă la securitate”.

De asemenea, am încercat să corelăm biografia cu opera, iar apelul la *Anii romantici*, cartea sa de memorii, a facilitat înțelegerea fenomenului. Gabriela Adameșteanu s-a format, după cum ea însăși menționa, în ambianța sumbră a comunismului: „În climatul acesta, terorizat, depresiv, pesimist, m-am format”.⁸ Tot acest cadru ostil, care abundă în tulburări, angoase și chiar în șocuri emoționale va fi transcris, astfel, în registrul textului. Am sesizat că există un fel de „nucleu intim”⁹ (în nota desemnată de Llosa) al operei Gabrielei Adameșteanu, care se traduce printr-o obsesie a istoriei.

Cu vădite aluzii la fotografia supradimensionată a tovarășului, la marxism-leninism („Încă și acum, Lenin este mai viu decât în timpul vieții”¹⁰), la dosarele de note informative, dar și la diverse figuri politice : Maurer, Corneliu Zelea Codreanu, textul devine un fel de șotron a la Julio Cortzar, un șotron prin intermediul căruia ești trimis de la un eveniment istoric la altul. E surprinzător, însă, cum aceste trimiteri nu dezorientează cititorul, ci, dimpotrivă, au rolul de a galvaniza, de a însuflă lectura, fapt remarcat de către Paul Cernat: „Multiplu ramificată, cartea avansează prin rapide succesiuni de cadre și panouri istorice. Fragmentarismul ei nu e însă menit să pulverizeze lectura, ci să o dinamizeze.”¹¹ În *Provizorat* (ca și în celelalte opere, dar mai ales, ca și în *Dimineața pierdută*), evenimentele eterogene sunt gestionate atât de bine încât dau impresia unui panoptic.

³Adina Dinițoiu, *Recuperarea trecutului traumatic în Provizorat de Gabriela Adameșteanu și Cartea șoptelor de Varujan Vosganian*, în *Transilvania*, nr. 8, 2015, p. 50.

⁴*Ibidem*.

⁵Paul Cernat, *Intimitatea în deriva Istoriei* în *Revista 22*, 10 august, 2010.

⁶*Ibidem*.

⁷Andrei Bodiu, *art. cit.*

⁸Gabriela Adameșteanu, *Anii romantici*, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 37.

⁹Mario Vargas Llosa, *Scrisori către un tânăr romancier*, traducere din spaniolă de Mihai Cantuniari, Editura Humanitas, București, 2010, p. 18

¹⁰Gabriela Adameșteanu, *Provizorat*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 37.

¹¹Paul Cernat, *art. cit.*

O altă temă care se circumscrie în sfera dezumanizării individului este *tema dosarului ca emblemă a trecutului*. Într-o carte care radiografiază „derapajele” lumii contemporane, Horia-Roman Patapievici sublinia: „e prea multă istorie adunată în spatele nostru”¹². Această afirmație pare simptomatică pentru lumea din *Provizorat*, fiindcă soarta celui cu trecut încărcat e pecetluită. Sustragerea de sub influența trecutului pare a fi scopul protagoniștilor din *Provizorat*, iar în acest sens este elocventă observația pe care o face Andrei Bodiu: „Personajele din *Provizorat* sunt într-o fugă continuă, uneori inconștientă, de propriul trecut”¹³.

Nicio analiză a operei Gabrielei Adameșteanu, indiferent de ce natură ar fi aceasta nu ar putea fi posibilă fără sondarea dimensiunii temporale. Autorul *Experienței revelatoare* considera că tema timpului ocupă o poziție centrală în economia romanelor Gabrielei Adameșteanu: „Categorica timpului reprezintă matricea constitutivă a scrisului Gabrielei Adameșteanu și nu numai elementul său referențial, dar însăși tipologia personajului și chiar procedeele de compunere, temele și motivele sale vor fi subordonate viziunii asupra acestei instanțe fondatoare. Cam totul, iar personajul mai cu seamă, există aici prin timp și ca o funcție a timpului.”¹⁴

Dar timpul din *Provizorat* nu este, cum se știe, doar timpul de acum, ci și timpul de *atunci*. Iar timpul de acum este, în mod evident, cel în care reușita este direct proporțională cu „zestrea genetică” (depinde de cât de „curat” e dosarul).

Agasate, ba chiar terorizate de difuzarea culpabilității prin intermediul dosarelor, personajele încearcă, dar nu se pot desprinde de trecutul compromițător în care sunt înfășurate ca într-un giulgiu. Despre ubicuitatea acestei teme, dar și despre răspândirea unei vinovății ancestrale vorbește Șerban Axinte în monografia dedicată autoarei: „trecutul legionar al familiei Branea face ca prezentul să fie un dosar deschis, nu atât pentru Letiția, cât și pentru soțul ei, Petru Arcan.”¹⁵. Dar dosarul nu este doar o obsesie, el este și o traumă. Aproape toate temerile personajelor se cristalizează în jurul acestui dosar din pricina căruia fiecare zi devine o luptă, un mare *nu*, o interdicție sau un obstacol.

Toate acestea ne indică că avem de-a face cu un soi de univers distorsionat, în care dosarul imaculat ocupă o pondere mai mare decât performanța. În atari condiții, acesta nu este un element inofensiv, ci o sursă de teroare, sursă ce dă naștere la o stare continuă de panică. Starea de alertă este generată de gândul că „oricând s-ar putea întâmpla ceva”¹⁶. Frica e construită din gesturi mărunte, din aproape în aproape, prin acumulare, iar personajele par total inhibitate în relațiile cu ceilalți. „Mai încet, mai încet, vecinii” este fraza care caracterizează cel mai bine atmosfera, aceasta devenind repetitivă.

PROVIZORATUL AFECTIV SAU (DE)CONSTRUCȚIA UNEI IUBIRI

Nu mai e niciun secret că ideatica romanului *Provizorat* se cristalizează în jurul construcției și (de)construcției unui sentiment, autoarea reușind să creeze, cu cuvintele Sandei Cordoș, „biografia unui sentiment”¹⁷. Nu iubirea ineputabilă este explorată aici, ci, dimpotrivă, cea care erodează, nu doar sub impulsul contextului nefavorabil, dar mai cu seamă din cauza faptului că partenerii nu se pot armoniza, fiind incapabili de a-și exprima sentimentele și indisponibili, labili din punct de vedere emoțional.

Inițial relația dintre Letiția și Sorin este alimentată de acea exaltare, dublată de jovialitatea și avântul erotic specifice oricărui început. Dragostea este, în acest caz, un *exercițiu de libertate*, fiindcă sfidează convențiile sociale, normele. Entuziasmul dus la paroxism o determină pe Letiția să fie nerăbdătoare, să fie „un ghem de neliniște electrică” și să-și trăiască existența de la o întâlnire la alta. Nu doar starea de spirit a Letiției, care e oscilantă, în funcție de atenția pe care o primește de

¹² Horia-Roman Patapievici, *Om recent, O critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde când ceva se câștigă?”*, ediția a V-a, Humanitas, București, 2008.

¹³ Andrei Bodiu, *art. cit.*

¹⁴ Virgil Podoabă, *Gabriela Adameșteanu: Experiența negativă a timpului în Calende*, 2001, p. 60.

¹⁵ Șerban Axinte, *op.cit.*, p. 73.

¹⁶ Bogdan Crețu, *art. cit.*

¹⁷ Sanda Cordoș, *op.cit.*, p. 185.

la Sorin, ci fiecare acțiune a eroinei e ghidată de un impuls, de un factor psihologic și anume de permanența dorință de a trăi în preajma lui Sorin. Aș recurge aici la o analogie cu felul în care e proiectată iubirea la Kundera. Este aceeași situație de iubire supradimensionată și totodată supralicitată, de obsesie care trebuie consumată în intimitate, Sorin devenind acea ființă celestă „care știe totul și vede totul”.

Farmecul nu îl are neapărat Sorin, el este dospit de mintea Letiției, și crește, când i se acordă atenție, asemenea unei plante. Gândurile Letiției se întorc, cu fidelitatea unui automatism, în mod incontrollabil, la el. Sorin Olaru pătrunde în toate colțurile minții ei, fără ca Letiția să mai aibă vreun control. Acasă, în intimitate, va putea să se bucure cu asiduitate de chipul lui și să (re)facă tot scenariul erotic, sedusă fiind de această „îngemănare”. Sorin Olaru devine obiectul fanteziei\reveriei Letiției, iar iubirea lor excepțională, confidențială contrazice întreaga dinamică a existenței ei. Este o formă de erotism care își face cunoscută nebunia prin viziunea utopică: „ce nebunie să plec din camera plină de fum și de aplauze, de lângă ceilalți”. Fiind dependentă emoțional de Sorin, Letiția nu devine doar vulnerabilă, ci de-a dreptul fragilă când Sorin nu reacționează: „nu mă lăsa aici, strig, nu vezi că sunt eu, cea pe care de ani de zile o ții în brațe, goală, în camera împrumutată?”¹⁸.

Stării de euforie îi urmează o atitudine așezată, potolită. Până și iubirea care nu se circumscrie spațiului conjugal este, în mod paradoxal, domesticită. Ea nu mai e flacăra exacerbă, ci un fel de înrudire prin trăirea unor experiențe comune: „relația noastră nu mai este boală, neliniștile s-au epuizat”, va scrie Letiția în caiet. Dosarul are o pondere semnificativă în acest sens, fiindcă el are rolul de a-i situa pe cei doi protagoniști într-o zonă comună, într-un soi de confrerie. : „firea lui Sorin trebuie să fi fost deformată în copilărie, ca picioarele chinezoaicelor, bandajate de mici, de asta este el atât de secretos, se gândește, înduioșată, Letiția. Pentru că și ea are, de când se știe, obsesia *dosarului prost*, îl simte apropiat și are tendința să îl ocrotească.”¹⁹ Acest dosar, „neprielnic” generează și amplifică frici, dar are, în același timp, și această componentă de apropiere, de a face ca două conștiințe care converg prin natura lor (prin experiențe comune, prin afinități) să se întâlnească, în cele din urmă. Dosarul pătat pe care îl împart devine pentru ei un punct de intersecție. Avem de-a face, în acest caz, cu coincidența experiențelor de viață.

În fine, la sfârșit, protagonista devine circumspectă, artătându-ne fațeta dezagregantă, dizolvantă a relației: „Nu mai văd pentru noi altceva logic decât sfârșitul”²⁰, va nota Letiția în același caiet. E detectabilă, în gândirea eroinei, și o notă de paranoia, de fatalism afectiv, iar atitudinea aceasta o va determina să se întrebe: „Nu cumva relațiile ei eșuează pentru că bărbatul vieții ei a rămas profesorul provincial care i-a transmis utopia unei vieți corecte și gustul pierzaniei?”²¹

Sanda Cordoș a intuit cu exactitate, structura imanentă a Letiției, bovarismul ei. De fapt, bovarică fiind, Letiția trăiește cu speranța unei schimbări. Dacă în *Drumul egal al fiecărei zile*, eroina tânjea după universitarul Petru Arcan, în *Provizorat* vedem cum relația cu Petru Arcan se degradează, atenția ei îndreptându-se spre colegul de serviciu Sorin Olaru. În relația cu Sorin are preponderență acea stare care se definește prin mișcări ocazionale și spontane („Totul poartă încă semnul improvizației”). E aici un climat afectiv tranzitoriu, intermediar, în care nu există certitudine, nu există mâine, nu există viitor. E detectabilă, de asemenea, aproape în fiecare structură a textului, o „profeție” care anunță sfârșitul poveștii de dragoste, drept care traseul care urmează să fie parcurs e unul de la simbioză\conviețuire la „singurătate în doi”²².

Viețile lor nu sunt amortite doar de înăbușirea, de sufocarea în obișnuință, de Clădire sau de acel sentiment obositor că ar fi veșnic urmăriți, ci și de inabilitatea de a se cunoaște cu adevărat. Avizi de dragoste, ei nu reușesc, totuși, să ajungă unii la alții, iar deziluzia este cu atât mai mare cu cât, dacă rama istorică și socială nu le este favorabilă, nici iubirea (care este, cum s-a văzut,

¹⁸Gabriela Adameșteanu, *Provizorat*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 73.

¹⁹*Ibidem*.

²⁰*Ibidem*, p. 396.

²¹*Ibid.* p. 398.

²²Șerban Axinte, *op. cit.*, p. 72.

superficială) nu reușește să le umple golurile. Așa se explică, cred, energia lor vitală scăzută. Aceasta este lumea deprimantă și dureros de reală pe care o proiectează Gabriela Adameșteanu, cea a *provizoratului afectiv*, în care din iubirile mari rămân, în cele din urmă, doar palide reminiscențe. Doris Mironescu pătrunde cu extremă finețe esența problemelor, observând că întregul discurs stă sub auspiciile acestui provizorat, trădat, desigur, de opțiunea lexicală, dar și de atmosferă: „Marea emblemă sub care se plasează acest roman, provizoratul, nu este doar cel al carierelor și al familiilor amenințate de petele de la dosar, ci și al sentimentelor, adesea mistificate, întotdeauna trădate, dacă nu de către amantul nerecunoscător, atunci cu siguranță de către însăși eroina, excedată de minciuna pe care o trăiește. Nu numai politica face lucrurile provizorii, obligându-i pe oamenii simpli să se refugieze în lumea mărunță a familiei sau sentimentelor, căci provizorii sunt și familia, și sentimentele, și asta nu doar acum, ci dintotdeauna.”²³

Relațiile din *Provizorat* sunt (pseudo)iubiri care iau forma unor aparențe înșelătoare. Nici Letiția, nici Sorin Olaru, care se mișcă în viață cu instinctul „micului avantaj”, nu reușesc să trăiască în adevăr. Din punct de vedere emoțional, protagoniștii Gabrielei Adameșteanu disimulează, nu sunt sinceri până la capăt nici față de ei înșiși, nici față de partener. Ei doar pozează, mimează, devin farsori în relațiile în care sunt (mai mult sau mai puțin) implicați. Legăturile par lipsite de cele mai firești sentimente, fiind nu doar tocite, ci și invadate de o oarecare răceală. Ei nu se văd și nu se aud, sunt într-o stare de pasivitate care îi poziționează într-un spațiu al invizibilului, al inaudibilului și al afaziei („o relație de muți”).

Știm deja că orice relație care dăinuie este întreținută prin conversație. Nu există comuniune în absența comunicării. În acest sens, comunicarea este *punerea în legătură* a două entități, substanța omului fiind însăși comunicabilitatea. Prin comunicare, remarca Jaspers, omul ajunge la un soi de conștiință a siguranței (în sine și în celălalt) și la serenitate: „Certitudinea ființei autentice se dobândește doar în acea comunicare în care se înfruntă fără rezerve, într-o comuniune, libertatea cu libertatea. Abia în cadrul comunicării se realizează pe deplin orice adevăr; doar aici mă simt eu însumi, nu trăiesc factic, ci în mod plenar. Abia prin comunicare este atins scopul filosofiei, scop ce dă sens tuturor celorlalte scopuri: perceperea ființei, iluminarea din iubire, dobândirea seninătății.”

²⁴ Or, în opera Gabrielei Adameșteanu, tocmai comunicarea lipsește.

Letiția nu l-a iubit pe Sorin, a iubit un vis, o himeră, iar această dimensiune „falsificatoare” a iubirii va fi pe deplin conștientizată și asumată după ce relația va ajunge în *punctul terminus*: „Letiția este conștientă că, înainte să-i reproșeze ceva lui Sorin, va trebui să-și reproșeze ei că a investit în el toată încrederea pe care un om o pune într-altul, ca să poată trăi, deși avea destule semnale că ar trebui să-și retragă investiția.”²⁵ Autoamăgirea se termină, așadar, cu o succesiune de dezamăgiri care o duc pe protagonistă la dispariție.

Aș fi tentată să spun că, dincolo de miza tematică evidentă (Gabriela Adameșteanu ilustrează foarte bine o poveste de dragoste în vremea comunismului), autoarea ne arată mecanismul sfâșietor prin care se distruge o relație, modul în care se poate pierde afecțiunea, încrederea și simpatia în cuplu, pe fondul unei realități banale, dar mai ales, pe fondul unor anomalii și traumatisme afective. În aceste condiții, *Provizorat* nu este doar un roman, este o lecție incredibilă de viață, care ne spune că oricât am fugi, nu putem fugi de noi și de adevărul nostru, iar adevărul Letiției, tulburător, este acesta: într-o lume care are, cum am văzut, slăbiciunile ei și în care provizoratul ocupă o poziție dominantă, nici iubirea nu poate fi de cursă lungă.

„Zonele” feminine sunt configurate în jurul *temei sarcinii nedorite*, prin intermediul căreia este reliefată frica femeii de a rămâne însărcinată, într-o perioadă în care funcționa politica pronatalistă și în care avortul putea avea repercusiuni grave. În acest stadiu, starea care predomină este cea de culpabilitate, fiindcă Letiția nu se poate scutura de vină.

²³ Doris Mironescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de politică* în *Suplimentul de cultură*, nr. 288, 30 octombrie, 2010.

²⁴ Karl Jaspers, *Texte filosofice*, prefată de Dumitru Ghișe, George Purdea, selecția textelor de Bruno Wurtz, George Purdea, traducere din limba germană de George Purdea, Editura Politică, București, 1986, p. 14.

²⁵ Gabriela Adameșteanu, *Provizorat*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 434.

O altă temă recurentă, dar care a fost, în mod surprinzător, aproape întotdeauna trecută cu vederea, este, aşadar, cea a „spaimei de o sarcină nedorită şi cea a avortului (ilegal).”²⁶ Nevoia de dragoste o va arunca pe Letiția în brațele colegului de „suferință” Sorin Olaru, dar toate momentele de tandrețe vor fi până la urmă infestate, contaminate de frică. Fiecare contact, fiecare apropiere de mult râvnitul Sorin, se va transforma într-un *memento*, într-o voce de fundal care îi va spune Letiției că s-ar putea să rămână însărcinată, iar aici, aluziile la interzicerea avortului sunt evidente. Și aici se poate remarca o unitate tematică (tema fiind prezentă, după cum observa Iulia Popovici²⁷ și în nuvela *Scurtă internare*).

Chiar dacă relația dintre Letiția și Sorin este una atipică, o relație de tip „escapadă”, partenerii rămân reținuți, închiști în gesturi din cauza fricii, blocați în dureri, ținânduți într-o zonă gri, fiindcă nu se pot bucura întru totul. De aceea simțim că iubirea plonjează uneori în obscuritate și lipsă de strălucire: „E dificil să menții dragostea la cote înalte în condițiile în care sporul natural al populației este politică de stat, iar o sarcină nedorită și întreruptă artizanal poate însemna moartea. Romanul se încheie în momentul în care Letiția e pe cale să afle dacă a rămas însărcinată și trebuie să facă sau nu avort.”²⁸

Tema iubirii este proiectată pe o supremație a provizoratului, dezvăluindu-ne că eroina lipsită de cerebralitate *trebuie să trăiască* cu intensitate, adică să *simtă* deopotrivă vraja și „otrava” sentimentului de dragoste. Febrilitatea și pasionalitatea se sting, însă, sub impulsul acestei infuzii de provizorat, iar iubirea din *Provizorat* parcurge traseul de la încredere, la suspiciune și mefiență, momentul tragic (cel al conștientizării) fiind marcat de un șir de dezamăgiri.

CONCLUZII

Insuficiența afectivă „aplicată” pe un „cotidian agresiv”²⁹ care abundă în restricții dă naștere acelei atmosfere de sinucidere³⁰ despre care vorbea Andrei Bodiu. Perdanți fără a fi început lupta, protagoniștii învață să trăiască cu o frică viscerală, resimțită până în măduva oaselor. Doar o utopică iubire i-ar scoate din nămolul în care sunt înglobați, dar această iubire la care tânjesc, s-a văzut, nu corespunde așteptărilor. În *Provizorat*, nu numai că iubirea nu atinge punctul culminant, dar vedem că personajele nu pot fi sprijin unul pentru celălalt, nici nu găsesc aprobare în ochii celuilalt. Le lipsește sentimentul conexiunii, dovedindu-se neglijenți și insensibili în relațiile lor.

Grefat, aşadar, pe subiectul unor existențe dezarticulate, alcătuite parcă după principiul incertitudinii, *Provizorat* nu înregistrează doar evenimentele unei țări situate sub semnul Răului³¹, ci ilustrează poveștile de viață ale unor personaje cuprinse de anemie, de stări de epuizare. Gabriela Adameșteanu fotografiază un univers al degradării și al destrămării, în care relațiile își găsesc, în mod inevitabil, sfârșitul și în care tema incomunicării și cea a absenței iubirii devin marcante. Aşadar, prin problemele pe care le tematizează, *Provizorat* redă o ambianță crepusculară în care scenele monotone capătă adesea dimensiuni infernale. Personajele sunt niște oameni căzuți la pământ în interiorul cărora mișună spaima. Mai mult, ele (i.e. personajele) ascund întotdeauna ceva din instinct. Roman cu o puternică coloratură istorică (frescă socială, cum a fost numit), *Provizorat* prezintă destinele unor personaje casabile, gracile, situându-le sub un soi de lupă a memoriei.

Atmosfera escatologică, isteria și convulsiile de care vorbeam anterior au drept cauză subminarea individului de totalitarisme. Copleșite de povara dosarului, fiind nevoite să fie mereu atente cu cine se întovărășesc pentru că mereu există riscul unei osmoze a vinovăției, personajele Gabrielei Adameșteanu sunt surprinse aproape mereu în starea de (auto)apărare.

²⁶ Iulia Popovici, *Provizoratul relecturi* în *Observator cultural*, nr. 545, 8 octombrie 2010.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Doris Mironescu, *art. cit.*

²⁹ Sanda Cordos, *op. cit.*, p. 180.

³⁰ Andrei Bodiu, *art. cit.*

³¹ Bianca Burta Cernat în postfața la *Provizorat*, Editura Polirom, Iași, 2010.

În această lume, a absurdului existențial, în care personajele par uneori să nu-și mai găsească resursele necesare (supra)viețuirii, în care fiecare zi devine o confruntare cu sistemul, e suficient un factor declanșator (cum ar fi căldura excesivă) pentru activarea stării de mizerabilism sau de aversiune: „îl dezgustă trupurile umede, urmele de transpirație care rămân pe scaunele de plastic din tramvaie, aerul irespirabil, asfaltul muiat.”³² Un fel de greață sartriană îl apucă pe Sorin la venirea verii.

Dincolo de pasajele cu ușoare ecouri aforistice, câteva dintre ele fiind chiar notabile, redând considerații despre viață și despre individ, care este văzut, în termenii lui Noica, ca o colecție de și-uri, („Dar ce este de înțeles în viața noastră sau în viața celorlalți? Nimic. Suntem făcuți din gesturi, fapte, impulsuri care se contrazic unul pe altul”) și de corelația dintre istorie și planul afectiv (prezentă și în celelalte opere), *Provizorat* este o creație singulară în universul românesc al Gabrielei Adameșteanu prin această infuzie de temporar, prin faptul că totul este pus sub zodia efemerului, întrebarea Letiției fiind elocventă în acest sens: „De ce țin atât de puțin toate astea?”³³.

Gabriela Gheorgheșor punctează foarte bine cele două dimensiuni pregnante ale romanului: iubirea și trecutul istoric: „*Provizorat* nu este doar o tulburătoare poveste de dragoste, ci și o frescă social-politică a lumii românești sub comunism, amplă cronică istorică a turbulențelor veacului al XX-lea (mișcarea legionară și dictatura lui Antonescu, epoca stahanovistă a lui Gheorghiu-Dej, etapele ceaușismului), țesută atât din firele „*dosarelor de existență*” ale puzderiei de personaje, cât și din raccourci-urile naratorului omniscient”³⁴. Păstrând această sintagmă a Gabrielei Gheorghieșor, am putea spune, în alți termeni, că *Provizorat* nu este doar o radiografie a unui *love story*, ci și un fel de simfonie a unui trecut împânzit de spaimele totalitarismelor. Doar privind romanul în acest mod, adică reunind cele două perspective, putem să îi creionăm coerența și integralitatea.

BIBLIOGRAPHY

I. BIBLIOGRAFIA OPEREI

1. Adameșteanu, Gabriela, *Provizorat*, Editura Polirom, Iași, 2010

II. BIBLIOGRAFIA CRITICĂ

1. Axinte, Șerban. Gabriela Adameșteanu. *Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Tracus Arte, București, 2015
2. Cordoș, Sanda. *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2012
3. Gheorghieșor, Gabriela. *Monograme. Configurări ale prozei românești contemporane*, Editura Aius, Craiova, 2012

III. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SECUNDARĂ

1. Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, Editura Univers, București, 1976
2. Jaspers, Karl, *Texte filosofice*, prefață de Dumitru Ghișe, George Purdea, selecția textelor de Bruno Wurtz, George Purdea, traducere din limba germană de George Purdea, Editura Politică, București, 1987
3. Llosa, Mario Vargas, *Scrisori către un tânăr romancier*, traducere din spaniolă de Mihai Cantuniari, Editura Humanitas, București, 2010
4. Patapievic, Horia-Roman, *Om recent, O critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde când ceva se câștigă?”*

IV. PERIODICE

³²*Ibidem*, p. 57.

³³Gabriela Adameșteanu, *Provizorat*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 10.

³⁴ Gabriela Gheorghieșor, *op. cit.*, p. 49.

1. Bodiu, Andrei, *Perspective epice asupra legionarismului în România literară*, nr. 4, 2011
2. Cernat, Paul, *Intimitatea în deriva Istoriei* în *Revista 22*, 10 august, 2010
3. Crețu, Bogdan, *Provizoratul permanent* în *Observator cultural*, nr. 545, 8 octombrie, 2010
4. Dinițoiu, Adina, *Recuperarea trecutului traumatic în Provizorat de Gabriela Adameșteanu și Cartea șoaptelor de Varujan Vosganian*, în *Transilvania*, nr. 8, 2015
5. Filaropol, Dana, *Provizorat-romanul generației norocoase*, în *Tribuna*, nr. 198, 1-15 decembrie, 2010
6. Mironescu, Doris, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de politică* în *Suplimentul de cultură*, nr. 288, 30 octombrie, 2010
7. Podoabă, Virgil, *Gabriela Adameșteanu: Experiența negativă a timpului* în *Calende*, 2001
8. Popovici, Iulia, *Provizoratul relecturii* în *Observator cultural*, nr. 545, 8 octombrie, 2010

PREMARITAL PRACTICES IN VIDRA AREA

Claudia Coroiu (Corcheș)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" Alba Iulia

Abstract: Marriage is a complex whole of traditional rituals and practices that do not strictly relate to the specific event, but also presents a prenuptial phase and a phase aiming to integrate the future spouses in the community according to their new social status. Therefore, the preparation of the wedding starts with the selection of the pairs of future spouses, a stage where, very often, the entire community is involved.

Our paper aims to bring to depict aspects related to the premarital practices in Vidra, where, due to the difficult life from Apuseni Mountains, the couples were formed in order to survive. The young people were instructed for the household duties, for an independent, many times isolated, life and for easily passing from one status to another. Based on these considerations, without presenting a festive or even a religious ceremonial, the premarital practices often took place in a restricted circle. Although considered only as a pledge between the future spouses, the exchanges between them, occasioned by the premarital practices, had a symbolic character.

Keywords: Vidra; Apuseni Mountains; premarital practices; matchmaking; engagement.

1. Câteva informații generale despre satul Vidra

Satul Vidra se găsește pe Valea Arieșului Mic și aparține comunei cu același nume, care cuprinde sate mari, compacte, cu casele zidite pe terase ori la poalele versanților. Comuna Vidra este aflată la extremitatea nord-vestică a județului Alba, în inima „**Țării Moților**”, satele și cătunele sale întinzându-se în bazinul inferior al Arieșului Mic, aproape de centrul grupe centrale a Munților Apuseni.

Numele de Vidra vine de la denumirea întregii depresiuni „**Tara Vidrelor**”, datorită faptului că aici au trăit și încă mai trăiesc vidre, animale carnivore subacvatice, numite în latină *lutra vulgaris*. Comuna Vidra a fost locuită încă de pe vremea geto-dacilor și a romanilor care exploatau aur din Munții Apuseni.

Cercetări în zona geografică la care vom face referință în lucrarea noastră a făcut și Florea Florescu, care vorbește despre moșii din Vidra ca fiind „negustori și meșteșugari ambulanți”, care s-au ocupat de prelucrarea lemnului și exploatarea aurului. În cartea sa, *Comuna Vidra. Contribuții la tipologia satelor românești*¹, acesta scrie și despre manifestările economice și culturale din această regiune. Lucrarea conține și numeroase informații despre sat, în general, de exemplu tipul de sat, hotarul, casa, dependențele, apele etc. Florea Florescu și-a propus să studieze „cu o metodă de extremă meticulozitate, viața economică din satul Vidra, sub aspectul ei caracteristic, care a atras atenția multora: *meșteșugul și negoțul ambulant și consecințele ce decurg de aici*. Evident că de aici încolo, urmează extinderea cercetărilor asupra întregii regiuni a Țării Moților, asupra tuturor formelor de manifestare economică”².

Casele vechi din Vidra erau construite după modelul tipic moșesc, construit în pantă, cu două sau „cu 4 planuri în acoperiș”, și care încearcă să domine natura. Planurile înclinate ale terenului nu erau o problemă, ba erau căutate și folosite în locul unui zid, precum și pentru construirea „pivnițelor”, de fapt niște camere mari folosite în diverse scopuri. Cercetătorul Florescu ne spune că a întâlnit în aceste încăperi marfă depozitată, uneori acolo se află atelierul, se țin scule, „la Onuț găsești o sobă de gătit, /.../ iată-l pe nu știu care Lodoabă că-și ține porcii în ea, iată pe

¹ Florea Florescu, *Comuna Vidra. Contribuții la tipologia satelor românești*, București, Tiparele SAR Cartea Românească, 1942

²*Ibidem*, p. 87

cutare ce ține: cada cu varză, vaca și porceaua. Prin urmare, terenul a cauzat în Vidra creierea unor încăperi accesorii, cărora li se dă diverse întrebuințări, dela cele mai practice și utile, până la cele mai contestabile din punct de vedere igienic”³. Casele au zidurile înalte chiar și când sunt construite pe teren plat, „cu trepte de piatră sau de scânduri, peste care se lasă un balcon”⁴. De asemenea datorită condițiilor climaterice vitrege, ploii multe, vânturi puternice și zăpezile mari, i-au determinat pe locuitori să își câptușescă pereții caselor cu șindrilă și se mai văd „doar ferestrele zâmbitoare ce scapă de sub îndrăsneala lor, ca de sub o geană”⁵. Acoperișul este lucrat din șită sau din paie, așezate într-un strat foarte gros. „Sus sunt prinse de niște pari, ce ating un metru, cărora li se lasă un fel de măciucă, spre a împiedica apa ce s-ar scurge la rădăcina lor. De fapt, nu atât casele ci mai ales șoproanele se acoperă cu paie”. Deși paietele țin mai multă căldură, treptat s-a renunțat la ele, din cauză că se găseau mai greu.

O casă specifică din zona Vidrei avea o singură odaie de locuit și o cămară, două camere care nu comunică între ele, situate la același nivel, întotdeauna, privite din față, cămara fiind în dreapta. Bucătăria era construită separat, și folosită pe timpul verii, iar cuptorul, „un accesoriu de căpetenie”, avea o construcție „cu totul specifică, practică și interesantă”⁶. Avea o formă rotundă, era protejat de o construcție de lemn, avea, în general, „un fundament de piatră sau de bârne; se află la 1-1½m. deasupra pământului. Dedesubt – lucru foarte curios – nu rareori găsești, între zidul de piatră și podul cuptorului... porcii, așezați, după cum e ușor de bănuț, la căldură...”⁷. O altă anexă importantă este șoprul-grajd, construit foarte înalt, ca și casa, cu grinzi și porți masive, încheiate cu multă măiestrie, prinse dibaci în cuie de lemn. Aceste încăperi sunt podite și deseori împărțite în două compartimente, unul pentru vite și celălalt pentru depozitarea nutrețului.

2. Căsătoria și riturile ei în zona Vidra

Căsătoria și întemeierea unei familii este cea mai importantă schimbare de categorie socială, „deoarece antrenează pentru cel puțin unul din soți o schimbare a familiei, /.../ a satului, /.../; uneori, proaspăt căsătoriții vor locui într-o casă nouă. Schimbarea de domiciliu este marcată prin ceremonii, riturile de separare jucând în acest caz un rol esențial în respectiva trecere materială”⁸, ne spune Van Gennep.

Pe de altă parte, datorită faptului că o căsătorie este planificată și așteptată, în comparație cu nașterea sau moartea, credințele și practicile rituale legate de nuntă sunt mult mai spectaculoase și urmează scenarii bine definite și respectate. Evenimentul este foarte bine organizat, este receptat ca fiind pozitiv și, cum spuneam, este așteptat cu plăcere. Mai mult, dată fiind geografia zonei Vidra, a satelor moțești în general - cu cătune răsfirate, cu grupuri de gospodării risipite, separate prin culmi, văi, râpe, izvoare, pâraie, stânci, copaci –, locuri în care oamenii munceau și se adunau laolaltă doar la marile sărbători sau când coborau în așezările din văi spre mori, pive sau târguri, nunțile erau cu atât mai mult așteptate.

Considerăm căsătoria un ansamblu complex de ritualuri și obiceiuri tradiționale care nu se oprește strict la ceremonialul legat de eveniment ci are o fază premergătoare, prenupțială, și una de integrare a mirilor în comunitate conform noului statut social, acea separare de care vorbește Arnold Van Gennep.

Nu în ultimul rând, o nuntă are și importanță economică, ce constă în zestrea primită de miri, ce poate fi și negociată, în darul primit de la participanții la ceremonial, dar mai constă și în forța de muncă ce urmează a se aduce în casă sau ce se poate pierde, de cealaltă parte.

³ Florea Florescu, *op. cit.*, p. 97

⁴ Florea Florescu, *op. cit.*, p. 97

⁵ *Ibidem*, p. 98

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, pp. 98-99

⁸ Arnold Van Gennep, *Riturile e trecere. Studiu sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Iași, editura Polirom, 1996, p. 107

3. Practici premaritale

Pregătirea căsătoriei începe cu selectarea perechilor de miri, de multe ori în acest demers implicându-se întreaga comunitate locală. În zona Vidra, ca de altfel în toate satele munților Apuseni, obiceiul era ca fetele să se mărite între 18 și 21 de ani, iar băieții după satisfacerea stagiului militar, dar nu mult mai târziu. Armata era un prag de maturitate pentru feciorii din Vidra, considerându-se încheiată dezvoltarea biologică, dezvoltarea fizică, și în special maturizarea psihică a acestora, devenind „copti la minte”. Dacă trecea prea mult timp după terminarea armatei, se considera că au îmbătrânit, crescând riscul de-a nu mai putea procrea. Un pic mai târziu, în perioada industrializării, un tânăr era considerat bun de însurătoare pe la 24-25 de ani, „după ce a terminat a VIII-a, sau liceul sau o profesională când aveau și un serviciu. Atunci veneau din armată și erau gata să se însoare. El trebuia să fie cu 2-3 ani mare, da' nu mult tare...”⁹.

Existau și cazuri, destul de numeroase, în care fetele se măritau înainte de vârsta acceptată de comunitate, cu o dispensă eliberată de Primărie, hârtie cerută de către tatăl fetei. De multe ori, în aceste cazuri, mirii erau cu câte 10-14 ani mai în vârstă. Acest lucru era acceptat, chiar dacă unii părinți considerau că fetele ar trebui să termine întâi o școală, și apoi să se mărite, dacă întâlneau un fecior destoinic acceptau ca fata să se mărite mai repede¹⁰. Sau, se dorea ca băiatul să fie mai mare decât fata, căci, „cu cât mai mare, cu atât mai bine, că era cu mintea coaptă”, ne spune Viorica Oană, născută în Ponorel¹¹, care s-a căsătorit la 16 ani. Și mai circula o vorbă le găta de aceste diferențe mari de vârstă, în Vidra, „Cât a hi lupu' de bătrân, ar mânca carne de nieluț”¹².

În vederea formării de cupluri care să poată supraviețui traiului greu din Munții Apuseni, tinerii instruiți în treburile ce țin de gospodărie, erau pregătiți pentru o viață independentă, de multe ori izolată și pentru a putea trece cu ușurință de la o stare la alta.

Astfel, o fată trebuia să știe să toarcă, să țeasă, să facă pâine în cuptor, să facă de mâncare. Mai trebuia să știe să dea mâncare animalelor din curte, mari și mici. Băiatul trebuia să știe, în primul rând, „tainele plugului”. De exemplu, o nevestă nouă ce venea în casa soacrei trebuia „să știe a lucra, mâncare, dacă știa să facă, dacă știa să toarcă, torcea, dacă nu știa făcea soacra. Trebuia să știe să facă ce se face acolo pe lângă casă, să dai la găini, la porci, la vacă, să speli o haină. Dacă nu știai, te mai ciufulea și te numea slăbănoagă de acolo sau de acolo coala și nu știi nimic să faci, dar te învăța să faci”¹³. Apoi, fata trebuia să aibă zestrea gata iar flăcăul ar fi trebuit să aibă casa ridicată. Din păcate, datorită sărăciei din zona despre care vorbim, foarte rari erau feciorii care își permiteau o casă a lor, după căsătorie, căci, în general, tinerii locuiau într-una din casele părinților, de multe ori în aceeași cameră trăind două sau trei familii.

În vechime existau unele credințe despre căsătorie care astăzi se mai păstrează doar parțial. De exemplu, scopul căsătoriei era în primul rând acela de a avea un partener cu care să îți duci traiul, cu care să te bucuri sau să te ajuți și să te susții la nevoie pe parcursul vieții. Apoi, un alt scop al căsătoriei era acela de a avea urmași legitimi care să păstreze numele familiei, pentru ca sângele și seminția să nu se piardă, dar și pentru a moșteni averea părintească pentru a nu trece în mâini străine. Copiii mai sunt importanți pentru că vor deveni sprijin la bătrânețe. Un ultim motiv ar fi acela de a nu intra în gura lumii care îi bârfește pe cei care rămân necăsătoriți.

Doar că unirea în taina căsătoriei nu se face chiar de voie ci depinde de soarta omului. În zona Vidrei existau feciori bătrâni, adică acei tineri a căror ursită s-a născut mai târziu. Ei erau nevoiți să aștepte să le crească ursita mare pentru ca să poată fi bună de măritat, dar tot așteptând, ei îmbătrânesc. Când ursita e destul de mare pentru a se mărita, ei, deși bătrâni, se căsătoresc. Despre cei care nu se însoară niciodată se crede că le-a murit ursita și aceasta este cauză din care hoinăresc toată viața și mor neînsurați.

⁹ Trif Minerva, 64 ani, născută la 1 octombrie 1954 în Avram Iancu, locuiește în satul Nemeș, jud. Alba, informator.

¹⁰ Melania Floca din satul Bogdănești povestește că „zăceu ai noști că să te duci să-ți faci o școală și după-aceia să te măriți, da' după ce l-or văzut, n-or mai zâs” (Floca Melania, 55 ani, locuiește în satul Bogdănești, jud. Alba, informator).

¹¹ Oană Viorica, 70 ani, născută la 28 septembrie 1947 în Ponorel, locuiește în satul Bobărești, jud. Alba, informator.

¹² Trif Minerva, informator.

¹³ Drăgoiu Aurelia, 79 de ani, din satul Pleșcuță, comuna Vidra, informator.

În același fel, fetele care nu se mărită se numesc „stătute”, sau „fete-n păr cosită albă” – sau „tomnatică”. Ele nu se pot mărita fie că încă nu l-i s-a născut ursitul, fie că le-a murit. Despre altele, însă, se spune că nu se pot mărita din cauză că sunt leneșe și nu le dorește nimeni; sau din pricină că sunt prea urâte; sau că nu și-au „păzit” cinstea. Aurelia Drăgoiu din Plescuță, în vîrstă de 79 de ani, spune că în Vidra fete care nu se măritau „nu prea erau”, nici din cele cu copii. Rămăneau nemăritate doar fetele care îndepărtau feciorii de la ele fie voit, fie prin comportamentul prea ursuz, fie, mai rar, datorită părinților care „mai gingășeau, zicând: pe acela nu-l lua...”¹⁴. „Dacă te respingea, atunci te duceai la alta”¹⁵, își amintește soțul Aureliei, Teodor Drăgoiu.

În ziua de astăzi mentalitatea s-a schimbat, iar cei rămași necăsătoriți nu mai sunt priviți ca niște paria. De exemplu, Carol Clewlow în, *Căsnicia bat-o vina!* Consideră că „fiecare din noi are câte ceva din însușirile unei fete bătrâne, exact motivul pentru care trebuie să încetăm s-o mai privim ca fiind ușor inferioară, ciudată, diferită.”¹⁶.

Ursirea consta în farmecele făcute, care uneori au un scop bun, deoarece se credea că fata care se folosește de farmece se debarasează de ură și de tot ce este rău în ea, și în acest fel se face plăcută de feciori. Mai sunt și vrăjile care din contră, sunt considerate lucrurile diavolului și au mereu scopuri rele, fiindcă se crede că fata care le folosește nu numai că îi constrânge pe feciori de a o plăcea, dar cer ajutorul spiritelor rele, care, venindu-i în ajutor, or să-i aducă ursitul de oriunde s-ar afla el.

Aurelia Drăgoiu, în vîrstă de 79 de ani, în satul Pleșcuță în care locuiește și acum, își amintește că pentru a le chema ursita, fetelor li se cereau niște haine: „O cerut haine și cu hainele cele descântă și el va veni. Da' cum vre să-l aducă? Ca vîntul sau ca gândul? No. Dup-aia îi trebuia să-i deie o rață și i-o dat o rață că zicea că numai cu rața poate căuta de noroc și i-o dat rața și-o tot învîrtit rața de cap pîn-o murit, biata. Numa' tot nu i-o vinit atunci, pace bună. Asta era ursirea”¹⁷.

Alte fete, deși practica nu era foarte agreată de comunitate, mergeau la popă și „căutau în *Pravilă*. Oio câți bani făceau popchii atunci, făceau dezlegări, da' tot nu se măritau. Dacă nu te dezleagă Dumnezeu, nu te dezleagă omu'. Mai ziceau că le-o legat cineva cununia, că le-o făcut vrăji, ie, da' nu era așa...”¹⁸.

Viorica Oană spune despre o fată din Ponorel, că atunci când a venit „popa cu crucea, de Bobotează, a făcut o coacă din făină și apă și o pus-o la prag ca să treacă popa peste ea și noaptea o pus-o sub pernă să vadă cu cine se visează, și s-o visat cu un bărbat mai fain un pic ca dracu'. Și s-o măritat cu Traian a lui Truse care așa o fost”¹⁹. Tot cu ocazia aceluiași eveniment, „se lua busuioc, busuiocul acela din păpușoiul popii, și se pune în apă și lângă el o cloambă de cireș, să-nflorească. Și busuiocul se pune sub pernă și la nu știu câte zile se visa ursitul. La noi asta era...”²⁰.

Prin căsătorie se aduce în familie o noră, lucru ce duce la sporirea membrilor acelei familii, dar prin acest eveniment se asumă și rolul nașilor, care primesc atribuțiile unor părinți spirituali. Pentru a fi pe deplin integrată în mediul familial, fata primește binecuvîntarea părinților.

În satele din Ardeal, în general se doreau căsătorii făcute între tinerii din aceeași localitate, pe cât posibil, în primul rînd pentru că exista avantajul unei bune cunoașteri a familiilor ce urmau să se încuscrească. Apoi, se urmărea înrudirea cu familiile cu o situație economică și socială bună, care nu sunt neapărat considerate cele mai înstărite din sat, ci familii care au avut în timp o conduită exemplară în toate împrejurările și etapele vieții. Cinstiți, prietenoși, harnici, îndemnatici, sănătoși, membrii acestor familii se află mereu sunt în fruntea satului, deși nu au întotdeauna calități oficiale. În zona Vidra, ca de altfel și în alte zone ale Munților Apuseni, dată fiind situarea geografică satelor, cu cătunelor împrăștiat pe versanți, sau datorită populației redusă ca număr sau a sărăciei zonei, nu avea importanță de unde se alegeau soții. Fata se alegea „și de la trei sate depărtare, de

¹⁴ Drăgoiu Aurelia, informator.

¹⁵ Drăgoiu Teodor, 81 ani, născut în satul Drăgoiești, stabilit în Plescuță, informator.

¹⁶ Carol Clewlow, *Căsnicia, bat-o vina*, Editura Corint, București, 2008, p. 378.

¹⁷ Drăgoiu Aurelia, informator.

¹⁸ Drăgoiu Aurelia, informator.

¹⁹ Oană Viorica, informator.

²⁰ Trif Minerva, informator.

unde-o plăceai, numai să nu schimbi sânjele”, adică să fie de aceeași naționalitate, ne spune Teodor Drăgoiu²¹.

În Avram Iancu se pare că s-a păstrat o vreme tradiția ca soții să fie din același sat: mirii „mai mult din același sat se luau, de aceea era satu-nchegat și erau tăți neamuri. Bagă de samă din bătrân, după nume... Veri, dacă erau, mai îndepărtați, da, se luau, da' altfel nu”²².

Practica alegerii soților din aceeași localitate a fost abandonată, oricum, odată cu modernizarea satelor și a zonei rurale în general. Copiii au început să meargă la școală în locuri îndepărtate de casă, apoi și-au găsit de lucru în zonele urbane industrializate și au renunțat, încet, încet, la vechile obiceiuri privind căsătoria.

În general, nașii se aleg în așa fel încât să li se poată cere sfatul și să poată participa în mod eficient în momentele grele ale tinerilor și ale comunității rurale. În comuna Vidra exista obiceiul ca nașii să fie aleși prin continuarea spiței de neam, aceștia putând fi nașii care au și botezat unul dintre miri, dar se poate alege și alt cuplu, în așa fel ca tinerii să aibă de unde să ceară sfatul, căci, își amintește Aurelia Drăgoiu, „multe veneau pe tine și cine crezi că intervine, nănașii. Dacă era o ceartă între noi veneau nănașii să ne împece, să ne dea un sfat. Spuneai tu dacă aveai năcazul și atunci ei veneau și te sfătuiau: mai rabdă, mai taci, mai lasă...”²³.

Familia are o misiune importantă în cadrul unei comunități, astfel, cuplul proaspăt format, prin noul statut dobândit, este acceptat de comunitatea rurală.

Practicile maritale și premaritale erau respectate în totalitate și în alte situații, cum ar fi fetele însărcinate sau văduvele. Se respectau oficiile legale și religioase iar nunta respecta ritualul obișnuit. Femeia însărcinată nu avea dreptul să poarte cunună, ca orice mireasă, aceasta fiind principala restricție în ceea ce privește îmbrăcămintea. Diferența era dată de faptul că, în unele locuri, părinții miresei erau cei care mergeau primii, împreună cu fata, „pe vedere” pentru a se înțelege. „Ele merjeau pe vedere și pe urmă veneau părinții băiatului”²⁴.

Locurile în care se întâlneau tinerii erau variate. De obicei flăcăul era cel care lua inițiativa după ce întâlnea o fată ce îi plăcea sub aspect fizic. În trecut, în Vidra, tinerii se puteau întâlni cel mai des „la joc” în sat, la horă, dar și a târguri, la alte nunți sau petreceri organizate, mai puțin la Găina, la biserică, la magazin, în locurile de pășunat – „pe dâmb”, chiar și pe drum, „da' nu ne ținem de mână să nu vadă cineva...”²⁵. La șezători se întâlneau mai rar, ne spune Drăgoiu Aurelia care își amintește că acolo participau doar femei și „feciori nu prea veneau”²⁶. Apoi, la acele șezători, spune Viorica Oană, fetele nu prea discutau despre feciori: „că ți-l luau fetele celelalte, se băgau pe dedesubt...”²⁷. Alteori, rudele apropiate erau cele ce le făceau tinerilor cunoștință. În trecutul mai apropiat, tinerii se puteau întâlni „la Prăscioare”²⁸.

Au existat cazuri, în trecutul mai îndepărtat, în care părinții hotărau cu cine își căsătoresc copiii, aceștia, de multe ori, nevăzându-se până la nuntă. Hotărau „bătrânii și copiii trebuiau s-asculte”²⁹. La fel își amintește și Minerva Trif, născută în Avram Iancu: „Mergeau bătrânii și pețeau, se orientau după avere. Era că tinerii se întâlneau numai la nuntă. Când s-o dus fecioru' la fată s-o vadă înainte de nuntă s-o dus călare pe cal. Și el o dat bună ziua și fata i-o răspuns. Și-o întrebat că unde stă cutare, și fata i-o arătat că unde stă și s-o dus acasă și nu era fata. Fata nu era-n casă și se-ntreba, no, aceea fu fata? Când s-o băgat fata în casă de la vaci și-o văzut-o plină de gunoi, o stat un pic, și-o pus mâna pe cușmă, și-o pus cușma-n cap și du-te!... Și-o lăsat fata, s-o strâcat înțelegerea...”³⁰.

²¹ Drăgoiu Teodor, informator.

²² Trif Minerva, informator.

²³ Drăgoiu Aurelia, informator.

²⁴ Drăgoiu Aurelia, informator.

²⁵ Oană Viorica, informator.

²⁶ Trif Minerva, informator.

²⁷ Oană Viorica, informator.

²⁸ Corcheș Remus, 28 ani, din Ponorel, jud. Alba, informator

²⁹ Oană Viorica, informator.

³⁰ Trif Minerva, informator.

4. Peșitul.

În următoarea fază, fetele puteau fi „cerute” de flăcăi de la părinți, pentru a fi duse „la joc”: „Venea acasă la fată să o ceară la joc”³¹. Acest eveniment se numea „peșit”. Feciorul venea singur în peșit, sau însoțit de vreun prieten bun, dacă era timid, și cerea permisiunea părinților de a se întâlni cu fata, sau de-a o duce la joc în sat.

Jocul avea loc aproape în fiecare duminică, după ce se termina slujba la biserică: „Când ieșé popa din biserică se începe jocul, era vreme de hurducat destulă... /.../ Cereai fata la joc, da' când să băga sorele după grind și se-aprindea lampa trebuia ca fata să fie acasă, și tu rămâneai la joc... Ea știa că trebuie să plece, nu mai stătea cu tine, «viné la porție»”³². Era momentul în care tinerii puteau sta de vorbă. Altfel, ei se mai puteau întâlni „pe lume, fără să știe nime”³³, ca să se înțeleagă.

La joc veneau „și fete bătrâne, da'” nu juca nime cu ele...”, ne spune Aurelia Drăgoiu. „Da' de gură-cască mergeau și bătrâne. Fetele stăteau de-o parte și merjeai acolo și-o luai la joc, și mai luai și alta, până apucaai la vorbă. Jocul țâne până le pa 10-11 sara, aproape în tătă duminică”³⁴. „Jocul” era organizat de câțiva feciori care chemau muzicanți și plăteau muzica. Aceștia adunau apoi bani de la participanți, „dar nu puteai sta tăt la ușă, că merjei să joci...”³⁵. Vara, jocul avea loc undeva afară, pe iarbă, iar iarna la cămin, în locul numit în deal la Ficărești, clădire astăzi dispărută.

Existau și cazuri în care doi feciori își disputau inima aceleiași fetelor, sau invers. Când două fete plăceau același fecior, „câștiga fata care era mai faină. Nădejde trag multe fete, da' acum care-i place la fecior, că fata nu poate mere la peșit...”³⁶.

Când „doi feciori se târguie pe-aceiași fată”, cum se apune în Vidra, de obicei ea este cea care alege pe acela care-i place: „câștiga de care îi plăcea la fată, dacă și părinții or fost de acord”³⁷. „Primași dată când am vinit aici, își amintește Teodor Drăgoiu, eu cum stam acolo după masă, se vedea pe ușă. Și Nelu Liții avea speranțe la ea și se uita, tot așa, peste târnaț. No, și poți să te uiți tu că nu mi-i frică de tine, mă gândeam io. Da' nu mărjeam pe chetere, că păstă deal. Pe chetri era prost rău că era întuneric, da păstă deal nu. Și luam câte-o proptă de la clăie și când în vād, când îi rup una, mă gândeam...”³⁸.

Viorica Oană a avut și ea, la un moment dat, doi peșitori. „După ce-o plecat Iustin, o vinit Relu, ne sune aceasta, da' a noști o zâs: «Nu te dăm după Relu că-i...., pré zburdalnic»”³⁹.

Acest fapt dovedește că existau și situații în care părinții nu erau de acord cu băiatul și acționau ca atare. Viorica Oană vorbea cu un băiat pe care părinții nu-l doreau de mire și a fost avertizată de tatăl ei: „Să nu-ți steie gându la lotru. Nu! Și nu m-o lăsat, și mie-mi plăcé de el”⁴⁰. Tot ea își amintește de un alt fecior care o curta, „unul fain tare, dar tata o zâs: «- Du-te și te-ntâlnește, da' eu nu te dau acolo», că era departe și prea multă bogăție și acolo era mult de lucru. Mi-o dat un inel mare, fain și de aur, da' l-am dat jos. I l-am dat atunci înapoi..., că nu m-am dus după el”⁴¹.

Trif Minerva își amintește o situație hazlie, când un fecior, prea timid, a chemat un prieten să-l însoțească în peșit: „acela o zâs că i rușine să margă sânghur și s-o dus omu' c-un prieten, om de încredere. Și fata o luat omu' de încredere, nu pe peșitor”⁴².

Sau, lui Valer Floca din Bogdănești i-a trebuit destul de multă vreme s-o convingă pe Melania Floca să-l primească în peșit. După ce nănașa de botez i-a făcut fetei cunoștință cu Valer, a

³¹ Drăgoiu Aurelia, informator.

³² Drăgoiu Teodor, informator.

³³ Corcheș Remus, informator.

³⁴ Drăgoiu Teodor, informator.

³⁵ Drăgoiu Teodor, informator.

³⁶ Oană Viorica, informator.

³⁷ Oană Viorica, informator.

³⁸ Drăgoiu Teodor, informator.

³⁹ Oană Viorica, informator.

⁴⁰ Oană Viorica, informator.

⁴¹ Oană Viorica, informator.

⁴² Trif Minerva, informator.

întrebat-o: „No, placu-ți fecioru?/ – Ba. Doamne ferește!”⁴³. Valer era factor poștal și aducea poșta cu mașina. Întâlnind-o pe drum pe Melania a întrebat-o: „Dară nu vii să te duc cu mașina?/ – Nu./ - Nu vrei să faci economie la păpuci?/ - No, că nu mi i-ai cumpărat tu... Și gata o fost. Vreo două luni nici nu m-am uitat cătră el că atâta îmi era de urât. Da' a noști nu știau... Și la 21 mai, asta țin minte pe de rost, de Sf. Constantin și Elena, ne-am întâlnit cu nănașa, ne-am dusa la ei și nănașa toro, toro... - Ce nu-ți place ție de Valer că-i așa și-șa, că-i cumsecade. La mătușa i-ar fi plăcut și ei pentru Lucica”⁴⁴. Întâmplare a făcut ca după o vreme cei doi să se întâlnească în Câmpeni, după ce Melania a ieșit de la serviciu. Au intrat la „Tulnicu”, cu mai mulți tineri, și tot povestind, Melania și-a dat seama că „scăpasem cursa de 8. Și atunci era problemă să nu fiu acasă cu cursa de 8. Valer zice: - Las că vin eu cu tine. No, o vinit cu mine și io știam cum îi să vii cu cineva acasă... Da' io nu-l cunoșteam cm îi băut. El numa' râdea și era vesel și-o vorbit cu fratele lui Mariana să ne ducă cu mașina, că cursa s-o tot dus... Mie îmi era frică, no, că s nu fii acasă cu cursa de 8...Și tăticu' trecea pe drum și m-o văzut că vin cu Valer încoace. Și or dat mâna, o vinit și s-o uitat așa pe lângă el, și-o vinit la noi și nănașa, că nănașa știa, numai cu ea o vorbit... Și o vorbit, și vorbea și vorbea, că atunci când era băut vorbea... Și n-or fost probleme că or văzut că-i om. Și-o mai vinit. Și venea la fabrică cu ziarele, și duminica cu poșta mergeam cu el”⁴⁵.

5. „Săptămâna oarbă”.

Perioada dintre pețit și „mersul pe vedere”, mai exact perioada de câteva zile de când feciorul anunță fata că va veni cu părinții să o ceară, și momentul în care vin în casa fetei, se numește în unele locuri „săptămâna oarbă”. Acum viitoarea mireasă negociază și își convinge părinții, dacă e cazul, sau uneori părinții o conving pe fată, dacă să se mărite sau nu cu pețitorul. Părintele își întreba fata dacă feciorul ales „Îi bun de neam? Îi bun, sau rău? Să bagi familia în neam cumsecade...”⁴⁶.

De multe ori între fată și părinți aveau loc certuri și mari neînțelegeri ce rămâneau în sufletul lor pentru multă vreme.

6. „Mersul pe vedere”.

„Mersul pe vedere” are un caracter organizatoric și în satele Munților Apuseni și nu se prea întâlnesc formule, practici rituale sau gesturi magice sau de alt fel. Un fecior pleca „pe vedere” joia, sâmbăta, sau într-o zi de sărbătoare, când nu se mergea la lucru, împreună cu părinții sau cu rude apropiate. „Mersul pe vedere” este un moment important pentru viitorul cuplu. Tatăl mirelui, după ce află dorința fiului său de a se însura, preia inițiativa și merge cu feciorul la casa părinților fetei, dar după ce și-au anunțat din vreme intenția.

E momentul în care se fixează toate detaliile legate de nuntă, respectiv data și locul desfășurării evenimentului, cine vor fi nașii, chemătorii, și mai ales obligațiile celor două familii, după obicei⁴⁷. Tot acum, omenii din Vidra stabileau unde vor locui viitorii miri și zestrea ce o putea da fiecare părinte. În aceste cazuri nu există formule specifice de adresare, dar se obișnuia să se spună, după ce părinți mirelui erau așezați la masă: „No, venirăm să pețim fata. Ce-i dai de zestre?”⁴⁸.

După cum spuneam, datorită geografiei locului și a sărăciei, foarte puțini erau cei care își permiteau să-și construiască o casă până la nuntă și atunci, „stăteau la părinți. Se înțălejeau unde stau, la pețit”⁴⁹. Viorica Oană, deși casa soțului era locuibilă când s-a măritat cu el, tot spune că nu era gata, din pricină ca „nu ave șură, cocină.”⁵⁰, iar ea trebuia să meargă la lucru în vecini să adune

⁴³ Floca Melania, informator.

⁴⁴ Floca Melania, informator.

⁴⁵ Floca Melania, informator.

⁴⁶ Oană Viorica, informator.

⁴⁷ Vezi și Liliana Petruș, *Tradiții și obiceiuri românești*, București, Editura Flacăra, 2011, p. 83.

⁴⁸ Oană Viorica, informator.

⁴⁹ Drăgoiu Teodor, informator.

⁵⁰ Oană Viorica, informator.

bani să poată să-și termine casa. Și „am făcut grajd, am făcut avere, am făcut copchii”⁵¹, ne spune aceasta.

Foarte important era faptul că părinții băiatului aveau datoria de a-i întreba pe viitorii cuscri dacă vor cu adevărat să se încuscrească, iar pe viitoarea noră dacă vrea într-adevăr să se mărite, pentru a afla dacă nu cumva fata este silită de părinții ei să se mărite, fără voia ei. La întrebarea pusă trebuie să răspundă atât părinții cât și fata și să se pronunțe dacă acea nuntă e pe voia lor.

„Mersul pe vedere” este însoțit de câteva practici, cum ar fi invitarea pețitorilor la masă, de către stăpânul casei. În general oaspeții se așteptau cu plăcinte, dar se mai făceau și sarmale, iar ulterior, cu trecerea anilor, au început să pregătească și balmoș, supă sau friptură, câte o prăjitură, și ca băutură oaspeții erau serviți cu crampă. Flăcăul aducea fetei bomboane „de mătase” în „chioc”, binecunoscutele „amandine”, singurele ce se găseau în acele vremuri. Mai aducea ciocolată sau câte 1 litru de vinars. În unele locuri, la văduve nu se mai venea în pețit, ci văduva „făcea acolo o oală de sarmale și mâncau și se cununau și gata”⁵². Trif Minerva își amintește că „pe vedere” se venea cu calul sau cu sania, în funcție de anotimp, iar părinții băiatului erau așteptați „cu balmoș și plăcinte pe care mama le făcea...”⁵³.

Valer Floca, cum nu mai avea părinți, a venit „pe vedere” cu fratele lui. Melania a fost anunțată de nănașul ei de botez că va veni cu Valer pe la ei. „No, și mă, pe-un scaun de-acesta ni le-am pus plăcintele, pe-n taburet, zici că n-am avut minte...”⁵⁴. Melania povestește că Valer „cu fratele-său o vinit, că n-avea părinți. O vinit într-o duminică, că m-o anunțat că vine să mă ceară”. Și le-a pregătit „supă, friptură, prăjitură. N-or întrebat nimic de avere, or zis că ai noști, vreu, nu vreu, ei fac nunta. Dacă vor și ai noști să ajute cu ceva bine, dacă nu, să fie sănătoși”⁵⁵.

„Mersul pe vedere” era practicat și în cazurile în care fata era gravidă, doar că atunci mergea familia fetei întâi la familia mirelui. Se mergea uneori și în cazul văduvelor, doar că aceasta avea deja o casă și zestre, mirele trebuind să vină el la văduvă, dacă ajungeau la înțelegere.

Fuga era un fapt ce se întâmpla, în general, atunci când fata nu era lăsată să se căsătorească cu alesul inimii ei, din pricină că părinții nu se înțelegeau asupra zestre. Dacă ei reușesc să scape de goana ce le-o dă tatăl mâniat, atunci odată cu răsăritul soarelui îi trece mânia tatălui și se împacă, își amintește Sabina Vesa din Bobărești⁵⁶.

Un alt mod de fugă sau de răpire este acela care se întâmplă fără voia fetei și fără știrea părinților. Acest lucru se întâmplă atunci când fata vrea să se mărite cu un alt fecior, care se află în discordie cu cel care vrea să o răpească și care, crede el, nu e cu nimic mai bun decât dânsul. Voind a-l învinge pe celălalt, feciorul care a pus ochii pe fată o răpește înainte de nuntă.

De obicei, când tineri se pun de acord, fug noaptea, cu doar câteva lucruri ce reușesc a le lua cu ei. Aurelia Drăgoiu povestește despre o fată că „s-o-nțăles cu ficioru’ ca să-și ieie ceva haine și să plece de-acasă, că el vine s-o ducă. Și-așa o făcut. O vinit, și-o luat haine și-o luat-o și-o dus-o la deal. Da’ înapoi n-o mai adus-o, nu, gata o fost. Da’ o făcut nunta”⁵⁷.

Teodor Drăgoiu, soțul Aureliei, în vârstă de 81 de ani, născut în satul Drăgoiești, și stabilit în Plescuță, își amintește și el de o întâmplare asemănătoare în care „el o așteptat-o pe ea afară, ea o ieșit pe geam și s-o dus la el și-or luat-o amândoi pe deal în sus și s-o dus la el acasă”⁵⁸. Și Viorica Oană spune despre o întâmplare asemănătoare, din Ponorel, în care Sabina le-a spus părinților că merge până afară și așteptată fiind de drăguțul ei a fugit, „o dus- acolo la el. părinții lui or primit-o, chiar dacă părinții ei nu erau de acord... Tac, tu, verișoară, i-o spus tata la masa fetii, că do’ n-o

⁵¹ Oană Viorica, informator.

⁵² Oană Viorica, informator.

⁵³ Trif Minerva, informator.

⁵⁴ Floca Melania, informator.

⁵⁵ Floca Melania, informator.

⁵⁶ Sabina Vesa, născută la 28 martie 1950, în Vadu Moșilor, locuiește în Bobărești, jud. Alba, informator.

⁵⁷ Drăgoiu Aurelia, informator.

⁵⁸ Drăgoiu Teodor, informator.

nimerit rău acoloa”⁵⁹. Mirii mai puteau fugi și la niște prieteni sau rude apropiate, unde stăteau „o săptămână-două și veneau înapoi să se hotărască unde stau, nunta...”⁶⁰.

7. Logodna

Este un eveniment foarte important din viața unei femei, fiind primul act prin care doi tineri arătau în mod public că vreau să-și întemeieze o familie împreună, și dorința lor de a se uni înaintea lui Dumnezeu. Spunem că era un eveniment important, deoarece astăzi lucrurile s-au schimbat. Logodna, din punct de vedere religios presupune o promisiune, promisiunea că mirii își aparțin unul altuia și include interdicția ca aceștia să se mai întâlnească până la cununia religioasă. Tinerii își promet că se vor aștepta unul pe altul și trec printr-un fel de perioadă de probă în care își lămuresc sentimentele, se conving dacă într-adevăr doresc sau nu să se căsătorească. În ziua de astăzi, deoarece tinerii nu mai respectă interdicția de a se întâlni, logodna, care mai înseamnă și schimbul inelelor, se oficiază legată de cununia religioasă.

În Vidra, ideea de logodnă nu exista, sau nu se manifesta în termenii mai sus prezentați, ci consta în „punerea pe tablă” la Sfăt a tinerilor, sau „pusul zilelor”, pentru o perioadă de 8 zile. În tot acest timp, dacă cineva știa ceva ce ar fi putut împiedica săvârșirea cununiei, cum ar fi, de exemplu, faptul de a fi rude, o putea face. În Vidra nu se accepta sub nici o formă căsătoria între rude, nici între veri îndepărtați. „Nu, aia nu era voie, nici veri de-al zecelea și nu se căsătoreau... De-aia la sfăt dura atâta. Dacă mergea cineva și spunea că îs neamuri, gata, nu mai făceți nunta”⁶¹. „Pe Lina lui Dinu lui Pătruț o vrut s-o ieie Ionu a Romii, dar ea n-o vrut să margă după Ion. Acum adevăru’ o fost al Linii, că or fost veri, veri dulci, și ea s-o dus la Sfăt și-o spus că nu vrea să margă că-s neamuri. No, și nu i-o cununat”⁶².

Acest obicei al „scrisului pe tablă”, înainte cu 15 sau, uneori, 21 de zile, se pare că este unul foarte vechi, păstrat în toată regiunea Transilvaniei, nu doar în Munții Apuseni, și probabil e o practică apărută din lipsa unei evidențe clare a populației. Prin această practică, la fel ca și vestitul nunții de către preot în biserică, se evita o eventuală relație de rudenie între miri, dar, pe de altă parte, era și un act de publicitate, preotul urmărind o mai mare participare a oamenilor la slujba religioasă, iar logodnicii urmăreau înștiințarea vecinilor și a celor care nu participau la nuntă dar putea participa la cununia religioasă. Maria Tămaș spune că anunțul la biserică se făcea „și ca să știe vecinii să vie la cununie, în ziua cununiei să aibă multă lume, să fie frumos”⁶³.

De asemenea, în cazul în care socrii, oricare dintre ei, nu se țineau de promisiunea făcută în ceea ce privește zestrea, nunta se putea anula. Ruperea înțelegerii era numită în Ponorel „s-o lăsat pe prag”⁶⁴. Gheorghe Vesa, din Valea Morii⁶⁵, își amintește că viitorul său socru nu a vrut să-i dea pământul promis, iar el s-a dus la Sfăt și a anulat nunta din această cauză. Sau, în alte cazuri, deși nu primea ceea ce i s-a promis, mirele nu aducea fata înapoi, doar că se iscau certuri între familii, „era ură, da’ nu-i aducé fata înapoi”⁶⁶.

Tinerii trebuiau să meargă și la preot, la biserică, unde să se spovedească și să se împărtășească, căci doar „atunci te cununa popa și dacă nu, putea să nu te cunune...”⁶⁷. Dorința viitorilor miri era „strigată” de preot în biserică, trei duminici la rând, urmând ca în următoarea duminică să aibă loc nunta. Căsătoria celor doi trebuie anunțată de preot în biserică din aceleași motive, adică pentru ca oamenii comunității să aibă timp să intervină în cazul în care ceva putea opri acea căsătorie.

Odată „puși pe tablă”, tinerii aveau timp să își planifice nunta, mai exact să găsească banii și alimentele necesare săvârșirii evenimentului. Pe de altă parte, este un interval de timp în care

⁵⁹ Oană Viorica, informator.

⁶⁰ Trif Minerva, informator.

⁶¹ Drăgoiu Teodor, informator.

⁶² Drăgoiu Teodor, informator.

⁶³ Tămaș Maria, 72 ani, născută în 16 februarie 1946, în Ponorel, locuiește în Puiulești, jud. Alba, informator.

⁶⁴ Oană Viorica, informator.

⁶⁵ Gheorghe Vesa, 72 de ani, din Valea Morii, locuiește în Bobărești, jud. Alba, informator.

⁶⁶ Trif Minerva, informator.

⁶⁷ Drăgoiu Aurelia, informator.

sentimentele celor doi viitori miri se cristalizează, este o perioadă în care căsătoria, eveniment râvnit de tineri în mod special, capătă proporțiile unui miraj, sau, din contră, un vis ce se destramă.

Teodor Drăgoiu își amintește de nunta lui astfel: „Îți spui cum o fost la noi: fixai nunta și mă dusăi la Sebeș la lucru, de-am făcut bani. Am dat banii la socru de s-o dus la Criș de-o cumpărat țuica, și dup-aceia, dup-o lună, am vinit acasă și în octombrie am făcut nuntă”⁶⁸.

Între „mersul pe vederi” și nuntă, în Vidra era obiceiul să nu treacă prea mult timp. Dacă se făcea înțelegerea „dumincă sara, marți plecai a analiză. Nu te lăsa să umbli tu..., cu el. Te cununai în data de..., se stabilea nunta. Și cununată la Sfat, nu stăteai cu el până la nuntă. Stăteai tot la părinți. Și numai că mai ieșeai după el afară și te pupa un pic și gata”⁶⁹.

Totuși, în unele cazuri, perioada peșitului putea dura mai mult. Trif Minerva ne spune că, în cazul ei, câțiva ani. Având doar 15 ani, viitorul mire a trebuit să aștepte să-și termine școala: „Fiind pre mică, peșitul o durat mult. Eram în clasa a VII-a, apoi clasa a VIII-a, un pic din a IX-a...”⁷⁰.

Viorica Oană spune că fete gravide nu prea erau în zona Vidrei, erau rare cazurile, deoarece fetele erau bine păzite de părinți și respectau regula de a fi acasă întotdeauna când asfințește soarele. „Era rușinos, foarte rușinos era, când sfințeia soarele trebuiau să fie acasă!”⁷¹. „Gravidă? N-auzeai așa ceva, ne spune și Trif Minerva, era rușine, nu-ți puneau cunună pe cap”⁷².

Pentru pregătirea nunții, tinerii primeau găini, ouă sau alte alimente trebuitoare, pentru buna desfășurare a evenimentului mult așteptat.

Desfășurat în cerc restrâns, fără a fi un ceremonial fastuos, nici religios, peșitul se poate finaliza cu o petrecere în familie. Schimburile realizate de miri cu această ocazie au un caracter simbolic și sunt cotate ca un legământ între miri. Ion Șeuleanu, în cartea sa *Dincoace de sacru, dincolo de profan (Studii și eseuri de folclor)*⁷³, surprinde acest simbolism al darurilor premaritale, fiind în opinia sa acte de compensare ce joacă un rol important în ceremonialul nupțial, trebuind să contribuie pozitiv la apropierea tinerilor până la formarea lor ca familie.

8. Concluzii

Căsătoria este un ansamblu complex de ritualuri și obiceiuri tradiționale care nu se oprește strict la ceremonialul legat de evenimentul în sine ci are o fază premergătoare, prenupțială, precum și una de integrare a mirilor în comunitate conform noului statut social, acela de separare. Astfel, pregătirea căsătoriei începe cu selectarea perechilor de miri, de multe ori în acest demers implicându-se întreaga comunitate locală.

Datorită traiului greu din Munții Apuseni, cuplurile trebuiau formate în așa fel încât să poată supraviețui. Astfel, tinerii erau instruiți în treburile ce țineau de gospodărie, erau pregătiți pentru o viață independentă, de multe ori izolată și pentru a putea trece cu ușurință de la o stare la alta. Din aceste considerente, în zona Vidra, fără a fi un ceremonial fastuos, nici religios, practicile premaritale se desfășurau și se finalizau de multe ori în cerc restrâns. și Deși cotate doar ca un legământ între miri, schimburile realizate de miri cu această ocazie au un caracter simbolic.

BIBLIOGRAPHY

Apolzan, Lucia, *Carpații – tezaur de istorie. Prezentarea așezărilor risipite pe înălțimi*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.

Apolzan, Lucia, *Cercetări etnografice în Munții Apuseni*, cu un rezumat în limba franceză, o hartă a regiunii și 25 de figuri, extras din „Apulum”, Buletinul Muzeului Regional Alba Iulia, I (1939-1942), Alba Iulia, Tipografia „Alba”, f. a.

⁶⁸ Drăgoiu Teodor, informator.

⁶⁹ Oană Viorica, informator.

⁷⁰ Trif Minerva, informator.

⁷¹ Oană Viorica, informator.

⁷² Trif Minerva, informator.

⁷³ Ion Șeuleanu, *Dincoace de sacru, dincolo de profan (Studii și eseuri de folclor)*, Târgu-Mureș, Editura Tipomur, p.

- Apolzan**, Lucia, *Observații asupra ocupațiilor agricole în munții apuseni*, extras din „Apulum”, Buletinul Muzeului Regional din Alba Iulia, II (1943-1945), Alba Iulia, MCMXLV.
- Apolzan**, Lucia, *Portul și industria casnică textilă în Munții Apuseni*, Editura Institutului de Științe Sociale al României, București, 1944.
- Apolzan**, Lucia, *Sate și crânguri în Munții apuseni*, Craiova, Editura Ramuri, 1944
- Avram**, Vasile, *Constelația magicului. O viziune românească asupra misterului existențial*, Sibiu, editată prin Universitatea Creștină Năsăud, 1994.
- Baba**, Marinela, *Din comoara satelor. Folclor literar muzical din subzona Podgoria Albei*, Editura Altip, Alba Iulia, 2012.
- Baba**, Marinela, *Din comoara satelor. Rapsozi și poeți populari din județul Alba*, vol II, Editura Altip, Alba Iulia, 2013.
- Bașa**, Alexandru, *Pagini de neuitat din Viața satului Deal*, Alba Iulia, Editura „Școala Albei”, 2003
- Băncilă**, Vasile, *Semnificația Ardealului*, argument și mic dicționar de personalități transilvănene de Petru Poantă, Cluj-Napoca, Editura „Clusium”, 1993.
- Bernea**, Ernest, *Cadre ale gândirii populare românești. Contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității*, cu o prefață de Ovidiu Bârlea, București, Editura Cartea Românească, 1985.
- Bernea**, Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 1997.
- Bîrlea**, Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului*, editori: Avram Cristea și Jan Nicolae, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2007
- Ciocan**, Janeta, *Podoaba în portul popular din nordul României*, Baia Mare, Editura Etnologica, 2007
- Cuceu**, Ion, **Cuceu**, Maria, *Repertoriizarea tipologică a folclorului din răspunsurile la Chestionarele lui B.P. Hasdeu*, în „Philologica Jassyensia”, An IX, Nr. 2 (18), 2013, pp. 41-50
- Dunăre**, Nicolae, *Arta populară din Munții Apuseni*, București, Editura Meridiane, 1981.
- Florescu**, Florea, *Comuna Vidra. Contribuții la tipologia satelor românești*, București, Tiparele SAR Cartea Românească, 1942
- Florescu**, Florea, Vidra. Meșteșugari și vânzători ambulanți, în „Sociologia românească”, An III, 1938, p. 250
- Marian**, Simion Florea, *Nunta la români. Studiu istorico – etnografic comparativ*, Ediția Academiei Române, Tipografia Carol Gobl, București, 1980.
- Mauss**, Marcel, **Hubert**, Henri, *Teoria generală a magiei*, traducere de Ingrid Ilinca și Silviu Lupescu, prefață de Nicu Gavriluță, Iași, Editura Polirom, 1996
- Moanță**, Ion, *Nunta la români*, Editura Minerva, București, 1977.
- Mușlea**, Ion, *Cercetări etnografice și de folclor*, I, ediție îngrijită cu studiu introductiv, bibliografie, registrul corespondenței de specialitate, indice de Ion paloș, București, Editura Minerva, 1971
- Papadima**, Ovidiu, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor*, ediția a II-a, revizuită, cu o prefață de I. Oprișan, București, Editura Saeculum I.O., 1995
- Petruș**, Liliana, *Tradiții și obiceiuri românești*, București, Editura Flacăra, 2011, p. 83
- Pop**, Dumitru, *Obiceiuri agrare în tradiția populară românească*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989
- Popescu-Apostol**, Ion, *Orații de nuntă*, Editura Minerva, București, 1979
- Stahl**, Henri H., *Teoria și practica investigațiilor sociale. Metode și tehnici*, vol. I, București, Editura Științifică, 1974
- Van Gennepe**, Arnold, *Riturile de trecere. Studiul sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1996
- Văduva**, Ofelia, *Magia darului*, București, Editura Enciclopedică, 1997.
- *** *Munții Apuseni*, București, Editura Cartea Românească, 1944
- *** *Țara Moșilor – Transilvania*, București, Editura Academiei RSR, 1967

MARITAL PRACTICES IN VIDRA AREA

Claudia Coroiu (Corcheș)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Our paper intends to discuss practical aspects related to the ceremonial of marriage in Vidra area, in the Apuseni Mountains. Marriage is a complex whole of traditional rituals and practices, not strictly connected to the ceremonial of the event, presenting a prenuptial phase and a phase for the integration of the future spouses in the community, according to their new status, as observed by Arnold Van Gennep.

Naturally, the marriage and its ceremonial also present an economic importance, if we refer to the dowry received by the two young people uniting their destiny. The dowry can be sometimes negotiated and consists of the gifts received from the participants to the ceremonial, but also from the work force that will enter in the household of the spouses and, in the same time, is lost in another household.

Keywords: Vidra; Apuseni Mountains; marital practices; wedding; dowry.

1. Satul Vidra. Repere generale

Lucia Apolzan¹, o cercetătoare a Munților Apuseni, a observat că modul de situare a satelor moțești a fost determinat de economia specifică zonei subcarpatice. Satele cuprindeau grupuri de gospodării risipite, separate prin culmi, văi, râpe, izvoare, pâraie, stânci, copaci, mușuroaie etc. surplusul de populația a început să coboare lent, spre câmpie, lucru ce a dus la formarea alte tipuri de sate, sate cu case împrăștiate de-a lungul văilor și sate cu așezări îngrămădite în mici depresiuni. așezările aveau formă neregulată, cu tendință de răsfrare, asta chiar dacă se formau mici centre în jurul bisericii sau a școlii. Astfel se păstrează legături strânse între zonele înalte, de la munte, și cele de la câmpie. Oamenii se asociau pentru diferite activități pastoral agricole, se adunau la marile sărbători și moții coborau în așezările din văi spre mori, pive sau târguri. Portul țăranilor din Munții Apuseni are caracteristici comune cu cel din estul Transilvaniei fiind specific portului dac, ne spune Lucia Apolzan.

Inițial, satul Vidra ținea de comuna Ponorel, însă, în timp, comuna a primit numele Vidra. Din anul 1924, Vidra de Sus se desprinde din Comuna Vidra, apărând noua comună Avram Iancu.

Vidra era compusă din trei cătune: Vidra de Mijloc, Vidra de Jos și Pueni, fiecare cătun avându-și crângurile sale. Actualul sat Vidra se afla în cătunul Vidra de Mijloc, care numai el avea atunci 30 de crânguri – Văsești, Rusești, Oblănțești, Povești, Lodobești, Bitești, Jeflești, Săgagi, Valea Slatinei, Vâlcești, Modolești, Giurculești, La Toșcă, Glințești, Valea Dodoiești, Budești, Neagra, onulești, Horjești, Tămășești, Gligorești, Dealul Melcilor, Dosul Văsăștilor, Nemeș, Trifănești, Juvovești, Forocsești, Resighiești, Davidești, Jiflești².

Se pare că aceste crânguri erau atât de numeroase datorită nevoii omului de a avea pășune, platourile fiind locuri cu verdeață abundentă, mai căutau loc cât de cât plan pentru a cultiva pământul, ținând cont de multele etape ce trebuiau parcurse în zonă până la însămânțare. De exemplu, primăvara, în special din locurile aflate în pantă, mai întâi trebuia adunată piatra ce era scoasă la suprafață de ape. Apoi, îndeletnicirea de a prelucra lemnului i-a determinat pe oameni să se așeze în anumite perioade ale anului cât mai aproape de pădure, cu întreaga familie, pentru a ușura transportul greu și neplăcut. Un alt motiv, amintit de Florea Florescu în studiul său dedicat satului Vidra, este acela că, folosindu-se de relief accidentat, oamenii fugeau de dușman, se retrăgeau din calea lui, doar primăriile putând fi luate în stăpânire. Casele rămâneau izolate,

¹ Lucia Apolzan, *Cercetări etnografice în Munții Apuseni*, cu un rezumat în limba franceză, o hartă a regiunii și 25 de figuri, extras din „Apulum”, Buletinul Muzeului Regional Alba Iulia, I (1939-1942), Alba Iulia, Tipografia „Alba”, f. a.

² Vezi *Ibidem*, p. 91

„singure, de sine stătătoare, cu interesele lor tihnite – pe om nu-l mai vedeai”³, vidrenii rămâneau oameni liberi.

2. Importanța căsătoriei în zona Vidra

Întemeierea unei familii este o schimbare importantă de categorie socială, în primul rând deoarece cel puțin unul dintre soți își părăsește familia, casa părintească și uneori chiar și satul pentru a-și întemeia o nouă familie. Van Gennep, în lucrarea *Riturile de trecere*, consideră că schimbarea domiciliului este marcată prin ceremonii, și că riturile de separare specifice acestei situații joacă un rol esențial, având de a face cu o schimbare materială⁴.

Credințele și practicile rituale legate de nuntă, în comparație cu cele legate de naștere sau de moarte, sunt mult mai spectaculoase, având scenarii bine definite și care trebuie respectate întocmai. Evenimentul este foarte bine organizat, este receptat ca fiind pozitiv și, cum spuneam, este așteptat cu plăcere. Mai mult, dată fiind geografia zonei Vidra, a satelor moțești în general - cu cătune răsfirate, cu grupuri de gospodării risipite, separate prin culmi, văi, râpe, izvoare, pâraie, stânci, copaci –, locuri în care oamenii munceau și se adunau laolaltă doar la marile sărbători sau când coborau în așezările din văi spre mori, pive sau târguri, nunțile erau cu atât mai mult așteptate.

3. Nunta

În comuna Vidra nunțile se organizau, de obicei, duminică, „duminică și câteodată joia”⁵. După ce obiceiurile urbane au pătruns și în zona Munților Apuseni, nunțile au început să se facă sâmbătă noaptea și, mai nou, duminică după-amiază se organizează așa-numitele „nunți de zi”.

În ceea ce privește anotimpul în care să se organizeze nunta, se prefera vara, sau în orice alt anotimp, dacă nu era post. Se prefera anotimpul calduros, „vara, că nu se făcea cort”⁶, iar iarna „se făceau nunți mici, în casă”⁷. Se pare că locuitorii satelor de munte, datorită geografiei locale, cu relativ puține îndeletniciri agricole, și datorită ocupațiilor specifice zonei, nu erau condiționați de muncile specifice anotimpului cald, care ar fi putut împiedica organizarea de evenimente.

Muzicanții jucau un rol important în cadrul nunții, care erau aleși de către miri în funcție de priceperea lor. Se pare că aceștia aveau, în general, același repertoriu și nu era obligatoriu ca membri formație să fie din același sat. De cele mai multe ori, exista un lider al bandei care își alegea oamenii în funcție de disponibilități.

Muzicanții erau arvuțiți cu mai multă vreme înainte de nuntă, fie de părinți, fie de viitorul mire. În Ponorel, la nunți formația avea „tărăgot, gurdună și ceteră”⁸, în comună existând o singură formație, din care „clarinetul era din Ponorel, duba era din Neagra și din Pleșcuța era Rovin cu cetera. /.../ Rovin era cel mai renumit taragotist din comuna noastră!”.

Minerva Trif, născută în Avram Iancu, își amintește că pe lângă taragot, dubă și vioară se mai cânta și la acordeon, iar cântecele din repertoriul formațiilor erau „despre mândra din sat, lelea din sat, de mire și mireasă, de-astea”⁹. Dintre cântecele ce se cântau la nunți, oamenii își amintesc de „*Banule, mâncate-ar boala, Patru boi cu lanț în coarne*”¹⁰, și mai era „o cântare faină, *Țarina de la Abrud*, acestea erau cântecele care se cântau cel mai des în zona noastră”¹¹, își amintește Pietricele Maria.

³ Florea Florescu, *op. cit.*, pp. 92-93

⁴ Vezi Arnold Van Gennep, *Riturile de trecere. Studiu sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Iași, editura Polirom, 1996, p. 107

⁵ Pietricele Maria, 68 ani, născută în 23 august 1950, în Ponorel, locuiește în Bobărești, jud. Alba, informator

⁶ Pietricele Maria, informator

⁷ Pietricele Maria, informator

⁸ Pietricele Maria, informator

⁹ Trif Minerva, informator

¹⁰ Pietricele Maria, informator

¹¹ Pietricele Maria, informator

Gheorghe Culda crede că în alegerea muzicanților conta și prețul acestora. El își amintește de Ghiță de la Abrud, care în anii '77 avea mai mulți cântăreți în formație. Acesta avea „acordeon, dubă, vioară, două taragoate și saxafon”¹².

Bobar Cornel își amintește că pe muzicanți „îi culegeau din Neagra. Aveam unu de-aici de la Drăgoiești, din sus, și gurdună aveam, ce ceia mare, cât o vacă, trebuia s-o ducă un bărbat din sat”¹³.

Chemarea la nuntă a rudelor și a altor membri ai comunității nu se manifestă ca un ritual în zona Vidra și nu presupune anumite obiceiuri. Mirele își invita, „nu mai repede cu două săptămâni de-a hi nunta”¹⁴, rudele din partea lui, cu câteva săptămâni înainte de nuntă, iar părinții miresei își invitau, la rândul lor, rudele și prietenii. Mergeau, deci, „la neamuri și la pretini umblau”¹⁵. „Mergeau din casă-n casă, mai mergeau și mirii, mai mergeau și părinții. Așa se vestea nunta, din gură-n gură. Mergeau pe jos cu invitația și câte unii mai aveau câte o sticlă cu vinars la ei, câte unii nu, care cum... Mergeau pe jos, că, chiar dacă avea el cal, ea nu putea merge pe lângă cal”¹⁶. Oamenii erau invitați simplu, neversificat, „doar zvoniceu ce mai știa versuri și nici el nu știa atâtea ca acum. Se spunea că în data cutare au nunta și se invitau mai mult neamurile, nu tot satul”¹⁷.

Invitația la nuntă se făcea verbal: ¹⁸ și se invitau doar oamenii care se știa sigur că vor participa. Nu se cunosc orații sau alte formule specifice de adresare în cazul invitației la nuntă. Pietricele Maria spune că părinții mirelui mergeau din casă în casă și „îi chema la nuntă că se însoară feciorul lor și să vie la nuntă s-aibă noroc în căsătorie și după-aceia venim și noi”¹⁹.

Contextul chemării era unul relativ solemn, cei ce invitau fiind îmbrăcați un pic mai „fain” ca în zilele obișnuite și nu duceau cu ei băutură. Pietricele Maria își amintește că mireasa era îmbrăcată cu „poale de lipideu, cu ie, cojoc, mai avea cheptar cusut cu flori făcut din chele oaie și năframă în cap. Se îmbrăcau de sărbătoare și dacă făceau târgu’... În picioare ciorapi de lână și opinci”.

Prin anii '70, invitația verbală a fost înlocuită, treptat cu invitația scrisă. Inițial se dădeau invitații scrise doar nașilor și rudelor foarte apropiate, după care s-a trecut doar la invitația scrisă.

O următoare etapă în pregătirea nunții era obiceiul ca vecinii și rudele să ofere familiei care organizează nunta o parte din alimentele necesare preparării mâncării: ouă, făină, zahăr, unt, smântână, lapte, găini - Pietricele Maria, spune că se duceau „găini negre să facă supa bună. Cocos nu aveau voie să ducă. De duceau cocos zicea să se bat mirenii, nu stau laolaltă” Acestea se donau în săptămâna nunții, „și tăți bine merjau și ajutau și duceau acolo la ficior, că la ficior se făcea nunta. Și fata ducea și ea acolo. La fată se ducea numai dacă era singură la părinți și rămânea în casă. Atunci să merja acolo. La mireasă nu se da nimic, numai prăjiturile nașilor și prăjiturile miresei pe farfurie, când ieșea din casă, în rest totul unde era nunta”²⁰. Pe lângă aceste ajutoare, la casa mirelui trebuia să fie deja pregătite anumite alimente pentru buna desfășurare a petrecerii. „Feciorul nu se însura până nu avea țuică, butoaiele făcute de el, că atunci era gospodar”²¹.

În zona comunei Vidra și în împrejurimi ajutorul se oprea la oferirea acestor alimente, iar participanții la nuntă mai ofereau cinstea și anumite obiecte casnice. Facem această precizare, deoarece știm că în alte zone ale Transilvaniei mai era un obicei al nuntașilor, cu valoare pur economică, acela de a duce cu ei la nuntă băutură sau prăjitură, care erau servite dimineața de nuntași între ei.

Dintre prăjiturile servite la nuntă, femeile își amintesc de „poroni” (poronio) de „galbăna”, care era un chec, tortata, cornulețe, pancove și alte „cocături”, cum se numesc în zona Vidra. Într-un

¹² Culda Gheorghe, 63 ani, 16 august 1955, născut în Bobărești, locuiește în Valea Morii, jud. Alba, vornic, informator

¹³ Bobar Cornel, 65 ani, născut în 28 martie 1953, în Ponecel, locuiește în Puiulești, jud. Alba, informator

¹⁴ Pietricele Maria, informator

¹⁵ Pietricele Maria, informator

¹⁶ Trif Minerva, informator

¹⁷ Trif Minerva, informator

¹⁸ Bobar Cornel, informator

¹⁹ Pietricele Maria, informator

²⁰ Pietricele Maria, informator

²¹ Pietricele Maria, informator

articol²² din ziarul „Unirea”, am întâlnit informații despre prepararea acestor prăjituri, precum și a altora care se serveau în vechime la nunțile moțești, cum ar fi „pogăcia” – care înlocuia torul miresei pe Valea Arieșului – și „tortata”, specifică localității Sălciua de Jos și care era dusă drept cinste la ospaț. Aurelia Macavei, în volumul *Din patrimoniul culinar... preparate din grâu și făină*, editat de Consiliul Județean Alba, Muzeul Național al Unirii Alba Iulia și Asociația Tradition Group, oferă rețeta prăjiturii poronio: „Se face un aluat fraged din făină albă, smântână, unt, zahăr, ouă, scorțișoară, cuișoare, piper, puțină drojdie și sare. Se întinde o foaie în tavă, care se unge cu magiun de prune. Din restul de aluat se întind fâșii subțiri, care se așează peste dulceață în tavă sub forma unui grilaj rombic. Se coace la cuptor”²³.

Rețeta tortatei este oferită de Ileana Bobog, în același volum amintit mai sus: „Tortata se făcea de obicei din cinci ouă, cinci linguri de zahăr și cinci linguri de făină. ‘Se bat albușurile spumă cu zahărul, apoi cu lingura de lemn se amestecă gălbenușurile și făina. Se toarnă compoziția într-o cratiță unsă cu unsoare și bătută cu făină. După coacere este întoarsă pe un blid lat (farfurie întinsă – n.r.) și unsă cu un albuș frecat spumă cu zahăr”²⁴.

Alegerea vornicului era o etapă importantă, necesară pentru buna desfășurare a nunții. În satele din Munții Apuseni exista câte unul sau chiar doi vornici, iar cel „mai bun de gură”, în concepția organizatorilor, era ales pentru conducerea ceremonialului. Acesta era plătit cu bani și cu un „pachet”, la final, care conținea alimente. Îmbrăcămintea acestuia nu știm să fi conținut elemente distinctive deosebite, în afara unei ploști cu crampă: „Zvornicul era cu cămașă albă, cu primă tricoloră legată peste mijloc, peste brâu și purta cu el ploscă de ceia de lemn sau sticlă cu vinars”²⁵. Culda Gheorghe, zvornicul din Valea Morii spune că el poartă „pantaloni negri și cămașă tradițională cu flori și ploscă”²⁶.

Acesta stabilea și organiza momentele nunții, trasa sarcini celorlalți participanți, cum ar fi, de exemplu, momentul în care pleacă alaiul, în ce ordine se serveau mâncărurile. Vornicul știa strigături, orații de nuntă, zicători, vorbe de duh și, mai ales ritual, desfășurarea nunții.

În comuna Vidra vornicul se numea „zvornic”, cu o interesantă trimitere spre zvon, credem noi, dacă ar fi să facem o legătură cu geografia locului, cu casele răsfirate pe culmi și dealuri, unite din punct de vedere comunicațional doar prin misterul „zvonului”. O altă explicație ar fi că vornicului din partea mirelui i se spunea zvornic, iar cel din partea miresei se numea vornic.

Deși avem cunoștință de faptul că nunta este un ritual cu gesturi semnificative și că procesiunea ce o presupune are valențe magico-religioase, lucru ce o apropie de spectacolul teatral, cu originile în misterele grecești, în zona Vidra au rămas prea puține semnificații, ritualul și-a pierdut semnificația, chiar dacă unele gesturi, fără a se mai ști de ce, se practică.

Părinții joacă un rol important în cadrul „spectacolului nupțial”, căci socri mari – părinții mirelui – și socri mici – părinții miresei –, erau cei care „făceau” nunta, adică plăteau cele necesare desfășurării ei, hotărau ziua și locul, și ofereau cinstea. Tot asupra lor se îndreaptă glumele și strigăturile nuntașilor, de la ei din casă pleacă mirii, și tot ei, mai exact soacrele, își întâmpină nurorile la întoarcerea de la biserică.

Nași, care am văzut în capitolul anterior cum erau aleși, în funcție de grade de rudenie, pe prietenii sau pe avuția și omenia de care dădeau dovadă, erau persoane importante în cadrul alaiului și între ei și miri se stabileau legături extrem de puternice, considerate ca și acelea de rudenie, căci între fii nașilor și fii mirilor nu se putea oficie, ulterior, căsătorii. În zona Munților Apuseni se alegea o singură pereche de nași, și mai aproape de zilele noastre au început să se accepte două perechi, dar nu mai multe.

²² C.M., *Bunătăți din Alba: Pogăcie, poronio și tortată, prăjiturile de la nunțile de odinioară. Rețete din zona Munților Apuseni*, în „Unirea”, 20.09.2015, disponibil pe <https://ziarulunirea.ro/bunatati-din-alba-pogacie-poronio-si-tortata-prajiturile-de-la-nuntile-de-odinioara-retete-din-zona-muntilor-apuseni-343466/>, site accesat la data de 03.02.2018

²³ Aurelia Macavei, apud *Ibidem*.

²⁴ Ileana Bolog apud C.M., *Op. cit.*

²⁵ Trif Minerva, informator

²⁶ Culda Gheorghe, informator

Pe lângă staroste și muzicanți, la reușita nunții participă și bucătăreasa sau „socăcița”, cum se numește ea în comuna Vidra, împreună cu ajutoarele ei, aproximativ cinci femei harnice și curate, alese de aceasta. Termenul de socăciță vine din maghiarul „szakács”, adică bucătar. Femeile încinse cu șorțuri albe, întâmpinau mirii la venirea lor de la cununie cu strigături speciale și erau plătite pentru munca lor cu bani.

4. Obiceiuri petrecute înaintea nunții

În Munții Apuseni, acestea sunt relativ puține. În această zonă geografică nu știm dacă a existat vreo practică privind petrecerea de dinaintea nunții, nici a fetei, nici a băiatului, „șiratăul”, cum se numește din alte zone. Eventual, la jocul din duminica de dinaintea nunții, se putea anunța viitoarea cununie, însă jocul se desfășura normal. „Petrecere înainte de nuntă nu se făcea. Toată duminica era joc și acolo jucau și era oricum petrecere unde veneau și căsătoriți, și necăsătoriți. Nu, fetele n-aveau voie să plece de-acasă...”²⁷.

O practică ce se desfășoară înaintea nunții, obligatorie, este împărțășania tinerilor, care are loc cu câteva zile înainte de ceremonialul propriu-zis, fie joia, fie sâmbăta. Mergeau împreună la biserică, după care se ducea fiecare la casa lui pentru a continua pregătirile de nuntă: „La împărțășire mergeau cu două-trei zile înainte, amândoi mergeau, și apoi mergea fiecare acasă la el”²⁸.

4. Nunta propriu-zisă

Nunta propriu-zisă începea dimineața, când fetele, feciorii și nașii mergeau la casa mirilor. Mult mai târziu a apărut obiceiul ca mirele să plece cu alaiul după nași. „Nașii mergeau singuri la mire acasă unde erau serviți cu prăjituri și băutură, și mergeau la mireasă”²⁹. Mireasa se gătea până la venirea alaiului, când ajungea mirele ea trebuia să fie gata.

În comuna Vidra nu am găsit ritualuri specifice în ceea ce privește îmbrăcatul mirilor, sau alte pregătiri cum ar fi bărbieritul mirelui, dar era un aspect important căruia i se acorda atenție deosebită. Nu avem cunoștință nici dacă existau cântece specifice sau alte rostiri speciale pentru aceste momente ale îmbrăcatului, mai ales că bătrânii cu care am stat de vorbă nu-și mai amintesc de acestea, decât foarte vag. De exemplu, o strigătură specifică perioadei în care mireasa se pregătește este, ca în cazul mirelui: „Gată-te mireasă bine/ Că vin cuscii după tine/ Și-ți pune gândul la bărbat/ Că tu ești de cununat”³⁰.

Deși, cum am văzut în prima parte a lucrării, nu existau fete gravide în afara cununii în zona Vidra, aceasta din cauză că erau bine „păzite” de părinți, și a regulilor stricte din zonă, dar și din cauză că fetele se măritau, de multe ori, foarte tinere, chiar la vârsta de 14 sau 15 ani, totuși există o strigătură specifică unor astfel de cazuri, dar care, credem noi, a intrat mai târziu în repertoriu vornicilor: „Gată-te cu cununat’/ Că te-ajunge botezat”³¹.

Astfel, mireasa este ajutată de fete sau de nașă să se îmbrace, hainele ei fiind costumul popular specific. Ea își pune „fustele cusute de ea, alb cu negru, zadiile, și dacă erau de la bunică-sa nu era nimic. Avea ciorapi albi și avea pantofi cu bărete, negri. În sus avea cojoc și ie cu flori negre și avea șlaiărul până jos. Dacă o mai fost căsătorită avea numai șlaiăru făcut cu bucle, fără coroniță”³². Trif Minerva întărește aceste afirmații, spunând că mireasa trebuia să poarte „costum alb și negru, zadie, cămașă, cheptărușcă și batic în cap după nuntă. Șlaiăr nu era, era numai port popular și șlaiăru a apărut mai încoace”³³.

Cununia „era făcută de o femeie care se pricepea, din grâu când era grâu, sau o făcea din voal”³⁴. Pietricele Maria este singura care afirmă confecționarea cununiei din plante de sezon,

²⁷ Pietricele Maria, informator

²⁸ Pietricele Maria, informator

²⁹ Trif Minerva, informator

³⁰ Pietricele Maria, informator

³¹ Pietricele Maria, informator

³² Pietricele Maria, informator

³³ Trif Minerva, informator

³⁴ Pietricele Maria, informator

restul vorbesc de confecționarea florilor din hârtie creponată și sârmă îmbrăcată în ceară de albine. „Erau femeii în sat care făceau flori din hârtie creponată roșie, albă, verde, și făceau trandafiri, întăreau coronița cumva cu parafină și o colorau cu ceva lunar galben sau alb și o făceau pe margini cu galben sau cu alb. Frunzele din hârtie verde și atunci pe două sârme se împleteau”³⁵.

Părul miresei trebuia împletit, în mod obligatoriu, în codițe, de acest aspect ocupându-se, în general, nănașa, sau vreo femeie pricepută.

Odată îmbrăcată, ea aștepta alaiul cu mirele și de multe ori „intra în panică, că de ce nu vine?, și dacă nu mai vine?”³⁶.

Mirele este ajutat rar la îmbrăcat, mai des întâlnit fiind obiceiul ca nașul să îl ajute să își ia pieptarul, lucru surprind și în pozele ce se făceau atunci³⁷. Nu cunoaștem nici formule speciale de adresare în aceste situații, doar câteva vorbe simple adresate de mamă către fecior: „«Gată-te copile, să mei după mireasă!», zicea mama, și el mai șuiera... «Io o fac, io o desfac»”³⁸.

Mirele se îmbrăca în costum național, iar „nașul, sau frate dacă avea în casă, sau tata, îl ajuta să se îmbrace. Se bărbieră singur și îl asista nașul, să vadă cum se-mbracă. Lua izmene albe, pantaloni țesuți, cheptar, cizme negre bilghere și sus cămașă albă cusută cu ciucuri negri și-atât. În cap pălărie. Dacă avea școală atunci costum, cravată și capul gol”³⁹.

Sau, un alt informator, din Avram Iancu, spune că mirele purta la acel eveniment „cioareci, cămașă albă și țindră. Vara cu pălărie, toamna și iarna căciulă. Cizme bilgăre sau bocanci”⁴⁰. Doar mirele și feciorii care îl însoțeau purtau costum popular, pentru a putea ieși în evidență în cadrul alaiului. „Da’ zicea că nu are voie să îmbrace costumul înainte de nuntă, trebuia să fie costum nou”⁴¹, zice Bobar Cornel.

În timpul îmbrăcatului mirilor li se puneau sare, busuioc sau urzică în pantofi, și miresei busuioc în sân, pentru a fi apărați de „intervenții” negative dar și pentru a-și influența destinul: „în pantof urzică, în piciorul stâng, în vârful pantofului se pune urzică pentru deochi și la sân pune busuioc”⁴².

Trecerea de la costumul popular la alte haine se face în perioada industrializării, când tinerii cu studii introduc alte obiceiuri.

De asemenea, în zona Vidra nu se cunoaște obiceiul ca nașii să aducă cu ei colaci, de obicei în număr de trei, care să fie împărțiți, să constituie „colacul miresei”, sau vreun colac să fie împărțit de mireasă la finalul nunții, echivalentul tortului de astăzi.

Zvornicul ajunge la casa mirelui, împreună cu părinții zice „un *Tatăl nostru* și atunci începi: Azi e data de..., în această zi e o mare sărbătoare. Un părinte naște copilul, îl crește și la urmă îl căsătorește. Și atunci iar zici un *Tatăl nostru*, La mulți ani trăiască!”⁴³.

Când mirele era pregătit, „zvornicul” pregătește alaiul pentru plecarea spre casa miresei. „Înainte de a pleca, făcea rugăciune *Tatăl nostru*, la mire acasă, și după-aceea încolona căruțele”⁴⁴, dacă locuiau mai departe, sau oamenii în alaiul ce mergea pe jos.

În curte, vornicul rostește mai multe orații:

„Noi plecăm în căutare
Să găsim spumă de mare
O mireasă ca o floare
O mireasă ca-n povești
Cum alta-n Bistra nu găsești”⁴⁵.

³⁵ Trif Minerva, informator

³⁶ Trif Minerva, informator

³⁷ Informație obținută de la Bobar Cornel, informator

³⁸ Pietricele Maria, informator

³⁹ Pietricele Maria, informator

⁴⁰ Trif Minerva, informator

⁴¹ Bobar Cornel, informator

⁴² Tămaș Maria, 72 ani, născută în 16 februarie 1946, în Ponorel, locuiește în Puiulești, jud. Alba, informator

⁴³ Culda Gheorghe, vornic, informator

⁴⁴ Pietricele Maria, informator

⁴⁵ Culda Gheorghe, vornic, informator

sau

„Soacră mare, soacră mare,

Noi plecăm în căutare

Să-ți găsim o noră tare

Să te-ajute la ciubăr,

Să te scuture de păr.

Să te-ajute când ți-e rău,

Să te arunce-ntr-un părau.

La mulți ani trăiască! Și dai să margă”⁴⁶.

În fruntea alaiului erau velfeii, îmbrăcați în costume naționale sau purtau câte o panglică tricoloră peste umăr pentru a se deosebi de restul nuntașilor.

Pe drum se rosteau strigături sau „iuituri” la adresa nuntașilor, a socrilor și mirilor. Strigăturile erau rostite în general de vornic, dar și de nuntași, fiind bine cunoscute de aceștia, tipizate, sau improvizate în funcție de situația în care se cereau spuse. Pietricele Maria își amintește o parte dintr-o strigătură ce se spunea înainte de a ajunge la mireasă, însă nu o rostește decât parțial, fiindu-i jenă de conotațiile acesteia: „Gată-te mire bine/ Că vin cuscii după tine/ Să te-ajute la ciubăr/ Să te spele...”⁴⁷.

Câteodată se mai închidea drumul „cu crengi, pari, ca să nu poată ajunge și atunci zvornicu deschidea drumul”, și dacă erau în apropierea casei miresei, vornicul „striga la părinții fetei sau la neamuri să le vină în ajutor, că, uite, ei au venit, că au o fată acolo pe care ar vrea s-o ieie pentru mirele lor și atunci îi lăsa să intre”⁴⁸.

În nunta tradițională românească, întâlnirea dintre alaiul mirelui și alaiul miresei, comportă un moment conflictual, generat de situația fetei ce urmează a se căsători și a pleca în altă casă, unde trebuie să se adapteze, acceptarea ei în noua familie putând fi problematică. Această stare se răsfrânge întregului alai și produce o înfruntare, dialogată, între participanți⁴⁹.

Și ca într-un basm în care eroul este supus obligatoriu unor probe în căutarea sa, mirele este supus și el unor probe la casa miresei, ajutat fiind, de data aceasta de alaiul care îl însoțește și în special de vornicul ales și pentru priceperea lui la negociere. Astfel, o primă piedică este legarea drumului de către copiii din sat, care trebuie plătiți cu bani de către nași.

Apoi, odată ajunși la casa miresei, porțile pot fi închise, iar vornicul trebuie să convingă auditoriul ca să fie lăsați înăuntru. În Vidra nu se obișnuia ca mirele să fie supus unor probe în această etapă, ci după intrarea în curte. Porțile erau îmbrăcate în „cetină și cu hârtie ceea creponată”⁵⁰, „cu prime și cetină, cu creponat. Creponata o fost de când o fost lumea”⁵¹.

Când vornicul Gheorghe Culda găsește drumul închis aproape de casa miresei, după ce oamenii din cele două alaiuri „se ceartă”, intervine:

„Noi plecăm în căutare

Să găsim spumă de mare,

O mireasă ca o floare.

Noi plecăm la vânătoare

Să găsim căprioare,

Toți cu puști și cu pistoale,

Toți îs cu mâinile goale

și-atuncea, toți oamenii miresei îți spun că - Nu-i aicea, nu-i aicea! Și-atunci eu îi îmbii din ploscă cu vinars și-l mai întreb o dată pe un bătrân:

⁴⁶ Culda Gheorghe, vornic, informator

⁴⁷ Pietricele Maria, informator

⁴⁸ Trif Minerva, informator

⁴⁹ Vezi Ion Șeuleanu, *Dincoace de sacru, dincolo de profan. Studii și eseuri de folclor*, Târgu-Mureș, Editura Tipomur, 1994, p. 163

⁵⁰ Trif Minerva, informator

⁵¹ Culda Gheorghe, vornic, informator

- Dragu' nfeu, tu ești om bătrân, nu ești chiar scușă, dă-le pace, spune, nimerirăm bine calea?

- Nimeriră-ți
Baciule dragă-ți mulțumesc
C-ai fost harnic și isteț
Ca un purceluș mistreț.
Rupă-ți lupu' oile
Să te prindă ploile
Să te prindă câte-o ploaie
Să te ude pân' la piele.

Mai este câte unul cu cravată nouă, stă de-o parte:

- Ei, să trăiești, să înflorești
Să faci casă-n București
Să n-ajungi s-o povestești.

Și-atunci ei nu mai au ce zice”⁵².

După ce alaiul mirelui intra în curte, „de-acolo de pe târnaț, aruncau cu grâu pe fete ca să se mărite și ele”⁵³, își amintește Maria Pietricele. La fel și Cornel Bobar, spune că atunci „când ajungi la mireasă se dă cu grâu. Dă cu grâu, nu da cu leavă/ Că mireasa-i om de treabă,/ Și mirele-i om nu-i necăjt/ Da aicea o venit...”⁵⁴. În ale zone ale Transilvaniei, ritualurile de fertilitate, săvârșite prin stropitul cu apă cu un mănunchi de busuioc și prin aruncarea cu grâu asupra nuntașilor și mai ales asupra fetelor pentru a avea noroc la măritiş, se practica la ieșirea miresei în curte.

Minerva Trif, născută în Avram Iancu, spune că „la noi nu se arunca cu grâu, nici nu se rupea colac deasupra capului miresei...”, probabil din cauză că grâul era un aliment de bază scump și mai greu de procurat în zona de munte, și de aceea s-a renunțat la acel obicei.

Cerutul miresei de către alaiul mirelui este un moment emoționant și este însoțit de proba recunoașterii, ca în basmele românești. Vornicul cere mireasa cu o formulă simplă, credem noi, iar mirele trebuie să o recunoască de două sau de trei ori. Prima dată i se prezintă o fetiță îmbrăcată în mireasă, „miresuța” sau „mireasa mică”, după care i se aduce o babă costumată, la rândul ei, în mireasă, o „mohondă”, cum o numește Gheorghe Culda, vornicul din Valea Morii. Mirele trebuie să le plătească pe fiecare și să dialogheze cu ele, până ce, a treia oară, i de aduce aleasa, sau este invitat să o caute singur prin casă. Gheorghe Culda spune că mireasa bătrână poate fi chiar „bătută” cu urzici de către mire, iar miresuța, așezată pe un scaun în fața mirelui, este chestionată:

„- Făcutu-i-ai plăcinte?
- Făcut!
- Fost-ai cu el la birt?
- Fost și m-o bătut și mama.
- Și-atuncea? No, mei fără mire acasă?
- Nici de-a dracului!

Atuncea o plătește frumos nașu și mirele și atunci io anunț: Toată lumea, nu-i nime obligat, să plătim mireasa să-și cumpere o păreche de cercei”⁵⁵.

Mai departe, urma dialogul dintre „zvornic” și reprezentanții miresei, în general tatăl acesteia:

„- Am pierdut ceva și vrem să căutăm ce-am pierdut și știm că se găsește în această casă. Nu este aici o floare frumoasă, o mireasă drăgăstoasă?

- Ba da, este, n-ai greșit casa.

Și atunci intra în casă să aducă miresuța, de patru-cinci anișori, îmbrăcată și ea în costum popular.

- Oare asta-i? Asta-i, ori nu-i asta?

⁵² Culda Gheorghe, vornic, informator

⁵³ Pietricele Maria, informator

⁵⁴ Cornel Bobar, informator

⁵⁵ Culda Gheorghe, vornic, informator

- Nu-i asta!

- Ba io îs! Nu știi că ți-am făcut plăcinte? Și-acum zici că nu-s io? Ba ie, io-s! Nu mă mai duc de-aici de lângă tine!

Și-apoi mirele și nănașu o plătește, îi dă câțiva bănuți, să să ducă s-aducă mireasa, pe celaltă. Acea iese cu tava cu patru păhare.

- Asta-i, ori nu-i asta?

- Asta-i!

Și i-o da în primire la naș.⁵⁶, deoarece până la biserică mireasa era dusă de nănaș și mirele de nănașă. Abia după cununia religioasă mirele putea merge în alai alături de mireasă.

Trif Minerva își amintește și ea că odată intrați în curtea miresei, discuția se purta între „zvornic” și tatăl miresei. „Prima dată o da așa mai cotit, cu un ton mai superior. La casa miresii era potrivirea. Porțile nu erau deschise totdeauna. Uneori erau deschise, alteori erau închise și trăbuiau să le deschidă să poată intra. Ca să poată deschide porțile, părinții sau rudeni din partea miresii îi așteptau la poartă și-i întrebau după ce-or vinit, cu ce tribă? Cine sunteți? Și atunci dialogul îl purtau aclo-ntre ei.

- Ce plățiți ca să vă dăm drumul să intrați? Ce plățiți să vă dăm fata pe care-o căutați?

Prima oară le aduceau o fată mai mică, a doua oară le aduceau o babă care abia se ținea pe picioare. Nu, nu, nu, nu-i trebuia nici fata, nici bătrâna. Și dacă se înțălejeu, îi dădea voie să intre în casă să caute mireasa. Sau se înțălejeau și ieșea tata cu mireasa și întreba: Asta-i?

Ori scotea pe-o soră de-a ei mai mică ori mai mare și atunci mirele spunea că: Nu, nu, ni-iceea, îi alta. Și atunci îi zăcea să intre el ca să și-o găsească. Ea era ascunsă și atunci ieșeau amândoi. Ea îi pune floare-n piept și el venea cu buchetul de mireasă⁵⁷.

Gheorghe Culda povestește că după ieșirea miresei celei mici, el, vornicul, aduce adevărata mireasă și-i spune mirelui:

„- Dacă nu-ți convine, mă duc cu ea...

- Las-o aici!

No, și-atunci începe. Îi dă buchetul, ea îi pune florile, iar să zice un *Tatăl Nostru*,

Să cânte muzica tare s-audă și mic și mare

Care se pune pe vale-n jos

C-avem un mire frumos⁵⁸.

Despre buchetul miresei am întâlnit două variate, fie că mireasa avea buchetul de acasă, fie că îl primea de la mire. Acestea erau fie din flori naturale de sezon, fie confecționate din hârtie creponată de către femei pricepute.

În alte zone ale Transilvaniei, cum am mai spus, exista obiceiul tăierii colacului la apariția miresei, și împărțirea acestuia nuntașilor. Însă în zona Vidra acest obicei nu s-a păstrat, chiar dacă a existat cândva, nici la întoarcerea mirilor de la biserică, nici la plecarea miresei de acasă, cum s-a întâmplat în alte zone din cauza schimbării, în timp, a locației nunții. Petrecerea de nuntă se săvârșea la mire acasă, de obicei, însă, odată cu pătrunderea civilizației în zona Munților Apuseni, ca și în alte locuri nunțile au început să fie făcute la Căminul cultural și mai apoi în restaurante elegante și cu pretenții.

Urmau diferite obiceiuri legate de despărțirea miresei de vechea ei familie, moment din care s-a păstrat doar un cântec ce se cânta în astfel de momente, *Ia-ți mireasă ziua bună*.

Maria Pietricele își amintește de o formulă de despărțire, dar care se adresa mirelui: „Lași mamă, lași tată, fi alături de soția ta. De astăzi înainte ești una cu soția ta⁵⁹. Iar Culda Gheorghe, își amintește o iertăciune pe care o rostește vornicul la plecarea din casa miresei:

„Nu-i copil ca să se nască

La părinți să nu greșească

Dacă v-am greșit și io

⁵⁶ Pietricele Maria, informator

⁵⁷ Trif Minerva, informator

⁵⁸ Culda Gheorghe, vornic, informator

⁵⁹ Pietricele Maria, informator

Să mă ierte Dumnezeu.
 Frunză verde foi trifoil,
 Să mă iertați și voi
 Părinți, dragii mei.
 Mulți ani trăiască!
 Sau
 Io mă duc și io vă las
 Io vă las cu bun rămas
 Dragă mamă, dragă tata,
 Voi sunteți singuri la poartă”⁶⁰.

Mai departe, alaiul format de vornic pleca spre biserică unde avea loc cununia religioasă.

În față mergeau vilfeii, apoi urmau „lumânările, mireasa, mirele, alaiul”⁶¹. Mireasa era întotdeauna prima, cu nașul, apoi mirele și nănașa, după care urmau părinții, rudele și nuntașii care formau alaiul. Mai exista obiceiul, în alte zone, ca mirele să fie dus de două fete, iar mireasa de flăcăi, sau, în alte locuri mirele în față și mireasa după el, urmați de alai. „La urmă de tot era muzica”⁶². Astăzi, se obișnuiește ca mirele să fie însoțit de două fete la ieșirea din casă când se merge după nănași.

Extrem de rar a existat situația în care mireasa a fost înlocuită în realitate cu altă mireasă, lucru ce a stârnit confuzie destul de mare între nuntași. Cornel Bobar își amintește că a existat un caz în Albac, în care mireasa a „fugit” cu o săptămână înainte de nuntă, și cum nunta era deja pregătită, „mirele ș-o luat altă mireasă și s-o făcut nuntă”⁶³.

La biserică, mirii erau așteptați de preot, care oficia cununia religioasă. Ușile biserici rămâneau deschise, iar la ieșirea din biserică se mai obișnuia „închiderea drumului” de către copii. Slujba preotului era plătită de nași.

Despre coronițele utilizate de preot în vederea oficierei cununii, deși în alte zone se spune că inițial erau confecționate din frunze de sezon, oamenii din Vidra și le amintesc aceleași dintotdeauna, de metal.

În zona cercetată de noi, nu s-au păstrat, și nu știm dacă au existat strigături specifice adresate preotului sau cantorului. Mai mult, Trif Minerva își amintește că „nu era muzică atunci aproape de biserică!”

După cununie, mirii ieșeau împreună din biserică, moment în jurul căruia se obișnuiesc o serie de practici rituale, unele fertilizatoare, altele destinate stabilirii ordinii sociale în familie. De exemplu călcatul pe picior, sau trecerea pragului la intrarea sau la ieșire din biserică. Sau, vornicul Gheorghe Culda spune că la ieșitul din biserică, „dau două sticle, ca să închine de trei ori și după-acei Mulți ani trăiască!”⁶⁴.

De la biserică, alaiul, cu mirii în frunte, pleca, de obicei pe jos, spre casa mirelui, unde avea loc petrecerea de nuntă. Uneori petrecerea putea fi dată și la mireasă acasă, și în Vidra nu a existat niciodată obiceiul de a se organiza două 2 nunți, una la mire și alta la mireasă.

Pe drum, de la biserică până la casa mirelui, vilfeii, îmbrăcați în costum popular și cu bandă tricolor trecută peste umăr, jucau. „Erau patru, îmbrăcați în costum național și cu panglică peste piept și tot în fața miresii jucau până acasă”⁶⁵. Vornicul și nuntașii chiuiau și făceau glume nevinovate la adresa mirilor și a părinților. De exemplu, iată niște strigături adresate socrilor:

„Soacră mică, soacră mică,
 Și degeaba ești tu mică
 Și pe pietroaie se ridică.

⁶⁰ Culda Gheorghe, vornic, informator

⁶¹ Culda Gheorghe, vornic, informator

⁶² Trif Minerva, informator

⁶³ Cornel Bobar, informator

⁶⁴ Culda Gheorghe, vornic, informator

⁶⁵ Pietricele Maria, informator

Soacră mare, soacră mare,
Iacătă-mi ieșiși în cale...

Nașu mare, nașu mare
Bun ai fost pe astă cale
Și de mers pe la ospete
Și de răzâmat cotețe”⁶⁶.

O primă întâlnire la casa mirelui se realiza între soacra mare și mireasă. Această întâlnire constituie un alt moment conflictual cu valențe rituale, binecunoscută fiind vechea gâlceavă dintre soacră și noră. Este un episod cu rădăcini arhetipale ce trimite la un moment traumatizant, același ca și în primul caz, mai sus amintit, al plecării miresei din casa părintească și integrarea ei într-o nouă familie. Evident, este vorba de o mimare a acestei stări conflictuale, deoarece în Vidra, cele două femei se îmbrățișează, uneori plâng, copleșite de intensitatea trăirii momentului și fac schimb de daruri. Gheorghe Culda spune că „soacra așteaptă mireasa, o strânje-n brață și o pupă, nu aveau ce vorbi”⁶⁷. Maria Pietricele își amintește o strigătură specifică acestui moment, rostită de vornic: „Țân-te, țân-te soacră mare/ Că-ți aduc o noră tare/ Să-ți ajute la ciubăr/ Să te scuture de păr. Da’ soacra o strângea în brațe și-i zăcea draga mării. Ea avea un cuvânt de spus”⁶⁸.

Apoi, mirii sunt întâmpinați de socăcițe, care, îmbrăcate cu șorțuri albe, ies să ureze viață lungă mirilor și să se plângă de greutățile întâmpinate în munca lor pentru a-și cere „plata” binemeritată. Evident, existau strigături specifice pentru acest moment. Maria Pietricele își amintește că „Lucreția din Gurahonț, măritată la noi, era cea mai renumită socăciță. Făcea niște prăjituri excepționale. Și-și lua câte patru-cinci femei din sat care s-o ajute. Ea era șefa. Socăcițele se alegeau care erau mai curate și mai harnice din sat. Care erau mai vrednice, se alegeau”⁶⁹. Aceeași informatoare mărturisește că era foarte mult de lucru la o nuntă, socăcițele trebuind să gătească câte 40 de găini. Strigătura cea mai cunoscută pentru socăciță era: „Socăciță lungă-n nas/ Carne-n oală n-o rămas”⁷⁰.

Am întâlnit denumirea de socăcițe pentru toate femeile ce muncesc la nuntă, dar și specificația că numai una era socăciță, restul fiind ajutoarele ei⁷¹. Oricum, socăcița sefă, sau bucătăreasa, purta o bandă la mână pentru a ieși în evidență față de celelalte femei, deoarece toate purtau șorțuri albe și toate ieșeau în întâmpinarea mirilor. Acestea, „cu șurte albe, învelite, îi așteptau, ieșeau în calea lor și îi mai servea cu ceva pe farfurie, să guste. Plata socăcițelor consta în bucate și bani, da’ numa’ bucătăreasa principală se plătea. Celelalte mergeau de voie bună”⁷². Vornicul Gheorghe Culda din Valea Morii spune despre obiceiul de a însoți socăcița prin sală, în scopul de a stârni voia bună, aceasta plângându-se la nuntași că „s-o ars făcând mâncare”, pentru a primi bani.

În vechime, nunta făcută acasă se desfășura în două camere, un spațiu destul de restrâns unde nu încăpea prea multă lume. Acolo se ocupau de servit cele 5-6 femei ce au ajutat bucătăreasa la prepararea mâncării și câteodată și vornicul. Nașii erau așezați lângă miri, aproape stăteau fetele și flăcăii, iar restul „care cum își găsea loc aclo”⁷³.

Înainte de a se așeza la masă, la casa mirelui, Bobar Cornel își amintește de obiceiul ca soacra și rudele din partea mirelui să se spele pe mâini, după care să închine câte un pahar cu băutură. Tămăș Maria spune că după ce vornicul invita lumea să se așeze la masă, „mirele și mireasa și nănașii intrau un pic în casă și mai pipau, și mărjeau cu mirele și cu mireasa în față, aplaudau, ziceau *Tatăl nostru*. Când intra în casă mireasa trebuia să înconjoare de trei ori masa”⁷⁴. Nu știm ce înseamnă acest obicei,

⁶⁶ Culda Gheorghe, vornic, informator

⁶⁷ Culda Gheorghe, vornic, informator

⁶⁸ Pietricele Maria, informatoare

⁶⁹ Pietricele Maria, informatoare

⁷⁰ Pietricele Maria, informatoare, dar și Culda Gheorghe

⁷¹ Culda Gheorghe, informator

⁷² Trif Minerva, informator

⁷³ Trif Minerva, informator

⁷⁴ Tămăș Maria, informator

și probabil prima parte, aceea cu retragerea mirilor pentru a reintra la masă în mod festiv este, credem, o practică ușor contaminată de obiceiurile actuale.

După ce nuntași își găseau locurile la masă, începea petrecerea de nuntă cu o rugăciune rostită de preot, dacă era acolo, de naș sau vornic. Cornel Bobar își mai amintește obiceiul, ca în deschiderea nunții, mireasa să împartă pâine invitaților, obicei întâlnit și în alte zone ale Transilvaniei, împărțitul colacului de către mireasă. După ce vornicul rostește: „Mireasă dragă, ce-avem pe masă? Pâine și sare și ce-i dat de Dumnezeu!, și lua pâinea și împărțea la oameni”⁷⁵.

Petrecerea era urmată de dansul mirilor, urmat de servirea de mâncăruri și de joc. „Mirele și mireasa vor să dezlege jocul prima dată și își aleg dansul și atunci anunța eu: Mirele și mireasa, nu să ne-nvețe să jucăm, da să ne-arate ce știe ei. Și-ncepe jocul miresii și-a mirelui. Joacă ei un pic, dup-acee nașii, și după ce-i lași un pic, toată lumea la joc”⁷⁶. Și tot el mai spune că, la un moment dat, spunea: „Frunză verde-a bobului/ Tot omu’ cu baba lui. Și-atunci io-i schimbam până ajungea iar la mire, să joace și cu nănașii”.

Mâncarea ce se servea la nuntă ținea de specificul zonei. Nu lipsea „lașca”, adică supa de „laște”, fiartă pe găină, carne de găină friptă sau pané, carne de porc și piure de cartofi. Dacă nunta se făcea iarna serveau garnitură de castraveți murați, dacă era vara se făcea salată de castraveți verzi, sau de varză. „Supa era prima mâncare ce se servea, supa făcută cu lașcă, apoi piureul și carnea de găină și porc și un fel de sos de roșii cu carne și salată. Dacă era vară roșii și castraveți. Mai târziu se dădeau sarmalele și prăjitura și gata. Prăjitura era pe masă până era gata nunta. Tort nu se făcea”⁷⁷.

În alte locuri ale Vidrei, se servea doar o friptură, desfășurarea efectivă a petrecerii ținând foarte puțin. Sau, avem situații în care se serveau și aperitive, dar probabil sunt confuzii legate de meniurile moderne. Tămaș Maria spune că se servea ca aperitiv platouri cu „piftele, jumări, salam, bucăți de carne friptă, brânză, ardei, roșii”⁷⁸. În cazul fripturii, pe lângă carnea fiartă în supă și prăjită, pe platouri se mai servea cârnaț și carne de porc. Ca băutură, se servea „crampă de spirt, de mere, ce era...”⁷⁹.

Vornicul juca un rol activ în desfășurarea petrecerii, căci trebuia să anunțe toate momentele importante, ca servitul diferitelor feluri de mâncare, dansul mirilor, dansul miresei, furatul miresei etc., mai trebuia să întrețină voia bună cu glume și uneori chiar servea la masă împreună cu femeile chemate special să se ocupe de acest lucru.

Iată cum proceda Gheorge Culda, vornicul din Valea Morii: „Dragii mei, uite, suntem chemași la această nuntă, casă, masă – că mirii și părinții stăteau la masă – și-acum, prima dată, gustprică, dup-acee supă bună pe osuț,/ cum o prinzi, du-te-acasă. Dup-acee fripturică de cocoș, fiartă, friptă-n sos de ceapă/ de vă lasă gura apă. Și dup-acee mai este la urmă surpriza miresii. O muncit o săptămână-ntreagă aici. Un tort mare cât căciula,/ Când îl vezi se scoală-ntreaga masă/ Dacă nu și-ntreaga casă. Vă doresc poftă bună!”⁸⁰.

„Dansul miresei” era un obicei practicat la toate nunțile, prilej de a dansa cu mireasa, personajul central al evenimentului. Vornicul conducea acest dans, dar, uneori, mirele avea pretenția să i se ceară voie ca să se danseze cu aleasa lui, tot el fiind acela care hotăra durata dansului. „O jucau pe mireasă și îi dădeau bani, dapă’ nu pré mult, numa’ cât o lăsa mirele, o învârtea o dată, de două ori și gata”⁸¹. Sau, vornicul Culda Gheorghe povestește: „La jocul miresii eu stăteam cu farfuria, castron de-acela de supă, și începeau prima dată nașii, părinții, unchii, dup-acee vecinii și restul. Eu băteam în farfurie, puneam banii, juca. Un pic, că dacă-i lăsam o-mbătau de cap... Un pic, pic, altu’, pune banii, altu’”⁸².

⁷⁵ Bobar Cornel, informator

⁷⁶ Culda Gheorghe, vornic, informator

⁷⁷ Trif Minerva, informator

⁷⁸ Tămaș Maria, informator

⁷⁹ Tămaș Maria, informator

⁸⁰ Culda Gheorghe, vornic, informator

⁸¹ Trif Minerva, informator

⁸² Culda Gheorghe, vornic, informator

Nu știm cât de vechi e obiceiul furatului miresei în zona Vidra, dar, cu siguranță, odată cu perioada dezvoltării industriale a devenit un obicei des întâlnit la nunți, alături de cel a furatului pantofului miresei. Culda Gheorghe are un obicei și pentru acest eveniment. După ce se anunța dispariția miresei și mirele și nașii se așezau la masă, acesta îi mustra: „Mă, ce necăjit ești tu, mă. Umblu atâta-n lume să-ți capăt mireasă. N-ai grijă, nașilor. Mă duc în căutare! Și vin cu ea la braț, să cântă o melodie”⁸³.

Furatul pantofului era o îndeletnicire destinată copiilor, care se putea strecura cu ușurință sub masa mirilor, iar cea a furatului miresei era destinată feciorilor, în general prieteni buni ai mirilor. Plata se făcea de către nași și consta în bani și mai ales în băutură. Mireasa furată era ascunsă undeva în casă, într-o altă cameră. În zilele noastre aceasta este dusă prin baruri, discoteci sau alte localuri. Aici avem rezerva faptul că tortul miresei este un obicei mai recent, în vechime neexistând tortul, eventual un colac pe care îl împărțea mireasa nuntașilor, sau prăjitura tortata, despre care am vorbit mai sus. Pe masă se puneau prăjituri și dacă exista vreun tort, preparat în casă, nu era împărțit cu nuntașii, era doar al mirilor, se făcea un tort „rotund și mai mic, nu-l împărțea la oameni, făcut în casă, în cuptor”⁸⁴. Sau, cum spuneam, tot în trecut, în alte locuri, în locul tortului mireasa împărțea un colac special făcut pentru acest moment. Doar că informațiile despre acest obicei s-au pierdut.

Informații legate de „descântatul la găină”, obicei des întâlnit, mai ales în Ardealul de nord am găsit puține. Doar Minerva Trif își amintește de acest obicei: „vine zvornicu cu o găină, zvornicu era îmbrăcat în rochie, era vopsit ca o femeie și vinea s-o joace flăcăii sau nașu”⁸⁵.

La o anumită oră a petrecerii avea loc desfăcutul cocul miresei și legarea capului cu o năframă, lucru ce îi conferea statut de nevastă. De obicei nănașa era aceea care desfăcea părul miresei, îi prindea cosițele sus pe cap și îi lega baticul, fiind semnul că odată devenită nevastă, nu mai avea voie să poarte părul pe spate. Culda Gheorghe spune că „după cinste, nașa se ducea și o lega cu cârpă, o făcea nevastă și o scotea nevastă nouă. Frunză verde de pe coastă/ Frumoasă-i nevasta noastră. Și-i dădea să margă. Și-o prezenta prin cort la toată lumea”⁸⁶.

Nunta era întotdeauna prilej de bucurie și de socializare, având mare căutare între tinerii necăsătoriți, fiind un loc în care putea petrece până dimineața, acum fiind abolită interdicția, cel puțin pentru fetele nemăritate, de a lipsi de acasă după asfințitul soarelui.

Datele găsite despre durata petrecerii de nuntă variază. Unii informatori își amintesc că nunta dura puțin, din jurul amiezii, de când se ieșea de la biserică, de la cununie, până seara. Alții spun că dura până a doua zi dimineața. Vornicul își amintește că după cinste oamenii începeau să plece acasă, acesta fiind momentul de final al petrecerii.

„Nunta începea pe la 9 dimineața și pe la 1-2 (13-14, n.n.) era gata. La masă serveau numai o mâncare și-apoi mergeau nechemații. Stăteau până câtă miezul nopții și și luna se întorceau a masă”⁸⁷. Și Trif Minerva își amintește că „nunta ținea până noaptea în ceva vreme, 1-2 noaptea”⁸⁸.

Dar majoritatea bătrânilor își amintesc că ultimul dans jucat de nuntași era „Perinița”, după care se termina nunta. Totuși, credem că acest dans este de factură mai recentă și că nu exista în vechime, în nunțile din zona Munților Apuseni.

În unele lori se obișnuia ca a doua zi o parte din nuntași, în special rudele, să se adune din nou la locul petrecerii pentru prânzul miresei, sau „zama acră”, dar nu se mai dădeau alte petreceri.

5. Zestrea

Zestrea, un lucru important în mersul căsătoriei a doi tineri, este oferită fetei de către părinți, atunci când merge noră într-o altă casă. Prezентăm aici acest element, legat de fapt, de nunta propriu-zisă, deoarece zestrea era stabilită cu ocazia întâlnirii părinților viitorilor miri, la „mersul pe

⁸³ Culda Gheorghe, vornic, informator

⁸⁴ Tămaș Maria, informator

⁸⁵ Trif Minerva, informator

⁸⁶ Culda Gheorghe, vornic, informator

⁸⁷ Pietricela Maria, informator

⁸⁸ Trif Minerva, informator

vedere”. De zestre se îngrijeau ambii părinți, însă de zestrea oferită din obiecte și bunuri de uz casnic se ocupa mama, iar de cea ce consta în mijloace de muncă se ocupa tatăl, respectiv pământ, vite, bani și altele. De exemplu, în zona Vidra un tată ce a avea o stare materială bună îi oferea viitoarei mirese un cojoc, un pieptar, un suman de mițe, o pereche de ciubote de purtat în fiecare zi și o pereche de pantofi pe care să îi poarte de sărbători. Acestea pe lângă boi, oi, vite, sau diferite sume de bani. Mama are grijă ca fata, la vremea măritişului, să aibă deja pregătite, în lada de zestre, cele necesare traiului de zi cu zi și îi oferă o cergă, un țol, perne, cearșafuri, fețe de masă, catrințe, cămăși și pânzeturi etc. Mai era obiceiul în vidra ca fata să primească o vacă și scosul vacii din grajd și ducerea ei la casa mirelui era un ritual.

Fata participa și ea la pregătirea lăzii de zestre. Aurelia Drăgoiu povestește că la torcării stătea cu femeii și fete de seama ei câte două-trei nopți. „Trebuia să țezi și să-ți faci hainele. Locul nostru, unde mergeam mai mult, era la Benghea. Nu mâncam, doar lucram”⁸⁹. La claca de câlți se împărțeau câlții pe la case, iar când torsul era gata, fetele se adunau la o petrecere la casa celui ce a făcut împărțeala. Aceasta era răsplata muncitorilor. Acest obicei era răspândit în toată zona Munților Apuseni, iar împărțitul lânii sau a câlților la tors se făcea în funcție de priceperea și hărnicia fetelor și a femeilor din sat.

Lada de zestre era purtată în ziua nunții prin sat, spre casa lui, pentru a scoate în evidență hărnicia miresei și a mamei acesteia. „Mireasa coboară cu zestrea cu calu’. S-o mai întâmplat că viné și fără zestre. Nu i-o duce nime cu calu’. Apoi, dac-aduce ceva dup-aia, bine, dacă nu... Zestrea se duce la mire. El lua desagi de pe cal sau din car și îi ducea acolo într-o casă și îi arunca și după nuntă și-i descurca ea”⁹⁰.

Viorica Oană își amintește că zestrea nu era dusă toată odată cu nunta. În Ponorel era obiceiul ca o parte din zestre să fie dusă pe cal cu alaiul, la biserică. „Și erau desagi și țoale și de-astealalte și mai flăcăreau pe-acolo”⁹¹. Aceeași practică e confirmată și de Trif Minerva, născută în Avram Iancu: „zestrea după nuntă se ducé acasă. Acum, ce dai era zestrea dusă cu caii. Pe cai se pune o pătură țesută de mână și era pusă tarnița și cerșafuri, perne și deasupra o pătură țesută cu flori și erau legate toate ca să nu pice de pe cal și mergeau alături cu nunta. Caii stăteau afară cu zestrea, să vadă lumea că fata are zestre și restul lucrurilor după nuntă. Unele lucruri erau țesute de fată, altele de mamă”⁹².

La rândul său, Feciorul primește și el de la tatăl său o pereche de boi și un car, o căruță cu cai și o sanie, mai primește și o bucată de pământ pentru a-și construi o casă. Mama îi dă doar o pereche de schimburi de haine și o năframă. Viitorul mire „primea o pereche de boi, de cai, vatră de casă, el sau fata, sau casa, și n-o stat cu socri. Îi ajuta să facă casa frații, neamurile, se-ajutau mult. Fiecare după putere, așa primeau, da’ n-o fost să nu primească chiar nimica...”⁹³.

În cazul în care părinții nu erau înstăriți, cum se întâmpla de foarte multe ori în zona Munților Apuseni, tinerii se mulțumeau cu ce primeau. Fetele erau luate și fără zestre, dacă erau iubite de feciori. Întrebat ce zestre a adus când s-a însurat și a venit în casa soției sale, Teodor Drăgoiu răspunde: „Ce s-aduc? Hainile mele... Am fost cinci frați. Dac-ar fi avut, tata îmi putea da oi, dac-avea, dacă nu...”⁹⁴. Atunci, dacă primea zestre „o litră-două de bucate se bucurau și or fost mai liniștiți oamenii...”⁹⁵. Îi mai dădea „un loc, o oaie, vacă, ce-avea omul atunci”⁹⁶. Întrebat de fiul său de ce a venit din Vale tocmai în Pleșcuță, Teodor Drăgoiu îi spune: „Poi, atunci noi căutam fată măcar care să aibă avere de-o vacă”⁹⁷.

⁸⁹ Drăgoiu Aurelia, informator.

⁹⁰ Drăgoiu Aurelia, informator.

⁹¹ Oană Viorica, informator.

⁹² Trif Minerva, informator.

⁹³ Trif Minerva, informator.

⁹⁴ Drăgoiu Teodor, informator.

⁹⁵ Drăgoiu Aurelia, informator.

⁹⁶ Drăgoiu Teodor, informator.

⁹⁷ Drăgoiu Teodor, informator.

Nici Valer Floca n-a avut zestre, deoarece după nuntă s-a mutat cu soția în Câmpeni: „zestre n-am avut că am stat în Câmpeni, nu la părinți, în chirie... Da' o vinit inundațiile și am vinit înapoi...”⁹⁸.

Trif Minerva, care s-a căsătorit foarte tânără, la 15 ani, spune că atunci când a plecat din casa părintească nu a primit zestre, dar a primit ulterior: „chiar atunci când am plecat, nu, da' după-aceia ie. Vindeau animale și dădeau bani, sau pământ. Și fata ducea în casă țoale, acelea era obligatoriu să le aibă, mai ales țoale de pat, așternutul”⁹⁹. Dacă tinerii doreau bani în locul animalelor, acestea se puteau vinde la primul târg organizat în zonă, la Câmpeni, de aceea, uneori, dura până își primeau zestre. La fel și când trebuia vândută o bucată de pământ, lucrurile se mișcau mai încet, mai ales dacă nunțile se făceau mai în grabă.

Dacă părinții nu ajungeau la o învoială cu zestre se putea ajunge până la anularea căsătoriei și „luarea fetei acasă” sau „lăsatu' pe prag”. Mai mult, cel care nu își respecta făgăduiala ajungea de ocara lumii și își strica imaginea de om vrednic în sat. Dacă se întâmpla ca cineva să rupă relația stabilită în perioada logodnei, acela, împreună cu familia lui, era privit cu dispreț, căci gestul său era considerat o batjocură la adresa celui părăsit. Doar că, în general, în Vidra, oamenii nu promiteau decât ceea ce știau că pot oferi. „Dacă nu-și ținea cuvântul nu era bine. Nu făgăduia numai ce putea da... Dacă nu putea să-i dea ce a făgăduit îi putea aduce fata înapoi. Da' dacă-ți plăcé, te dai laolaltă și fără nimica”¹⁰⁰.

În cazuri similare, când părinții își luau fata acasă, tinerii riscau să rămână necăsătoriți, deoarece, în Vidra, „a doua oară popa nu te mai cununa...”¹⁰¹.

Tinerii mai primeau bani și obiecte la nuntă, așa-zisa cinste, ce era strigată de vornicul ce aduna banii de la nuntași cu o găleată. „Când m-am însurat eu era 5 lei o cinste”¹⁰², își amintește Teodor Drăgoiu. „Mărjea zbornicu cu găleata și aduna cinstea, strigând: văru miresii, fratele, vecinul..., o dat cinste. Dar nu se spunea cât. Pe lângă bani se mai dădeau cadouri, care ce-avea și putea: farfurii, prosop...”¹⁰³.

Nașii cinsteau, de obicei, mai mult decât nuntașii și dădeau și obiecte. Viorica Oană a primit de la nași „două țiere, două linguri, două furcuțe, o măsurică și nu știu câți bani, o nimic toată, c-așa era”¹⁰⁴. Sau, la o distanță de 10-15 ani, nașii cinsteau mirii cu „țoale de plapumă, garnituri, pături, perdele, covoare și bani. Dădeau haine, vase – din cele necesare în casă”¹⁰⁵.

Alteori, nașii dădeau mirilor cinste un colac mare și două litre de grâu și „bani nu mai dădea nimic”¹⁰⁶.

Culda Gheorghe spune că „Cinstea se striga cu găleata. Se începea cu nașu mare și se numărau banii. Nașu: atâția lei, Să trăiască!, La mulți ani! Nașa: un preș, o plapumă, o covertură de pat, Să trăiască!, La mulți ani!. Părinții mai cinsteau, alții nu. Părinții, socrul mare, soacra mare, socrul mic, soacra mică, or făcut nunta! Să trăiască!, La mulți ani! Și le mai dă o vacă, un porc, o casă...”¹⁰⁷.

Organizarea nunților în zona Vidra nu urmărea un câștig imediat, ca în zilele noastre, fiind un scop secundar, valoarea darurilor adunate la nuntă având o valoare simbolică, lucru ce nu conducea la implicații privind participarea. Când nunta a devenit mult mai importantă din punct de vedere financiar, implicațiile sociale scad, căci se urmărește un mic profit pe care tinerii să îl valorifice.

O etapă importantă după nuntă este vizitarea nașilor de către fini. Astfel, în prima duminică de după nuntă tinerii căsătoriți merg în vizită la nași, unde sunt chestionați cu privire la

⁹⁸ Floca Valer, 65 ani, născută la 21 noiembrie 1952 în Câmpeni, locuiește în satul Bogdănești, jud. Alba

⁹⁹ Trif Minerva, informator.

¹⁰⁰ Drăgoiu Aurelia, informator.

¹⁰¹ Drăgoiu Aurelia, informator.

¹⁰² Drăgoiu Teodor, informator.

¹⁰³ Drăgoiu Teodor, informator.

¹⁰⁴ Oană Viorica, informator.

¹⁰⁵ Trif Minerva, informator.

¹⁰⁶ Pietricele Maria, informator

¹⁰⁷ Culda Gheorghe, vornic, informator

săvârșirea actului nupțial. „Trecut-o cioara peste casă?, întrebau nașii pe finii? Adică s-o culcat cu dumneai? Și atunci se puteau duce finii în vizită la nănași”¹⁰⁸. O altă întrebare a nașilor, „Rupt o fost lepedeu’?”, făcea aluzie la castitatea nevestei.

După această vizită, tinerii se mai întâlneau cu nașii la diferite ocazii, la joc, la biserică, la un botez etc., în funcție și de distanța care era între cele două case. Dacă nașii stăteau mai departe, se mai putea întâlni la târg, sau la zilele de piață din comună, piață care, în acea vreme, „era ca un târg și se întâlneau”¹⁰⁹.

7. Concluzii

Considerăm căsătoria un ansamblu complex de ritualuri și obiceiuri tradiționale care nu se oprește strict la ceremonialul legat de eveniment ci are o fază premergătoare, prenupțială, și una de integrare a mirilor în comunitate conform noului statut social, acea separare de care vorbește Arnold Van Gennep.

Bineînțeles, căsătoria și ceremonialul ei are și importanță economică, dacă ne referim la zestrea primită de cei doi tineri care își unesc destinele, zestre ce uneori poate fi negociată, care constă în darul primit de la participanții la ceremonial, însă și în forța de muncă ce urmează a se aduce în casa unde vor locui mirii, sau ce se poate pierde, de către cealaltă familie.

BIBLIOGRAPHY

Apolzan, Lucia, *Carpații – tezaur de istorie. Prezentarea așezărilor risipite pe înălțimi*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.

Apolzan, Lucia, *Cercetări etnografice în Munții Apuseni*, cu un rezumat în limba franceză, o hartă a regiunii și 25 de figuri, extras din „Apulum”, Buletinul Muzeului Regional Alba Iulia, I (1939-1942), Alba Iulia, Tipografia „Alba”, f. a.

Apolzan, Lucia, *Observații asupra ocupațiilor agricole în munții apuseni*, extras din „Apulum”, Buletinul Muzeului Regional din Alba Iulia, II (1943-1945), Alba Iulia, MCMXLV.

Apolzan, Lucia, *Portul și industria casnică textilă în Munții Apuseni*, Editura Institutului de Științe Sociale al României, București, 1944.

Apolzan, Lucia, *Sate și crânguri în Munții apuseni*, Craiova, Editura Ramuri, 1944

Avram, Vasile, *Constelația magicului. O viziune românească asupra misterului existențial*, Sibiu, editată prin Universitatea Creștină Năsăud, 1994.

Baba, Marinela, *Din comoara satelor. Folclor literar muzical din subzona Podgoria Albei*, Editura Altip, Alba Iulia, 2012.

Baba, Marinela, *Din comoara satelor. Rapsozi și poeți populari din județul Alba*, vol II, Editura Altip, Alba Iulia, 2013.

Bașa, Alexandru, *Pagini de neuitat din Viața satului Deal*, Alba Iulia, Editura „Școala Albei”, 2003

Băncilă, Vasile, *Semnificația Ardealului*, argument și mic dicționar de personalități transilvănene de Petru Poantă, Cluj-Napoca, Editura „Clusium”, 1993.

Bernea, Ernest, *Cadre ale gândirii populare românești. Contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității*, cu o prefață de Ovidiu Bârlea, București, Editura Cartea Românească, 1985.

Bernea, Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 1997.

Bîrlea, Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului*, editori: Avram Cristea și Jan Nicolae, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2007

Ciocan, Janeta, *Podoaba în portul popular din nordul României*, Baia Mare, Editura Etnologica, 2007

Cuceu, Ion, **Cuceu**, Maria, *Repertorizarea tipologică a folclorului din răspunsurile la Chestionarele lui B.P. Hasdeu*, în „Philologica Jassyensia”, An IX, Nr. 2 (18), 2013, pp. 41-50

Dunăre, Nicolae, *Arta populară din Munții Apuseni*, București, Editura Meridiane, 1981.

¹⁰⁸ Pietricela Maria, informator

¹⁰⁹ Trif Minerva, informator

- Florescu**, Florea, *Comuna Vidra. Contribuții la tipologia satelor românești*, București, Tiparele SAR Cartea Românească, 1942
- Florescu**, Florea, Vidra. Meșteșugari și vânzători ambulanti, în „Sociologia românească”, An III, 1938, p. 250
- Marian**, Simion Florea, *Nunta la români. Studiu istorico – etnografic comparativ*, Ediția Academiei Române, Tipografia Carol Gobl, București, 1980.
- Mauss**, Marcel, **Hubert**, Henri, *Teoria generală a magiei*, traducere de Ingrid Ilinca și Silviu Lupescu, prefată de Nicu Gavriluță, Iași, Editura Polirom, 1996
- Moanță**, Ion, *Nunta la români*, Editura Minerva, București, 1977.
- Mușlea**, Ion, *Cercetări etnografice și de folclor*, I, ediție îngrijită cu studiu introductiv, bibliografie, registrul corespondenței de specialitate, indice de Ion paloș, București, Editura Minerva, 1971
- Papadima**, Ovidiu, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor*, ediția a II-a, revizuită, cu o prefată de I. Opreșan, București, Editura Saeculum I.O., 1995
- Petruș**, Liliana, *Tradiții și obiceiuri românești*, București, Editura Flacăra, 2011, p. 83
- Pop**, Dumitru, *Obiceiuri agrare în tradiția populară românească*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989
- Popescu-Apostol**, Ion, *Orații de nuntă*, Editura Minerva, București, 1979
- Stahl**, Henri H., *Teoria și practica investigațiilor sociale. Metode și tehnici*, vol. I, București, Editura Științifică, 1974
- Van Gennepe**, Arnold, *Riturile de trecere. Studiul sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfată de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1996
- Văduva**, Ofelia, *Magia darului*, București, Editura Enciclopedică, 1997.
- *** *Munții Apuseni*, București, Editura Cartea Românească, 1944
- *** *Țara Moșilor – Transilvania*, București, Editura Academiei RSR, 1967

OBSESSIVE METAPHORS IN THE LYRICAL CREATION OF MAGDA ISANOS

Alina Liliana Cozma

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: In-depth, the lyrics of Magda Isanos appear to be a rigorous construction, but with strong meanings. The use of predominantly certain themes and literary motifs reveals, in fact, the author's clear obsessions reflected in her works.

Themes like nature, death, thirst for life, love are received through explicit metaphors in texts such as "Moment, unfold your wings" or "Night or Default" ("Young trees", "Fever", "My childhood").

The bell, the night, the darkness, the garden, the orchard, the forest, the lake are metaphors that illustrate the obsession of the poet who learns, too early, unfortunately, to die. The garden, for example, represents the spiritual paradise in which life can continue after a physical death.

The metaphor of light, having its origins in Lucian Blaga's creation, is perceived as a form of life, of existence, also predominant in Magda Isanos's lyre, which, although resigned to the fact that time will stop for her too early, she shows her keen desire to cling to life. Words like sun, sky, fire, radius, day actually outline the metaphor of light.

Isanosian lyrical texts mirror biographical elements of the author, and her increased sensitivity to certain themes she addresses, based on metaphors that reveal certain obsessions, is justifiable because the young poet wanted to tame inevitable death through the power of words.

Keywords: metaphor, obsession, biography, theme

Deși viața nu i-a permis foarte mult Magdei Isanos să-și cânte trăirile prin poezie, părăsind acest pământ la doar 28 de ani, poeta a fost însetată de bucuria de a trăi și a transmis această fericire, dar și starea de angoasă, prin versurile sale și prin puținele eseuri. Tânăra Magda Isanos condamnată la moarte, își dorește să-i protejeze pe oameni și vrea ca inevitabila ei dispariție să nu afecteze prea mult, dându-le anii ei bogați ca amintire.

Lecturată în profunzime, lirica Magdei Isanos se arată ca o construcție riguroasă, însă încărcată de puternice semnificații. Utilizarea, cu preponderență, a anumitor teme și motive literare dezvăluie, de fapt, obsesiile clare ale autoarei, reflectate în operele sale, îndeosebi datorită metaforelor utilizate.

Metafora reprezintă punctul de interes al multor lingviști, care tratează acest subiect din dublă perspectivă: denominativă și conotativă.

Termenul metaforă își are originile în limba greacă (*meta* = dincolo, *fero* = duc) și constă în *transfer*, *deplasare*, fiind, de fapt, o comparație incompletă, din care lipsește un termen.

Metafora reprezintă o figură semantică complexă, fundamentul limbajului poetic, în genere, fiind, totodată, și sursa expresivității acestuia, atrăgând lectorul într-un univers plin de semnificații.

Grupul de cercetători belgieni este de părere că *cu greu ne-am putea imagina o scriitură poetică din care metafora să lipsească*¹, tropii fiind considerați un procedeu poetic, cărora specialiștii din retorica clasică le-au acordat o atenție deosebită, iar reprezentanții poeticilor moderne au încercat să-i interpreteze.

În accepțiunea lui Hugo Friedrich, *metafora devine cel mai fecund mijloc stilistic al fanteziei nelimitate a poeziei moderne*², după cum se poate observa și în lirica Magdei Isanos, în care anumite grupuri de cuvinte constituie niște metafore unice, surprinzând prin caracterul lor neobișnuit.

¹Dubois Jacques, *Retorică generală*, Editura Univers, București, 1974, p. 133

²Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 220

Cei care au cercetat și au realizat studii în domeniul stilisticii, identifică mai multe tipuri de metafore.

Din punct de vedere gramatical, aceste figuri de stil sunt clasificate în *metafore nominale* și *metafore verbale*.

În funcție de absența ori de prezența termenilor, avem în vedere *metafore coalescente*, adică *explicite*, *in praesentia*, când sunt prezenți ambii termeni, ca și *comparația metaforică*, *sinecdoca* și *antonomaza generalizată*³ și *metafore implicite*, *in absentia*, când conțin doar termenul figurat, reprezentând, de fapt, adevărata metaforă.

În lucrarea *Introducere în stilistica operei literare*, Ștefan Munteanu susține că *metafora nu se sprijină decât aparent sau parțial pe un act de analogie, ci pe unul de identificare între doi termeni, dintre care unul, cel figurat și individual, își asumă și exercitarea funcției termenului propriu și general*⁴.

Elena Slave, autoarea studiului *Metafora în limba română*, împarte, asemenea predecesorilor ei, metaforele în *implicite*, în care se utilizează doar termenul de plecare, și *explicite*, care decurg din întrebuintarea concomitentă a ambilor termeni și afirmă că, în limba română comună, predomină metaforele implicite, în detrimentul celor explicite.

În cadrul acestui articol, ne-am propus să constatăm și să interpretăm metaforele obsedante existente în lirica isanosciană, iar în acest sens, am utilizat metode critice, de analiză și de interpretare, critica tematică și psihocritica, prin care se urmărește *partea surselor inconștiente (deci sursele, dar nu cele biografice manifeste, ci cele latente, ascunse îndărătul celorlalte)*.

Teme ca natura, moartea, setea de viață, dragostea sunt receptate prin intermediul unor metafore insolite, explicite, în texte precum *Clipă, desfă-ți aripile* sau *Noapte ori implicite (Pomii cei tineri, Febră, Copilăria mea)*.

Clopotul, noaptea, întunericul, grădina, livada, pădurea, codrul, lacul sunt metafore care ilustrează obsesia poetei ce învață, prea devreme, din păcate, a muri. Grădina, de exemplu, reprezintă paradisul sufletească, în care viața se poate continua, după o moarte fizică.

Metafora luminii, avându-și originile în creația lui Lucian Blaga, este percepută ca formă a vieții, a existenței, predominând, de asemenea, în lirica Magdei Isanos care, deși desemnată de faptul că, pentru ea, timpul se va opri prea devreme, își manifestă dorința asiduă de a se agăța de viață. Cuvinte ca *soare, cer, foc, rază, zi* conturează, de fapt, metafora luminii.

Avem în vedere, de pildă, niște metafore explicite ca *dulce răsună brățărilor (Clipă, desfă-ți aripile)* ori *fulgi de-ntuneric*, în poezia *Noapte*. Imaginea vizuală care stă la baza celei de-a doua metafore ilustrează thanatosul și starea de teamă a eului poetic, care-și așteaptă, în mod conștient, moartea. Moartea este o temă preponderentă în lirica isanosciană, manifestându-se sub forma a numeroase metafore, ce devin obsesii, reflectând trăirile reale ale autoarei. În acest sens, oferim drept exemple alte metafore, care întăresc ideea expusă: *masca morții (Febră)*, *în flori își deschid morții ferestrele (Flori)* ori *Viață, pentru unii ai fost/ masă pururi întinsă,/ pentru mine – ploaie pustie (De-am fi împărțiți pe dreptate)*.

În poezia *Febră*, metafora se suprapune cu personificarea ori comparația: *Febră venea, dansa și strălucea*. Acest cuvânt, din câmpul lexical al bolii, al morții este, de fapt, un element pe care Magda Isanos l-a simțit în realitate, dacă ținem cont de faptul că aceasta s-a stins din cauza unei endocardite reumatice. Cu alte cuvinte, poeta basarabeancă își scrie viața în versuri, iar prin redundanța utilizării anumitor structuri lexicale și raportându-ne la biografia sa, putem afirma că anumiți tropi dezvăluie ideile fixe (obsesiile) acesteia.

Datorită faptului că metafora poate lua naștere din diverse construcții gramaticale, creionând niște valențe semantice deosebite, cercetătorii deosebesc, din acest punct de vedere, mai multe metafore: substantivale, verbale, adjectivale, cea mai des întâlnită fiind cea substantivală, grație grupului nominal. La rândul lor, metaforele substantivale se împart în metafora-apoziție (*Soare de-aramă, zeu popular – Pomii cei tineri; Tu, feciorelnică lume, bună-vestire - Primăvară*), metaforă genitivală (*Și-n mijlocul cereștii mele spaimă/ întrezăresc cuvinte de foc - Cânt*), metaforă în cazul

³Parpală, Emilia, *Introducere în stilistică*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p.165

⁴Munteanu, Ștefan, *Introducere în stilistica operei literare*, Editura Vest, Timișoara, 1995, p.226

acuzativ (*Prin spații zărea,/ pe punți de argint, glezna mea – Moartea prorociței*), metaforă în vocativ (cea existentă în textul *Viață*, exemplificat anterior)⁵.

Moartea, tema frecventă în lirica Magdei Isanos, cea care a luat diverse măști în realitatea sa, până să-și arate fața autentică, este ilustrată, din nou, prin intermediul unei metafore verbale: *Am să mor ca o pasăre care prea mult a zburat (Oamenii mă uimesc)*. Această secvență lingvistică poate sugera sacrificiul pentru creație, dacă luăm în considerare mărturisirea fiicei ei, Elisabeta Isanos, care susține că mama ei a scris până în ultimul moment de viață.

Alte elemente precum *clopotul*, *noaptea*, *toamna* sunt cuvinte ce constituie, în diverse combinații, metafore asociate morții: *Stufos întunericul se făcea - / Și rece-mprejurul tău, stea... (Noapte)*.

Moartea este percepută ca o trecere într-o altă lume, autoarea manifestând interes față de aspectele ei vegetale după moarte. Așadar, poezia ei este picturală, ilustrând tablouri naturistice reale, învăluite în lumini și umbre fantastice: „Observând marele spectacol al naturii, autoarea vrea să ne spună, narativ vorbind, că în lume se produc o mulțime de minuni: plouă, răsare soarele, crește iarba, de fapt întâmplări obișnuite. În ceea ce o privește, ar dori să capete una din ipostazele pe care le înfățișează în versuri, cu alte cuvinte să-și asigure un mod de existență și după ce își pierde făptura umană”⁶. Bucuria naturii este creionată în mare parte dintre poeziile postume ale Magdei Isanos. Senzația contopirii cu lucrurile înconjurătoare, criza consimilitudinii, plasarea melancoliei într-un timp etern sunt trăsăturile fundamentale ale poeziei ei. Moartea nu se mai simte atât de puternic în cazul celui care știe să se camufleze în toate elementele naturii, însă până în punctul acesta omul trebuie să parcurgă un drum greoi, fiind urmărit pretutindeni de două planuri. În consecință, devine plauzibilă seria de disonanțe și contradicții, raportul viață-moarte, teluric-cosmic, clipă-veșnicie, lumină-întuneric, individ-omenire, real-imaginar, răscoală-acceptare, apolinic-dionisiac și soluționarea lor prin înglobarea în frumusețea cosmică. Variatele sensuri ale cheii *viață-moarte* sunt denaturate, fasonate, amplificate, dezvoltate de context. Ținând seama de diferitele mituri și simboluri ale diverselor culturi, poeta se obișnuiește cu moartea, în modul acesta dorind să o îndepărteze sau măcar să o amâne.

Poeta învață a muri grație *grădinii*, *livezii*, *pădurii*, *codrului*, *parcului*, care sugerează tendința sufletului de a se integra în armonia pădurii și în grădinile edenice. Vrând să-și înfrumusețeze moartea inevitabilă, ea oferă spațiului transcendent confortul locurilor familiale. Relația dintre *eu* și *lumea-grădină* constituie în lirica Magdei Isanos un tipar ontologic asemănător celui Eminescu-Blaga.

Un alt ochi cu care se mai poate vedea celălalt tărâm este *oglină*. Obiectul întâlnit la pasionații de magie, acesta nu putea fi absent în poezia unei poete aflată sub misterul magiei și al vrăjitoriei. Oglinda lui Eminescu, privită ca spațiu de redescoperire a esențelor, de reînviere a sămânței lumii, continua să aibă semnificații în poezia Magdei Isanos. În plus, lumea ei poetică se clădește din foarte multe oglinzi, care se reflectă unele în altele.

Imaginea celui care apare în oglindă nu mai poate fi proprie, și nici reală. Oglinda nu are sarcina de a reflecta, ca în cazul poezilor simbolști doar obsesiile individuale, ci prin eul poetic care devine impersonal, încep să comunice și alte glasuri: *S-aprinde-n oglindă lampa bătrână/ cu picior și bonetă de-atlas -/ și nu știu, eu povestesc, sau ea fără glas,/ amândouă cuprinse-n lumină (Lampa)*. Există două voci, cea auctorială și cea a *lămpii bătrâne*, a luminii veșnice, care se suprapun până devin una singură. Astfel, în oglindă individualul se dizolvă în cosmic. Oglinda nu mai constituie imaginea unui singur om, ci arată ființa umană în totalitate de la începuturile lumii. Este o tehnică blagiană, al cărei reprezentant s-a declarat împotriva individualismului simbolist. Oglinda semnifică, așadar, memoria subconștientă.

În oglindă subconștientul apare în mai multe forme ale morții. Aici eul poetic meditează asupra mai multor stări: *Candelă întârziată,/ te-am aprins târziu, anume,/ să clipești doar pentru mine./ Tu clipești în ceea lume (Între oglinzi)*. Fețele care apar sunt arhaice: *Mai multe chipuri s-ascund în oglinzi,/ obraji și mâini ca nuferii deschise,/ străbat la suprafața multor vise/*

⁵ Pircă, Lidia Carmen, *Magda Isanos – Lecturi stilistice*, Editura Universitatea "Lucian Blaga", Sibiu, 2013, p. 267

⁶ Ursache, Magda, Postfață la *Poezii de Magda Isanos*, Editura Minerva, București, 1974, p. 194

străbunii mei cucernici și plăpânzi (Multe chipuri). Pe fondul luminos al oglinzilor ființele umane trec în cortegii orientate spre seară. Oglinda semnifică momentul de scurtă durată și înșiruirea formelor, întotdeauna altele. Teama devenirii stârnește ființa umană până în ultimul punct: De oglinzi mă tem și acum./ Este înlăuntrul lor ca un fum,/ care noaptea se-ntinde-n odaie,/ mai ales când e luna-n văpaie./ Se deschide-n oglindă o poartă/ spre nu știu ce lume moartă⁷. Conștientizarea apariției morții cauzează suferință, angoasă, creionată într-un spectacol uluitor al imaginației: ...duhuri fără pace, văpăi,/ jucau peste tot în odăi. // Hohoteau, se-ascundeau în oglinzi./ Atunci te rugam să aprinzi/ și pentru mine-o stea, o lumină./ Statornică, pământească nădejde, vină! // Dar nu venea. O umbră prin unghere/ se furișă c-un pas tăcut, și lângă/ picioarele patului meu aștepta, nătângă, / sufletul veșted să mi-l poată cere (La-nceput, prin ferestre deschise).

Soarele, corespondent al luminii, element fertilizator, oferă viață arborilor pe care îi mângâie cu razele sale calde, iar prin variatele metafore este creionat un tabloul unic, datorită interferării galbenului razelor de soare cu azurul, care accentuează setea de viață, dorința asiduă a eului poetic, alter-egoul Magdei Isanos, ce-și dorește să se agațe de firul subțire al vieții: *Așa ți se pare mereu pe-acest cer,/ c-a trecut un înger, un mare mister./ Însă pe pământ a început/ descompunerea lentă.../ Poame târzii cu carnea transparentă/ s-au desprins și au căzut.* (Lumina asta). Versurile citate reliefează două perspective aparent antitetice, căci, în timp ce spațiul celest este încărcat de sacru, datorită imaginii îngerului, în spațiul terestru are loc descompunerea, marcând efectele trecerii ireversibile a timpului.

Textele lirice isanosciene oglindesc elemente biografice ale autoarei, iar sensibilitatea crescută a acesteia față de anumite teme pe care le abordează, având la bază metafore ce dezvăluie anumite obsesii, este justificabilă, fiindcă tânăra poetă a dorit să îmblânzească moartea inevitabilă, prin puterea cuvintelor.

Lirica Magdei Isanos este încărcată de metafore, alături de alte figuri de stil (comparație, epitet, personificare, hiperbolă), prezentul articol fiind doar un început de cercetare al registrului stilistic, scopul constând în ilustrarea obsesiilor și a frământărilor scriitoarei basarabence, pe care le-a expus în poezia sa.

BIBLIOGRAPHY

- Blaga, Lucian, *Opere*, Editura Minerva, București, 1982
 Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Editura Arc, Chișinău, 1997
 Dubois Jacques, *Retorică generală*, Editura Univers, București, 1974
 Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969
 Grati, Aliona, *Magda Isanos – Scrieri*, Editura Știința, Chișinău, 2016
 Isanos, Magda, *Cântarea munților*, Editura Minerva, București, 1988
 Isanos, Magda, *Poezii*, Antologie, postfață și bibliografie de Magda Ursache, Editura Minerva, București, 1974
 Isanos, Magda, *Poezii/ Poésies*, Traducere de Elisabeta Isanos, Editura Libra, București, 1996
 Isanos, Magda, *Scrieri*, Ediție, studiu introductiv, repere cronologice, note și comentarii, referințe bibliografice de Aliona Grati, Editura Știința, Chișinău, 2016
 Isanos, Magda, *Vis vegetal*, Editura Nico, Târgu-Mureș, 2014
 Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Editura Timpul, București, 1996
 Manolescu, Nicolae, *Poezia modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*, Editura pentru Literatură, București, 1968
 Munteanu, Ștefan, *Introducere în stilistica operei literare*, Editura Vest, Timișoara, 1995
 Parpală, Emilia, *Introducere în stilistică*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005
 Pircă, Lidia Carmen, *Magda Isanos – Lecturi stilistice*, Editura Universității ” Lucian Blaga”, Sibiu, 2013

⁷Grati, Aliona, *Magda Isanos – Scrieri*, Editura Știința, Chișinău, 2016, p. 22

CULTURE IN 1848 IN THE ROMANIAN LANDS – FORTY-EIGHTER CANON

Dana Eugenia Dughi

PhD, Arad

Abstract: This article presents the contributions to the level of emancipation of the Romanian language, as an element of national identity, through journalism and literature. In this sense, the literary currents to which the writers of this period adhere, the new species and literary genres now emerging, all from the vision of the one who left the country, who is in the position of exile, the traveler through a world that, even if he understands them ideals, can not offer the warmth that your native land gives you. It is highlighted the national character of the literary productions, no matter where they were created, the writers in exile having a strong bond - the desire to promote the Romanian language, culture and the Romanian nation, which wanted a strong nation, knows the mother, like the Danube.

Keywords: national culture, literature, exile, writers and revolution of 1848

Între anii 1830 – 1860 se poate vorbi de o literatură clasică, din perioada de tranziție. Treptat se va trece de la formula clasică la cea romantică, ambele curente literare coexistând la scriitorii epocii. Veteranii epocii, după un debut clasic, vor parcurge o fază preromantică, mai apoi ajungând la un romantism moderat, cu vizibile reminiscențe clasice. Este vorba despre Asachi născut în celălalt secol, Eliade, Negruzzi și Alexandrescu, născuți după 1800, urmând mai tinerii Bălcescu, Russo, Bolintineanu, Filimon, Alecsandri, născuți la 1819. Despre Alecsandri putem spune chiar că a evoluat în sens invers, începând prin „a fi romantic și sfârșind prin a fi clasic”¹.

Perioada pașoptistă este caracterizată printr-o puternică manifestare a conștiinței naționale în toate provinciile românești, între anii 1830 – 1860. În evoluția istorică a literaturii românești această perioadă delimitează o epocă distinctă, numită, în mod curent, epoca pașoptistă. Termenul pașoptism, care desemnează o perioadă importantă în istoria literaturii românești, este un termen generat de anul revoluționar 1848.

Această epocă înțeleasă în sens larg poate fi împărțită în trei etape:

- prepașoptismul – 1830 -1840;
- pașoptismul – 1840 – 1860;
- postpașoptismul – 1860 – (1865) /1868.

Legăturile de continuitate sunt specifice evoluției literaturii și cu cât scriitorul este mai important cu atât legăturile lui cu trecutul și cu viitorul sunt mai adânci. Astfel, între literatura pașoptistă, literatura anterioară și cea postpașoptistă există o unitate indisolubilă. Primele manifestări ale iluminismului apar în momentele literare de până la 1840, în creația unor scriitori și oameni de cultură, fiind reprezentat mai ales de Școala Ardeleană. Pașoptiștii au amplificat aceste manifestări iluministe, transformându-le într-un sistem de concepții social – politice și cultural-estetice conturate.

Odată cu încetarea domniilor fanariote, în anul 1821 și revenirea la domniile pământene, s-au creat premisele unei europenizări economice și spirituale. Limba franceză pătrunde în școli, astfel intelectualii au înțeles necesitatea modernizării societății românești insistându-se pe activitățile culturale și literare. Renunțarea la domniile fanariote și instalarea domnilor pământeni, apariția unor relații economice și politice noi constituiau premisele necesare pentru trecerea societății românești la o nouă etapă de dezvoltare social-economică, de modernizare a vieții social-politice și culturale.

¹ Alexandru Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, București, Editura Univers, 1981, p. 45.

Identificarea momentului de naștere a literaturii romantice nu e lesne de făcut. În Franța, afirmarea puternică a romantismului a coincis cu lansarea unui manifest-program. Pe de altă parte, în Anglia, nu numai că ideile nu au fost sistematizate într-un program, dar nici nu și-au atribuit denumirea de romantici considerând-o denumire „continentală”.

Acest mod discret de a pătrunde nu e lipsit de consecințe. „Dacă pretutindeni romantismul există încă înainte de a-și face cunoscută existența, el se transformă, în clipa în care își conștientizează manifestarea, dintr-o mișcare în stare de dispersiune și disponibilitate, într-o școală cu articole de crez, cu magiștri care-i fixează strategia și doctori însărcinați care să vegheze la puritatea doctrinei”².

Literatura română adoptă cu mare ușurință romantismul la fel ca alte literaturi – cea catalană, cehă, iugoslavă – toate acestea fiind în faza lor emergentă, nici una necunoscând o perioadă clasică reprezentativă distinctă. Se produce astfel un melanj între arta clasică realistă și romantismul viguros al mijlocului de secol XIX. Coexistența acestor curente în literatura română determină o abordare diferită a romantismului în spațiul literar românesc față de cel german, italian sau francez.

Așa cum spunea Paul Cornea, romantismul ia în posesie câmpul culturii românești după 1830, pentru ca la 1840 dominația să fie deplină. Se configurează o „mișcare” literară națională. Integrarea europeană face ca jocul afinităților sufletești să devină productiv, câțiva mari romantici precum Lamartine, Hugo și Byron sunt recuperați, deoarece oferă mediului intelectual românesc ceea ce caută, în aceeași perioadă, adjectivul „romantic” atestat în mod excepțional înainte de 1830, și anume cu semnificația primară de „pitoresc”, devine uzual, căpătând și accepția istorico-estetică de „școală” sau „curent”.

Șerban Cioculescu spunea: „Noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică. Experiența interioară a romantismului ne-a rămas străină”. Paul Cornea, în 1972, a încercat să găsească mijlocul prin care teza imitației și a dezvoltării independente să poată fi acomodate cu faptele culturale. „Dacă am porni de la fiecare cultură în parte, fără să ignorăm „fondul comun” european ar exista, susține istoricul român, cel puțin trei romantisme: cel apusean de dinainte de 1830, cel apusean de după data respectivă și cel răsăritean”³.

Această concepție o regăsim elaborată, argumentată, în cartea lui Virgil Nemoianu din 1984, *The Taming of Romanticism*. Aici distingem „un prim romantism, înainte de 1815, și un stadiu târziu al curentului, între 1815 și 1848”⁴. Cel dintâi, numit *High Romanticism* se dezvoltă în epoca Revoluției Franceze și a imperiului, în câteva țări occidentale, cum ar fi Anglia, Germania și Franța, și este o mișcare caracterizată de radicalism ideologic, coerență, vizionarism, simț cosmic, integrarea contrariilor, misticism și intensitate pasională. Cel de-al doilea a primit numele de *Biedermier Romanticism* de la personajul creat înainte de mijlocul secolului al XIX-lea de doi ziariști munchenezi și desemnând un tip de filistin mic-burghez. Folosit cu sens peiorativ, extins apoi la fenomene de modă și mobilier din perioada Restaurăției, termenul a fost, în fine, preferat altora pentru denumirea celui de al doilea romantism în întregul său.

În plan literar, momentului pașoptist îi este specifică poezia lirică, militantă, patriotică și vizionară, în care evocarea istorică și folclorul își găsesc roluri centrale, regăsind aceste elemente foarte bine reprezentate la scriitori ca Alecsandri, Bălcescu, Alexandrescu, Bolintineanu, Russo, Kogălniceanu sau la Andrei Mureșanu. Principalele caracteristici ale romantismului românesc pașoptist rămân însă patriotismul și lupta pentru realizarea idealului național, un spirit cetățenesc plener manifestat, o devotată dăruire și punere în slujba poporului.

În cuprinsul literaturii pașoptiste, ca orientare literară va predomina romantismul care va atinge apogeul cu Mihai Eminescu, considerat ultimul mare romantic european. Dar elemente romantice sunt detectabile încă în poezia lui Grigore Alexandrescu, Vasile Cârlova, Ion Heliade-Rădulescu, Bolliac, adică în opera celor care au cultivat motivul ruinelor și al mormintelor, tema trecerii timpului, solitudinea și peisajul nocturn. În această ipostază, romantismul se va îmbina cu

² Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, Editura Cartea Românească, p. 454.

³ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, București, Editura Paralela 45, 2008, p. 148.

⁴ *Ibidem*.

iluminismul și clasicismul. Grigore Alexandrescu, de exemplu, este un scriitor clasic prin cultivarea unor specii literare aparținând acestui curent, fabula, satira, epistola, dar și un scriitor romantic, prin elegie, prin meditația istorică, prin cultul trecutului. Totodată, elementele romantice se vor prelungi și în epoca post-eminesciană, coexistând cu elementele sămănătoriste și simboliste. În acest context, ideea specificului național în cultură și artă, anunțată de *Dacia literară*, va fi preluată de revista *Sămănătorul*, la începutul secolului al XX-lea, care va promova o literatură inspirată din realitățile naționale, în pofida orientărilor moderniste ale epocii. La 1872, prin scriitorii junimiști și Titu Maiorescu se constituie „direcția nouă” în cultura română, valorificând momentul pașoptist, folclorul, cronicarii și legăturile cu literaturile străine.

Pașoptiștii au avut preocupări deosebite pentru istoria națională, pentru limbă și îmbogățirea ei, pentru culegerea folclorului și dezvoltarea literaturii. Romanticismul nu constituie singura caracteristică a perioadei pașoptiste, în limitele acesteia se remarcă și existența altor orientări literare. Astfel, în cadrul epocii se depistează și elementele realiste, întrucât reflectarea problemelor sociale și satirizarea viciilor orânduirii feudale erau trăsături esențiale, promovate de scriitorii perioadei, deși realismul se va constitui în literatura română abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Caracteristicile principale ale pașoptismului ar fi orientarea spre înnoire și încercarea de a fi la același nivel cu țările dezvoltate din punct de vedere economic și cultural. Faptul că literatura română a pășit pe calea „europenizării” cu întârziere a exercitat o influență vădită asupra ritmului de dezvoltare și asupra căutărilor ei ideatice-artistice.

Promotorul mișcării pașoptiste, Mihail Kogălniceanu, insistă asupra celor trei surse de inspirație: istoria patriei, natura și pitorescul obiceiurilor populare, care de cele mai multe ori se întrepătrund, în această epocă. Mihail Kogălniceanu publică, pentru prima dată, cronicile moldovenești, iar Nicolae Bălcescu pe cele munteneste, precum și nenumărate studii despre trecutul istoric al românilor. Astfel istoria, alături de folclor, capătă o importantă conotație artistică, prin creația scriitorilor generației de la 1848.

„Artele și literatura [...], spune Mihail Kogălniceanu în *Prefața la Letopisețele Țării Moldovei*, n-au speranță de viață decât acolo unde ele își trag originea din însăși tulpina popoarelor. Altminterea, ele nu sunt decât niște plante exotice pe care cel dintâi vânt le îngheață și le usucă”⁵. „Tulpina popoarelor” o constituie tocmai acele obiceiuri, dansuri, cântece, „suvénire strămoșești” istorice și folclorice. De aici, statutul privilegiat pe care-l cunoaște tradiția în literatura vremii, „colora națională”, frecventă în epocă, bazându-se anume pe tradiția populară, istorică și religioasă.

Oprindu-ne asupra inspirației istorice în domeniul literaturii artistice, putem distinge „doua vârste”⁶ ale acesteia, care sunt legate de două perioade definitorii ale epocii pașoptiste. Prima perioadă, reprezentată de Ion Heliade-Rădulescu, Gh. Asachi, Vasile Cârlova, cuprinde cronologic anii 1830 - 1840. Generația aceasta este legată puternic de iluminism și clasicism, iar apelarea la trecut avea doar rostul de a pune în fața prezentului imaginea exaltată a unor fapte glorioase și a unor eroi neînfricați. Această istorie reprezintă un model suficient pentru poetizarea și resuscitarea vremurilor strălucite ale lui Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul. Literatura artistică, aflându-se în faza unui romantism incipient, era calea cea mai sigură pentru a pune în fața contemporanilor imaginea vie a unui ideal și deci a unui viitor de libertate. Cea de-a doua perioadă cuprinde cronologic anii 1840-1860 și este marcată de apariția *Daciei literare*, revistă care a declanșat modificări fundamentale în scrierea și difuzarea literaturii. Exemplul elocvent este articolul scris de Mihail Kogălniceanu, *Introducere*, în primul număr al revistei.

Dumitru Micu evidențiază aceste etape: cea de până la apariția *Daciei literare*, o etapă „mai puțin individualizată național” și, cea de-a doua, în care „reflectarea specificului autohton devine orientare programatică”⁷.

⁵ Mihail Kogălniceanu, *Scrieri (literare, istorice, politice)*. Studiu introductiv de Geo Șerban, București, Editura Tineretului, 1967, p. 183.

⁶ Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum*, București, Editura Cartea Românească, 1974, p. 8.

⁷ Dumitru Micu, *Emergența literaturii*// D. Micu. *Scurtă istorie a literaturii române* – București, Editura Iriana, 1994, p. 144.

În această perioadă speciile literare cultivate sunt: elegia *Miezul nopții*, Grigore Alexandrescu, *O fată tânără pe patul morții*, Dimitrie Bolintineanu, epopeea istorică *Mihaida*, Ion Heliade-Rădulescu, epopeea cosmogonică *Anatolida*, Ion Heliade-Rădulescu, epistola *Epistola domnului Iancu Văcărescu*, Grigore Alexandrescu, oda *Oda lui Schiller*, Ion Heliade-Rădulescu, balada istorică *Muma lui Ștefan cel Mare*, Dimitrie Bolintineanu, balada fantastică *Mihnea și baba*, Dimitrie Bolintineanu, meditația *Umbra lui Mircea la Cozia*, Grigore Alexandrescu, satira *Satira. Duhului meu*, Grigore Alexandrescu, fabula *Toporul și pădurea, Câinele și cățelul, Dreptatea leului*, Grigore Alexandrescu. Nuvela istorică – specie literară nouă în epocă – a fost cultivată în Moldova cu mult înaintea apariției acesteia în Muntenia și Transilvania. Cele două narațiuni sau „scene istorice” ale lui Alexandru Odobescu: *Mihnea-vodă cel Rău* (1857) și *Doamna Chiajna* (1860) au ca model compozițional nuvela negruziană *Alexandru Lăpușneanu*. În ambele, sunt evocate cu talent narativ și descriptiv domniile celor doi despoți din secolul al XVI-lea. Nuvelele păstrează valoarea documentară și culoarea locală, specifice romantismului pașoptist.

Așadar, speciile și temele literare se diversifică: sunt abordate momente din istoria poporului român, în *Românii supt Mihai - Voievod Viteazul*, de Nicolae Bălcescu; sunt satirizate aspecte din viața socială, în *Fiziologia provincialului*, a lui Costache Negruzzi; proza devine lirică, prin *Cântarea României*, de Alecu Russo; apar romane cu teme romantice: *Tainele inimii*, de Mihail Kogălniceanu, *Manoil și Elena*, de Dimitrie Bolintineanu; *Călătorie în Africa*, de Vasile Alecsandri, este un „sistem narativ pe principiul *Decameronului*”⁸, după cum îl caracterizează George Călinescu, iar *Românii supt Mihai - Voievod Viteazul* este, în aprecierea aceluiași critic literar, „descrierea religioasă înspăimântată a unei Românie de o măreție sălbatică”. Potrivit lui Paul Cornea, *Alexandru Lăpușneanu*, de Costache Negruzzi, prezintă „destinul unui domnitor infernal ca Richard al III-lea”⁹.

Sunt preluate în această perioadă idei din literatura occidentală, dar apar diferențieri totuși. Astfel, tema ruinelor este exploatată în mod diferit - în literatura occidentală este valorizată în sensul timpului care trece și macină înfăptuirile omului, pe când în literatura română se insistă pe valoarea instructivă. Această temă este redată în acest mod de toți autorii care au inclus tema ruinelor în opera lor: Grigore Alexandrescu, Ion Heliade-Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu. Tema preromantică a ruinelor, cu motivele melancoliei, evocării istoriei și a scurgerii timpului, este convertită în literatura română în noi înțelesuri, pe fondul unei atmosfere de avânt revoluționar, de optimism politic general. Este pus în prim-plan sentimentul mândriei de a fi urmașii unor glorioși străbuni și nu melancolia pe care o trezesc vestigiile trecutului. Motivul „ruinelor” în poezia pașoptistă se situează pe linia unui lirism de tip meditativ și combativ, în același timp. În literatura scrisă și în viață, exilul va căpăta unele accente mesianice.

Abordarea tematicii istorice drept una predilectă este generată de condițiile social-politice din prima jumătate a secolului al XIX-lea și idealurile de care erau animați toți românii, respectiv libertatea socială și unitatea națională. În literatura de inspirație istorică la scriitorii generației pașoptiste, istoria a fost valorificată cu scop „pedagogic” - trecutul fiind evocat pentru a da pildă prezentului decăzut prin modele înșuflețitoare, demne de urmat. Se creează în acest mod o legătură vie între literatură și istorie. Evocarea trecutului istoric este convertită de pașoptiști într-o cauză a educării naționale. Caracterul național este o altă dimensiune centrală a preocupărilor scriitorilor pașoptiști, „Principiul esențial, dominant al ideologiei literaturii pașoptiste e cel național”¹⁰.

Afirmarea națională este cauza pentru care se combate oprimarea otomană, se critică degradarea prezentului, se accentuează originea romană și trecutul istoric glorios, se încurajează încrederea în viitor, având ca resurse importante folclorul, istoria și limba română.

⁸ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, Editura Semne, 2003, p. 245.

⁹ Paul Cornea, *Op.cit.*, p. 8.

¹⁰ Bucur Țincu, *Pașoptismul în istoriografia literară contemporană* în *Revista de istorie și teorie literară*, tom 23, nr.2, 1974.

Interesul pentru istorie nu este specific numai romantismului, ci și perioadei clasice, doar că aceasta recomandă antichitatea ca zonă de inspirație istorică, pe când romantismul face apel în mod insistent și predominant la istoria națională.

Evocarea istoriei prin mijloace literare apare la cea mai mare parte a scriitorilor de la 1848. Dintre prozatorii de seamă, care au adoptat ca prioritară tema istorică, face parte și Nicolae Bălcescu. Opera sa, *Românii sub Mihai Vodă Viteazul*, scrisă în exil, între 1849 și 1852, și publicată postum de către Alexandru Odobescu, îl situează pe Nicolae Bălcescu printre cei mai de seamă scriitori din epoca pașoptistă. Autorul expune faptele cu rigoare științifică, cu obiectivitate, bazându-se pe izvoare istorice în forma poemei istorice.

O altă viziune asupra valorificării istoriei este propusă de scriitorul și folcloristul Petre Ispirescu în *Istoria lui Ștefan cel Mare și Bun. Scrierea e mai degrabă un basm, aproape de tradiția populară, dar care conține multe amănunte istorice. Opera se plasează în rândul scrierilor pașoptiste de orientare istorică, prin caracteristicile ei – fondul moralizator, tonalitatea romantică, datele istorico-documentare.*

Evocarea trecutului istoric dobândește în poezie un larg orizont, o diversificare tematică, o accentuată semnificație majoră. Se cântă, înainte de toate, ruinele vechilor cetăți de scaun ale vitejilor voievozi români, văzute ca mărturii ale unui trecut de glorie și care servesc drept pilde date prezentului, în scopul reînvierii și perpetuării faptelor de vitejie și eroism ale străbunilor.

Cel dintâi poet modern român, cântăreț romantic al vestigiilor istorice este Vasile Cârlova. Poezia lui Vasile Cârlova anunță acea atmosferă sufletească ce avea să marcheze poezii din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Versurile din *Ruinurile Târgoviștii* transmit admirație și încredere în faptele istorice pentru valoarea lor exemplară. Reflectarea istoriei naționale în poezia de la 1840 urmează stilistic două linii: una lirică, în centrul căreia se află simbolul ruinelor, și alta epică, ce reanimă scene și subiecte istorice, mai mult sau mai puțin veridice, demne de urmat.

Această îmbinare de stiluri se regăsește și în proza pașoptistă. De exemplu, narațiunea alternează cu descrierea de peisaj, după modelul clasic. Această raportare concomitentă la cele două elemente, indisolubil legate unul de altul, devine caracteristică pentru o bună parte din lucrările în proză ale scriitorilor pașoptiști, în special pentru proza de călătorie. În acest sens, un spațiu semnificativ în notele de călătorie ale lui Dimitrie Bolintineanu îl ocupă digresiunile și comentariile asupra diverselor personaje și situații istorice, cu numeroasele citate și indicarea științifică a sursei. Aderarea la unele valori social-patriotice, expresie a însăși angajării autorilor în marile evenimente ale epocii este vizibilă dincolo de valorile intrinseci ale peisajului, ale sentimentelor asociate acestuia, descrierea naturii meleagurilor natale. Reflectă, de fapt, o caracteristică definitorie a literaturii pașoptiste, „un stil al participării la istorie, o forma exemplară a patriotismului”¹¹.

Alec Russo este primul din literatura română care scrie poemul în proză. Prin acest mod, răspunzând în același timp dezideratelor enunțate anterior, specifice epocii, acesta se adresează generației sale pentru a atrage atenția asupra meleagurilor patriei.

Valorificarea istoriei, a cronicilor și legendelor lui Ioan Neculce (publicate în *O samă de cuvinte*), se constituie pe acest fond ca punct de pornire al numeroaselor lucrări care aparțin epocii și tematicii pașoptiste. În legende accentul cade pe discursul romantic, care reprezintă esența patriotismului pașoptist.

Legende istorice ocupă – și ca volum, și ca semnificație artistică – un loc aparte în creația lui Dimitrie Bolintineanu și Vasile Alecsandri. Se exprimă în aceste lucrări în mod clar sentimentul național, ele purtând, simultan, și marca unei creații artistice, la baza căreia stau studierea și valorificarea istoriei și a folclorului. Perfecțiunea artistică a acestor opere este dată tocmai de întrepătrunderea evenimentelor istorice cu motivele folclorice. Legenda, ca formă de expresie artistică, a fost aleasă pentru a comunica dinamismul istoriei, pe de o parte, și pentru a prezenta aspectele fundamentale ale unei epoci pline de neliniște, zădărnici și măreție, pe de altă parte.

Ca remarcă generală referitoare la proza pașoptistă, se poate spune că, la fel ca în cazul poeziei, se axează pe două izvoare de inspirație ce se întrepătrund și se completează reciproc,

¹¹ Paul Cornea, Mihai Zamfir, *Gândirea românească în epoca pașoptistă (1830-1860)*. Vol. I, București, 1968, p. 42.

cronicile și documentele istorice și tradiția populară. Folosind criteriul speciilor epice, al „categoriilor literare narative” și cel al tipologiilor literare, profesorii Simona Antofi și Andrei Bodiu cuprind în analizele lor consacrate prozei pașoptiste și postpașoptiste numeroase nuvele istorice, romantice, romane, fiziologii literare/scrisoni și memoriale de călătorie și teme precum amorul, societatea, orașul, suferința, moartea, celălalt și scrisul.¹²

Cele două filoane de inspirație – istoria și folclorul – conferă literaturii pașoptiste direcțiile de bază - literatura de inspirație istorică se afirmă, astfel paralel cu literatura de inspirație populară. Ambele surse oferă o paletă largă de inspirație autorilor, pentru unii scriitori istoria fiind un cadru larg de acțiune din care-și extrag subiectele și eroii, pentru alții, doar un sentiment al trecutului. Pentru unele lucrări literare, istoria se constituie în pretext, în altele, izvoarele sunt urmate cu exactitate, ele fiind transpuse într-un limbaj mai mult sau mai puțin artistic. Scriitorii epocii au contribuit, prin preluarea datelor din istorie, la afirmarea ideilor progresiste, revoluționare ale vremii, prin operele lor fiind promotori ai prezentului, nu doar evocatori ai trecutului istoric. Ei dau formă social-politică și conotație literar-artistică evenimentului istoric, stimulând și promovând și sentimentul și ideea ce însoțește un fapt istoric.

Pașoptismul revoluționar, prin lupta pentru emancipare națională și dreptate socială, amplifică și întregește principiile unei ideologii sub semnul căreia au luptat și au creat generația anterioară. Multitudinea de tendințe și curente literare dovedește dorința și determinarea scriitorilor de la 1848 pentru conturarea și dezvoltarea unei literaturi naționale, cu diverse genuri și specii literare, concordantă cu scara valorilor literaturii universale. Prin eforturile lor masive, cu o sumă mare de sacrificii, s-a produs trecerea de la încercările modeste ale câtorva boieri luminați la o veritabilă literatură, posedând toate genurile, fiind generatoare de modele.

BIBLIOGRAPHY

1. Antofi, Simona, *Proza pașoptistă și postpașoptistă. Relecturi critice*, Galați, Editura Europlus, 2008
2. Bodiu, Andrei, *Sapte teme ale romanului postpasoptist*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.
3. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, Editura Semne, 2003.
4. Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc: spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840*, București, Editura Cartea Românească, 2008.
5. Cornea, Paul, *Oamenii începutului de drum. Studii și cercetări asupra epocii pașoptiste*, București, Editura Eminescu, 1978.
6. Cornea, Paul, Zamfir, M., *Gândirea românească în epoca pașoptistă (1830-1860)*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
7. Kogălniceanu, Mihail, *Scrieri sociale, literare și istorice*, Tabel cronologic de Vasile Ciocanu, Chișinău, Editura Litera, 1998.
8. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
9. Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, București, Editura Iriana, 1994.
10. Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, București, Editura Univers, 1981.
11. Țincu, Bucur, *Pașoptismul în istoriografia literară contemporană în Revista de istorie și teorie literară*, tom XXIII, nr. 2, 1974, pp. 112-118.

¹² Vezi Simona Antofi, *Proza pașoptistă și postpașoptistă. Relecturi critice*, Galați, Editura Europlus, 2008 și Andrei Bodiu, *Sapte teme ale romanului pașoptist*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.

BORDERLESS DRACULA

Elena Atudosiei

PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Vampirism has always been and will probably always be shrouded in mystery. Years of stories, films, and studies have only managed to enrich the myth and deepen its secrets. We will focus here on the one who is the best-known undead in literature: Dracula. He became immortal not only because he was envisioned as a virtually indestructible creature, but because his name is alive to this day, because this figure influences literature and film even nowadays. This paper will present Dracula not as he was created by Bram Stoker, but as he was reimagined in recent years by Dacre Stoker and Ian Holt. We will see how we can draw connections between the changes this character has faced and the events taking place around us throughout the years. Can we actually link Dracula to Romania? What does his image (as seen by Bram Stoker and later reshaped by another Stoker) say about the cultures in which we can find its roots?

Keywords: Dracula the Un-Dead, vampirism, Dacre Stoker, culture, fantasy

We would not be mistaken to say that the best known name across the world linked to vampirism is Dracula. Whether we wish to accept it or not, it is part of a network which includes Romania as well, even if the bond is based on fictional details mistaken for facts. To start with the beginning, the main goal of this paper is to present the image of Dracula as it is shown in a novel written a decade ago, *Dracula the Un-Dead*. Starting from a few key features, we will be able to speak about the portrait of the vampire as it is described nowadays, in a context in which the ability to adapt and to find balance between tradition in modernity is crucial.

Matthew Beresford notes that the vampire is “a (heretical) scapegoat of Christianity, in much the same way as witches were in the Middle Ages”¹. The problem here is that yes, we do encounter this particular creature in Christian communities, yet it is not confined to them. It does not mean that the image of the vampire was not used at times as an excuse or even for manipulating the masses (more or less intentionally), but this is only part of the answer. According to Montague Summers, a vampire is a “blood-sucking ghost or re-animated body of a dead person; a soul or re-animated body of a dead person believed to come from the grave and wander about by night sucking the blood of persons asleep, causing their death. -...- Dead wizards, werewolves, heretics, and other outcasts become vampires, as do also the illegitimate offspring of parents themselves illegitimate, and anyone killed by a vampire”². For one who is acquainted with Dracula even superficially, it proves to be quite easy to identify here elements which also appear in the novels written by Bram Stoker and Dacre Stoker respectively. John Edgar Browning and Caroline Joan (Kay) Picart note in their book³ that, through Dracula, Stoker modernized the vampire myth and created a character that remained shrouded in mystery, placed above other vampires.

Even if rather unclear in Stoker’s original *Dracula*, the idea that Vlad the Impaler and the Count are one and the same person becomes the norm in later novels and films. Radu Florescu and Raymond T. McNally wrote about the Voivode and brought into discussion two opposite sides of his personality, the psychopath and the devoted defender of his country, offering as example stories

¹ Beresford, Matthew. *From Demons to Dracula. The Creation of the Modern Vampire Myth*. London: Reaktion Books LTD, 2008, p 44.

² Summers, Montague. *The Vampire in Europe*. New York: University Books Inc, 1968, p 1.

³ Browning, John Edgar and Picart, Caroline Joan (Kay). *Dracula in Visual Media. Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921-2010*. London: McFarland, 2010.

from different countries and pieces of information that are known to be true⁴. One book in which the link is clear is the one we chose for this paper. The novel is presented as the official sequel to *Dracula*, but the reader will immediately notice that the two authors (Stoker and Holt) did not shy away from making their vampire similar to Coppola's *Dracula* rather than Stoker's. The original story is used as the foundation, but new elements are added and some parts are changed so that they would reveal another side of the Count: he is still powerful, still standing and... in love.

Through secrets and a new threat, Quincey Harker (Mina Harker's son, now an adult) attempts to understand what exactly tore his family apart and who is behind the deaths occurring around him. *Dracula* is immediately blamed, for we learn that his turning to dust at the end of Bram Stoker's novel was just a trick to escape. We learn long before Quincey of the presence of a new, seemingly more powerful villain - Countess Elizabeth Bathory - and of aspects he will be unable to understand. There is no doubt here that *Dracula* was at one point in his long existence Vlad the Impaler. Nowadays, it no longer matters how much Bram Stoker knew of the voivode or if the hints left behind in his novel were meant to point towards a stronger link. As it happened in many cases, the character was given a life of his own. This is one of the instances where the two sides, history and myth, are not separated. Both the vampire and the historical figure appeared in many novels and films throughout the years. It is not a singular case, merely a well-known one which led to a further blurring of the boundaries between fact and fiction. "*Dracula* is only the title he chose when he became prince. But *Dracula*'s true name is... Vladimir Basarab"⁵, claims Van Helsing, and this is just one point where the vampire's identity is brought into discussion. We learn that *Dracula* is proud of his life as a man, that he wanted to protect his country and he mourned the past. He is presented as a tragic figure, yet Quincey's replies come to highlight the opposite perspective, that the former voivode was just a monster. Pieces of their dialogue will reflect the way Vlad the Impaler, the real person, is presented to this day: a hero or a tyrant.

We do not know how and why he rose from the grave. In folklore, vampirism is presented as a punishment. In this situation, despite the fact that *Dracula* is powerful and has existed throughout the centuries, he is still damned. Regardless of how it all began, undeath is a punishment to him. This is noticeable especially when we compare him to Elizabeth Bathory. She embraces her nature and uses it to her advantage. There is no compassion or fear in her, she knows who (and what) she is, what she can do and how to manipulate those around her. Of course, both creatures will have to answer for their actions in the end, but those killed by the Countess do not return. The Count attempts to stop her, yet his actions are not used as an excuse to keep the character alive after the secrets are revealed. After the events from *Dracula*, the vampire finds himself forced to hide in plain sight in order to survive. Thus, Basarab is "born", a successful Romanian actor. When we first see Bram Stoker's *Dracula*, we know that something is wrong, that he is not quite normal. What we are given now is a vampire who managed to adapt, whose animal-like features are hidden. Basarab is talented, charming, handsome and, more importantly, an actor. It is the perfect job for a being who does not show signs of aging, for someone who must play different roles in order to survive. He adapts and reinvents himself, becoming an inconspicuous part of a group.

Beauty conceals nightmares. Every vampire of this story, male and female, is like a perfect work of art. Nothing much seems to connect them with the vampires of folklore, except for a few situations. It is not unheard for a creature of the night to look appealing, but it is only an illusion, one which remained present in *Dracula, the Un-Dead*. The moment a vampire feeds or is weakened, the illusion shatters and the monster behind the pretty face is revealed: "her eyes turned into solid black orbs. Her face grew wild as her incisor teeth elongated into fangs. Her mouth opened extraordinarily wide, as if her jaw had unhinged itself from its socket. With a hideous, inhuman growl, she threw her fanged mouth forward"⁶. *Dracula* goes through the same changes, except we see his true face only when he stands on death's threshold. Dressed in fine clothing, his

⁴Florescu, Radu and McNally, Raymond T. *În căutarea lui Dracula. O istorie adevărată a lui Dracula și a legendelor cu vampiri*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1992.

⁵Stoker, Dacre and Holt, Ian. *Dracula, the Un-Dead*. London: HarperCollins, 2009, p 300.

⁶*Ibidem*, p 106.

body resembles a skeleton with pointed ears and sharp teeth. It is as if, once exposed to sunlight, every bit of skin and bone attempts to escape its bonds and allow the body to decompose. It is not difficult for us to accept such characters, which are both alluring and repulsive. This paradox can be seen as an invitation to learn more about them and the way they view humans.

From the way this story is told, we understand that Basarab is not the most powerful vampire we encounter. He proves to be a marvellous actor (both on and off stage), he defied time and remained a threatening presence, yet... someone proved to be better than him. Bathory is not much younger than Dracula, but she adapted perfectly to undeath and did not hesitate to use any sort of weapon to her advantage. This aspect triggered a chain of events which brought the undead to England. Concerning their abilities, the authors did not stray too far from a well-known path. Their vampires (especially the Count and the Countess) possess superhuman strength and reflexes, they can change their form, control the weather and animals, and they can fly. Whoever is strong enough can walk during the day for short periods of time, but sunlight is also shown as being lethal to the undead. The idea here is that creatures of the night might be able to escape their shackles, to defy interdictions, but they remain tied to darkness.

Vampires can exist for centuries and they are learning how to become virtually invisible to those who are unaware of their presence. The fact that they are not seen does not mean that they do not see perfectly clear what is happening around them. And the moment they choose to reveal their presence (or when they are forced to do so), one can be certain that there will be victims left behind. They feed on human blood, although we notice another difference between Bathory and Dracula here. While the former prefers virgin girls, therefore she desires to take youth and innocence, the latter claims to hunt only “animals, murderers, rapists, and thieves”⁷. Cruel or merciful, Stoker and Holt’s vampires can find their place among other such creatures belonging to American literature, even if they receive different labels. Is this what our age needs when speaking of the undead? Up to a certain point, the answer is definitely yes. The mistake made by the authors was that they attempted to bring too many details which were not properly used within the plot, however, by doing so, they highlight some of the most popular trends concerning vampires. Elizabeth Bathory is the monster with a tragic past, the one who turned to darkness and willingly embraced it to escape death and helplessness. As for Dracula, he is humanised, he allows love to change him.

There is no happy ending in this case. Redeemed or not, these vampires still hold the place of the Other and they remain a threat towards humans and what is thought to be normal. People are perfectly capable of destroying themselves, but they are more afraid when the danger stems from something they do not understand. Folklore offers stories in which supernatural beings have children with mortal women. The same line is followed in this novel, when it is revealed that Quincey Harker is actually Dracula’s son, born out of the Count’s brief affair with Mina Harker. It is suggested that a mortal holding at least some of Dracula’s powers (but without his weaknesses) has the potential of becoming a great weapon... one which must be destroyed if it points towards humans. The fact that Dracula can sire children can be linked to another ability possessed by vampires: turning people into creatures of the night. There is nothing new about the method: a person (generally a woman) is bitten by the undead and the victim drinks tainted blood. We return to blood, no matter from what perspective we analyse this issue. Vampirism is like a disease without a cure, for it either leads to the death of those who are infected or it changes their lives in unexpected, and often unwanted, ways. The examples offered in the novel highlight the fear and danger which follow vampires wherever they go.

This brings us to another issue: sexuality and homosexuality. As much as readers and writers seek or offer diversity and relatable characters, sexuality remains a delicate topic even today. The dichotomy virgin/ whore is still used too many times in fiction, overlooking nuances. The problem with *Dracula, the Un-Dead* is that it forces this issue onto the reader to the point that it cannot be ignored. It is not a matter of symbols or suggestions, it is simply there, at the very core of the story: Elizabeth Bathory found comfort in women even when she was alive, Dracula impregnated Mina

⁷Stoker, Dacre and Holt, Ian. *Dracula, the Un-Dead*. London: HarperCollins, 2009, p 357.

Harker, awakening her passion, something her husband and her son could not forgive. Dacre Stoker and Ian Holt attempted to make Mina a feminist, pushing her away from the original incarnation. Unfortunately, this course of action would have had more of an impact if they did not stop at a superficial level. Concerning Bram Stoker's novel, Lisa Nystrom points out that "Mina looks upon the revolutionary behaviour of 'New Women' with disapproval, as expressed in her journal entries"⁸. The young woman truly is intelligent and independent, yet she is not allowed to achieve her full potential. The character is pushed forth, but also held back, especially because she had to be a symbol for the values of her time.

While it is said that love conquers all, and the two former lovers are allowed to have a few moments of happiness, it is not meant to last. Dracula might be a victim, yet he is no innocent. We have access to more than one point of view and this helps us understand that good intentions are important, but they can still lead to unwanted consequences. The presence of the undead is poisonous. Even if they remain hidden for long periods of time, their actions harm anyone who crosses their path. These vampires are tragic characters, beautiful, but wild. They remained feared, cruel and firmly placed outside normality. One final ability we need to mention is mind control. It is not confined to mind reading, because it creates a bridge between two minds. Mina proved that she was strong enough to use it to her advantage on more than one occasion. Never underestimate a determined human, this is the message we receive. All in all, it seems that every ability vampires possess is tied to another, forming a sort of network which lifts the undead above what is considered to be normal.

Vampires are neither immortal, nor indestructible, and Dracula is not an exception to this rule. When one creates a creature which brings disease and death, we can be certain that there will be at least a handful of weaknesses which could ultimately lead to its defeat. Garlic offers no protection in this novel and explanations are neither offered, nor sought. It is a detail pushed back towards superstitions and older books, as if making room for aspects that seem to be more... exciting. Running water hinders their movements, but the Count makes use of his ability to control the weather and returns to England once more, an obvious connection with the 1897 *Dracula*: "The thick fog began to churn apart. Basarab's ship was approaching. -...- the ship seemed abandoned and adrift"⁹. Darkness and the night are the places where vampires belong, where their strength comes from. During the day, they rest and heal their wounds if necessary. It is almost ironic that both the Count and the Countess are harmed by sunlight, a symbol for life and divinity. The former claims that he still fights for God, while the latter is against Him. The fact that sunlight can destroy (or at the very least weaken) the undead wordlessly points towards their origin and nature. Caught in an unnatural state, they are reminded that they have no place among the living, that vampirism is not a reward.

Drinking human blood brings with it both strength and weakness. If blood is life, it means that the undead steal time, vitality, the ability to walk on earth. In other words, they take exactly what they do not have on their own. When we speak of vampires, death represents the starting point of undeath. Once this threshold is crossed, a door closes behind them and they can only go forth, their existence depending on the lives taken from mortals. Blood makes them stronger, but vampires become weaker and cannot heal properly the moment they can no longer feed. It is an addiction they cannot escape. Coffins mark the beginning and the end of their existence. Vampires still hear the calling of the earth and of a resting place. In stories belonging to folklore, it is often mentioned that these creatures must return to their graves before sunrise. Our vampires can linger outside, but they will be weakened and even harmed if light touches their skin. A coffin is a safe place for them... as long as they are not discovered by people who know how to destroy them. It is a rather superficial barrier between the vampire and the world. Coffins are not particularly visible in the story, but they are needed, even if the protection found there is a little more than smoke and mirrors.

⁸ Nystrom, Lisa. "Blood, Lust, and the Fe/Male Narrative in *Bram Stoker's Dracula* (1992) and the Novel (1897)", *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race, and Culture*, John Edgar Browning and Caroline Joan (Kay) Picart (eds), 2009, New York, The Scarecrow Press, Inc., pp 63-76 (p 67).

⁹ Stoker, Dacre and Holt, Ian. *Dracula, the Un-Dead*. London: HarperCollins, 2009, p 185.

What can we say of holy objects? Their use reflects up to a certain point what is happening in our society, the fact that some people believe in their powers and others do not. They are quite efficient in *Dracula*, but here they are presented as more of a symbol (of the past or faith) rather than weapons. When do we consider an object to be holy and powerful enough to repel creatures of darkness? What happens if either the vampire or the human does not feel threatened or safe around holy objects or places? Power comes from belief. In films and novels we generally see crosses used to keep the undead away and churches are sometimes seen as a place where nothing bad can happen to a person. But nothing is said about objects playing an important part in a religion other than Christianity. In *Dracula the Un-Dead*, the accent does not fall on whether the vampires are repelled by a crucifix or not, but on their relation with divinity. Bathory hates everything connected with God, while Dracula still considers himself devoted to divinity. Strong feelings (hatred, fear, devotion) influence the way holy objects are perceived by the undead. Elizabeth Bathory knows fear and races against something she cannot see, guided by a deep need to have revenge. As for Dracula, he fails to understand that he cannot actually fight in the name of God when he is the potential threat, even if he keeps his word and does not harm someone innocent.

From weakness comes death. Whether they burn when the sun rises or they are impaled through the heart, the undead are destroyed sooner or later. What is interesting about the ending of *Dracula the Un-Dead* is that the vampires walk to their deaths. There might be some glimmer of hope that they will survive, yet when their bodies fall apart, they accept the fact that they have lost. Their deaths are not acts of mercy, there is nothing that would suggest the peacefulness mentioned in Bram Stoker's novel. The final confrontation is not between man and monster, but between two monsters. Even if the Count is humanised, even if he is capable of loving another, he can no longer escape death. In front of his son, he does not even attempt to do so. Elizabeth Bathory dies for revenge, knowing that her opponent will follow her. As for Dracula, his final moments are marked by pain and resignation. We do not know his thoughts, but they might be similar to Mina's: "What was the point of immortality if she had no one to share it with?"¹⁰.

There is one final aspect we must focus on: the way the undead (especially the Count) see the world. While on stage, he utters the following words: "Time has finally caught me -...- There is no place in this age of machines and politicians and intellect for monsters roaming the countryside. Choose to evolve, or choose to die"¹¹. Let us not forget that at this point, most characters did not know who Basarab was. Still a charming, talented man with aristocratic features, we understand that he could have remained hidden. Yet he risks his safety for love. Even so, regardless of what Mina Harker or Dracula himself claim, he remains a cruel being. This novel is, in the end, a sequel to *Dracula* and no matter how much the Count might try to find a place for himself in a new country, his actions in Transylvania remain standing. Even if he is not to blame for what happened in England, he is not a helpless victim. We are presented with a creature plucked from the nightmares of humanity and shaped into the shadow of a man. He is a humanised monster, a relic... a victim only because somebody else proved to be more cunning at the right moment.

His words highlight the crucial need to adapt and even to hide as the world moves towards the future. We see that the vampire is also afraid of what is to come, of the unknown. It is ironic how fear becomes a link between human and monster. It is nothing new to see a Dracula described as someone who feels the burden of immortality. What we do see is the "typical" modern vampires, so to say (a creature with pale skin, incredibly beautiful, charming, powerful and rather misunderstood). He is among the vampires defeated not only because of a physical wound, but also because of emotions. Falling in love, such a normal act for humans, makes the Count more vulnerable. However, this is not a romance with a happy ending. Feeling betrayed, Quincey turns his back on his newly-transformed mother and undead father: "I am the son of Jonathan Harker, and a child of God"¹². Unfortunately, the young man is unable to understand that there is light and darkness in every person, that we are shaped by circumstances and personal choices.

¹⁰Stoker, Dacre and Holt, Ian. *Dracula, the Un-Dead*. London: HarperCollins, 2009, p 383.

¹¹*Ibidem*, p 210.

¹²*Ibidem*, p 383.

If we look at Basarab's lines from a different perspective, we could say that they reflect quite well the way the image of the undead evolved over the years. Their place is in fiction and they are shaped according to what happens in reality. Reading this novel, we will notice that there are parts where everything is chaotic and rushed, offering bits of everything as the portraits of the vampires become clearer. The same terms can be used to describe the past decade, as well. Technology brings us together and it tears us apart at the same time. We know diversity, chaos and acceptance. However, fear and anxiety are still present and they will not disappear as long as threats exist. In such an environment, it is only normal for the audience to accept different kinds of vampires. They can be used as a first step towards learning more about old superstitions or they can become a symbol for the darker side of humanity.

"This deconstruction of boundaries helps to explain why the vampire is a monster-of-choice these days, since it is itself an inherently deconstructive figure: it is the monster that used to be human; it is the undead that used to be alive; it is the monster that *looks like us*. For this reason, the figure of the vampire always has the potential to jeopardize conventional distinctions between human and monster, between life and death, between ourselves and the other"¹³.

The quote belongs to Veronica Hollinger and it is brought here because her observation is true if we speak of vampires in general or just about Dracula. The image of the undead did not change suddenly, many years were needed for different interpretations to be brought to light. Hollinger writes that the monster looks like us and it can erase distinctions which used to be clearer. We can go a step further and say that this is a process we notice nowadays not only in literature, but also in everyday life. While differences between cultures remain, it is easier for people to find common points and learn about each other. We turn to vampires out of curiosity because they show impulses and darkness and how they can be destroyed or controlled.

"We now often make fun of the vampire either by mocking his ludicrous perversions or by reversing the roles so that we can actually sympathize with him. That we are able to do this attests to the currency of the story, for it means that the audience knows the tale so well that it can appreciate the parody"¹⁴, claims James B. Twitchell. The sequel for *Dracula* is not a parody, yet we added the quote here because it mentions sympathy. Readers can make fun of vampires, it is not unusual and it is an approach which brings light, a sense of security. But they are also the ones who can see the true face of the undead better than other characters. This is the main reason why the Dracula created by Dacre Stoker and Ian Holt can be called a victim in the context they crafted: readers know the story better, especially since it is completed by pieces of thoughts belonging to two powerful vampires (Elizabeth Bathory and Count Dracula). His actions and intentions show that he is not planning to turn England into a source of nourishment, nor is he threatening the innocence of young women. He takes the part of a would-be guardian, not out of love for this country, but for an idea rooted in his own life as a man: God is on his side and he must fight for Him. His plans turn to dust in the end, but we are left with another example of how writers can take a well-known character and push it onto a different path, allowing us to see why an old symbol could still be relevant today.

When Dracula was taken to the United States of America, he brought with him a myth which grew in literature, and his ability to adapt and transform according to the expectations of the age. *Dracula the Un-Dead* shows that as much as we are drawn to vampires and wish to explore the dark side of human nature, anxiety is still present in our society. Globalization brings with it opportunities, but also the fear that one's identity is threatened. Dracula (Basarab) is the embodiment of that threat, but he can also be perceived as a relatable character. As long as our

¹³ Hollinger, Veronica. "Fancies of Absence: The Postmodern Vampire", *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Joan Gordon and Veronica Hollinger (eds), 1997, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp 199-212 (p 201).

¹⁴ Twitchell, James B. *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature*. USA: Duke University Press, 1981, p 92.

world is still rushing forth and danger remains lurking in the shadows, acceptance will not be freely offered. Not when we cannot (or will not) understand what we are facing.

There comes a time when everybody knows that they will die sooner or later. This becomes a thought which is kept in the back of our minds, a reminder to enjoy life and leave something important behind. We hope that we will not be forgotten, that maybe there is something waiting for us on the other side. Vampires did not wait to find out. Folklore speaks of cases when a person rose from the grave because of something they had no control over (for example, being born out of wedlock or with specific markings on the body). But vampirism is usually seen as the consequence of one's actions. When someone committed suicide or practiced dark magic, it was believed that they would be damned and would remain trapped between life and death. The way vampires are represented in literature changed over the years, especially after *Dracula* became popular in America.

Dracula is immortal not because he cannot be killed, but because he became an idea which grew, following different paths, like the branches of a tree. Stoker created a monster bearing the face of a gentleman. We recognize in him pieces of old beliefs from different cultures, but we also see the starting point of the vampires we encounter today in literature. Each version of the Count is educated, elegant, powerful and dangerous. But at no point in the novel is Stoker's *Dracula* presented as anything but a monster. Far from being a mindless beast, this creature is not humanised and does not attempt to understand people. For him, people are pawns to be used and thrown away when they are no longer needed. He is not a sympathetic character, his role is to show how seductive and toxic darkness can be, and that he (the Other) is a threat to normality and virtue. The *Dracula* we have encountered in the other Stoker's novel follows a different path. Still regarded with fear and hatred, he falls in love and grows weaker. Although he is a vampire, he is among the victims of the undead in this situation. He is humanised to the point that, at first sight, he has little in common with some of his previous incarnations. This aspect brings him closer to a number of other vampires from American literature, those whose behaviour is similar to that of mortals (they love, hate and suffer) and cannot fully accept their nature. We must note that as *Dracula* took flight, so to say, into the world, his roots seemed to have become more distant. We see them, we even see them pointing to Romania, yet he now belongs to a much broader space.

Nina Auerbach claims that vampires "promise escape from our dull lives and the pressure of our times, but they matter because when properly understood, they make us see that our lives are implicated in theirs and our times are inescapable"¹⁵. But literature offers a way to escape, not because one's life is dull, but because readers want to learn more about themselves and about others. *Dracula* changed because we changed. Vampires were once humans who gained power (the price is sometimes overlooked), they were part of a community and became outsiders. And the outsider has a voice that can be heard now, so that the other part of the story is told. Perhaps we cannot escape our times, but we are part of the changes taking place. Everything we do has the potential to shape the world around us.

Dracula brings with him passion, darkness, our greatest fears and desires. In the madness of our times, we can accept that a vampire's presence means illness and death, but we can also accept a monster's redemption. We do not stop questioning who we are or who they are. It cannot be said that one answer is able to address everybody's requests and this aspect is reflected in the way *Dracula* and vampires in general are portrayed. We are aware of the dangers of a globalized world, but we cannot ignore the advantages it offers. We still value beauty and goodness, yet complex characters show us that it is normal to acknowledge our flaws and face the darkness within. We admire heroes, we want them to win, but we prefer complex characters, even if we are talking about villains. This is why we accept different vampires and why the Count is brought back to our attention regularly.

¹⁵ Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p 9.

BIBLIOGRAPHY

- Stoker, Bram. *Dracula*. London: Wordsworth Classics, 1993.
- Stoker, Dacre and Holt, Ian. *Dracula the Un-Dead*. London: HarperCollins, 2009.
- Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Beresford, Matthew. *From Demons to Dracula. The Creation of the Modern Vampire Myth*. London: Reaktion Books LTD, 2008.
- Browning, John Edgar and Picart, Caroline Joan (Kay). *Dracula in Visual Media. Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921-2010*. London: McFarland, 2010.
- Florescu, Radu and McNally, Raymond T. *În căutarea lui Dracula. O istorie adevărată a lui Dracula și a legendelor cu vampiri*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1992.
- Hollinger, Veronica. "Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire", *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Joan Gordon and Veronica Hollinger (eds), 1997, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp 199-212.
- Nystrom, Lisa. "Blood, Lust, and the Fe/Male Narrative in *Bram Stoker's Dracula* (1992) and the Novel (1897)", *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race, and Culture*, John Edgar Browning and Caroline Joan (Kay) Picart (eds), 2009, New York, The Scarecrow Press, Inc., pp 63-76.
- Summers, Montague. *The Vampire in Europe*. New York: University Books Inc, 1968.
- Twitchell, James B. *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature*. USA: Duke University Press, 1981.

AMINTIRI DIN EPOCA DE ȘCOALĂ AND THEATRE FOR YOUNG PEOPLE. SCHOOL SYSTEM AND EDUCATIONAL ISSUES IN POST TOTALITARIAN ROMANIA'S THEATRE SCENE

Elena Horghidan-Anghel

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: În the first part of this paper we will describe the various ways in which theatre practice can become a part of education. The creative process and theatre techniques can greatly serve and support the educational process and audiences can also be educated by a certain theatre show. We will also analyze several theories and practices that can educate, integrate or develop disadvantaged social groups or communities affected by social, economical or political problems. In the second part of our paper we'll analyze Michaela Michailov's play „Amintiri din epoca de școală”. This play, made up by a succession of monologues brings fourth through it's character the memories about growing up in school. Michailov is one of the few romanian playwrights interested in subjects as education, the educational system in Romania and tries to generate public debates around the topic. Is the student personality damaged by the educational system? Are children's right upheld in Romania's schools? Does false competition ruin creativity? Does marginalisation create dropouts ? Discipline helps or destroys education? Does school develop genuine skills in it's students? These are the questions and problems to which Mihaela Michailov tries to find answers and maybe solutions by working with young people and exploring their personal universe.

Keywords: Theatre, education, educational system, Michaela Michailov, school

În România discuțiile despre concepțiile, teoriile și practica educației prin intermediul artei sunt aproape inexistente, sistemul educațional încă adoptă modelul în care elevii sunt îndopați cu informații, nu li se oferă șansa de a-și formula o părere critică, iar greșeala este cel mai mare coșmar al elevului, așadar educația prin artă nu își găsește calea în sistem. Introducerea artei în educație ar transforma elevii din simpli roboți țintuiți în bancă în persoane active capabile să discearnă informația și să acționeze în consecință și în cunoștință de cauză. Educația prin artă poate ajuta elevul să-și conștientizeze aptitudinile, să vorbească despre problemele sale sau despre problemele colegilor, a celor care nu au curajul să o facă. În acest fel elevii ajung să devină conștiința vie a societății din care fac parte, potrivit declarațiilor autoarei:

„La fel cum manualele școlare sînt depășite de realitățile proxime ale elevilor, tot așa, instituțiile care spun povești uită, de multe ori, cine sînt copiii pentru care le spun. Care este societatea spectacolului lor cotidian și cum poate fi integrată într-un discurs ficțional cu alte repere temporale. În teatrele pentru copii se fac, cu cîteva excepții, exclusiv basme. Preocuparea pentru un *teatru de maturizare a conștiinței sociale*, un teatru pentru adolescenți, care să integreze problemele cu care ei se confruntă, este aproape inexistentă. Acest segment de public, care poate construi un model de implicare colectivă, influențat și reactiv la ceea ce vede, este nereprezentat.”¹

Introducerea teatrului în educație reprezintă unul dintre cele mai importante proiecte de dezvoltare socială, de creștere a conștiinței civice. Prin jocul teatral și identificarea cu personajul pe care îl are de interpretat, copilul/elevul/adolescentul, poate înțelege mai bine ceea ce i se întâmplă și în același timp poate empatiza cu problemele celor de lângă el.

„Dezvoltarea unui parteneriat de gîndire între spațiul-sursă de schimbare – școala – și factorul de schimbare – arta – constituie o necesitate pe care sistemul de învățămînt din România încă nu o conștientizează. Cînd arta iese din spațiile care îi sînt destinate și pătrunde în școli

¹Michailov, Mihaela, „Cu copiii nu-i de joacă. Țară, țară, vrem părinți”, apărut în Dilema veche nr. 407, decembrie 2011 <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/tara-tara-vrem-parinti>

influențează decisiv formarea unor indivizi cu o conștiință empatică și o raportare critică la mediile din jur.”², afirmă autoarea într-un articol publicat.

Așadar una din formele teatrale care iau naștere în a doua jumătate a secolului XX este Teatrul educațional sau "Theatre in Education"³. Această formă de teatru caută diverse moduri prin care teatrul poate fi aplicat în educație atât la nivelul metodei de lucru cât și în ceea ce privește produsul final al procesului. Conceptul de teatru educațional include diverse tipuri de practici și tehnici teatrale care au ca scop educarea, integrarea sau dezvoltarea unui grup defavorizat, a unei comunități care întâmpină o situație dificilă din punct de vedere social, politic sau economic.

„One of the major and most effective features of Theatre in Education is the structured active participation of the children in the drama – frequently placed within a dramatic fiction in which they become caught up in its events, interact with a range of characters and have to make decisions in the midst of crisis, or, at an older age, invited to challenge or advise characters from a play they have just witnessed.”⁴

Scopul teatrului educațional este acela de a oferi copiilor o experiență ușor de asimilat, o experiență care să îi provoace și să le stimuleze interesul. Proiectele de teatru educațional reprezintă un angajament și o modalitate de implicare activă a elevilor, adolescenților în procesul de învățare.

De câțiva ani, în România, dramaturgul Mihaela Michailov creează împreună cu regizorul Radu Apostol spectacole pentru publicul tânăr, iar textele ei, scrise special pentru acest tip de public intră sub umbrela teatrului educațional. Temele pe care le abordează în textele sale nu sunt tocmai cele mai plăcute: violența în școală, violență domestică, abandon școlar, educație sexuală, relația disfuncțională dintre elevi și profesorii, lupta cu tiparele de învățământ, copii lăsați singuri acasă sau în grija fraților mai mari pentru că părinții au ales să plece la muncă în străinătate, lupta pentru drepturile elevului sau defectele sistemului educațional. Publicul tânăr devine un public important, pentru că ei sunt adulții de mâine și ar trebui să ne întrebăm: ce fel de adulți vrem să creștem?

Mihaela Michailov și Radu Apostol au deschis în 2015 primul teatru din România care își bazează în mare parte activitatea pe dezvoltarea proiectelor de teatru documentar și teatru educațional "Centrul de Teatru Educațional Replika"⁵ din București. Identitatea Centrului de teatru educațional Replika este relevantă deoarece tehnicile, și practicile abordate sunt influențate direct de spațiului în care își desfășoară activitatea, iar publicul obișnuit de la Replika vine în căutarea unui anumit tip de spectacol: "un teatru sociopolitic al realului"⁶ așa cum precizează Iulia Popovici în careta sa. „Replika” este un spațiu independent, administrat de un număr de artiști care realizează programe culturale, pentru și împreună cu copii și adolescenți, despre nevoile și problemele acestora, inclusiv cele considerate a fi subiect tabu pentru societate. Într-un articol publicat în revista online „Dilema Veche”, Mihaela Michailov afirmă:

„Teatrul pentru copii și adolescenți poate deveni un centru de educație participativă, un spațiu de solidaritate cu problematica unei vârste vulnerabile și o formă de cercetare critică asupra societății contemporane. Pentru toate acestea este nevoie de structuri teatrale în care copiii să-și spună poveștile timpului lor. Povești de reprezentare, care să-i transforme într-o comunitate de mediatori ai lumii în care trăiesc. Povești cu eroi cotidieni, aflați într-o permanentă tensiune de raportare la normele și tiparele cărora trebuie să li se conformeze.”⁷

Mihaela Michailov și Radu Apostol inițiază diverse proiecte educaționale în care implică elevii și adolescenții, scopul fiind acela de a le dezvolta spiritul de echipă, sentimentul comunității, spontaneitatea și creativitatea, valori promovate de educația făcută prin Teatrul Educațional.

² Michailov, Mihaela, „Educația gândirii critice”, apărut în Dilema veche, nr. 379, mai 2011 <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/educatia-gindirii-critice>

³ Tony Jackson, *Learning through theatre. New Perspectives on Theatre in Education*, Routledge, New York, 1993, p.3

⁴ <https://www.amazon.co.uk/Learning-Through-Theatre-Perspectives-Education/dp/0415086108> p 2

⁵ Popovici, Iulia, „Elefantul din camera. Ghid despre teatrul independent din România”, Ed. Idea Design&Print, 2016, Cluj-Napoca, p 91

⁶ Idem, p 92

⁷ Michailov, Mihaela, „Cu copiii nu-i de joacă. Țară, țară, vrem părinți”, apărut în Dilema veche nr. 407, decembrie 2011 <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/tara-tara-vrem-parinti>

„Teatrul Educațional valorizează spiritul de echipă și comunitatea de creație, adică acel tip de comunitate care funcționează după principii nonierarhice, egalitare, și în care copii sunt provocați să se exprime liber împreună, să propună idei și soluții, fără să le fie frică, în orice moment, că au propus ceva greșit.”⁸

Programul workshopurilor, propuse de artiști conține o serie de jocuri teatrale pentru dezvoltarea atenției, memoriei, imaginației, vitezei de reacție, jocuri de improvizație de poveste, improvizație scrisă. Prin acest program artiștii încurajează copii să greșească, așa cum afirmă în cartea „Familia Offline. Spectacol de teatru educațional.” : „*Greșeala* este considerată, în teatrul educațional, un factor esențial pentru educare și formare, un stimulent al creativității. Cei mai mulți copii nu participă la activități, la jocuri, din teama de greșeală. Asta pentru că sistemul tradițional de educație incriminează greșeala și recurge la selecții exclusiviste în funcție de *cine e mai bun, cine n-a greșit*. Amendată din exterior, greșeala îl inhibă pe copil și îl transformă într-un roboțel care acționează mecanic.”⁹

Mihaela Michailov este poate unul dintre cei mai implicați artiști ai teatrului românesc contemporan. Activitatea artistică a Mihaelei Michailov, devine un reper pentru ceea ce înseamnă dezvoltarea teatrului românesc. Dramaturgul Mihaela Michailov și-a asumat o misiune clară în teatrul românesc, aceea de a crea un teatru reprezentativ pentru societatea românească contemporană, un teatru care se adresează publicului într-o manieră directă încercând să-l facă să reflecteze asupra prezentului. Teatrul Mihaelei Michailov este un teatru care se naște din relația și preocuparea față de problemele societății:

„Cred într-un teatru de reflecție socială și nu-mi aleg niciodată conjunctural temele și subiectele. Aleg să documentez și să cercetez teme care mă preocupă pentru că au un conținut social și politic despre care simt nevoia să vorbesc.”¹⁰

Coordonatele majore ale teatrului Mihaelei Michailov sunt temele sociale și politice abordate cu claritate și devotament folosind un limbaj cotidian. În majoritatea textelor sale, Michailov reamintește spectatorului că este direct implicat și responsabil pentru felul în care arată societatea și pentru problemele de care este sau nu este conștient, dar pe care uneori alege să le ignore. Maniera în care Michailov propune discuția despre adevărurile și fenomenele lumii contemporane este directă și provoacă întotdeauna la dezbateri.

„Amintiri din epoca de școală”

„În *Amintiri din epoca de școală*, focalizarea se face pe identitatea copilului, cu toate mutațiile care se produc în personalitatea acestuia atunci când se reidentifică drept elev. În ce măsură școala afectează personalitatea copilului? Școala este o formă de educare sau de disciplinare? Profesorii dezvoltă abilitățile copiilor, sau îi aliniază unor standarde, îi uniformizează? *Dacă școala ar fi și despre mine...*” – zice un copil și în această expresie se concentrează disfuncțiile din învățământul românesc postcomunist: școala a încetat să mai fie a copiilor. Un hiatus între Minister, programe, profesori, pe de o parte, și copii, pe de alta, s-a tot adâncit în ultimii 25 de ani, pînă cînd școala a dat rateuri, nu numai la nivel de informare și structurare a materialului informativ, ci și pedagogic, ajungînd, în bună măsură, o formă de claustrare a personalității.”¹¹

Textul „*Amintiri din epoca de școală*” abordează tema educației contemporane din perspectiva experiențelor personale ale artiștilor implicați în proiect, documentînd și ficționalizînd momentele de confruntare cu profesorii, parinții, colegii. Poveștile personale sunt însoțite de reflecții asupra sistemului de educație din România, care transformă școala într-un teritoriu al luptei pentru putere.

⁸ Michailov, Mihaela, Apostol, Radu, „Familia Offline – spectacol de teatru educațional”, București 2013, p 19

⁹ Ibidem, p 23

¹⁰ Michailov, Mihaela, „Ai luat 10?”, apărut în Dilema veche, nr. 561, noiembrie 2014, <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/articol/ai-luat-10>

¹¹ Stoica, Oana, „Să ne luăm școala înapoi”, apărut în Dilema veche, nr. 566, decembrie 2014 <https://dilemaveche.ro/sectiune/artes-performative/articol/sa-ne-luam-scoala-inapoi>

„Amintiri din epoca de școală” este un spectacol despre amintiri personale legate de universul școlii, despre reîntâlnirea cu noi la școală, în bănci și la tablă, cu fricile, greșelile, tăcerile și așteptările noastre, cu minutele în care am visat cai verzi pe pereții claselor în care profii ne-au ridicat în picioare pentru că n-am fost atenți. Pentru că n-am fixat ecuația. Pentru că n-am dat răspunsul corect. Pentru că n-am vorbit neîntrebați.”¹²

În textul „Amintiri din epoca de școală” scris de Mihaela Michailov și regizat de Radu Apostol, dramaturgul apelează la derularea unor secvențe din perioada școlii, familiare fiecărui spectator. Personaje sunt figurile specifice din orice școală: elevul premiant, elevul care știe tot, care ia numai notele mari, elevul preocupat de reacțiile ulterioare ale părinților; elevul obișnuit care nu se poate adapta, profesoara exigentă. Pe fondul acestor situații adunate din experiențele personale în care se regăsește fiecare privitor, se conturează imaginea generală a unui sistem educațional cu foarte multe probleme de rezolvat.

„Amintiri din epoca de școală” sau „Vreau școala mea”, așa cum s-a numit la început, este un text „succesiune de monoloage” așa cum îl numește dramaturgul, care surprinde momente importante din anii de școală, momente legate de ceea ce am putea numi „fond emoțional comun”, o serie de sentimente puternice pe care fiecare dintre noi le-a simțit în școală și care ne-au rămas în memorie. Textul a fost scris pentru doi actori cei care dau viață personajelor din spectacolul cu același nume, Katia Pascariu și Alexandru Potocean, pornind de la experiențele lor din anii de școală și de la reflecții asupra sistemului de educație din România.

„Ne-am hotărât să adunăm toate aceste crâmpie de istorii personale și să le punem cap la cap sub forma unui text succesiune de monoloage fragmentate, care să surprindă imagini fluide din memoria noastră. O memorie senzorială ca un burete din care au curs amintiri, temeri, vise pe jumătate adormite, speranța că cei care merg azi la școală vor gândi și vor reacționa mai puțin inhibat decât am făcut-o noi, neliniști de copii prea rar întrebați ce e în mintea lor și ce și-ar dori să devină. Am reactivat memoria școlilor în care am simțit, de multe ori, că nu contam, că tot ce ne reprezenta era irelevant pentru ceilalți, că existam doar ca să tăcem și să executăm ordine.”¹³

Ideea de competiție este subliniată în acest spectacol, lupta pentru locul întâi, pentru notele mari, pentru prima bancă, pentru câștigarea atenției profesorilor, a colegilor, a părinților, pentru a fi cel mai apreciat.

„Ai luat 10?

N-ai luat 10!

Păi de ce n-ai luat 10?

Coco cât a luat?

Andra cât a luat?

Sebi cât a luat?”¹⁴

Competiția distruge de cele mai multe ori cele mai bune lucruri care există într-un om, într-un elev care deschide ochii și vrea să descopere ce se întâmplă în lumea lui și în lumea din jurul lui, competiția distruge libertatea de exprimare, creativitatea, libertatea de a alege, de a avea propria părere, distruge plăcerea jocului și încrederea în propriile forțe.

„Katia: Eu știu animale și păsări pe care mulți copii nu le știu, pentru că mie mama mi-a luat un atlas cu totul special și astfel eu am învățat următoarele: tigonul, chidna cu ciocul lung, capibara, șopârla, gecko etc. Eu le știu pe dinafară doar în ordinea asta. Dacă încerci să mă încurci, nu e bine pentru că s-ar putea să nu mai știu cu exactitate ordinea, și atunci plâng mult și mă simt învinsă și neputincioasă în fața necunoscutului.”¹⁵

Ruptura dintre Minister, programe, profesori, și copii, s-a extins în ultimii 30 de ani, până în punctul în care școala a început să rateze la nivelul de oferire a informației și structurare a materialului informativ dar și pedagogic, transformându-se într-o formă de claustrare a personalității elevului.

¹²<https://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-on-line/articol/amintiri-din-epoca-de-scoala>

¹³Michailov, Mihaela, Textul piesei „Amintiri din epoca de școală”, text trimis pe e-mail de către autoare, p. 8

¹⁴ Ibidem, p. 27

¹⁵ Ibidem, p. 36

„Ceea ce este important la spectacolele de teatru educațional, care pun în discuție, performativ, disfuncții sistemice, este schimbarea perspectivei prin reidentificarea scopurilor școlii și sugerarea unor direcții de regîndire a programelor și a metodelor pedagogice. Politicienii noștri – sau PR-iștii lor – zic că ne-am luat țara înapoi. Din păcate, copiii nu și-au luat încă școala înapoi.”¹⁶

Analiza proiectului teatral „Amintiri din epoca de școală” va fi o încercare de înțelegere a acestuia luând în considerare toate elementele care îl compun. Un proiect care vorbește despre limitarea elevului și distrugerea imaginației acestuia, cu un text construit pe baza unor discuții cu actorii Alexandru Potocean și Katia Pascariu, pe tema rememorării evenimentelor petrecute în școală. Textul nu urmează metodologiile clasice de construcție și de creație, de aceea analiza trebuie făcută în relație cu întreg procesul de lucru, text și spectacol.

Titlul „Amintiri din epoca de școală” este extrem de sugestiv și este în strînsă legătură cu conținutul textului. Titlul textului ne duce direct cu gândul la copilărie și ne pune în situația în care să facem o trecere rapidă prin amintirile personale legate de perioada în care am fost elevi. Titlul textului ne ajută să ne apropiem mai mult de universul amintirilor personale.

„Amintiri din epoca de școală”

Piesa este structurată sub forma unui text - succesiune de monoloage în care actorii spun alternativ câte o replică, fără conflicte puternice, actorii interacționând de multe ori cu publicul. Textul/spectacolul începe cu cei doi actori plasați cu fața spre public, spunând alternativ câte o replică, textul este adresat spectatorilor, aceștia devenind astfel parte din spectacol.

Așa alege Mihaela Michailov să înceapă spectacolul „Amintiri din epoca de școală”, direct și fără menajamente, atenția spectatorilor fiind captată încă de la început. Temele care apar în monoloagele ce urmează sunt strîns legate de ceea ce se petrece în universul elevilor: care sunt preocupările lor? De ce se gîndesc la cai verzi pe pereți în timpul orelor? De ce nu și-a liniat caietul cu galben? De ce le este frică? De cine le este frică? Ce se întîmplă în mintea lor când nu își aud numele atunci când sunt strigați? În scena „Eu pot. Tu poți?” facem cunoștință cu elevul perfect, elevul care știe răspunsul corect, elevul apreciat de profesori, de părinți. Katia știe tot, dar Katia în momentul în care este întreruptă din ceea ce are de zis nu își mai aduce aminte nimic și asta o frustrează „Eu le știu pe dinafară doar în ordinea asta. Dacă încerci să mă încurci, nu e bine pentru că s-ar putea să nu mai știu cu exactitate ordinea, și atunci plîng mult și mă simt învinsă și neputincioasă în fața necunoscutului.” Vorbele Katiei din textul „Amintiri din epoca de Școală” sunt extrem de sugestive pentru un sistem care îndoapă elevii cu informații iar aceștia sunt obligați să le învețe mecanic, fără discernământ. Alex este elevul care nu ține minte nimic, care nu înțelege de ce prima literă pe care o învățăm la școală este „m mic de mână” și pima literă din alfabet este „a”. Michailov îl plasează pe Alex în lumea crudă a competiției, a dorinței de a fi mereu primul, de a sta în prima bancă și de a fi apreciat de toată lumea, părinți, profesori, colegi, iar Alex nu reușește să țină pasul, dar nu pentru că nu ar ști sau nu ar putea ci pentru că nu înțelege de ce trebuie să facă atât de multe lucruri când „poate că el ar vrea să prindă luna și să o aducă pe bancă în clasă”, așa poate va fi și el apreciat.

Monologul „Galben ca spicele” tratează o parte mai puțin plăcută a școlii: teroarea pe care o simte fiecare elev atunci când profesoara intră în clasă și gândul că a uitat să își liniizeze caietul cu galben, că nu are creion galben și nimeni nu răspunde rugămintii sale de a-i da un creion galben, că nu înțelege de ce sunt atâtea reguli pe care nu le înțelege nimeni, dar toți le respectă, îi creează elevului o atmosferă de film horror în care profesoara este monstrul care vine cu „unghia mov” și zgârie pe masă, sperindu-i atât de tare pe copii încât aceștia rămân ținuiți în bancă.

„Băi, hei, are cineva un galben? Nu-mi răspunde nimeni. Vă rog eu, dați-mi un galben. Are cineva un galben? Se sună. Ne-așezăm în bănci. Caietele fâșâie. Vreau un galben! Andra îmi aruncă un creion. Nu-l prind. Cade. I s-a rupt vârful. Ridic vârful de pe jos, îl pun, nu stă. Cade iar. Am

¹⁶Stoica, Oana, „Să ne luăm școala înapoi”, apărut în Dilema veche, nr. 566, decembrie 2014, <https://dilemaveche.ro/sectiune/artes-performative/articol/sa-ne-luam-scoala-inapoi>

nevoie de o ascuțitoare. Are cineva o ascuțitoare? Trebuie să liniez mai repede. Prea târziu. Se deschide ușa. Pun creionul în bancă, intră profa de istorie. Ne ridicăm. Bună-ziuaaaa.”¹⁷

Școala ar trebui să fie despre elevi și pentru elevi nu despre cum profesorii își exercită autoritatea asupra unor ființe care abia deslușesc ce se întâmplă cu ele. O școală în care regulile distrug personalitatea elevului, unde elevii refuză să răspundă de teamă să nu greșescă, un loc în care stai cu respirația tăiată până la sfârșitul cursului, ca nu cumva să te apostrofaze că nu ți-ai liniat caietul corect sau că l-ai încurcat pe 8 cu 9.

„Ne-așezăm. Ne uităm spre profă. Se-apropie de catedră. Deschide catalogul. 30 de capete înghețate de frică ascultă fășăitul paginilor. Nu mișcăm. De-abia respirăm. *Nu pe mine, nu pe mine!* Profa închide brusc catalogul. Corpurile se dezmoțesc. Gata, am scăpat puțin, poate scap azi, poate mă sare, poate nu mă pune pe mine, poate uită că n-am știut nici data trecută, poate [...]”

Alex: Caietele foșnesc. Dacă n-am conspectat ceva? Dacă am uitat vreun an? Întâi Horea sau întâi Cloșca sau simultan și Crișan? În Transilvania? Profa înaintează printre bănci. Tocurile îi ticăie pe podea. Parc-ar avea o ascuțitoare în fiecare toc. Se uită pe caiete, se oprește, își îndreaptă privirea spre... spre caietul lui Andi. Andi se face cât o gumă de șters.

Katia: Andi, acolo e 8 sau e 9?

Alex: Acolo e, e, e... Și guma din glasul lui îi șterge ușor vocea. Acolo e...

Katia: Zici sau dormi?

Alex: Acolo e nouă, doamna.

Katia: Păi nu e bine, Andi, acolo ar fi trebuit să fie opt, pentru că răscoala a izbucnit în 1784, nu în 1794. Poate pentru tine nu înseamnă nimic, dar 10 ani pot schimba soarta lumii. Înțelegi?”¹⁸

Metafora în care se transformă Andi: „o gumă de șters” evidențiază perfect faptul că profesorul în loc să fie un model, un ghid, un sprijin pentru elev devine călăul care îl face pe elev să își dorească să dispară, să devină invizibil. Mihaela Michailov surprinde un moment de slăbiciune, în care elevul Alex clachează și izbucnește necontrolat, cuvintele rostite de el fiind suficient de explicite pentru a arăta faptul că nu mai poate suporta încorsetarea și regulile și mai ales pedepsele.

„Alex: E o tâmpenie să ne liniem caietele cu roșu, galben și albastru! Eu nu vreau, nu vreau, nu vreau, nu vreau, nu vreau, nu vreau, nu vreau, nu vreau, nu vreau, nu vreau!”

Katia: Măi, măi! Dar se poate așa ceva?! Incredibil!

Alex: Profa înlemnește, toți copiii privesc în jos, și când simt că n-am strigat destul –

Katia: Absent nemotivat! Îți scad nota la purtare! O să-ți pară rău! După ce că nu înveți, mai ești și obraznic!

Alex: Nu vreau!¹⁹

În poemul „Niște cai”, dramaturgul atrage clar atenția asupra unui sistemului educațional defectuos căruia nu îi pasă de ceea ce își doresc copii, ei sunt făcuți să stea în bancă, să răspundă când sunt întrebați, să dea răspunsul corect. Asta se întâmplă cu Katia care uită de oră și pleacă cu gândul după cai.

„Katia: și frunzele fremătau ca o dără de vânt, ca o – comparație, dără de vânt ușoară- ușoară semi-epitet, în această zi de toamnă, Katia a văzut mulți cai verzi pe pereți în ora de română. Un cal, 10 cai, 20 de cai, 30 de cai. Și când Katia a ajuns la 100 de cai, a auzit-o pe profă:

Alex: Care e ideea principală a autorului?

Katia: Caii.

Alex: Noi nu vorbim de cai acum.

Katia: Știu, doamna, știu care e ideea, eu știu toți tropii, dar acum vreau să stau doar cu caii mei.

Alex: Scoate te rog ideea principală.

Katia: De unde?

Alex: Cine scrie are o idee principală. Autorul scrie, deci autorul are o idee principală. Care e ideea principală a autorului?

¹⁷ Michailov, Mihaela, Textul piesei „Amintiri din epoca de școală”, text trimis pe e-mail de către autoare, p. 37

¹⁸ Ibidem, p. 37

¹⁹ Ibidem, p. 43

Katia: Și Katia cu gândul la cei 900 de cai pe care îi mai avea de numărat ca să ajungă la 1000, cifra ei preferată, a zis: eu cred că dacă toți caii ar putea...²⁰

Din momentul în care profesoara de română își arată dezamăgirea față de faptul că eleva nu poate extrage ideea principală din text pentru că se gândește la altceva, Katia înțelege că nu mai are voie să se gândească la „cai verzi pe pereți”, că ar fi mult mai bine să fie atentă sau măcar să simuleze faptul că este preocupată de oră, că trebuie să răspundă la comandă și că nimeni nu este interesat să afle ce este în mintea ei de copil.

În următoarele monoloage cele două personaje încercă să-și exprime viziunea despre cum cred că ar trebui să arate școala, cum ar putea școala să devină un loc special și atractiv pentru ei:

„Dacă fiecare copil ar putea măcar o dată să scrie un manual așa cum crede el c-ar trebui să fie scris un manual, ar fi tare frumos! Dacă fiecare copil ar putea măcar o dată să deseneze pe pereții școlii o părticică din lumea în care trăiește, atunci școala ar fi și a lui. Dacă fiecare copil ar putea să învețe jucându-se, atunci poate că n-ar mai fi singur într-o școală în care ești greșit când inventezi. Dacă alfabetul n-ar începe cu „A”...²¹

Dar școala nu este preocupată de ceea ce își doresc elevii, școala nu este interesată de dezvoltarea psihologică și emoțională a elevilor, nici de eliminarea competiției care inhibă elevul, școala creează complexe și strică relații. Așadar „gurile” elevilor s-au răzvrătit, au cerut să fie lăsați să gândească cu mințile lor, să greșească, să vorbească, o scenă despre cenzură, despre cum „Gura” cea mai mare închide „gurile mai mici”, despre cum curajul răsară din când în când și atunci apare o gură mică care spune „Gura mea nu mai vrea la școala voastră!”²²

Sistemul educațional din România crește oameni resemnați, oameni care nu încearcă să schimbe ceva de teama că nu vor reuși sau că vor dezamăgi pe cineva. Un sistem bolnav care îmbolnăvește copii, le taie aripile, nu îi lasă liberi, nu îi lasă să își dezvolte propriile păreri despre viață, despre oameni, despre ceea ce vor să facă. Ce fel de copii vrem să creștem?

Școala ar trebui să ofere un bagaj informațional care ajută dezvoltarea gândirii critice și a abilităților creative, permițând fiecărui elev să evolueze pentru a face față unei societăți competitive. Școala clasifică, școala decide dacă elevul a pierdut sau a câștigat.

„Creștem cu frică. Și frica ne face mari. Mari și cuminți. Atât de cuminți că ne e frică de noi. Ne e frică c-o să fim pedepsiți pentru că n-am făcut ceva. Ne e frică să tăcem. Ne e frică să vorbim ne-ntrebați. Ne e frică că n-o să mai avem curajul să fim ce vrem noi să fim. Ne e frică c-o să uităm să visăm. Ne e frică c-o să ne-mblânzim visele ca să nu devenim niște eșecuri. Ne e frică de doamna. Ne e frică de domnul. Ne e frică de mama. Ne e frică de tata. Ne e frică de noi.”²³

Oamenii sunt obișnuiți să eticheteze oamenii și au inventat un sistem prin care îi pot împărți pe ceilalți oameni în categorii: „Pentru tot ce nu poți pe lumea asta, oamenii au inventat un calificativ: Insuficient! O notă: 4! O poziție socială: Sclav! O stare de fapt: n-ai nici o șansă! Pentru tot ce poți face pe lumea asta oamenii au inventat un calificativ: foarte bine! O notă: 10. O poziție socială: CEO. O stare de fapt: ai toate șansele să fii și mai sus! E doar începutul. Dacă vrei poți. Reușește pentru că meriți!” și uite așa lumea se împarte în două, cei care pot și cei care nu pot, cei care reușesc și cei care nu reușesc. Ne petrecem o parte importantă din viață în băncile școlii așadar credem că școala ar trebui să susțină fiecare elev în parte indiferent de capacitățile lui, credem că școala ar trebui să fie un loc în care elevii își împărtășesc experiențele și învață unii de la alții, nu un teren de luptă în care elevii încearcă să supraviețuiască, iar cei mai slabi sunt așezați în ultima bancă sau sunt obligați să se transfere la altă școală, doar pentru faptul că nu au făcut față presiunii colegilor, a profesorilor și uneori chiar și a părinților.

Proiectul își atinge scopul și își urmează cu credință misiunea socială prin artă. Spectacolul „Amintiri din epoca de școală” reprezintă un model demn de urmat pentru artiștii care aderă la aceleași principii și ideologii pe care le promovează Mihaela Michailov prin textele ei. „Amintiri din epoca de școală” oferă perspectiva unei școli care să aparțină și elevilor, o școală a copiilor

²⁰ Ibidem, p. 46

²¹ Ibidem, p. 55

²² Ibidem, p. 61

²³ Ibidem, p. 62

fericiți: „Vreau o școală nouă. O școală în care să am dreptul să visez cai verzi pe pereți. O școală în care să nu mai fiu programat să-mi doresc ce-și doresc alții. O școală în care să am voie să nu știu fără să fiu un terminat. O școală în care să-i învăț pe alții ce-mi place mie cel mai mult. O școală în care să nu fie mereu alții în față și eu , trist în spate. O școală în care să fiu și fericit.”²⁴

BIBLIOGRAPHY

Corpus

Michailov, Mihaela, Apostol, Radu, „Familia Offline – spectacol de teatru educațional”, București 2013

Michailov, Mihaela, Textul piesei „Amintiri din epoca de școală”, text trimis pe e-mail de către autoare

Studii și articole

Tony Jackson, *Learning through theatre. New Perspectives on Theatre in Education*, Routledge, New York, 1993, <https://www.amazon.co.uk/Learning-Through-Theatre-Perspectives-Education/dp/0415086108>

Popovici, Iulia, „Elefantul din camera. Ghid despre teatrul independent din România”, Ed. Idea Design&Print, 2016, Cluj-Napoca

Stoica, Oana, „Să ne luăm școala înapoi”, apărut în Dilema veche, nr. 566, decembrie 2014, <https://dilemaveche.ro/sectiune/arte-performative/articol/sa-ne-luam-scoala-inapoi>

Mihailov, Mihaela, „Ai luat 10?”, apărut în Dilema veche, nr. 561, noiembrie 2014, <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/articol/ai-luat-10>

Michailov, Mihaela, „Cu copiii nu-i de joacă. Țară, țară, vrem părinți”, apărut în Dilema veche nr. 407, decembrie 2011, <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/tara-tara-vrem-parinti>

Mihailov, Michaela, „Educația gândirii critice”, apărut în Dilema veche, nr. 379, mai 2011, <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/educatia-gindirii-critice>
<https://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-on-line/articol/amintiri-din-epoca-de-scoala>

²⁴ Ibidem, p. 96

WORLD LITERATURE AND THE NATIONAL POET IN THE AGE OF THE ANTI-CANON

Ioana Alexandra Lionte

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The present paper aims at investigating the implications that the 'belles infidèles' myth had with regard to the act of translation during French classicism. Starting from the actual meaning attributed to the aforementioned syntagm, we then focus on the legitimizing role granted to the act of translation that gains, during the 'âge du génie' a significance rivalling that of the original text and that consequently endows the translator with a foundational role.

Keywords: translation, French classicism, fidelity, belles infidèles, culture.

Intervalul dintre secolele XVII și XVIII se distinge în cultura franceză drept una dintre perioadele cele mai interesante și efervescente în ceea ce privește constituirea și consolidarea traducerii ca artă și meserie, ca discurs și teorie, ca disciplină evocatoare a preceptelor identitare ale unei societăți și ale unui spațiu.

Discursul traductologic al epocii clasice nu este doar oglinda a mai mult de două secole, ci marca cea mai profundă a unei culturi care se naște, a unui organism viu pe cale de a căpăta o conștiință de sine și, odată cu aceasta, îndoieli, certitudini, frici și toate contradicțiile pe care existența i le poate aduce. Secole înainte ca traducerea (atât ca teorie și practică) să devină o disciplină distinctă, dispunând de un aparat critic și teoretic independent, discursul traductologic din *âge du génie* îi resimțea și intuia intuitiv riscurile, mizele, idealurile, etc.

Nu dorim să reluăm aici clișeu referitor la extremele actului traductologic (polarizate în binoame de tip fidelitate-infidelitate, posibilitate-imposibilitate, formă-conținut), dar nu este mai puțin adevărat faptul că, dintotdeauna, traducătorul a fost obligat să respecte exigențele aparent incompatibile ale exactității (pe care o asociem mai degrabă cu respectarea conținutului) și ale frumuseții (care par să marcheze grija pentru formă) iar eșecul de a le respecta este întâmpinat fie cu acuzația de servitute sau incoerență, fie cu cea de trădare sau infidelitate. Astfel, sintagma ilustrativă *belles infidèles* este destinată să caracterizeze o perioadă în care, aparent, condeiul traducătorului era condus doar de imperativul frumuseții.

De fapt, apelativul *belles infidèles* face parte dintr-un proces extrem de interesant de metaforizare și deci de conceptualizare a problemelor cu care se confruntau traducătorii din acea perioadă și se înscrie în aceeași categorie de imagini asociative prin care se concepe actul traductologic precum, spre exemplu, cea a *copiei unui tablou* sau *reversul unei tapiserii* sau, de ce nu, cea a *trupului îmbrăcat în haine străine*. Creatorul acestei metafore este scriitorul de secol XVII, Gilles Ménage care, în 1693, caracteriza prin această imagine opera renumitului traducător Perrot d'Ablancourt.

„Lorsque la version de Lucien de M. d'Ablancourt parut, bien des gens se plainquirent de ce qu'elle n'était pas fidèle. Pour moi je l'appelai la belle infidèle, qui était le nom que j'avais donné étant jeune à une de mes maîtresses.” (Chevrel, Cointre *et alii*, 2014 : 382)

Avem, așadar, de-a face cu ceva foarte specific și, în același timp, caracteristic unei abordări generale a traducerii. Personalitatea lui Ablancourt era, prin excelență, cea a unui traducător liber, dar pentru care libertatea era indiscutabil disociată de o formă premeditată de infidelitate față de text fiind, din contră, manifestarea crezului artistic al unui stilist care, modificând originalul, credea că se apropie din ce în ce mai mult de esența textului, de gândirea autorului său și de gusturile publicului. Iată cum dezideratul fidelității stă în mare măsură la baza unei culturi traductologice

care a fost acuzată de contrariu dar care păstrează, de fapt, în culisele sale, o atitudine dezaprobatore față de infidelitate.

În analiza pe care o face practicii traductologice a lui Perrot d'Ablancourt, Roger Zuber sugerează că alterarea textului original miza, de asemenea, pe afirmarea măiestriei traducătorului-scriitor cât și pe eliminarea capcanelor textului sau pe corectarea originalului ca și cum traducătorul, intim familiarizat cu dedesubturile creatoare ale autorului, ar fi fost singurul în măsură de a-i rectifica greșelile :

„Tacite s'embrouille-t-il dans la géographie ? D'Ablancourt vient à son secours, et rectifie les faits. Arrien confond-il la Syrie et l'Assyrie ? Le Français n'oublie pas de rétablir le texte. Les contradictions, les légendes, les problèmes historiques sont, pour son esprit toujours en éveil, l'occasion d'affirmer sa maîtrise. Ce traducteur n'est pas un travailleur d'occasion, un truchement qui traiterait son texte sans comprendre les pièges de l'original. Il se comporte en philologue ou, comme, enfin, on l'a dit récemment, après tant d'affirmations critiques désastreuses, en «grand savant.» (Zuber, 1995 : 189-190)

Iată cum perspectiva asupra fenomenului *belles infidèles* se extinde treptat, scoțând la iveală noi mize ale actului traductologic care se dovedește a fi mult mai complex decât o simplă manifestare a unui etnocentrism ignorant : tendința de a corecta, dorința de a-și arăta talentul și cunoștințele (care presupune de asemenea o atenție crescută față de publicul al cărui consimțământ atestă calitatea creației), sfidarea în fața capcanelor textului sunt, de fapt, dovezile unei meditații mult mai profunde cu privire la traducere, o meditație care este ecoul istoriei specifice a unei culturi.

Între timp, metafora se extinde pentru a caracteriza o întreagă meserie și capătă, începând cu 1872 și datorită lui Littré, o semnificație cu caracter general, care nu mai trimite la anecdota lui Ménage:

„Qui manque à la vérité, inexact [...]. Traduction infidèle, traduction qui ne rend pas exactement l'original. Substantivement. De belles infidèles, nom qui a été donné à des traductions qui avaient la prétention d'orner et d'embellir l'original.” (Chevrel, Cointre et alii, 2014 : 383)

Așadar, nu este nimic definitiv în multitudinea de scopuri, mize, gânduri și moravuri care au făcut din clasicismul francez epoca „frumoaselor infidele”. Acestea sunt, prin excelență, produsul culturii lor, o cultură care s-a construit într-atât de dificil și cu atâtea eforturi pentru a putea, mai întâi să supraviețuiască ca mai apoi să domine. Dacă vrem să înțelegem acest fenomen traductologic, trebuie să vedem în el ecurile mai multor paradigme și principii care au dominat cultura franceză încă din leagăn. Trebuie să ne întoarcem la manifestul lui Joachim du Bellay care propunea aplicarea ingenioasă a principiului umanist *imitatio* ca metodă de combatere a sărăciei literare. Încurajând scriitorii să se pătrundă de geniul străin și să-și depășească timiditatea literară, du Bellay forma creatori ale căror orgolii erau alimentate de conștiința faptului că puteau contribui la îmbogățirea și la literarizarea limbii materne. Mai târziu, traducerea se va constitui ca o (re)aplicare a principiului imitației care promitea libertatea de creație și care inocula traducătorului un soi de mândrie creatoare. Vom vedea că pe parcursul secolului XVII, traducerea ca proces este mai mult decât obiectul unui cult, ea se constituie drept un gen literar distinct și, în calitate de rezultat, are ca scop crearea unui al doilea original :

„Les traductions libres ont combattu la timidité littéraire. Cet emprunt des effets, ce pillage des beautés, que Du Bellay recommandait déjà si énergiquement à ses contemporains, elles ont osé les reprendre à l'échelle d'ouvrages entiers. Ce n'était pas désinvolture. C'était l'application renouvelée du principe humaniste de l'imitation.” (Zuber, 1995 : VII)

Dorinței care a transformat practica „frumoaselor infidele” într-o activitate creatoare prin

exelență i se adaugă mizele estetice și structurale ale practicii lingvistice guvernate de legile a ceea ce clasicismul caracteriza drept *bon usage* și influențate de apariția conceptului de geniu universal. Mizele se modifică iar traducerile dau dovadă de o preocupare reală pentru calitatea scriiturii care trebuia să reflecte, în același timp, talentul traducătorului, respectul incontestabil față de autor, raportarea la moravurile și gusturile publicului cât și o excelentă stăpânire a limbii Regelui creată și transfigurată în așa fel încât să reflecte perfecțiunea geniului universal. Să nu confundăm, așadar, acuta conștiință culturală a traducătorului care-și asumă sarcina culturală de a gira alteritatea cu ignoranța.

„Le travail de traduire est fâcheux, est ingrat,
Pour un esprit fécond, subtil et délicat,
Qui ne peut s'obliger sans une gesne extrême,
De chercher en autrui ce qu'il trouve en soi-même,
D'éteindre son ardeur, d'arrêter ses transports,
Et de ne pas user de ses propres trésors,
Pour rendre la pensée, ou débrouiller le style,
Et le raisonnement d'un Auteur difficile
[...]

Chaque Langue a sa grâce et ses naïvetés,
Dont un (*sic*) autre ne peut égaler les beautés :
Ce qui dans la Latine est charmant à l'oreille
Dans la nostre n'a pas la cadence pareille,
Et pour faire en ce genre un Ouvrage fameux,
Tournant en une il faut les sçavoir toutes deux.
Sans se rendre servile il faut estre fidèle,
Changer l'air étranger en beauté naturelle,
Pour estre regulier se dispenser des loix,
Et pour suivre l'Auteur le laisser quelquefois.
Faire en ses versions ces richesses reluire,
C'est plutôt, Ablancourt, inventer que traduire,
Et c'est que tu fais avec tant de bon-heur,
Que ton travail te gagne un immortel honneur
[...]

Je sçay que tu pouvois par tes propres tableaux,
Sans aller copier ces grands originaux,
Te mettre au premier rang de ces peintres celebres,
Pour qui l'oubli du temps n'aura point de tenebres,
Mais endure, Ablancourt, ce mot de liberté,
De tes inventions la rare nouveauté
Ne pouvoit égaler ces sçavantes images,
Dont la riche copie annoblit tes ouvrages,
Où ton esprit, ta foy, ton art et ton sçavoir,
Avecque tant d'éclat leurs merveilles font voir.
Que leur donner cet air et les rendre si belles,
C'est autant exceller qu'en faire des nouvelles.”

(Zuber, 1995 : 160-161)

Iată câteva pasaje pe care Roger Zuber le extrage dintr-o „epistolă morală” pe care autorul, Antoine Godeau, la rândul său traducător, o dedică lui Perrot d'Ablancourt. Nu ne interesează în mod special partea elegiacă a acestui panegiric, chiar dacă ne ajută să înțelegem mai bine importanța și stima de care se bucura d'Ablancourt în epocă, ci caracterul aproape documentar reflectat în aceste versiuri pasionate care ajung să trădeze anumite linii generale ale unei perspective

traductologice. Avem a face, deci, cu o interpretare aproape *in nuce* a „atmosferei” traductologice marcată de practica „frumoaselor infidele” cât și cu o perspectivă elocventă asupra ceea ce însemna, în epocă, traducerea, în calitate sa de soră vitregă a creației.

Traducerea apare astfel, în viziunea lui Godeau, drept practică „ingrată” care maschează tensiunile unei lupte ce se dă în interiorul unui „spirit fecund” : este lupta încrâncenată dintre Traducătorul condamnat la o poziție perpetuu ancilară și Autorul care-și revendică creația. Ceea ce transmite Godeau în primele versuri este, de fapt, ideea de *sacrificiu*, de *renunțare*, întrucât a traduce înseamnă a-ți „reprima dorința ardentă”, a pune deoparte „propriile virtuți” în favoarea Celuilalt. Dacă faptul de a deplânge vasalitatea actului traductologic nu este deloc ceva nou, ceea ce ne-a suprins este asocierea pe care traducătorul o face între meseria sa și ideea de „a (se) descurca”. Sarcina traducătorului ? A „reda gândirea sau *adescurca* stilul și raționamentul”. Identificăm, așadar, „gândirea” ca unitate a traducerii iar „stilul și raționamentul” ca puncte nevralgice ale originalului. Dar tocmai ideea de „a (se) descurca” constituie cheia unei viziuni traductologice particulare, întrucât în spatele său se ascunde o întreagă deontologie : a „descurca” nu mai înseamnă doar a înțelege ci a facilita înțelegerea (preocupare față de publicul-țintă), a *reorganiza*, a *ilustra* și chiar a *corecta* acolo unde se dovedește necesar. Or, aceste acțiuni sugerează mult mai mult decât implicarea activă, creatoare chiar a traducătorului, ele sugerează *failibilitatea* Autorului original.

Al doilea fragment al acestui panegiric reiterează aluziv ideea geniului ilustrat prin „naivitățile” și „frumusețile” fiecărei limbi și relevă, în centrul acestei argumentări rimate, *credo*-ul traductologic care animă practica „frumoaselor infidele” : *Sans se rendre servile il faut estre fidèle, / Changer l'air étranger en beauté naturelle, / Pour estre regulier se dispenser des loix, / Et pour suivre l'Auteur le laisser quelquefois*. De fapt, această formă concentrată a unei perspective traductologice depline ancorată în epoca clasică relevă o practică cu miză dublă. Pe de o parte, Godeau confirmă exigența fidelității căreia traducătorul trebuie să se supună, dar introduce o nuanță esențială pentru ceea ce numim *belle infidèle* : adevărata fidelitate se înfăptuiește în mod decelar prin trădări, prin distanțări (de autor, de legi textuale) iar traductorul trebuie să o distingă de acea formă de fidelitate în numele căreia munca sa riscă să devină apanajul servituții. Trebuie, așadar, să distingem între fidelitate ca scop ultim al traducerii (vom vedea că este vorba despre o fidelitate tripartită : față de Autor, față de text și față de publicul-țintă) și fidelitatea ca miraj al servituții. Constatările lui Godeau, aproape axiomatic pentru mentalitatea traductologică a clasicismului, subliniază din nou faptul că „frumusele infidele” ascund o preocupare profundă a fidelității care se manifestă, în mod paradoxal, printr-o practică opusă acestor precepte.

Pe de altă parte, identificăm marca specifică unei mentalități culturale care imaginează raportul cu alteritatea drept un proces de apropiere. Perspectiva asupra alterității (acel „air étranger”) este ilustrată de Godeau în chip de regulă : este vorba despre mai mult decât un proces de naturalizare prin care alogenul devine natural, aceeași apropiere a factorului străin presupunând, de asemenea, o *infrumusețare* a valorilor străine care transformă acel „air étranger” în „beauté naturelle”. Nu putem să nu remarcăm, în aceste versuri, ecoul sfaturilor inserate de Joachim du Bellay în manifestul său.

Cât despre lupta dintre Traducător și Autor, Godeau declară, în cazul lui d'Ablancourt, victoria primului, întrucât capacitatea de a face „să iasă la suprafață în versiunile sale aceste bogății” nu poate fi decât marca unei licențe creatoare proprie unui inventator și nu unui traducător. Orgoliul traducătorului despre care am vorbit deja și care este atât de specific pentru *belles infidèles* derivă, astfel, dintr-o conștiință creatoare, deoarece frumusețile originalului nu pot fi pur și simplu transpuse, ci recreate. Ne dăm seama, analizând ultimul vers al celui de-al doilea fragment, că în acea epocă, traducătorul era de fapt motivat de promisiunea a ceea ce Godeau numește o „onoare nemuritoare”, ceea ce ne sugerează adevăratele implicații ale statutului său.

Ultimul paragraf subliniază această asociere între traducător și creator de frumusețe. Folosind metafora foarte comună în epocă a tabloului și a copiei, Godeau exprimă ceva esențial nu doar cu privire la cel căruia îi dedică acest elogiu, ci și în ceea ce privește natura practicii traductologice : în spatele fiecărui Traducător se află un Autor capabil de a produce „copii” într-atât de frumoase încât pot rivaliza cu originalul.

Nu este nimic mai ilustrativ pentru epoca denumită peiorativ *belles infidèles* ca dezbaterile sale traductologice. Cunoaștem acuzațiile aduse acestor versiuni care ofensează publicul contemporan și care nu pot fi dissociate de stigmatul infidelității : ele sunt produsul etnocentrismului francez, al rigorii clasice, al unei rigidități opace față de importul alogen, al aservirii față de moravurile și gusturile timpului, al lipsei de respect față de original, etc. Acestor acuzații li se opune, totuși, o cultură a traducerii care este mai nuanțată decât am putea crede. Desigur, studiul traducerilor din timpul clasicismului trebuie să aibă în vedere moravurile epocii, moda, bunul-gust și regulile care îl guvernează, maniera în care traducătorul își proiectează sarcina față de opera tradusă și publicul căruia i se adresează, rafinamentul, ornamentele și toate considerentele stilistice pe care se fondează traducerea. Vom vedea că e mai simplu să acuzăm decât să înțelegem. Nu ne propunem să facem apologia tendințelor care au existat, a infidelității care a existat, ci vrem pur și simplu să arătăm că este vorba despre o epocă și o cultură care s-a construit pornind de la principiul imitației, o epocă în care traducerea a ajuns să se transforme într-un gen, o epocă în care a fi traducător presupunea mai mult decât o condiție ancilară, presupunea, uneori, un orgoliu propriu însuși creatorului. Toate discursurile cu privire la traducere care au umplut paginile epocii nu ne relevă un traducător ignorant ci un traducător preocupat de misiunea sa, de ceea ce trebuia să producă și de cititorii săi. Este vorba, așadar, despre cu totul altceva decât o formă de anexionism pe criterii hegemonice : „frumoasele infidele” reprezentau un tip specific de naturalizare care are la bază grija pentru gustul epocii și a publicului. Așadar, „frumoasele infidele” aspiră, în mod paradoxal, la o formă de fidelitate.

BIBLIOGRAPHY

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Éditions Gallimard, Collection TEL, 1984.

BLOOM, Harold, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, trad. Rareș Moldovan, Editura Paralela 45, 2008.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, préface inédite, Édition revue et corrigée, Éditions du Seuil, 2008 (1999).

CASSIN, Barbara, *Vocabulaire Européen des Philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Éditions du Seuil, Dictionnaires Le Robert, 2004.

CHEVREL, Yves, **COINTRE**, Annie, **TRAN-GERVAT**, Yen-Mai, *Histoire des traductions en langue française. XVII^e et XVIII^e siècles*, Éditions Verdier, 2014.

CHEVREL, Yves, **D'HULST**, Lieven, **LOMBEZ**, Christine, *Histoire des traductions en langue française. XIX^e siècle (1815-1914)*, Éditions Verdier, 2012.

JEANRENAUD, Magda, *Universalile traducerii. Studii de traductologie*, Cuvânt înainte de Gelu IONESCU, Polirom, 2006.

MOUNIN, Georges, *Les Belles Infidèles*, n^{le} éd., Presses Universitaires de Lille, 1994 (1955).

ZUBER, Roger, *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*, n^{le} éd. Revue et augmentée, postface d'Emmanuel BURY, Albin Michel, 1995.

...

BELLAY, Joachim du, *La défense et illustration de la langue française*, notice biographique et commentaire historique et critique par Léon SÉCHÉ, Éditeur E. SANSOT, 1905, Paris.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k166650v>

LA PLACE, Pierre Antoine de, *Discours du théâtre anglois* in *Le Théâtre anglois*, 1745, dans *French Translators, 1600-1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism*. 40.

http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1040&context=french_translators

RIVAROL, Antoine, *Discours sur l'universalité de la langue française*.

<http://www.pourlhistoire.com/docu/discours.pdf>

VINTILĂ HORIA. CHILDHOOD DIARY

Mihaela-Niculina Jurje (Tănasă)

**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern
University Center**

Abstract: Always keeping his native country in his heart, Vintila Horia will publish in 1958, the second volume of lyrics from exile, "Childhood Diary".

The volume proposes a return, with recuperating attributes, at an age that memory recreates, despite the distance of exile, a memory that keeps the concrete reality and makes it possible to reintegrate into the original space of the family.

Besides the subject of childhood, the poems from the volume and the theme of exile, recurrent, otherwise in the Horian opera. The passage of time and the terror of history erases the joy and profanes the miraculous space of the dream, bringing with them the bitter fruit of loneliness.

The poetic approach of the "Childhood Journal" celebrates a time of the authentic, the candid, which turns into a lighthouse to which the writer always relates.

Keywords: memory, childhood, innocence, exile, nostalgia.

Păstrând mereu în suflet țara din gând, Vintilă Horia va publica în anul 1958, cel de-al doilea volum de versuri din exil, *Jurnal de copilărie*.

Dedicat *Părinților mei*, în semn de neuitare, volumul surprinde în cele 24 de texte fără titluri, frânturi de viață din perioada *vârstei celei fericite*, constituindu-se, de fapt, într-o: „proză autobiografică dispusă în vers liber, evocând contextul, evenimente și sentimente ale unei copilării normale adjuocate de familie, școală, sat și natură, lecturi și trăiri romantice”¹.

Volumul propune o întoarcere, cu attribute recuperatoare, la o vârstă pe care memoria o recrează, în ciuda distanței exilului, memorie care ține loc de realitatea concretă și face posibilă reintegrarea în spațiul original al familiei.

Pentru scriitorul care nu mai putea reveni fizic în locul mirabil al visului, conștient că distanța și timpul schimbă perspectiva asupra copilăriei și a comuniunii cu oamenii, cu natura, cu întreg universul înconjurător, întoarcerea, fie ea doar prin intermediul demersului poetic: „este perfect justificabilă: atunci când identitatea cuiva se simte amenințată, persoana respectivă face apel la referenții identitari care-i sunt la îndemână”², iar pentru Vintilă Horia, după propria mărturisire, amintirile din copilărie reprezintă „primele fundamente ale memoriei”³.

Versurile acestui volum constituie mărturia unei epoci trăite la modul plinar, definită în mod metaforic, *ora de aur*: „Ora de aur suna / Sub zodia Săgetătorului / Urme aveau să rămână / În puține cuvinte”⁴. În *ora de aur* copilăria și locurile în care a trăit se transformă în timpurile și spațiile unui Paradis simbolic, niciodată uitat.

Primele amintiri surprind extraordinara putere creatoare dată de inocența specifică vârstei: „Era de ajuns cu un țăruș / Să dau cep malului gârlei / Se năștea un izvor care curgea / Limpede către vechile ape”⁵(I). Maturul păstrează în amintire credința copilului de a putea făuri ceea ce-și

¹ Marian Popa, „Istoria literaturii române de azi pe mâine”, Volumul II, Editura Semne, București, 2009, p.1077.

² Georgeta Orian, „Vintilă Horia un scriitor contra timpului său”, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p.45.

³ Vintilă Horia, „Jurnalul unui țăran de la Dunăre”, Editura Vremea, București, 2016, p.73.

⁴ Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Editura Fundația Regală Universitară Carol I, Paris, 1958, p. 9.

⁵ Idem, p. 11.

dorește: „Fiecare gest dădea viață în jur / Pământului apelor pomilor / Oamenii vedeau în mine / Înălțimi pe care nu le putuseră atinge / Fapte pe care nu se încumetaseră să le smulgă din ei”⁶(I).

Îndepărtarea de cetate răpește eului poetic „toate atributele existențiale și singura consolare este dăruită de vorbire, cu atât mai mult cu cât ea este realizată în limba maternă, după amarnica experiență, depășind zece ani”⁷: „Nu mi-a mai rămas acum după ani / Decât cuvântul ca să măresc viața / Cuvântul nu se vede / Abia se aude / Și vine din izvorul și din frunzele sălciei / Pe care un copil le dăruia lumii”⁸(I). Gingășia sufletească face posibilă depășirea greutăților, prin intermediul resuscitării lumilor fericite ale copilăriei.

Amintirea adultului reține perioada în care totul era posibil: „Era adevărat / Totul era adevărat”⁹(II), dorindu-și ca lumea copilăriei să redevină de fiecare dată un nou început, mereu sfârșit în repetabil: „Eu sunt tot acolo - de ce nu - / Suntem unde am copilărit / Numai anii se schimbă la față / Consumați de locuri străine / Ca o sete amăgită de apa vieții fără de moarte”¹⁰(II).

Poemul III evocă contextul unei copilării obișnuite, plină de inventivitate și dezinvoltură: „Dealul se numea Cetățuia / Domnea peste păduri de stejari / Făceam focul și coceam porumb [...] / Aveam o colibă construită / Într-o secretă poiană de aluni / Eram haiduc voevod fugar / Domn peste tot locul care-mi simțea pasul”¹¹. În această atmosferă dominată de bucuria jocului se strecoară atracția spre transcendent, ca o chemare abia deslușită încă: „Din vale venea toaca în amurg / Mângâind frunzele ca o adiere / Toaca’n cer o auzeam câteodată / Cea de la schit era numai un ecou / Îngerii de jos erau negri / Cei de sus nevăzuți”¹²(III).

În spirit romantic, eul poetic trăiește pătimaș atracția erotică, la modul vizual și gustativ: „intensitatea devorării oferind o satisfacție peste spațiu și vreme, într-o bilocație pasională”¹³: „Sub nuc în după amiezi / Visam fete furate în goană de murg / Amoruri violente, care nu treceau peste o sărutare / [...] Mă suiam după mere roșii / Și-mi potoleam foamea de amor și de glorie / Într-o mușcătură acră și dulce / Din care mă satur și acum”¹⁴(III).

La fel ca în volumele anterioare, și în „Jurnal de copilărie”, se regăsește tema toamnei, Vintilă Horia autodefinindu-se de altfel, ca „un om al toamnei”¹⁵. În spirit sămănătorist, eul poetic redă un peisaj autumnal încărcat de pitoresc: „Câmpurile treceau către toamnă / Încărcate de bostani și porumbe / Ca niște care scârțâind / Din uscate figuri eterne / Pitpalacii învățaseră să zboare / Mierlele să cânte din fluere adânci”¹⁶(IV). Cuprins de atmosfera melancolică a anotimpului autumnal, eul poetic trăiește senzația ciclicității vieții, depășind astfel efemeritatea condiției umane: „Pretutindeni și mereu e o întoarcere / la locuri schimbate ntre timp / Din întoarceri ca din fire care-și mută culorile / E făcută pânza lungă a vieții / Din întoarceri anotimpurile / mereu altele dar cu același nume / Scris de oameni cu litere neschimbate / Ca să creadă fiecare că n-a murit”¹⁷(IV).

Dacă într-un poem menționat anterior, în demersul de față, eul poetic abia întrezărea transcendentul, în Poemul V, întâlnirea efectivă cu divinitatea se produce prin intermediul unei fântâni, văzută ca izvor al vieții veșnice. De-aseamenea, în spirit tradiționalist, curent al cărui adept se declară Vintilă Horia, fântâna reprezintă Sfântul Potir, din care omenirea se poate împărtăși cu nemurire: „Pe Dumnezeu L’am descoperit în fundul / Unei fântâni – Împărțea dreptate / Privind către cer zâmbind nevăzutele stele”¹⁸. În viziunea eului poetic, omenirea dăinuie prin rugăciunile preacuvioșilor pentru iertarea păcatelor: „De pământ duceau grijă lumânările / Fălăind sub icoane /

⁶Ibidem.

⁷Cecilia Latiș, „Polifonii creatoare”, Editura Universității din Suceava, 2003, p.109.

⁸Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 12.

⁹Idem, p. 13.

¹⁰Ibidem, p. 14.

¹¹Ibidem, p. 15.

¹²Ibidem.

¹³Cecilia Latiș, Op. cit., p. 111.

¹⁴Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 16.

¹⁵Vintilă Horia, „Jurnalul unui țaran de la Dunăre”, Ediția citată, p. 9.

¹⁶Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 17.

¹⁷Idem, p. 17-18.

¹⁸Ibidem, p. 19.

Rugăciunile prea cuvioșilor / Armii de păcătoși care dădeau de lumină / În fundul păcatului așa cum dădusem eu / De Dumnezeu în fundul fântânii”¹⁹(V).

Înstrăinarea omului de Dumnezeu, pierderea valorilor moral-religioase, aduc cu sine desacralizarea lumii, ce devine astfel, un paradis în destrămare, cu spaime imposibil de descifrat: „Cine luptă cu sabia retează firele / Și când nu vor mai fi decât săbii / Iar gurile vor fi încetat să se roage / Amuțite sub nedumerite spaime / Vom cădea fără ntoarcere”²⁰(V).

Salvarea vine în final tot prin intermediul dumnezeirii, iar profunzimea fără limite a „fântânii” oferă imaginea unui Dumnezeu de necuprins cu mintea umană, un Dumnezeu iubitor, și mai presus de toate, drept: „Dumnezeu era în fundul apei / Și găleata, nu dădea niciodată de fund / Am privit în sus și L’am descoperit / Pictat pe boltă de un meșter anonim / Împărțea dreptate / Nu privea spre pământ”²¹(V).

Volumul nu se limitează însă la a evoca vârsta fericită a copilăriei „prin ceea ce i-a determinat – pentru cel care a trăit-o – valențele, ci o opune prezentului <<oamenilor mari>> - <<mâncați de omenie>>, aceștia fiind <<oameni politici>>. Inocența copilului ar putea deveni un model pentru ei, dezghețând astfel inima călăilor de popoare”²². Deoarece peste un timp al inocenței și al bucuriei se așterne un timp al terorii, care tulbură armonia și provoacă despărțiri iremediabile: „Câți prieteni am părăsit / Pe malul copilăriei / Am rămas și m-am dus / S-au dus și-am rămas / Misterul mi-e nedescifrat / Frați în devenire / Mărunte morți de timp / Ne-am pus pe meleaguri distincte / Poate că și morți de-adevărate / M-am făcut unora uitat”²³(XI). Aflat acum la vârsta maturității, eu poetic și-ar dori „lumea de odinioară pentru a rejuca viața esențial și copilărește”²⁴: „Dacă ne-am aduna acum laolaltă / Am face companie ascultă comanda la mine / Am fi un model de copilărie / Pentru oamenii mâncați de omenie / Am învăța oamenii mari să se strige pe numele mic / Și să se joace de-a hoții și gardiștii / Fără să fi furat nimeni nimic / Am juca țurca cu oamenii politici / Baba oarba cu proștii de stânga / Ulii și porumbeii cu proștii de dreapta / Am dezgheța la șotron inima / Călăilor de popoare”²⁵(XI). Astfel, poemul în discuție, restabilește într-un plan secundar „problematice esențiale a responsabilizării față de viață, măsura obligațiilor sociale, politice și naționale în raport cu destinul istoric al Patriei”²⁶. Concluzia poemului, aduce în prim plan, ideea că îndepărtarea de spațiul mirific al copilăriei aduce cu sine fructul amar al singurătății: „Ci anii înseamnă prieteni pierduți / Dușmani câștigați / Șuieratul de adunare devine / Pe buze tot mai străine / Ostilă însingurare”²⁷.

Dedicat „Părinților mei”, volumul nu avea cum să nu surprindă figurile emblematice ale mamei și ale tatălui scriitorului. Figura delicată a mamei pare să nu se potrivească peisajului rustic, chiar dacă există în ființa acesteia dorința de acomodare la acesta: „Mama nu torcea nici nu țesea / Era o femeie de oraș care visa / Că trăiește la țară / Singură nici strada nu o trecea / Avea mâini reci și toată iarna aștepta să se facă vară / Iar vara se temea de iarna care stătea să vină / [...] Visul într-un târziu i s-a împlinit / Tata i-a zidit o casă cu ceardac / Într-o grădină ca o frunte de raiu / O viță cu struguri ca o perdea atârână / Între fericirea mamei și restul vieții”²⁸ (XII).

Trecerea timpului și teroarea istoriei șterg bucuria vieții și profanează spațiul mirabil al visului: „Perdeaua de viță a rămas însă noi / Am trecut dincolo de ea / Au venit Rușii au stricat visul / Au prădat casa au spurcat fântâna / Au ars cărțile și pe Don Quijote”²⁹ (XII). Finalul

¹⁹Ibidem.

²⁰Ibidem, p. 20.

²¹Ibidem.

²²Vintilă Horia, „Culorile tăcerii. Antologie poetică.” Ediție îngrijită, cuvânt înainte, note și comentarii: Mihaela Albu, Editura Vremea, București, 2018, p. 20.

²³Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 33.

²⁴Marian Popa, Op. cit., p. 1078.

²⁵Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 33-34.

²⁶Nicolae Florescu, „Vintilă Horia între <<ieșirea din a exista și intrarea în a fi>>”, Editura Jurnalul literar, București, 2014, p. 98.

²⁷Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 34.

²⁸Idem, p.35.

²⁹Ibidem, p.36.

poemului accentuează și mai mult destrămarea paradisului copilăriei ce aduce cu el îndepărtarea tot mai acută de figura delicată a mamei: „Spațiul între noi tot mai mult creștea / Visul spart odată neîmplinit rămânea / Ca tot visul care nu vrea / Răul nimănui / Binele cui / Liniștit îl visa³⁰ (XII)”.

Figura paternă este surprinsă în rolul ei protector, împotriva tuturor pericolelor știute și neștiute, însă întotdeauna presimțite: „Tata ieșea în cerdac / Și spărgea noaptea cu un tunet de pușcă / Apoi viscolul refăcea spaima / Din fire subțiri și cu o suveică / Țesea noaptea la loc peste vietățile tremurânde³¹ (XIII)”.

Poemul XVII face trimitere la confruntările existențiale trăite de Vintilă Horia pe tărâmul exilului. Începutul poemului surprinde prin metafora Arianei țara pierdută, nostalgia revenirii și totodată conștientizarea imposibilității de a se întoarce vreodată. Metaforic vorbind, eul poetic pierde firul Arianei care i-ar putea înlesni ieșirea din labirintul exilului: „Ariana nu te-am uitat / Mâna mea alege uitarea / Anii spre mine și întorc / Fața de argint ca plop / Fața cu clipe de rând / S'a'nclinat după vânt / A rămas fața ta / În lumină vibrând³² (XVII)”.

Experiența nefericită a premiului Goncourt și persecuția împotriva scriitorului în urma acestuia este sugerată de cruzimea „lupilor” care nu au reușit să-i distrugă valoarea, ci dimpotrivă să i-o propulseze: „Lupii din carne mi-ai rupt / Ce de drept se cuvine / Nimeni nu-mi poate prăda / Ce mi-am ales să rămân³³ (XVIII)”. Celebritatea cauzată de acordarea Premiului Goncourt s-a menținut și ulterior, iar eleganța atitudinii scriitorului depășește josnicia celor care au „fabricat” acest scandal: „Are azi același ecou / Steaua prin care vorbeam / Timp și leghe nu sunt / Decât puntea veciei³⁴ (XVIII)”.

Capacitatea și mândria de a refuza pactul cu dușmanul este considerată șansa vieții, ce îi conferă inocența necesară întoarcerii imaginare la vârsta miraculoasă a copilăriei: „Ce vrei mai tare noroc / Decât neînsoțirea / Neschimbați vom purta / Haina copilăriei³⁵ (XVIII)”.

Poemele XVIII și XIX surprind în imagini ludice scene din copilăria lipsită de griji și plină de farmec în comparație cu meditația asupra acumulărilor temporale, precum și dificultățile trăite de eul poetic: „Războaiele toamnei le duceam cu castane / Ale verii cu săgeți și cu sulii / ale iernii cu hohote de zăpadă / Primăvara eram pacific / Însăpăimântat de vestea creșterii-n timp / [...] Copiii se bat cu castane / Atenți să nu strice chipul / Eternității³⁶ (XVIII)”, „De când sunt am dat piept cu ceva / Am avut dușmani făcuți sau născuți / Pe maidan între bălării / Ca un Achile neocrotit de Minerve / Îmi ciopleam singur arme fidele / [...] Noaptea mă visam călărind / Peste Nistru peste palide stepe fugărind / Mulții dușmani de totdeauna / Bătăliile erau grele în viață și'n vis / Mai ușoare / Decât cele ce stăteau scrise să vină³⁷ (XIX)”.

Primele semne ale maturității se întrevăd în poemul XXIII: „Nu mai am picioare / Pentru pantaloni scurți / [...] Măinile prea mari nu mai încap / Nici în mănuși nici în buzunare / Ghetele-mi rămân mici de pe-o lună pe alta³⁸ (XXIII)”. Vitalitatea și dorința de cumpătare își spun cuvântul, și urmează o creștere vizibilă, atât la propriu cât și la figurat, iar refuzul celor din jur în aducerea unor explicații în acest sens, trezesc neliniști în ființa eului poetic: „Cele cunoscute îmi par mici / Cele necunoscute uriașe / Și pline de spaime / Nu mă ajută nimeni să ies odată din mine / Nimeni nu-mi spune cum am să fiu / Bun sau rău frumos sau înspăimântător³⁹ (XXIII)”.

Aflat la vârsta întrebărilor și a neliniștilor existențiale, eul poetic trăiește o criză spirituală ce aduce cu sine îndoiala asupra existenței dumnezeirii: „Mi-e rușine să mă mai rog seara / Înainte de culcare / ca și cum Dumnezeu / N-ar mai fi de crezare⁴⁰ (XXIII)”. Eliberarea de aceste neliniști se

³⁰Ibidem, p.37.

³¹Ibidem, p.40.

³²Ibidem, p.47.

³³Ibidem.

³⁴Ibidem, p.48.

³⁵Ibidem.

³⁶Ibidem, p.50-51.

³⁷Ibidem, p.51-53.

³⁸Ibidem, p.63-64.

³⁹Ibidem, p.64.

⁴⁰Ibidem.

realizează prin actul creației, prin logosul creator văzut ca un instrument al dezlegării tuturor misterele ce favorizează pătrunderea în spațiul acestora, dar și ca un act de salvare în fața unui destin, deseori potrivnic: „Atunci a venit poezia / Și-a deschis fără zgomot / Ușile și ferestrele lunii / Făcând din mine măsura / Tuturor lucrurilor⁴¹ (XXIII)”.

Finalul volumului se relevă într-un ton grav, meditativ, regăsit în poemul XXIV: „închinat esenței telurice, definite printr-o viziune sapiențială a misticului impregnat în trecutul său, într-o plasmuire platoniciană⁴²”: „Zile boreale treceau / Împreună / Cu nopți australe / Pe fața Pământului / Ca viața cu moartea / Ca prezentul cu peștera / Amintirii⁴³ (XXIV)”. O interogație retorică surprinde neîmplinirea covârșitoare din timpul exilului: „Câte amintiri am fi avut / Dacă am fi intrat împreună / În viață⁴⁴ (XXIV)”. Deși copleșit de solitudinea exilului, eul poetic își interzice desconsiderarea momentelor pierdute și încearcă o reînviere a lumii părăsite: „Nu e drept să socotim / Clipele pierdute / Fiecare în altă / Copilărie / Ci nopți solitare de-acum / Mă îmbie / Spre spaima singurătăților noastre / De-atunci⁴⁵ (XXIV)”. Adresându-se unui interlocutor imaginar, care, este de fapt, propria conștiință, eul poetic încearcă o întoarcere peste timp, la vârsta copilăriei după care atâta tânjește, însă, acum, este împiedicat de împrejurările potrivnice, care l-au urmărit atât: „Unde erai / Ce amintiri adunai / Pentru zilele când privești peste mine / Către un secret antipod / Ca dintr-o fereastră / La care nu pot ajunge⁴⁶ (XXIV)”. Discursul liric se încheie cu un gest de ofrandă călăuzitoare, ce celebrează un timp al autenticului, al candidului, ce se transformă într-un far la care eul poetic se raportează mereu: „Clipele ție pierdute / Iată-le / Însemnate ntr-un caiet apocrif / Un copil ți le dăruie / Ca pe o lumânare / Cu care să vezi / În lunga mea noapte australă⁴⁷ (XXIV)”.

„Jurnal de copilărie e indivizibil ca apa. Toată copilăria e spusă cu <<fiecare gest>> care <<dădea viață în jur>> și cu visurile nețărnumite. Lirismul e dinapoia limpedei evocări din scenă în scenă, din amintire în amintire, dar el e cel care împinge toată limpidă curgere. Copilăria văzută ca ceva neprețuit, iată unul din secretele poetului: <<neschimbați vom purta / Haina copilăriei>>”⁴⁸.

BIBLIOGRAPHY

1. Caranica, Nicu, *Un esculap al sufletului românesc*, Ed. Jurnalul literar, București, 1997
2. Florescu, Nicolae, *Vintilă Horia între <<ieșirea din a exista și intrarea în a fi>>*, Editura Jurnalul Literar, București, 2014.
3. Horia, Vintilă, *Culorile tăcerii. Antologie poetică*. Ediție îngrijită, cuvânt înainte, note și comentarii: Mihaela Albu, Editura Vremea, București, 2018.
4. Horia, Vintilă, *Jurnalul de copilărie. Poeme*, Editura Fundația Regală Universitară Carol I, Paris, 1958
5. Horia, Vintilă, *Jurnalul unui țăran de la Dunăre*, Editura Vremea, București, 2016
6. Latiș, Cecilia, *Polifonii creatoare*, Editura Universității din Suceava, 2003
7. Orian, Georgeta, *Vintilă Horia un scriitor contra timpului său*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2008
8. Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Vol. I, Ed. Semne, București, 2009

⁴¹Ibidem.

⁴²Cecilia Latiș, Op. cit., p. 124.

⁴³Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 65.

⁴⁴Idem.

⁴⁵Ibidem, p.66.

⁴⁶Ibidem.

⁴⁷Ibidem.

⁴⁸Nicu Caranica, „Un Esculap al sufletului românesc”, Editura jurnalul literar, București, 1997, p.164.

THE SORESCIAN TEXTS OR THE POWER TO TRANSCEND CENSORSHIP TOWARDS NEOMODERNISM

Raluca Ioana Andonie (Ardean)

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The critics and stylists who dared to analyze with special attention the sorescian texts come to a unanimous conclusion, namely that the great author is one of the few sixties who succeeds in avoiding censorship imposed by the political regime, avoiding cantoning in easy stylistic formulations. Although some of his texts were banned from publishing until the fall of communism in Romania, they have the power to transcend the customs of the epoch, passing easily into the area of Romanian neomodernism. Marin Sorescu is not an easy author, the complexity of the ideas expressed with ease and simplicity, which at first sight disarm, lead to sound, profound notions of evolution and emotional maturity.

Keywords: censorship, communism, stylistic formulas, neomodernism, complex, transcend, canonical, ritual, cultural passport, sixties.

Marin Sorescu nu face parte din categoria autorilor facili, ușor de "citit" și mai ales ușor de înțeles. Nominalizat la premiul Nobel pentru literatură, un șazecist atipic, deținător al premiului Herder, recunoscut pentru măreția operei sale atât în timpul vieții cât mai ales după trecerea sa în neființă. Dramaturg, prozator, poet, traducător, eseist, critic literar, jurnalist – Marin Sorescu nici astăzi nu este ușor accesibil publicului larg.

Lipsa de interes față de promovarea marilor pașapoarte culturale autentice este vizibilă și ne aduce în fața unui fapt istoric - Marin Sorescu nu poate fi pătruns așa cum merită toată moștenirea literară pe care a lăsat-o. EminaCăpălnășan își focalizează întreaga atenție în studiul critic "*O modernitate problematică: proza lui Marin Sorescu*", asupra tuturor scrierilor publicate de marele autor, dar în mod deosebit se îndreaptă către cele publicate postum, bazându-se în demonstrațiile sale pe identificarea trăsăturilor postmoderne ale operelor soresciene. Modelele de interpretare critică le aplică pe romane, proza scurtă, o parte din poeziile soresciene, o parte a pieselor de teatru și nu opera lui Sorescu în integralitatea sa.

Cele mai multe dintre textele la care EminaCăpălnășan face referire, sunt cele publicate după anul Revoluției, interzise spre publicare de cenzura comunismului. Concluzia criticului literar este că Marin Sorescu hibridizează¹, fragmentează și nu rămâne prizonierul unei unice formule stilistice. Astfel, autorul poate fi încadrat cu ușurință fie în zona neomodernismului românesc fie în zona stilisticii postmoderne.

Pentru a face această demonstrație, anume că textele soresciene se încadrează în aria postmodernă, stilisticiana folosește metode și tehnici tradiționale specifice gramaticii limbii române. Pornește de la elemente de simplitate mergând cu analiza către complexitatea lor structurală, ferindu-se totodată să fie subiectivă în interpretări. Un concept pe care îl aplică autoarea pentru prima dată pe un text sorescian este "fragmentarismul"² iar referirea directă o face către volumul "*Trei dinți din față*". Adresează întrebări la care uneori răspunde alte ori nu, destructurează textul integral pentru a-l reconstrui într-o altă versiune care îi permite analiza părților originale. Ceea ce atrage surprinzător la opera soresciană este capacitatea de a trece în diverse genuri cu scriitura fără a lăsa în urmă granițe.

¹Emina Căpălnășan, "*O modernitate problematică: proza lui Marin Sorescu*", Editura Universității de Vest, 2015, Mircea Scarlat, "*Istoria poeziei românești*", Editura Minerva, 1982

Din punct de vedere al scriiturii în versuri, criticii literari îl încadrează pe Marin Sorescu în sfera autorilor canonici. Pe de o parte ajung de comun acord că poezia soresciană prezintă o vădită latură critică, susținută din plin de textele sale autoreflexive în timp ce criticii șaizeciști evidențiază aplecarea impresionistă.

Nicolae Manolescu, Mircea Martin, Ion Pop sau Matei Călinescu sunt cronicarii literari ai vremii care încadrează textul poetic sorescian în rândul canoanelor, spre deosebire de criticul Mircea Scarlat care în *"Istoria poeziei românești"*² susține ideea că *"parodiu nu presupune exclusiv ironia, ci în primul rând un mijloc eficient de a te detașa de convenție, asumându-ți-o"*. Acesta este de părere că poezia lui Marin Sorescu este "antiretorică", aspect care poate fi identificat din forțările de limbaj pe care le experimentează Sorescu.

Cosmin Borza *"Marin Sorescu – singur printre canonici"*³. În volumul publicat de criticul Boza este abordată atât poezia lui Marin Sorescu cât și aspecte privind receptarea sa. Autorul analizează și cercetează atât contextul socio-cultural al perioadei anilor 60 -80 dar și normele conceptuale și teoretice. Concluziile la care ajunge Boza țin de: organizarea poeziei, antiretorica și caracterul de replică. Autorul este de părere că numărul mare de volume marca Marin Sorescu poate duce la o dezvoltare a relecturii pe orizontală. Astfel, Borza ajunge la concluzia că *"factorul de coeziune și nucleul analitic al întregii relecturi (care riscă – și din cauza numărului însemnat de volume semnate de Marin Sorescu – să se dezvolte pe orizontală) va fi constituit de interpretarea inflexiunilor și avatarurilor a ceea ce consideră a fi cea mai pregnantă componentă a poeziei soresciene: problematizarea blocajelor reprezentării literare sau, mai precis, înscenarea confruntării poeziei, dar și a umanului, cu propria criză creatoare"*.²

Cosmin Borza evidențiază atitudinea nonconformistă a autorului Marin Sorescu față de poezie, stabilește care sunt inovațiile la acest nivel, descrie și stabilește caracteristicile "jocului prim" ce pornește din antiretorica practică de Sorescu.³

Într-un alt capitol Cosmin Boza face referire la noile convenții ale retoricii pe care Sorescu le evidențiază în *"La Lilieci"* – tranzitivitatea poemului nefiind musai reperul pentru autenticitate sau reproducerea în stil naturalist a unui context arhaic. Postmodernismul sorescian este ca o negociere critică care pornește chiar din *"prozaismul antimodern"* din *"La Lilieci"*, de unde și comparațiile cu unii dintre autorii optzeciști precum Ioana Ieronim sau Mircea Cărtărescu.

Cosmin Borza *"Consider că nici un alt scriitor din literatura română postbelică nu a dovedit curaj estetic (și parțial politic) asemănător aceluia dovedit în La Lilieci pentru a duce până la ultimele consecințe coborârea în mundan a transcendentului, valorificarea artistică a banalului existențial ori a limbajului cotidian și procesul complex al reautentificării firescului vieții."*

Cosmin Boza respectă statutul canonic sorescian și totodată pune în valoare opera poetică.

Eugen Negrici în volumul său *"Sub presiunea delimitărilor"*⁴ tratează problema "blocajelor" din poezia soresciană, Mircea Scarlat fiind cel care tratează înscenarea confruntării și figura spiritului creator în prefața de la volumul *"Drumul"* – 1984.

Ana Maria Tupan în volumul *"Marin Sorescu și deconstructivismul"*⁵ apărut la Scrisul Românesc în 1995 susține că opera aparținând autorului Marin Sorescu devine un obiect de studiu interesant în clipa în care înțelegem că deconstructivismul său nu se datorează neapărat teoriilor lingvistice influente ci mai degrabă unor *"moduri arhaice de imaginație și reprezentare"*, practic o fugă de spațiul aspectelor estetice și revenirea la o dezordine firească în care se simte confortabil pentru exprimare și pentru a transmite ceea ce simte.

Dacă ar fi să răspundem la întrebarea *"ce ne mai poate transmite astăzi opera lui Marin Sorescu"*⁶ probabil s-ar găsi suficiente voci critice, unele avizate, altele cu mai puțină expertiză, că Sorescu după trecerea în neîntință a fost o prezență liniară în literatura românească.

²Mircea Scarlat, *"Istoria poeziei românești"*, Editura Minerva, 1982

³Cosmin Borza, *"Singur printre canonici"*, Editura Art, 2014

Ana Maria Tupan, *"Marin Sorescu și deconstructivismul"*, Ed. Scrisul românesc, 1995

Există câteva aspecte fundamentale care îl clasează pe autorul Marin Sorescu în afara codului impus de autorii perioadei anilor 80, cod care nu a fost depășit nici astăzi din rațiuni foarte limpezi, ce țin de datele oferite de domeniul sociologic – oamenii citesc din ce în ce mai puțin. Astfel, Sorescu devine un precursor al postmodernismului românesc dacă avem în vedere ciclul *"La Liliaci"* (sursa de inspirație fiind poezia de tip narativ a autorilor de origine americană pe care i-a cunoscut și cu a căror operă a intrat în contact pe perioada stagiului la universitatea din Iowa) apărut în 1973, sau piesele *"Răceala"* și *"A treia țepă"* (volumul *"Teatru"* apărut în anul 1980). Spre deosebire de un autor precum Nechita Stănescu, Marin Sorescu nu poate fi perceput ca un creator privilegiat în sistemul de valori impus de generația 80, iar explicația vehiculată cu privire la concentrarea autorului mai mult asupra teatrului în deceniul al optulea, nu are forța de a susține o asemenea teorie.

Alte explicații ar mai fi legate de tranzitul pe care îl face Marin Sorescu între București și Craiova și chiar apropierea sa față de fenomenul politic sau firea sa mai retrasă, nefiind cunoscut ca unul dintre autorii care țin permanent ușa deschisă (la fel, comparația se face cu Nichita Stănescu).

Acest cumul de situații duce la un context paradoxal – opera soresciană funcționează natural în acest cod literar datând din anii 80, deși autorul ei este absent din canon. Se pune problema că autorul deși este născut la sat, originar fiind din Bulzești, Craiova, nu are obsesia stilului înalt, abordat de întreaga generație șaizecistă care la momentul respectiv se alia la abstractul impus de neomodernism. Poezia care deschide volumul *"Poeme"* – 1965 – chiar asta face, adresează retoric întrebarea vizavi de utilitatea metaforei revelatorii. *"Am zărit lumină pe pământ,/ Și m-am născut și eu/ Să văd ce mai faceți.// Sănătoși? Voinici? Cum o mai duceți cu fericirea?// Mulțumesc, nu-mi răspundeți,/ Nu am timp de răspunsuri,/ Abia dacă am timp să pun întrebări"*.

Gabriel Liiceanu în convorbiri cu Mircea Ivănescu subliniază faptul că Marin Sorescu ar fi un scriitor incult, concluzia sa având la bază chiar aceste versuri pe care le consideră ireverențioase.

Cât privește reperele critice privind textul dramaturgic sorescian este limpede că Sorescu se alătură teatrului de idei modernist (*Setea muntelui de sare* - 1969) promovând piesele *"Răceala"* și *"A treia țepă"* scrise în anii 70. Prin aceste piese scrise și reprezentate cu mult înainte de publicarea lor propriu-zisă, Marin Sorescu îngroapă moda teatrului care vizează drama istorică națională. Autorul se desprinde categoric de tradiția teatrului românesc modern (*Vărul lui Shakespeare* – 1992) pare să fie punctul de deschidere în dramaturgia românească pentru teatrul postmodern promovat de autori precum Vișniec sau Valentin Nicolau.

Criticul Ion Apetroaie îl prezintă pe Marin Sorescu și al său joc al poeziei, în *"Literatura și reflexivitate"*. Criticul amintește în acest volum precizia frapantă, specific soresciană, cu care autorul folosește termeni și sintagme familiare, lăsând în urmă specificul perioadei de exprimare somptuoasă și prețioasă, dar pe care îi preschimbă neobservat în contrariul lor - *"sensurile noi se atrag ca obiectele metalice într-un câmp magnetic, destrămandu-se astfel tocmai exactitatea logicii și a sensurilor știute (...) Poetul răsuște ca în joacă sensurile, destructurează, pentru a arăta cu degetul pericolul anchiloziei de spirit, al banalizării prin repetiție."* Noutatea care este șocantă până la absurd își face loc prin intermediul ironiei, autorul punând cumva în dificultate puterea de rezistență a banalului. Criticul ajunge la concluzia că Marin Sorescu ne pune la încercare capacitatea de receptare a mesajului, convins fiind că doar prin exercițiul cititului și al imaginației putem depăși exercițiul simplu al percepției.

Mihaela Andreescu în al său volum *"Marin Sorescu. Instantaneu critic"*⁸ precizează că Marin Sorescu prezintă fapte de viață fără intenția vădită de a le înfrumuseța. De asemenea punctează că felul în care sunt construite volumele de poezie soresciană și felul în care acestea se succed, găsim și haos dar și *"demnitate mitică"*. Mihaela Andreescu este de părere că demitizarea este un aspect derivat, practic o perspectivă a receptării, din transcrierea unei lumi care ea însăși este pitorească. În acest context ajungem la concluzia că lumea pe care reușim să o conturăm după ce parcurgem volumele de poezie marca Marin Sorescu, este cu mult mai interesantă pentru cei care vin din exteriorul acestei lumi, a satului Bolzești scăldat în lumina tiparelor.

"Aproape fără excepție, și de la început, comentatorii s-au referit la «realismul» poeziei lui Sorescu, în care cotidianul și-ar găsi imediat locul, împreună cu banalitatea, prozaismul și

derizoriul existenței curente. Dar dacă zgâriem cu unghia stratul de deasupra imaginilor, observăm că realitatea aceasta familiară e un simplu decor de carton, montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfășoară un spectacol demult cunoscut, cu personaje mitice, ale căror replici sună de mii de ani în urechile culturii europene.”⁹ Stilul inconfundabil al lui Marin Sorescu de a râde pe sub mustăți de elemente uzuale a lumii a fost bine tratat de către Nicolae Manolescu. Criticul spune că acesta este și motivul pentru care autorul a debutat cu parodie pentru ca mai apoi să capete stilul burlesc în tratarea unor mituri sau personaje legendare (Destinul, Moartea, Leda, Shakespeare, Soarele, Don Juan, Adam, Eva, Troia, Meșterul Manole, Laocoon, Atlantida, Eminescu, Wilhelm Teii). În felul acesta Sorescu reușește să facă simpatice marile teme ale literaturii prin umor. Depoetizarea nu este percepută ca o renunțare la poetică ci renunțarea la modul în care poetica este concepută.

În prefața pe care o semnează pentru volumul *”Poeme”*¹⁰ aparținând lui Marin Sorescu, Regman scoate în evidență faptul că autorul poate părea ”subiectiv, liric sau chiar analitic” însă nu este așa. El este un autor obiectiv tocmai datorită obiectului pe care îl promovează, natura, epicul, un pretext exterior devin toate reflecții și emoții transmise solid. *”A figura situații, a înscena sentimente, a pune în ecuație stări de spirit reprezintă (...) îndeletnicirea preferată a poetului, care, înainte de a se descoperi dramaturg, s-a dovedit un neobosit regizor de idei pe cont propriu.”* Poemele sunt mai aproape de fabulă sau chiar parabola pentru că trimit des la simbolistică emițând impulsuri care conduc la o stare create în afara cerului desenat de autor. Tehnica folosită este profundă pentru că se distinge pantomima sau chiar teatrul mut ori filmul de animație. Această metodă prin care practic Marin Sorescu filozofează fățiș cu mintea noastră are punctul de plecare în lucruri reale, obiecte și relații palpabile însă asocierile de imaginație pe care le produc în mintea cititorului duc către o compoziție neașteptată și asigură atât secvențialitatea scenelor cât și efectul de surpriză.

Marin Sorescu a avut curajul de a se autointitula *”Singur printre poeți”*, în felul acesta detașându-se net de intențiile și caracterizarea oricărui coleg de breaslă. Practic, Sorescu singur ne sugerează că statutul său este unul aparte și trebuie să îl percepem și să îl interpretăm ca atare.

BIBLIOGRAPHY

1. Emina Căpălnășan, *”O modernitate problematică: proza lui Marin Sorescu”*, Editura Universității de Vest, 2015
2. Mircea Scarlat, *”Istoria poeziei românești”*, Editura Minerva, 1982
3. Cosmin Borza, *”Singur printre canonici”*, Editura Art, 2014
4. Ana Maria Tupan, *”Marin Sorescu și deconstructivismul”*, Ed. Scrisul românesc, 1995
5. Cornel Regman, *”Sorescu I și Sorescu II”*, Prefața la Marin Sorescu, *Poeme*, Editura Albatros, București, 1976) (G. D.)
6. Eugen Negriei, *”Introducere în poezia contemporană”*, Editura Cartea Românească, București, 1985)
7. Nicolae Manolescu, *”Despre poezie”*, Editura Cartea Românească, București, 1987
8. Ion Apetroaie, *”Marin Sorescu și jocul poeziei, în Literatura și reflexivitate”*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1996
9. Mihaela Andreescu, *”Marin Sorescu. Instantaneu critic”*, Editura Albatros, București, 1983
10. <http://www.romlit.ro/index.pl/dup+douzeci+de+ani+-+marin+sorescu+1936-1996>

PIRANDELLO'S THEATRE OF GROTESQUE

Roxana Rogobete

Researcher Assist., PhD, West University of West University of Timișoara

Abstract: For Luigi Pirandello, the image of the grotesque is relevant for the destruction of illusions, a process of humor (a concept detailed in an essay from 1908). This is the one that draws attention about the mask between the object and the subject, also being born out of a reflection on the incoherence that governs the world. Unlike the comic that is only a "warning" ("avvertimento del contrario") and remains at the surface of the object, humor brings the "sentiment of contradiction" ("sentimento del contrario") by examining the depths. This study focuses on a few plays from Luigi Pirandello's "repertoire" (*Liola*, *The Man with the Flower in His Mouth*, *Six Characters in Search of an Author*), in which we will identify aspects of the grotesque.

Keywords: grotesque, Luigi Pirandello, humor, theatre, tragic.

„C’è del grottesco e della menzogna già nel dire ,io’, nella pretesa di essere se steso, mentre lo stesso non è mai propriamente se steso, come sostanza immutabile rispecchiante il non-io”¹. Pentru Luigi Pirandello, această „image a grotescului” în care familiarul și nefamiliarul se întrepătrund ar putea corespunde aserțiunilor lui Wolfgang Kayser: încorporarea (aparent accidentală) de elemente disparate într-o structură nesistematizată, lipsită de proporțiile clasice este caracteristică monstruosului². Ordine și dezordine, întreaga structură a grotescului va marșa pe uniunea contrastelor și pe principiul distorsionării și al nefirescului. Pirandello înțelege același mecanism al dedublării și în cazul umorismului, concept detaliat într-un eseu din 1908 ce atrage atenția asupra incoerenței ce guvernează lumea, căci de cele mai multe ori privirea superficială este contrazisă de realitatea substratului:

Umorismul e un fenomen de dedublare în însuși actul concepției; e ca o Hermă bicefală, care râde cu o față de plânsul celeilalte fețe. Reflexia devine un fel de spiriduș care demontează mecanismul imaginii, al fanteziei înghebate de sentiment; îl demontează ca să vadă cum e făcut pe dinăuntru; descarcă arcul și întreg mecanismul scârțâie din cauza aceasta, spasmodic³.

Umorismul presupune, așadar, succesiunea măștilor: una râde, cealaltă plânge. Spre deosebire de comicul care se constituie doar într-un „avertisment” („avvertimento del contrario”) și rămâne la suprafața obiectului, umorismul aduce „sentimentul contrariului” („sentimento del contrario”) prin sondarea profunzimilor:

¹ Livio Bottani, *Il tragico, l’umoristico, il grottesco*, Roma, Aracne editrice, 2009, disponibil online la <http://www.aracneeditrice.it/pdf/9788854823037.pdf>, accesat ultima dată la 20 aprilie 2019: „Există grotesc și minciună deja în a spune «eu», în pretenția de a fi tu însuși, în timp ce a fi același nu e cu adevărat totuna cu a fi tu însuși, ca substanță imuabilă oglinditoare de non-eu” (trad. noastră).

² Vezi Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, München, Rowohlt Verlag, 1960, p. 17: „Das Monströse, entstanden eben aus der Vermengung der Bereiche, zugleich aber auch das Ungeordnete, das Proportionslose, erschien als Kennzeichen der Grotteske”. Aceeași idee a juxtapunerilor apare și la André Chastel în *Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei*, Aus dem Französischen von Horst Günther, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1997.

³ Luigi Pirandello în introducerea la romanul *L’illustrissimo* de Alberto Cantoni, apud Florian Potra, Studiu introductiv la Luigi Pirandello, *Teatru*, Studiu introductiv de Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967., p. 5-22, aici p. 14.

la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico⁴.

Umoristul are intuiția insuficienței comicului inițial și îl pune sub semnul întrebării, astfel încât face tranziția spre cheia tragică a interpretării. Textul *O imagine a „grotescului”* al lui Pirandello este grăitor în decantarea acestor perspective: doi arbuști de migdal sunt centrali, dintre care unul este mort, celălalt pare că înflorește. La o privire mai atentă, florile celui de al doilea arbust se dovedesc a fi numai „dalbi melci-codobelci”. Dar petalele sunt, de fapt, iluzorii, iar „grațioșii melci se străduiesc să ascundă trista goliciune a crengilor”⁵. Ei reprezintă masca frumoasă ce ascunde grotescul realității: moartea. Dacă la prima vedere, avem o imagine sublimă a copacului aparent înflorit, procesul de *riflessione* aduce conștientizarea iluziei, iar frumosul este doar o mască ce acoperă urâtul. Esența devine, prin urmare, contrariul aparenței, iar punctul de vedere este cel care valorizează imaginea. Lipsa de unitate ori valabilitatea universală sunt, în fond, caracteristice omului: „C’è del grottesco e della menzogna già nel dire ,io’, nella pretesa di essere se steso, mentre lo stesso non è mai propriamente se stesso, come sostanza immutabile rispecchiante il non-io”⁶.

În cazul arbuștilor de migdal, prima perspectivă, superficială, trece de la sublimul florilor („considerat apoi prea comun: „în fond, ce să mai spunem, primăvara florile și frunzele reprezintă un lucru cât se poate de obișnuit”, [p. 597]) la grotescul melcilor, care intrigă, stârnind dezgust, teamă, râs, dar și interes.

Înflorirea iluzorie („Părea că, plin de înțelepciune, în umeda ceață înțepătoare ce plutea în aerul încă înnorat, copăcelul acela, înflorit așa în glumă, îi spunea celui alt, care-și pierduse atât de curând florile: – Iată-mă! Vezi? Acum, eu da, tu – ba. Înfloresc și eu cum pot” [p. 596]) pare a nu da dreptul vieții: „O înflorire de care – fără îndoială – cel ce se socotea îndreptățit să râdă, trebuia să o facă cu oarecare bunăvoință. Pentru că nu e prea vesel să înflorești așa” (p. 596). Însă pentru Pirandello grotescul devine o imagine se sine stătătoare, naturală, inclusă în ciclul vieții:

Nu țineau câtuși de puțin să pară flori toți melcii aceia albi; și nici flori false, cum ar fi cele de stofă, de hârtie sau de ceară. Nu. Nu țineau să pară decât ceea ce erau cu adevărat: melci albi, încrustați în ciudate și totuși naturale arabescuri pe crengile acelea răsucite ale migdalului mort (p. 596).

Totodată, o analiză mai atentă a imaginii grotești nu face altceva decât să îi dezvăluie aspectele care trezesc contrariul dezgustului, într-un dublu proces de revelare a dihotomiei dintre aparență și esență:

De altfel, priviți: așa cum se pricep și cum pot, grațioșii melci se străduiesc să ascundă trista goliciune a crengilor. Nu sunt doar o grămadă de găoace. Priviți ce mișunare irizată, acum că încep să facă bale! Mda, florile – parfum; melcii – bale. Totuși, arată frumos balele acestea care strălucesc, când umflându-se în reflexe colorate, când teșindu-se incerte, iar dinăuntrul lor răsar, una mai lungă, alta mai scurtă, cornițele melcului ce se întinde să privească împrejur, pe dibuite, cu nepăsare (p. 596-597).

⁴Idem, *L'umorismo. Parte seconda. Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*, disponibil online la http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm, accesat ultima dată la 20 aprilie 2019: „reflecția, lucrând în mine, m-a făcut să depășesc acel prim avertisment, sau mai mult, să îl adâncesc: de la acel prim *avertisment al contrariului* m-a făcut să trec la acest *sentiment al contrariului*. Și e aici toată diferența dintre comic și umoristic” (trad. noastră).

⁵ Luigi Pirandello, *O imagine a „grotescului”*, în vol. Luigi Pirandello, *Teatru*, Studiu introductiv de Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 595-597, aici p. 585. Toate citatele din textul *O imagine a „grotescului”* sunt extrase din această ediție.

⁶ Livio Bottani, *Il tragico, l'umoristico, il grottesco*, Roma, Aracne editrice, 2009, disponibil online la <http://www.aracneeditrice.it/pdf/9788854823037.pdf>, accesat ultima dată la 20 aprilie 2019: „Există grotesc și minciună deja în a spune «eu», în pretenția de a fi tu însuși, în timp ce a fi același nu e cu adevărat totuna cu a fi tu însuși, ca substanță imuabilă oglinditoare de non-eu” (trad. noastră).

Dar fragilitatea migdalului nu îi refuză symbolismul fertilității și al regenerării (căci melcii reprezintă, de fapt, viața ce ascunde golul realității), iar o antropomorfizare a celor doi arbuști – unul sterp, celălalt fertil – apare la Pirandello în piesa *Liola*⁷ (1916), inspirată din *Il fu Mattia Pascal* (1904). Nu întâmplător textul se deschide cu schițarea unui decor idilic în care personajele feminine „cântă «Patimile»” și sparg migdale pe care urmează să le vândă. Dacă, prin aceste fructe, „fecunditatea se exercită independent de împreunarea sexuală”⁸, în mod ironic, unchiul Simone, cel care le supraveghează pe femei este lipsit de posibilitatea de a avea moștenitori. Cei patru ani de căsnicie cu Mita nu aduc niciun rod, acuzele sunt, bineînțeles, reciproce, însă textul pirandellian conține și goluri ori replici nedevelopate în context: „GESA: Cine face copii dintr-un oftat?” (p. 440).

Dacă unchiul Simone poate fi asociat migdalului ce nu are capacitatea de a înflori, Liola este întruchiparea virilității și a senzualității. Fiecare „cintezoi” (apelativele copiilor lui Liola, care le conferă un statut incert) – Tinino, Calicchio, Pallino – are o altă mamă – Ciuzza, Luzzza, Nela – însă, după principiul bahtnian al colectivității și democratizării, posibilele diferende iscate de gelozie sunt eliminate prin egalizarea statutului dintre cei trei copii, respectiv cele trei mame. Fecunditatea aparentă migdalului acoperit de melci corespunde grotescului care îi învăluie pe copii. Aceștia sunt, pe rând, cintezoii („LIOLĂ: Am adus copiii să ciugulească ciorchinii rămași” [p. 478]), lupi („MOSCARDINA: Puii de lup se nasc cu colți [p. 443]), pui („GESA: Săraca mătușă Ninfa, parc-ai fi o cloșcă cu pui! [p. 443]). Totodată, deși fructul migdalului „poate fecunda nemijlocit o fecioară”⁹, Liola nu alege orice tânără și este dispus să își asume răspunderea pentru fiecare „cintezoi”:

Păcat e numai atunci când strici o ușă zăvorită; dar cine merge pe drum deschis și bătătorit... Oricine, în locul meu, ar fi dat cu piciorul în cioturile astea... Eu, însă, nu. Trei biete ființe nevinovate... Stau cu mama și nu supără pe nimeni, mătușă Croce. Sunt băieți și când or crește, dumneata știi cum e la țară, cu cât sunt mai multe brațe, cu atât suntem mai bogați. Și-apoi sunt și gospodar: argat, lucrător cu ziua; secer, altoiesc, trag cu coasa; fac de toate și nu-mi pierd firea niciodată; sunt, mătușă Croce, ca un cuptor de Paște și aș putea să hrănesc un sat întreg (p. 545).

Cu toate acestea, „rodnicia” acestei „păsări zburătoare” nestatornice este „nemăsurată”, iar „simțul posesiei” pare că îi lipsește acestui Pan, căci fecunditatea lui este „îmbrățișată” de întreaga colectivitate:

MOSCARDINA: Mulțumește cerului că-s doar trei După câtă minte are – că-i adună pe toți – trei zici că sunt? – ar putea să fie treizeci!

[...] MĂTUȘA NINFA: Zice că vrea o puielniță; cică să-i învețe pe toți să cânte, pe urmă să-i bage în colivie și la oraș cu ei... De vânzare! (p. 545)

Grotescul se concentrează aici, prin urmare, în sfera concupiscentei, care primează asupra oricăror sentimente de dragoste. Liola este „inimă largă”, acceptă să „doneze” un cintezoi și unchiului Simone – până la urmă, melcii reprezintă creația, celebrată de Liola prin cântec:

LIOLĂ: Închipuie-ți, acum, pe bieții bărbați, cu femeile astea care – Doamne scapă-ne de ele – să nu le atingi, că le și apuca pântecarița. Adevărată pacoste, nu? stăpânirea s-a gândit la toate. A scos o lege – de-acum înainte, copiii pot fi vânduți. Pot fi și cumpărați, unchiule. Și eu, uite (*își arată copiii*) aș putea să deschid o prăvălie. Vrei copii? Ți-i vând eu. Uite-l pe ăsta. (*Ia unul*.) Uite ce carne are pe el! Ce îndesat e! Cântărește douăzeci de kile! Numai pulpă! Ține, încearcă-l! Ți-l vând pe nimic: pe un butoi de molan! (p. 447-448)

⁷ Fragmentele din această piesă vor fi citate din Luigi Pirandello, *Teatru*, ed. cit.

⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceuri, gesturi, forme, figuri, culori, nume*, Volumul 2.E-O, București, Editura Artemis, [f.a.], p. 305.

⁹ Idem, *ibidem*.

Limbajul este, prin urmare, întodeauna aluziv, Pirandello nu scapă nicio ocazie pentru a masca licențiozitatea prin metaforic:

LIOLÀ: [...] Eu sunt puios; dumneata, nu...

UNCHIUL SIMONE: Așa, eu nu-s? Știi tu, nu-i așa? Ți-aș arăta eu ție!

LIOLÀ (*prefăcându-se speriat*): Mie, să-mi arăți? Nu, ferească sfântul! Vrei să ne arăți minunea? (*împingînd înaintea bătrânului când pe una, când pe alta, din cele trei fete.*) (p. 447-448)

Violențele verbale și imaginarul grotesc par să definească mai degrabă personajele feminine, care nu se dau în lături de la injurii:

MĂTUȘA CROCE: Aș lua făcălețul și te-aș croi să te sature!

CIUZZA (*aproband*): Să iasă sângele stricat, da, da!

LIOLÀ: Ai vrea tu ! Ți-ar place ție să vezi cum îmi iese sângele stricat din cap! (p. 445)

Sau: „MĂTUȘA CROCE: [...] Ești ca un șarpe care mulge vacile!” (p. 454)

Unele comparații ce sfidează naturalul, copiii lui Liolà sunt catalogați drept „muște”, „pui de broască țestoasă”, iar cele trei mame cicălitoare devin „greieri” pentru Ninfa, respectiv „viespi” pentru Gesa.

Armonia familială este pusă în pericol în momentul în care Liolà își anunță intenția de a se căsători, iar bacantele acestui Dionysus își apără divinitatea:

LIOLÀ (*umflându-se în pene*): Sunt frumos, au ba? Aflați că mă-nsor!

CIUZZA: Cu ce diavoliță din fundul iadului? (p. 446)

Protagonistul devine, astfel, artistul demonic ce își răspândește creația (înțeleasă atât la nivel senzorial, cât și la nivel estetic), planurile sale cu Tuzza și Mita dau roade: are succes și cu soția unchiului Simone, însă copilul va crește în familia bătrânului, putând moșteni pământurile acestuia (le suplinește, practic, golul), în timp ce copilul cu Tuzza se va alătura celorlalți cintezoii. Cântecul ce acompaniază întregul traseu al personajului vădește fecunditatea pe planul estetic: chiar și cintezoii grotești pot fi asociați sublimului, la fel cum dărele melcilor strălucesc în lumină.

Dacă în *Liola* înflorirea este reprezentată, pe de o parte, în planul corporalității exacerbate și a senzualismului exhibit, iar, pe de altă parte, în plan artistic, Pirandello înțelege procesul și ca o stigmatizare, așa cum se întâmplă în *Omul cu floarea în gură*¹⁰. Deși aparține celei de a treia etape a creației pirandelliene, și nu celei umoristice și grotești (discutabile fiind încadrarea lui Pirandello în teatrul italian grotesc ori existența numai a unei faze grotești în opera sa¹¹), textul este relevant pentru umorismul autorului care vine să evidențieze tragismul ce se ascunde în spatele cotidianului: „reality is not more real than appearance”¹².

Floarea migdalului nu mai simbolizează aici nemurirea, ci, dimpotrivă, amenințarea morții care trece pe la fiecare și anunță inevitabilul. Pecetea pe care o poartă omul cu floarea în gură este semnul lăsat în urma acestei vizite, un *symbolon* care îl leagă de moarte:

Uită-te aici, sub mustața asta... aici... vezi ce grozav tubercul violaceu? Știi cum se numește? Poartă un nume dulce de tot... mai dulce ca o bomboană: *Epiteliom* se cheamă. Rostește-l, și-ai să vezi cât e

¹⁰ Fragmentele din această piesă vor fi citate din Luigi Pirandello, *Teatru*, ed. cit.

¹¹ Vezi și Ileana Berlogea, *Pirandello*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 256. Autoarea consideră că Pirandello nu poate fi identificat cu mișcarea teatrului grotesc, care presupunea un „amestec de fabulă, parabolă și mit. Au populat scena cu fanteze, măști, păpuși de lemn, cu Arlecini și Pierroți, demonstrând prin mijloace directe, cu o mare forță de sugestie, ideea falsității vieții, a deosebirilor dintre aparențe și esențe”.

¹² Eric Bentley, *The Pirandello Commentaries*, Evanston, Northwestern University Press, 1986, p. 12: „realitatea nu este mai reală decât aparența” (trad. noastră).

de dulce: *epiteliom*... Moartea, înțelegi? a trecut, mi-a lăsat această floare în gură și mi-a spus: „Ține-o, dragul meu; mă întorc peste opt sau peste zece luni!” (p. 274)

Epiteliom este rezultatul conștientizării esenței vieții, care este tocmai moartea; ea crește în individul ce o așteaptă. Zbaterea este absentă la el, omul își neagă împlinirea de sine, golul și sfârșitul îi vor călăuzi restul vieții:

La lacerazione per noi decisiva, dunque, non è tanto quella ontologica dell'uno e dei molti, con la recita della caduta come rottura della relazione finito e infinito, bensì quella spirituale della coscienza attinente al sapere il finito e la morte e non volerne né poterne sapere se non apprestando più o meno complesse, articolate, paradossali o assurde strategie di recomposizione. In sostanza, la cesura significativa per la condizione umana è tutta interna al finito, ed è nel finito che si individuano recite di ricomposizione, ricercando così di venire a capo – anche nell'infinito – del male, della sofferenza, della morte¹³.

Incapacitatea de a uita de propria dezintegrare îl face pe omul cu floarea în gură să se reorienteze către cei din jur, pe care îi analizează cu scrupulozitate. Viața pe care o regăsește în ceilalți pare să îl salveze de neant, însă vitrinele pe care le contemplă nu sunt decât un simulacru al vieții, la fel și materialele inerte la care râvnește:

OMUL CU FLOAREA: Eu? Domnule dragă, zile întregi nu fac decât asta. Sunt în stare să stau nemișcat și-un ceas și să privesc într-o prăvălie prin vitrină. Uit de mine. Am impresia că sunt, și chiar aș vrea să fiu, bucata aceea de mătase... sau de dril [...] îi urmăresc cu privirea până îi pierd din ochi, închipuindu-mi... ah, câte lucruri nu-mi închipui! Nici nu-ți trece prin minte. (*Pauză. Apoi, întunecat, ca pentru sine.*) Dar îmi folosește- Asta îmi folosește.

CLIENTUL: Îți folosește? Iartă-mă... ce-ți folosește?

OMUL CU FLOAREA: Să mă agăț așa – vreau să spun cu închipuirea – de viață. Ca o zorea de zăbrelele unui grilaj. (*Pauză.*) Ah, să nu las o clipă închipuirea să se odihnească: să particip, să particip prin ea la viața altora... dar nu la a celor pe care-i cunosc. Nu, nu. La a lor n-aș putea! Dacă ai ști ce silă îmi este, ce greață! La viața străinilor, cu care închipuirea mea poate lucra în voie, nu la întâmplare, ci ținând seama de cele mai neînsemnate aparențe descoperite într-una sau într-alta. Dacă ai ști cât și cum lucrează! până când reușesc să pătrund în adâncul ei! (p. 269)

Închipuirea este singura care îl poate detașa pe individ de realitate și de „condiția tragică și grotescă deopotrivă a unei lumi cu dilemele și contradicțiile ei”¹⁴. Este o obiectivarea care anulează unitatea de sine a omului și anunță transferul său către ceilalți, spre o augmentare de sine prin privirea aruncată spre altă ființare: „Pirandellian self-consciousness is precisely this: not merely living, but watching oneself live with an objectifying detachment, as if with an eye not quite one's own”¹⁵. Acest „a te vedea trăind” presupune destrămarea iluziei în care te-ai scufundat prin ignorarea morții: „Iluzia face în așa fel ca noi să ne vedem nu cum suntem, ci așa cum am vrea să fim. Umoristul descoperă jocul și râde de el cu compătimire”¹⁶.

¹³ Livio Bottani, *op. cit.*, p. 33: „Rana decisivă pentru noi, așadar, nu e atât aceea ontologică a unuia sau a mai multora, cu discursul despre cădere ca ruptură a relației dintre finit și infinit, dar mai ales acea rană spirituală a conștiinței capabile de a cunoaște finitul și moartea și care nu își dorește nici măcar să aibă capacitatea de a cunoaște, fără a implementa mai mult sau mai puțin complexe, articulate, paradoxale strategii de recompunere. În substanță, cenșura semnificativă pentru condiția umană e toată cuprinsă în finit, și e în finit unde se individuează discursurile despre recompoziție, încercându-se astfel revenirea la începutul – chiar și în infinit – al răului, al suferinței, al morții” (trad. noastră).

¹⁴ Florin Potra, Studiu introductiv la Luigi Pirandello, *Teatru*, ed. cit., p. 22.

¹⁵ Jonathan Druker, *Self-Estrangement and the Poetics of Self-Representation in Pirandello's „L'umorismo”*, în „South Atlantic Review”, Vol. 63, No. 1 (Winter, 1998), p. 56-71, aici p. 64: „Conștiința de sine pirandelliană este exact asta: nu a trăi propriu-zis, ci a se vedea trăind cu o detașare obiectivă, precum cu un ochi care nu îi aparține” (trad. noastră).

¹⁶ Carlo Salinari, *Miturile și conștiința decadentismului italian (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello)*, În românește de Constantin Ioncică, București, Editura Univers, 1971, p. 273.

Acest răs nu mai are însă nicio putere de salvare, ci îl afundă în propriul infern pe cel care zăbovește în cafeneaua ce „nu închide niciodată”: „La grottesca risata dianoetica non è una difesa del genere. Non ha quell' efficacia catartica che si attribuisce solitamente al riso, non rappresenta il superamento dell'infelicità”¹⁷. *Toposul* cafenelei este locul de întâlnire cu cei care încă se amăgesc și cred în viață, așa cum este și cazul clientului care pierde trenul pentru un singur minut. Dialogul întreținut de cei doi nu dovedește însă decât nefericirea unuia și amăgirea celuilalt, căci „incomunicabilitatea ființei, fărâmițarea ei definitivă”¹⁸ nu iartă niciun personaj. Este o criză a omului modern care se pierde într-o societate a nimicului, a faptului divers, a inutilității. Clientul duce o viață aparent activă, plină de evenimente semnificative, în timp ce omul cu floarea în gură se confruntă (pentru a câta oară?) cu procesul de *riflessione*. Incapacitatea de a stabili un contact cu ceilalți vine din diferența de perspectivă asupra ființării:

In Pirandello's hands, what is commonly called «the crisis of modern consciousness» is, above all, the explicit acknowledgment of the radical split between the conscious and the unconscious in the human psyche, which is manifest in primal moments when the Self uncomfortably confronts the Other within itself¹⁹.

Pe de o parte, există un grotesc al clientului care duce o viață searbădă și rămâne la suprafața vieții. Acesta ignoră extincția și are credința absurdă în viitor: „Il grottesco, invece, sta proprio nella credenza assurda che tutti quelli che cadono si rialzino o possano rialzarsi”²⁰. Acest lucru este demonstrat și de prezența subtilă a morții, care iese din sfera abstractului și se materializează în soția omului cu floarea în gură: „Spre sfârșitul piesei, în locurile indicate, va scoate de două ori capul de după colțul bulevardului o umbră de femeie îmbrăcată în negru, purtând o pălărie veche cu pene care atârna în jos” (p. 265). Clientul este urmărit de moarte într-o ființare senină ce înlănțuie zilele într-o continuitate parcă fără sfârșit: „é d'altronde paradossale, e fondamentalemente ironico e grottesco, che si sappia la morte e il finito, ma anche non li si voglia riconoscere nella loro necessità, richiedendo in rapporto a essi il ricorso all'infinito e all'eterno”²¹. El nu va trăi decât un grotesc momentan al propriei morți, iar provizoriul existențial în care se află îi oferă iluzia unei trăiri adevărate.

Pe de altă parte, însă, cel care știe că va muri are parte de grotescul perpetuu al angoasei legate atât de dispariția sinelui, cât și de cea a celuilalt. Spectacolul oferit de cei din jur îl încarcă precum pe un automat, însă, până la urmă, el asistă la același tip de risipire a individului.

Este jocul cu iluzia vieții pe care îl realizează melcii dalbi și în care se vor regăsi personajele din etapa metateatrală a lui Pirandello, prin care textul îi destăinuie lectorului cele mai intime resorturi. Jocul dintre viață și artă trece grotescul pe alt plan, așa cum se întâmplă în *Șase personaje în căutarea unui autor*: „Grotesque art, then, employs distortion to correct distortion. [...] One distortion is our illusion that a work of art is transparent: that we can see through the art to the reality it represents”²². Personajele încearcă să se obiectiveze și confundă planurile de existență, cerându-și „dreptul la viață”:

¹⁷ Livio Bottani, *op. cit.*, p. 12: „Grotescul răs dianoetic nu este o apărare. Nu are acea eficacitate cathartică ce se atribuie în general râsului, nu reprezintă depășirea nefericirii” (trad. noastră).

¹⁸ Arcangelo Leone de Castris, *O istorie a lui Pirandello*, Traducere de Ștefan Crudu, București, Editura Univers, 1976, p. 14.

¹⁹ Jonathan Druker, *op. cit.*, p. 57: „În mâinile lui Pirandello, ceea ce în mod normal se numește «criza conștiinței moderne» este, mai presus de orice, conștientizarea explicită a despărțirii dintre conștient și inconștient în psihicul uman, care este limpede în momentele în care Sinele se confruntă cu Celălalt în interioritatea sa” (trad. noastră).

²⁰ Livio Bottani, *op. cit.*, p. 31: „Grotescul, în schimb, se află tocmai în credința absurdă că toți cei ce cad se ridică sau pot să se ridice...” (trad. noastră).

²¹ Idem, *ibidem*, p. 16: „e, de altfel, paradoxal, și fundamental ironic și grotesc, că se cunoaște moartea și finitul, dar chiar mai mult nu li se vrea a se recunoaște cu necesitate recursul obligatoriu la raportul lor, necesar, cu infinitul și cu eternul” (trad. noastră).

²² J. R. Holt, „Luigi Pirandello's Six Characters in Search of an Author and the Grotesque”, în *Bloom's Literary Themes, The Grotesque*, Edited and with an introduction by Harold Bloom, Volume Editor: Blake Hobby, Infobase Publishing, 2009, p. 189-197, aici p. 189: „Arta grotescă implică, deci, distorsiunea pentru corectarea distorsiunii. [...] O

As opposed to actual persons existing in time and space, they have been imagined into a state of being by an author. They are as real as an idea or a design. But, like an unfinished symphony, their design is unresolved. Like souls in Limbo, they crave resolution so that they may rest, complete and whole²³.

Independența pe care o râvnesc personajele este la fel de iluzorie precum „gustul vieții”. Pentru omul cu floarea în gură, ființarea devine ori plictiseală, ori angoasă continuă:

DIRECTORUL: Dar toate acestea sunt povești, domnilor!

FIUL (*disprețuitor*): Bineînțeles, literatură, literatură!

TATĂL: Ce literatură! Viață, domnule! Pasiune!

DIRECTORUL: O fi, dar imposibil de reprezentat!...²⁴

BIBLIOGRAPHY

- Bentley, Eric, *The Pirandello Commentaries*, Evanston, Northwestern University Press, 1986.
- Berlogea, Ileana, *Pirandello*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- Bottani, Livio, *Il tragico, l'umoristico, il grottesco*, Roma, Aracne editrice, 2009, disponibil online la <http://www.aracneeditrice.it/pdf/9788854823037.pdf>, accesat ultima dată la 20 aprilie 2019.
- Castris, Arcangelo Leone de, *O istorie a lui Pirandello*, Traducere de Ștefan Crudu, București, Editura Univers, 1976.
- Chastel, André, *Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei*, Aus dem Französischen von Horst Günther, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1997.
- Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, nume*, Volumul 2. E-O, București, Editura Artemis, [s.a.].
- Druker, Jonathan, *Self-Estrangement and the Poetics of Self-Representation in Pirandello's „L'umorismo”*, în „South Atlantic Review”, Vol. 63, No. 1 (Winter, 1998), p. 56-71.
- Holt, J. R., „Luigi Pirandello's Six Characters in Search of an Author and the Grotesque”, în *Bloom's Literary Themes, The Grotesque*, Edited and with an introduction by Harold Bloom, Volume Editor: Blake Hobby, Infobase Publishing, 2009, p. 189-197.
- http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm, accesat ultima dată la 20 aprilie 2019.
- Kayser, Wolfgang, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, München, Rowohlt Verlag, 1960.
- Munteanu, Nicoleta, *Poetica teatrului modern. Luigi Pirandello și Matei Vișniec*, Prefață de Antonio Patraș, Iași, Institutul European, 2011.
- Pirandello, Luigi, *L'umorismo. Parte seconda. Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*, disponibil online la http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm, disponibil online la http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm, accesat ultima dată la 20 aprilie 2019.
- Pirandello, Luigi, *Teatru*, Studiu introductiv de Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- Salinari, Carlo, *Miturile și conștiința decadentismului italian (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello)*, În românește de Constantin Ioncică, București, Editura Univers, 1971.

distorsiune este iluzia noastră că o operă de artă este transparentă: că putem vedea prin artă realitatea pe care o reprezintă” (trad. noastră).

²³ Jidem, ibidem, p. 190: „În contrast cu persoanele reale ancorate în timp și spațiu, ei au fost imaginați ca ființe de un autor. Sunt la fel de reali precum o idee sau un design. Dar, precum o simfonie neterminată, schița lor rămâne nefinisată. Ca sufletele din Limb, ei râvnesc la salvare astfel încât să se odihnească în desăvârșire și totalitate” (trad. noastră).

²⁴ Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, în vol. Luigi Pirandello, *Teatru*, ed. cit., p. 55.

OCTAVIAN GOGA'S THEATRE

Adriana Știrbu

PhD Student, University of Pitești

Abstract: Octavian Goga is known as a playwright less than as a poet, his biography having just two plays: *Domnul Notar* and *Meșterul Manole*. The genesis of these plays is represented by the writer's sympathy to the national problems, but also by his interest on the myth of the human sacrifice. His activity as a politician left its mark on his play, *Domnu Notar*, who was a overnight success from its very first performance in 1914, this play tackling the national problems of the time. If his first play is a nationalist one, his second play, *Meșterul Manole* has a profound artistic sense.

Keywords: myth, symbols, act of creation, aesthetic confession, modernization

Octavian Goga își face debutul literar într-o perioadă sensibilă a literaturii române în care influențele tradiționale se confruntă cu tendințele moderniste generate de poezia simbolistă. Acesta s-a consacrat ca scriitor prin poezie, fiind cunoscut ca *poet al pătimirii noastre*, datorită temelor naționaliste și mesianice ale poeziei sale, însă puțini îl recunosc ca dramaturg. Punctul de intersecție dintre lirismul și dramaturgia lui Goga este reprezentat de iubirea nemărginită a acestuia față de țărănul român osândit și asuprit de înalții demnitari locali, ceea ce ne determină pe noi să credem că actul creației este născut din dorința scriitorului de a empatiza cu suferința și nedreptățile la care sunt supuși țăranii ardeleni, ci nu cu dorința de a realiza o capodoperă literară care să fie apreciată în unanimitate, care să-i aducă o notorietate nemărginită ce va rupe barierele timpului și va fi prezentă în contemporaneitate.

Ca dramaturg, Octavian Goga s-a afirmat prin intermediul pieselor *Domnul notar* scrisă în 1913 și pusă în scenă un an mai târziu, în 1914, și *Meșterul Manole*, scrisă în 1927 și reprezentată, ca și cealaltă piesă, un an mai târziu, în 1928. Opera sa de debut în dramaturgie, *Domnul notar*, a fost anticipată de o scenetă scrisă în 1911, *Fruntașul*, pe care o publică în volumul *Însemnările unui trecător*. Aceasta dezvăluie publicului faptul cel mai deranjant pentru scriitor, și anume demagogia majorității politicienilor față de țărănimea pe care scriitorul o susține. Subiectul este simplu și dezvăluie această demagogie, blamată de poet într-un mod savuros: Frunțașul, Traian Hurmuzău, avocat și politician local al unui orașel din Transilvania, își pregătește un discurs sfiorător, făcând apel la versurile poeziei lui Mureșanu. Acest moment este întrerupt de sosirea unui țărăn pe care însă nu-l primește. Într-un final acesta izbutește să intre în biroul avocatului care îl descoperă dator și îi cere insistent banii.

Referitor la geneza piesei *Domnul notar*, însuși Goga declară: „*Candidat de deputat în județul Arad, trei luni de propagandă mi-au dat prilejul să văd multe taine. Am crezut că sunt dator să dau acest tablou de frământare interioară a noastră, sub apăsarea unei idei de stat străin. Din aceste preocupări a ieșit Domnul notar.*”¹ Piesa dezbate o problemă fundamentală a transilvănenilor: lupta politicienilor pentru ocuparea posturilor parlamentare. Într-un asemenea context politic, Goga este îngrijorat de alterarea valorilor morale naționale ale transilvănenilor care pot fi destul de alunecoși, orbiți de puterea pe care o pot deține cu tot ceea ce implică ea. Piesa s-a bucurat de un real succes, astfel încât timp de un an aceasta a fost tipărită în patru ediții, iar reprezentarea scenică a fost la fel de apreciată. Acest succes a trezit un val de imens de mânie în rândul autorităților cezaro-craiești, care se regăsesc în piesă prin jandarmii cu baionetă, astfel încât

¹Goga, Octavian, 1988, p.26

poetul este condamnat la un an și jumătate de închisoare. Această condamnare nu este dusă la îndeplinire deoarece este plecat din țară, iar în 1914 izbucnește Primul Război Mondial.

Dramă în trei acte, acțiunea se petrece în satul Lunca, în ajunul alegerilor. Actul întâi are loc în biroul botarului ce deține un mobilier „jumatate de la oraș, restul țărănesc”, dezvăluindu-se astfel caracterul duplicitar al posesorului care escaladează spre parvenire prin trecerea de partea asupritorilor și prin susținerea candidaturii unui membru influent, astfel încât să-i aducă beneficii. Decorul biroului este simbolic: culorile roșu și verde, alături de portretul împăratului imperiului austro-ungar, Franz Iosef, dezvăluie acceptarea dominanței străine, iar icoana Sfântului Nicolae din interioarele rurale așezate retras, într-un colț, reprezintă viața simplă a țăranimii care este călăuzită de credință, dar care în acest decor a rămas doar o amintire.

Conflictul are loc în casa notarului Traian Văleanu ce sprijină candidatura lui Ieronim Blezu. Notarul îi promite și susținerea socrului său, Niculaie Borza, un țăran patriot falimentat de ginerile său, astfel încât „*prin hambarele goale... s-a cuibărit șorecăria... cântă greierașii în cămară...*”. Deși nu se mai întâlniseră de doi ani, notarul își cheamă socrul pentru a-i propune să sprijine candidatura lui Blezu, însă acesta refuză vehement și rămâne de neînduplecat în fața insistențelor ginerelui. Motivul pentru care bătrânul nu vrea să onoreze dorința notarului este simplă: votul său este promis unui tânăr țăran vizionar, cinstit, care poate apăra și susține interesele țăranilor. Tensiunea dramatică evoluează treptat, odată cu înțelegerea conflictului dintre notar, socru și țăranime până la deznodământul tragic care îl surprinde pe Borza ridicându-se „de pe notarul mort”.

Finalul rămâne deschis analizei exegetice care, în mare parte, l-au privit ca pe o greșală, fiind socotită o incapacitate a poetului de a găsi un final operei. Eugen Lovinescu susține că „*Într-o piesă de ordin național, sfârșitul ar trebui să fie tot național; deznodământul ei este însă domestic, pe o chestiune de bani. (...) Dacă norodul răsculat l-ar fi sfârșit pe notar, alta ar fi fost semnificația sfârșitului.*”² În schimb, Ion Dodu Bălan opinează că „*Deznodământul acesta este de un efect dramatic remarcabil, căci cititorul, sau respectiv spectatorul, rămâne cu senzația că Borza doar execută gestul, voința fiind a satului.*”³ În cazul în care notarul ar fi fost ucis de colectivul satului, țăranimea și-ar fi pierdut din valorile morale creștine pe care poetul le-a promovat în opera sa. Țăranul român este o victimă a asupritorilor care așteaptă de fiecare dată dreptatea divină. În cazul în care în deznodământ colectivul de țărani era ales să ucidă, acesta nu mai rămâne o victimă, ci se transformau în asupritori. Pentru Goga nu ar fi fost demn ca țăranii să fi fost părtași, din răzbunare, la o crimă politică. Sufletul lor nobil este incompatibil cu săvârșirea unui fapt de o asemenea gravitate. O posibilă variantă pentru ca țăranii să fie participe activ la înfăptuirea dreptății ar fi fost ca ei să îl împiedice pe notar să își ducă la bun sfârșit planul și candidatul susținut de acesta să piardă alegerile, însă în această situație s-ar fi anulat în întregime tragismul. În schimb, Borza, un țăran respectat în sat, care luptă pentru dreptatea națională și care este o victimă directă a ginerului – pe de-o parte că îl condamnă să aibă o condiție materială precară, îi necinstește fata, iar pe de altă parte că îl dă pe mâna jandarmilor și că îl închide din cauza conflictului de interese – este singurul personaj capabil să săvârșească o asemenea faptă fără a fi aspru criticat și fără a-și pierde valorile morale. Folosită cu o notă simbolică, icoana Sfântului Nicolae, izolată într-un colț uitat din biroul notarului, prevestește parcă finalul tragic: notarul își cunoaște sfârșitul în mâinile celui care poartă numele sfântului sfidat. În plus, Sfântul Nicolae a apărut dreptatea dintre oameni, iar Borza, prin gestul său, se ridică la rangul de erou, ce înfăptuie dreptatea divină și este justificat de părintele Nicoară care îndeamnă norodul încremenit către omagiere: *Dumnezeu să-l ierte...*

Personajul principal, notarul Traian Văleanu, este românul arivist care nu cunoaște responsabilitatea civică pe care o are față de comunitatea din care face parte și se înfrățeste cu reprezentanții statului asupritor. Platitudinea personajului este susținută de lipsa conflictelor interioare, a conștiinței. Arivist, cucerește fiica unui om harnic din sat, iar în urma căsătoriei primește o zestre bogată de care dispune după bunul său plac și într-un final ajunge să risipească toată agoniseala socrului său. Perceput ca un trădător de neam, acesta este înzestrat cu toate valorile negative: soț infidel, ginere lipsit de scrupule, lingușitor, demagog, hoț.

²Lovinescu, E., 1980, p.26

³Dodu Bălan, I., 1971, p. 270

Originalitatea operei și a stilului nu se pot contesta, însă practica adulterului și a scenelor celor doi amorezi par a fi rupte din operele caragialești în care este mascat tragismul personajelor făcându-se uz de ridicol. Apelative precum: *bibicule*, *puiule*, *dragă pisule* sau formulări precum *să moară cine minte*, *sanfazon*, *parol doner* sunt asemănătoare cu replicile personajelor bucureștene din operele lui Caragiale. Punctele de suspensie folosite aproape obsesiv pe tot parcursul acțiunii accentuează încărcătura dramatică a replicilor caracterizate de stilul eliptic. În afara faptului că este creat un suspans covârșitor, punctele de suspensie invită cititorul să își creeze propriile impresii, să completeze acele spații albe cu ideile proprii și, de ce nu să răstoarne situații, astfel încât finalul tragic să impresioneze profund. Fără doar și poate, stilul vizionar al acestei drame este împrumutat din poeziile sale.

Meșterul Manole, cea de-a doua și ultima piesă de teatru a lui Goga are un subiect previzibil construit în jurul mitului sacrificiului suprem pentru creație. Motivul abordării și reinterpretării acestui subiect este prezentat de însuși scriitorul cere se confesează cititorilor spunând că el a fost „urmărit totdeauna de această legendă plină de adâncă semnificație (...), însă eu l-am zugrăvit lăsând mai la o parte nota istorică și preocupându-mă numai de problema procesului de creație artistică”⁴. Sacrificiul pentru creație este abordat și în *Domnul notar*, însă într-un sens invers, întrucât această abordare amintește mai degrabă de mitul faustic întâlnit la Mihail Bulgakov în *Maestrul și Margareta* în care artistul face pact cu Mefisto pentru a-și săvârși creația. La îndemnul Anei și al Linei, Borza spune o poveste veche a unei biserici a cărei construcție a durat o sută de ani până când meșterul a fost ajutat de Mamonu care, după ce clădirea a fost terminată, *i-a pus mâna în ceafă, l-a despoiat de piele, l-a încremenit așa în piatră și s-a dus (...)* Meșterul îngropat în ziduri, așa cum Manole își zidește soția, dezvăluie într-o manieră sibilinică viziunea lui Goga referitor la jertfa de dragul creației care, fie că este exercitată făcând apel la sacru, fie că este exercitată făcând apel la profan, aceasta trebuie săvârșită. Ideea este susținută vehement de scriitorul Ion Balteș care socotește că orice tip de creație *e o zestre grozavă și trebuie să o plătim scump cu toții... fie că ne cheamă doctorul Faustus, Meșterul Manole, Ion Balteș sau sculptorul Galea*. Ceea ce este memorabil în această piesă de teatru este stilul poetic determinat de viața și mai ales de limbajul personajelor, care sunt construite total diferit față de cele din *Domnul notar*. Stilul acesta a apropiat drama lui Galea de drama poetului, ceea ce l-a determinat pe Ion Dodu Bălan să afirme că „drama lui Andrei Galea este drama poetului pătimirii noastre”⁵.

Prin aceste două opere dramatice Octavian Goga a demonstrat că este un scriitor polivalent care a abordat numeroase teme și care, folosind un stil propriu, se afirmă în epocă nu doar ca poet, publicist și om politic, ci și ca dramaturg.

BIBLIOGRAPHY

1. Călinescu, George, *Istoria literaturii române*, Editura Sigma, București, 2003;
2. Goga, Octavian, „Despre el însuși”, *Precursori*, Editura Minerva, București, 1989;
3. Goga, Octavian, *Fragmente autobiografice*, Editura Eminescu, București, 1990;
4. Goga, Octavian, *Teatru (Domnul notar, Meșterul Manole)*, Editura Minerva, București, 1984;
5. Goga, Mircea, *Lexicul și structura stilului în poezia lui Octavian Goga*, Editura Minerva, București, 1989;
6. Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga*, Editura Minerva, București, 1971;
7. Lovinescu, Eugen, *Critice, Vol.*, Editura Minerva, București, 1982
8. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;
9. Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, București, 1977;

⁴Goga, O., 1988, p.30

⁵Dodu Bălan, Ion, p. 293, 1971

ARISTOTLE, THE RATIONALIZATION OF MONSTERS AND FEMINISM

Alexandru Ionașcu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: My paper seeks to discuss a somewhat obscure subject when it comes to classical studies: the way Aristotle explains the existence of monstrous animals and the connection with births in humans. In his Generation of Animals, a biological treatise and one of the earliest such tracts that will influence Western philosophy, although not in a rational manner, Aristotle considers monstrosities some defects which are contrary to nature and the established order, the criteria being animals born with multiple parts or lack of, but the point was that every animal has always existed the way it is today and the cosmos has been the same and is eternal, species follow certain principles based on a cause. However, the Aristotelian causality, when it comes to biology, has been under feminist scrutiny, the first critique being Simone de Beauvoir's Le Deuxième Sexe, saw Aristotelian biology as an attempt, and then second and third-wave feminism linked the biology with the way women are removed from the political scene in Politics. But classical scholars have shown that this may not be the case, Aristotelian politics are not related to his biology. Beginning with the Middle Ages and through the early modern period, this rationalization of monsters was lost, and a deformed birth was read as political omen, with tales of deformities being used in the propaganda war during the Reformation.

Keywords: Western philosophy, monstrosities, feminist critique, the political scene, deformities.

1. Introducere

Aristotel (384 î.e.n. – 322 î.e.n.) este primul filosof din spațiul occidental care a scris despre monstruozitate într-un mod rațional și bazat pe observații sistematice. De asemenea, Aristotel a rămas cu imaginea de-a fi unul din fondatorii patriarhatului occidental, el construind un eșafodaj intelectual prin care femeile au fost inferiorizate prin intermediul unor justificări dintre cele mai variate – justificări biologice, politice și filosofice. Fiind unul dintre fondatorii filosofiei și chiar a culturii occidentale (*Poetica* sa e primul text de teorie literară din Occident și a influențat gândirea dramaturgilor până în perioada romantică din prima jumătate a secolului al XIX-lea), ideile sale despre monștri și monstruos nu vor mai ajunge la gradul de raționalitate unic în vremea sa decât începând cu secolul al XIX-lea, până atunci nașterile cu defecte fizice vor fi interpretate drept semne divine în sisteme divinatorii sau trecute prin imaginarul fantastic și folosite de teologi în polemici din vremea Reformei protestante:

2. Critici feministe

Printre primele autoare care au observat falocrația filosofului grec polimat este Simone de Beauvoir, care scria, în *Al doilea sex*, despre dualismul său biologist aristotelic, prin care femeile sunt considerate a fi lipsite de voință și sunt marginalizate social: „Aristotel își imaginează că fătul este produs prin întâlnirea spermei cu sângele menstrual: în această simbioză, femeia nu furnizează decât o materie pasivă, principiul masculin este forța, activitatea, mișcarea, viața.”¹ Simone de Beauvoir va descrie cum acest biologism, „doctrina aristotelică”, se va răspândi în tot evul mediu occidental și va supraviețui până în secolul al XIX-lea, crezându-se că organele sexuale feminine sunt doar anexe ale celor masculine și au rolul de a fi un vas pentru individul miniatural aflat în spermatozoizi – acel homuncu.²

¹ Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, vol. I, Traducere: Diana Bolcu și Delia Verdeș, Prefață: Delia Verdeș. București: Editura Univers, 1998, p. 44.

² Idem, aceste confuzii pot fi considerate efectele oricum inevitabile ale ignoranței în care se afla medicina până la inventarea microscopului, în secolul XIX, dar Simone de Beauvoir scrie că schemele reductioniste ale lui Aristotel au fost preluate și de un filosof ca Hegel, care credea că masculinul este activ și femininul pasiv.

În ce privește politicul, relația dintre sexe este tot una de inegalitate: în cartea I din *Politica*, Aristotel justifică preeminența bărbaților în conducerea cetății prin apelul la natură și neagă vreo posibilitate ca și femeile să poată exercita vreo autoritate: „[...] anume a conduce pe femeie și pe copii, și anume ambele categorii ca pe niște persoane libere, însă nu cu aceeași autoritate, ci pe femeie, ca un șef de republică, pe copii cu autoritatea regelui. Căci bărbatul este mai destoinic din natură pentru șefie [...]”.³ Dar, deși le atribuie femeilor doar rolul de a se supune autorității masculine, crede că și femeile pot avea, totuși, virtuți precum cumpătarea, curajul sau dreptatea, femeile și sclavii trebuie să se limiteze la cerințele pe care le au de îndeplinit în cetatea condusă de bărbații liberi. La fel, deși Aristotel susține, la sfârșitul cărții a II-a din *Politica*, că, dacă un star dorește să fie bine condus, atunci femeile și copiii trebuie să aibă parte de educație, iar femeile constituie jumătate din populație unei cetăți, deci niște legi bine întocmite trebuie să ia în considerare și educația femeilor, totuși, în paragrafele anterioare se susține că rolul femeilor și al sclavilor trebuie limitat strict la sarcinile pe care le au de îndeplinit – deci educația, deși necesară și femeilor, nu trebuie să schimbe cu nimic ierarhiile de gen și de clasă.⁴

Mary Beard observa că Aristotel este unul din autorii care și-au adus contribuția (începând cu Antichitatea greacă) la separarea radicală a femeilor de puterea politică și de discursul social prin fragmentele sale din *Generarea animalelor* (*Generation of Animals*), un tratat de biologie, unde, discutând cum se reproduc animalele, Aristotel diferențiază tonul vocii femeilor de cel al bărbaților, o diferență care va influența manualele de retorică și de discurs politic din Renaștere.⁵ Cu toate aceste stridente falocrate, specialiștii în opera lui Aristotel atrag atenția că lucrurile sunt mai nuanțate. Sophia M. Connell, specialistă în textele despre biologie din corpusul aristotelic, arată că autoarele feministe fără pregătire în filosofia antică, îl consideră pe Aristotel drept sursa misoginismului prezent în cultura occidentală, în timp ce istoricii din afara feminismului au marșat prea mult în direcția opusă și, pentru a-l exonera pe Stagirit de orice acuze de misoginism, au negat importanța femeilor în scrierile sale.⁶ Citându-l pe Richard Rorty în legătură cu perspectivele de cercetare orientate spre trecut și către prezent, autoarea arată că acestea nu pot fi separate, dar, în privința unor filosofi ca Aristotel, mulți exegeți acordă importanță doar uneia din cele două perspective.⁷ Pentru a prezenta istoria interpretărilor feministe asupra textelor aristotelice, Sophia M. Connell trece în revistă feminismul din al doilea și al treilea val (feminismul postmodern) și arată că al doilea val feminist își îndreaptă critica nu doar asupra unor aranjamente îndelungate precum căsătoria monogamă, dar și asupra tradițiilor filosofice, bănuite a fi orientate de o serie de ierarhii dualiste care fixau atât existența, cât și relațiile dintre femei și bărbați: dihotomii precum natură versus cultură, public versus privat, corp versus minte, bărbați versus femei.⁸ Teoreticienele din al doilea val feminist sperau să arate că metafizica occidentală cuprinde un set de sisteme simbolice orientate după criteriul genului [“gendered at heart”].⁹ Cel de-al treilea val feminist, cel postmodern, începând cu anii '80 ai secolului trecut, pune la îndoială obiectivitatea și se axa limbajul textului și pe contextul în care acesta a fost produs. Astfel, metodologia psihanalitică folosită de Luce Irigaray presupunea revelarea unui element feminin din cadrul filosofiei occidentale și construirea unui filosofii specific feminine (Connell 2016:18). Însă aceste abordări

³Aristotel, *Politica*, în românește de El. Bezdechi, București: Editura Semne, 2008, reproducere în facsimil a ediției din 1924.

⁴Ibid., a se vedea paginile 46 și 48. Explicațiile lui Aristotel pentru îndepărtarea femeii din conducerea cetății sunt tot biologice, opunând forța fizică masculină cu așa-zisa „pasivitate” feminină: „Și prin urmare este vădit că, în virtutea fiecăreia din categoriile denumite mai sus este special, și că cumpătarea femeiei și a bărbatului nu este aceeași și nici curajul și dreptatea lor, după cum credea Socrate, ci o bărbăție de stăpân, de de comandant alături de un curaj pasiv de supunere; și tot astfel și cu celelalte virtuți caracteristice.” (p. 46).

⁵Mary Beard, *Women&Power.A Manifesto*, Profile Books, 2017, p.20 și p. 100.Despre marginalizarea femeilor în spațiul public și monopolizarea discursului politic de către ierarhiile falocrate scrie și Adriana Babeți în *Amazoanele. O poveste* – a se vedea pp. 15-16.

⁶Sophia M. Connell, *Aristotle and Feminism*, a se vedea https://www.academia.edu/12924232/Aristotle_and_Feminism

⁷Idem.

⁸Sophia M. Connell, *Aristotle on Female Animals. A Study of the Generation of Animals*, Cambridge University Press, 2016, pp. 17-18.

⁹Idem.

psihanalitice folosite de Luce Irigaray au rezultat în obscurarea unor texte din trecut din cauza manierei impresioniste prin care au fost analizate, rezultatul fiind o lectură autoreferențială care spunea mai multe despre ideile autoarea (Luce Irigaray) decât despre cele ale lui Aristotel. Însă, indiferent de etapa istorică în care se afla feminismul după 1945 și de metodologii folosite, devenise evident, scrie Sophia M. Connell, că viziunea lui Aristotel despre femei nu mai putea fi ignorată. Cum corpusul aristotelic este prea extins¹⁰ și influent în filosofia occidentală pentru a fi respins în bloc, autoarea pune la îndoială ideea că Aristotel ar fi fost sursa unor dualisme misogine și ierarhice.

În tratatul despre biologie discutat de Sophia M. Connell, *Generarea animalelor* (*Generation of Animals*, din câte am observat, netradus în română, ceea ce în sine ar merita o cercetare în privința intereselor culturale din comunism, când se începe traducerea sistematică a principalelor opere aristotelice) Aristotel arată că femeile și bărbații au o complementaritate presupunând organe specializate pentru diferite funcții fiziologice: uterul la femei, penisul și testiculele la bărbați (Connell 2016:23). În gândirea lui Aristotel, sexele au o reciprocitate și, chiar dacă opuse și un membru poate fi dominat, acestea pot fi și complementare; sexele nu se exclud și nici nu sunt ierarhice.¹¹ Dar dacă masculin și feminin ar fi, pentru Stagirit, categorii opuse, trebuie arătat dacă acesta a încercat să folosească ideile sale despre biologie pentru a justifica preeminența bărbaților sau, în termenii autoarei, posibila conexiune dintre biologie și socio-politică. În privința pasajelor din *Politica* despre autoritatea masculină asupra femeilor și a copiilor, Sophia M. Connell crede că nu se pot trasa conexiuni între presupuse dihotomii metafizice și scheme politice privind rolul femeilor în cetate, în *Politica* neexistând nicio aluzie la tratatele despre biologie.¹² Cercetările feministe, pentru Sophia M. Connell, trebuie să se concentreze pe relevarea unei imagini cât mai riguroase a ideilor lui Aristotel prin lectura îndeaproape a textelor și plasarea acestora în contextul socio-politic din Grecia antică (Connell 2016: 34). Încercările de-a releva ocurențe sexiste din textele Stagiritului sunt îngreunate de rezultatele neconcludente din încercările atribuirii unei ideologii acestor texte, dar tratatele sunt, totuși, utile cercetării feministe deoarece evidențiază zone ale filosofiei care au fost trecute cu vederea în trecut. Luând în considerare toate scrierile în care Aristotel discută despre femei și feminin și observând că multe din ideile Stagiritului nu sunt negative, este promovată importanța acestor direcții de cercetare din cadrul filosofiei antice; prin urmare, discuțiile în privința genului și a rolului femeilor din viziunea lui Aristotel nu vor mai putea fi considerate neimportante pentru specialiștii în filosofia antică.

2. Monstruzitate și raționalism

Revenind la monstruos și cauze, în cartea a II-a din *Fizica*, Aristotel scria că arta și natura urmează un scop și fiecare element din lanțul formării contribuie la următorul. Exemplu: dacă o casă ar fi fost creată de natură, ar fi arătat la fel precum arată când e construită de oameni.¹³ În cazul plantelor, progresia presupune un scop și natura urmează cauzalități – există un scop pentru care păianjenul își produce plasa, rândunica își face cuib, în timp ce frunzele cresc ca să asigure umbră fructelor. Cu toate acestea, așa cum apar greșeli în activitățile umane (un gramatician faceo greșală când scrie sau un doctor greșește doza, exemplele lui Aristotel), la fel pot apărea greșeli în procesele naturale. Un produs artificial are un scop atunci când este construit cum trebuie, dacă apar greșeli pe parcurs, atunci nu s-a ajuns la respectivul scop; la el și în natură, monstruozițiile sunt un eșec

¹⁰ Stagiritul era interesat de o arie vastă de domenii, precum logica, filosofia naturii, etica, metafizica, retorica biologia, are contribuții de psihologie primitivă în lucrarea *De anima* și a scris primul text care poate fi considerat parte din domeniul teoriei literare, *Poetica* (operă inclusă de Umberto Eco în trama romanului *Numele trandafirului*) – a se vedea Sir David Ross, *Aristotel*, București: Humanitas, 1998.

¹¹ Ibid., pp. 24-25.

¹² Ibid., p. 32.

¹³ *The Basic Works of Aristotle*, Edited by Richard McKeon, Introduction by C.D.C Reeve, University of North Carolina at Chapel Hill, The Modern Library, New York, 2001, p. 250.

apărut pe parcurs.¹⁴ Aristotel crede că aceste eșecuri în dezvoltare sunt cauzate de coruperea unor principii prezentă în spermă; respingând materialismul primitiv al lui Empedocle, Aristotel scrie că sămânța trebuie să fi fost primul element, corpul animalelor dezvoltându-se ulterior. Presocraticul Empedocle din Agrigent (494 î.e.n. – 434 î.e.n.) este considerat un evoluționist primitiv¹⁵ care a oferit un tablou proto-materialist asupra apariției vieții: din apa arsă de soare apăreau părți de trupuri, precum un cap fără gât, brațe lipsite de umeri, toate târându-se în încercarea de-a se îmbina, însă rezultau combinații aleatorii și grotești, precum ființe cu două sprâncene, cu cap de om pe animale bovine, dar și ființe mixte, cu organe ambigue, parte masculine, parte feminine.¹⁶ Dar este absurd să credem că ar fi putut exista bovine cu cap de om. Creațiile nu sunt întâmplătoare, ci au un principiu intern și un scop final. În natură există un scop, la fel ca și în creațiile artificiale, natura fiind, pentru Aristotel, precum un doctor care se tratează singur.¹⁷

Despre teleologia naturală a lui Aristotel, Jonathan Barnes observa că anatomia era pusă pe baze raționale, în care fiecare organ funcționează conform unor cauze finale, dar, totuși, constrânse de necesitate și de limitele impuse de mediul natural – păsările de baltă au membrană palmară pentru a putea vâsli în apă, particularitate anatomică pe care Stagiriul o compară chiar cu vâslele de la o barcă. (Barnes 2006:123-124). Pentru un savant, teleologia naturii trebuie să fie un principiu călăuzitor („principiu regulativ”) și fiecare trăsătură a unui animal servește la îndeplinirea unor activități „esențiale sau cel puțin folositoare pentru organism”, chiar dacă, evident, nu se poate atribui o intenționalitate plantelor sau animalelor (Jonathan Barnes 2006:126-127). Însă felul cum Aristotel vedea reproducere este problematic și a menținut acuzele de misoginie din partea feminismului din al doilea și al treilea val.¹⁸ Pentru Aristotel, lichidul seminal reprezintă o formă activă care acționează asupra materiei feminine pasive, de unde acuzele de sexism; dar Sophia M. Connell scria că Aristotel credea doar că femeile contribuie cu materie la procesul reproducerii, nu că ele însele ar fi materie inactivă (Connell 2016:27-28).

În cartea a IV-a din *Generarea animalelor*, Aristotel scrie că măturile despre cauzele monstruoșității sunt similare cu cele despre diformități; prin urmare, monstruoșitatea este un fel de diformitate.¹⁹ Exemplele lui Aristotel au în vedere păsările: la speciile de păsări care au mulți pui, embrionii sunt apropiați, se sudează și apar pui monstruoși, cu un corp și un cap, dar cu patru picioare și patru aripi; la fel, a fost observat un șarpe cu două capete, specia fiind ovipară și producând mulți pui. (Barnes 1984:1191-1192). Criteriul este multiplicarea unor părți, precum unele animale care se nasc cu degete în plus sau fără degete, sau cu părți subdezvoltate. În cazul oamenilor, unele persoane se pot naște cu ambele organe sexuale (Aristotel se referă la hermafroditism), sau cu deficiențe în cazul organelor interne, precum animale observate a se fi născut cu o singură splină sau un singur rinichi, ori cu organe cu locul schimbat – ficatul aflat la stânga, splina la dreapta. (Barnes 1984:1193). Pentru Aristotel, monstruoșitățile nu au nimic miraculos sau supranatural, ci sunt definite drept nașteri contra naturii, prin lipsă sau exces de organe, dar nu a naturii în general, care este eternă și necesară, ci contra unor cazuri particulare din natură, unde pot exista devieri de la normă; însă chiar dacă lucrurile decurg contra unei anumite ordini naturale, într-un fel sunt conforme naturii și nu apar întâmplător, însemnând doar că natura formală nu a modelat în modul cel mai optim natura materială. (Barnes 1984:1191). Raționalismul

¹⁴ Idem, tratatul *Physics* din volum, 2.199b: “If then in art there are cases in which what is rightly produced serves a purpose, and if where mistakes occur there was a purpose in what was attempted, only it was not attained, so must it be also in natural products, and monstrosities will be failures in the purposive effort.”

¹⁵ *The Fragments of Empedocles*, Translated into English verse by William Ellery Leonard, Ph.D., Chicago, The Open Court Publishing Co., 1908, p. 8.

¹⁶ Ibid., p. 37 – pare a fi vorba de hermafroditism, dar versurile sunt prea lapidare pentru a permite identificări precise.

¹⁷ Ibid., p. 251: “a doctor doctoring himself”.

¹⁸ De pildă, Sarah Alison Miller asociază *vagina dentata* freudiană cu o identitate feminină considerată a fi monstruoasă, a se vedea Sarah Alison Miller, *Monstrous Sexuality: Variations on the Vagina Dentata*, din cadrul lucrării colective *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, Asa Simon Mittman și Peter J. Dendle (eds.), p. 321.

¹⁹ Jonathan Barnes (editor), *The Complete Works of Aristotle*, The Revised Oxford Translation, Volume One, Bollingen Series LXXI, Princeton University Press, p. 1191.

aristotelian neagă mitologia, Johannes Fritzsche arătând că nu există ființe mixte în lumea aristotelică și biologul aristotelic nu se teme de animale, oricât de neobișnuite ar părea specii ca tigru sau elefantul, toate animalele au un set similar de organe specializate pentru o anumită funcție: hrană, animalele terestre se deplasează prin intermediul unor membre specifice precum picioare, aripi sau înotătoare.²⁰ Ființele monstruoase din mitologia greacă (Johannes Fritzsche are în vedere zeitățile din *Teogonia* lui Hesiod) nu au existat niciodată, motivul fiind că universul este același, nu a suferit schimbările din miturile grecești și speciile de animale din prezent au existat și în trecut (Fritzsche 2005:17). Acest raționalism biologic este recunoscut și de comentatori care nu provin din zona studiilor clasice. Astfel, Stephen T. Asma scrie că monștrii, în filosofia lui Aristotel, nu au vreun sens anume, nu există explicații speciale pentru apariția unui animal cu diformități, de exemplu, nu sunt mesaje de la zei sau avertismente în privința viitorului, ci doar eșecuri în actualizarea esenței fiecărei specii în parte. (Asma 2009:48-49). Zakiya Hanafi (cercetătoarea consideră *Generarea animalelor* un text fondator al tradiției occidentale despre monștri, reprezentativ pentru filosofia naturală care evacuează orice alte semnificații supranaturale) observa cum argumentele lui Aristotel despre monstruoșitate au o bază solid materialistă și neagă orice influență divină și respinge prejudecăți populare legate de nașterile de copii cu diformități.²¹

Raționalismul lui Aristotel nu se va răspândi și cultura romană va păstra credința că zborul unor păsări poate spune ceva despre viitor sau nașteri malforme pot spune dacă va avea loc sau nu o schimbare politică, în ciuda faptului că Cicero (106 î.e.n. – 43 î.e.n.) încerca să risipească aceste superstiții, satirizându-le în *Despre divinație*: „Nici Flaminius n-a ținut seama de auspicii și de aceea a pierit împreună cu armata sa. Anul următor însă Paulus le-a respectat, dar n-a pierit și el cu tot cu armată în lupta de la Cannae?”²² La sfârșitul Evului Mediu, nașterea a doi frați siamezi cu capetele sudate (mai exact, evenimentul are loc în anul 1495, în orașul Worms) este prezentată în foi volante și asociată cu deschiderea de către regele Maximilian I a unei sesiunii Reichstagului din același oraș, interpretarea fiind că unirea capetelor celor doi frați siamezi înseamnă colaborarea apropiată dintre rege și consilierii de stat.²³ La fel cum o oaie cu două capete sau o scroafă cu corp dublu pot prevesti evenimente politice sau dezastre naturale iminente. De altfel, asocierea unor nașteri cu diformități, reale sau ieșite din imaginarul popular, cu întâmplări politice sau cu dezastre naturale are o tradiție îndelungată. Încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, doctorul francez Ernest Martin observă că, dacă în Occident a existat o legislație „teratologică” bazată pe uciderea motivată de superstiții a copiilor născuți cu diverse dizabilități, la popoarele din Orient, în schimb, atitudinea față de copiii născuți cu dizabilități era altă – în India erau venerați și în Egipt aveau dreptul de-a fi îngropați în locurile sacre.²⁴ Tăblițe asiriane din secolul VII-lea î.e.n., texte babiloniene și etrusce prevesteau înlăturarea suveranilor, războaie civile sau divorțuri prin nașterea unor oameni cu corp dublu și cu două capete (Baltrušaitis 1978:300). Declanșarea Reformei a adus o serie de planșe care satirizau ierarhia catolică, precum *Papstesel*, un „tablou mnemotehnic” creat de reformatorul luteran german Philip Melanchton (1497-1560), în care papa era reprezentat ca un animal mixt, cu un cap de măgar, brațul drept aparține unui elefant, copit ede grifon și solzi, fiecare membru de la un anumit animal reprezenta anumite vicii, precum corupția puterii lumesti sau lubricitatea, totul aranjat într-o alegorie ierarhică menită a funcționa ca o polemică teologică „după modelul unor pure combinații formale și după o zoologie, la fel de vechi.” (Baltrušaitis 1978:299). Martin Luther

²⁰ Johannes Fritzsche, *The Riddle of the Sphinx: Aristotle, Penelope and Empedocles*, articol din cadrul lucrării *Monsters and Philosophy*, Charles T. Wolf (editor) Series Texts in Philosophy 5, Volume 3, College Publications, 2005, p. 7.

²¹ Zakiya Hanafi, *The Monster in the Machine. Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Durham and London: Duke University Press, 2000, p. 8. Autoarea notează o altă explicație a lui Aristotel legată de motivul pentru care nu vedem ființe mixte, om-animal: diferite specii au diferite perioade de gestație.

²² Marcus Tullius Cicero, *Despre divinație = De Divinatione*, ediție bilingvă, traducere de Gabriela Haja și Mihaela Paraschiv, studiu introductiv și note de Mihaela Paraschiv, Iași: Polirom, 1998, p. 155.

²³ Jurgis Baltrušaitis, *Metamorfozele goticului*, traducere de Paul Teodorescu, prefată de Dan Grigorescu, București, editura Meridiane, 1978, pp. 300-301.

²⁴ Ernest Martin, *Histoire des monstres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, (Éd. 1880), Hachette Livre BNF, 2012, p. 16.

(1483-1546) însuși un animal pe post de satiră religioasă, numit *Mönchs Kalb*, un animal diform simbolizând erezii, incoerență doctrinală și ipocrizie, Acești doi monștri ai Reformei, cum îi numea Jurgis Baltrušaitis, apar în foi volante până în secolul al XVII-lea alături de teratologii mai vechi și repetă vechile credințe divinatorii – Melanchton credea că nașterile monstruoase înseamnă un avertisment din partea divinității despre caracterul temporar al domniei Antihristului (adică liderul bisericii catolice). Așa cum se exprima reformatorul german: „Din totdeauna, Dumnezeu a creat monștri spre a semnifica în mod admirabil mânia sau îndurarea sa și, în principal, căderea sau mărirea regatelor și a imperiilor.” (Baltrušaitis 1978:299).

3. Încheiere

Perspectiva rațională a lui Aristotel despre monstruozitate drept o deviere de la norma naturală și respingerea interpretărilor supranaturale nu au supraviețuit multă vreme, din Antichitatea romană și până în modernitate dominând practicile divinatorii, fricile populare și perioada de Reformei, când copii născuți cu malformații sau animale cu diformități erau folosiți/folosite în războiul cuvintelor dintre al protestanților contra autorității catolice. Textele sale trebuie studiate și din perspectiva feministă și observat felul cum sunt reprezentate femeile, chiar dacă nu este clar și încă snt dezbateri dacă scrierile sale caută să condiționeze falocratic prezența femeilor în polis, sau dacă asemenea condiționări sunt ulterioare.

BIBLIOGRAPHY

Aristotel, *Politica*, în românește de El. Bezdechi, București: Editura Semne, 2008, reproducere în facsimil a ediției din 1924.

Asma, Stephen T, *On Monsters. An Unnatural History of Our Worst Fears*, Oxford University Press, 2009.

Babeți, Adriana, *Amazoanele. O poveste*, București, Polirom, 2013.

Baltrušaitis, Jurgis, *Metamorfozele goticului*, traducere de Paul Teodorescu, prefată de Dan Grigorescu, București, editura Meridiane, 1978.

Barnes, Jonathan (editor), *The Complete Works of Aristotle*, The Revised Oxford Translation, Volume One, Bollingen Series LXXI, Princeton University Press.

Beard, Beard, *Women&Power. A Manifesto*, Profile Books, 2017.

Beauvoir, Simone, *Al doilea sex*, vol. 1, traducere: Diana Bolcu și Delia Verdeș, prefată: Delia Verdeș, București: Editura Univers, 1998.

Cicero, Marcus Tullius, *Despre divinație = De Divinatione*, ediție bilingvă, traducere de Gabriela Haja și Mihaela Paraschiv, studiu introductiv și note de Mihaela Paraschiv, Iași: Polirom, 1998.

Connell, M. Sophia, *Aristotle on Female Animals. A Study of the Generation of Animals*, Cambridge University Press, 2016.

Hanafi, Zakiya, *The Monster in the Machine. Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Durham and London: Duke University Press, 2000.

Martin, Ernest, *Histoire des monstres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, (Éd. 1880), Hachette Livre BNF, 2012.

Mittman, Asa, Dendle, Peter J., *The Ashgate Companion to Monsters and the Monstrous*, Routledge, London and New York, 2016.

The Basic Works of Aristotle, Edited by Richard McKeon, Introduction by C.D.C. Reeve, University of North Carolina at Chapel Hill, The Modern Library, New York, 2001.

Ross, David, *Aristotel*, traducere din limba engleză de Ioan-Lucian Muntean și Richard Rus, București: Humanitas, 1998.

The Fragments of Empedocles, Translated into English verse by William Ellery Leonard, Ph.D., Chicago, The Open Court Publishing Co., 1908.

Wolf, Charles T (ed.), *Monsters and Philosophy*, SeriesTexts in Philosophy 5, Volume 3, College Publications, 2005.

Site

Sophia M. Connell, *Aristotle and Feminism*, a se vedea

https://www.academia.edu/12924232/Aristotle_and_Feminism

„THE CELESTE POEM" AND „THE REASON OF THE MAG" IN SADOVENIAN ROMAN „GOLDEN THE BOUGH"

Elena-Alexandra Costea

PhD Student, University of Bucharest

Abstract: When he wrote the chapter devoted to Sadoveanu in "History of Romanian Literature from Origins to Present", George Călinescu had not yet reached that full picture of the work he will give in the great preface to the edition of "Romans and Historical Stories ", in two volumes, from 1961. In the mentioned chapter, in which he does not even mention "Golden The Bough ", the keystone of the opera, George Călinescu reveals the essential regression to Sadoveanu to elementary. Elementary both in the sense of nature and in the moral sense. Sadoveanu would apologize for "soul reduction." Compared to the offenses and mutilations imposed by civilization, the being would seek shelter in the loneliness of the forests and in the desertion of the caves, preserving its simplicity of soul. He sees in nature the dynamics of the elements, infinite pulsation. The elementary regression does not mean a wilderness in the wilderness, but the will to preserve the essence of a certain type of civilization. Note that Sadoveanu's solitary ruins are not only the readers in the stars, but also scribes and magicians such as those from Izvorul Alb or as Decheneu the XXXIII and his successor, Kesarion Breb, the one initiated in "Egipt" and lived in the high spheres and the imperial court of the bizarre Byzantium.

The magician in "Golden the Bough" is identical to the one in Eminescu's "Strigoii". Sadoveanu merely translates into the prose with some nuances, the description of the character and the frame of the Eminescian poem (which, for doubt, does not remain, quotes a verse): "Then I went up to the hidden mountain on which my contiguous people do not know him. Between the whirlwinds we reached our place in a place where three springs live beneath the stone, wrestling like the vampires of the dead man's wisdom, and roiling them in a language other than the changing people. Listen to what I saw. Old ash is still in the desolate hearth; the dog's breadth in the deep; I walked in, and found him bravely in the stone chiseled stone. With his right he held the ivory rod. He had muscles in his cheeks and breasts; His beard came to the ground and the cheeks to his chest; they screamed, screaming at the wheels.

Sadoveanu has treated all the great themes that have been cyclically identified in the millenary forms of the human spirit. Sustainable concern, the poetry of the writer, has raised the indigenous spiritual fact in confronting with universality, giving it its perennality by exhilarating an exemplary life experience to its most significant spheres. Filtering the Romanian myths of what was passionate and picturesque, Sadoveanu knew how to regenerate their seedlings through the phenomenon of substrates, in other words, through the history of obscure areas.

Keywords: bough, gold, mag, religion, history

Când și-a scris capitolul consacrat lui Sadoveanu din „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”, George Călinescu nu ajunsese încă la acea imagine întreagă asupra operei, pe care o va da în marea prefață la ediția de „Romane și povestiri istorice”, în două volume, din 1961. În capitolul amintit, în care nici nu pomeneste „Creanga de aur”, cheie de boltă a operei, George Călinescu releva ca fapt esențial la Sadoveanu regresiunea spre elementar. Elementar atât în sensul naturii, cât și în accepția morală. Sadoveanu ar face apologia „reducției sufletești”. Față de ofensele și mutilările impuse de civilizație, ființa și-ar căuta refugiul în singurătățile pădurilor și în pustietatea peșterilor, păstrându-și simplitatea sufletească. El vede în natură dinamica elementelor, infinita pulsație. Regresiunea spre elementar nu înseamnă un refugiu în sălbăticie, ci voința de a conserva esența unui anumit tip de civilizație. Să remarcăm că în solitudinile rupestre evocate de Sadoveanu nu sunt numai baci cititori în stele, ci și cărturari și magi ca cei de la Izvorul Alb sau ca Decheneu al XXXII-lea și urmașul acestuia, Kesarion Breb, cel inițiat în „Egipt” și trăit în sferele înalte și la curtea imperială a rafinatului Bizanț. Regresiunea aceasta înseamnă nostalgia

originarului; e o trimitere la începuturi, la instaurarea primă a spiritului, adică a legii, în lume. Civilizația arhaică la care aspiră Sadoveanu și a cărei structură o conservă nu este rudimentară ci primordială, nedegradată. Năzuința la arhaitate nu înseamnă involuție sau retrogradare, ci reprezentarea modelului perfect, absolut, arhetipal. Patriarhalitatea sadoveniană este aproximarea arhetipiei primordiale, e deci o restaurare. La scară mică sau mare, aceasta se poate realiza în variate momente sau în condiții istorice; una din ele, apoteozată, o înfățișează Sadoveanu în ciclul fraților Jderi, sub domnia lui Ștefan cel Mare. Nu e singura posibilă. Nostalgia originarului nu înseamnă, cum s-a crezut, paseism, ci reprezentarea unui model. Sentimentul trecutului este însă memoria umanității.

Nostalgia arhetipurilor este în fond o *anamnesis* platoniciană și presupune mitul eternei reînțoarceri. Sadoveanu nu poate fi înțeles fără mitul eternei reînțoarceri.

Iar neconținută mișurare, lentine, milenarele migrațiuni și mutații ale materiei, însuflețită sau nu, care se petrec în „teoria” lumii sadoveniene, sunt metempsihoza aceluiași unic suflet universal.

Magul din „Creanga de aur” este identic cu cel din „Strigoii” lui Eminescu. Sadoveanu nu face decât să transpună în proză cu unele nuanțe în plus, descrierea personajului și cadrul din poemul eminescian (din care, pentru ca îndoială să nu rămână, citează și un vers): „Atunci m-am suit în muntele ascuns pe care contemporanii mei nu-l cunosc. Între vârtejuri de zloată am ajuns până la lăcașul său, într-un loc unde trei izvoare vii saltă de sub piatră zbătându-se ca viperele înțelepciunii lui celei fără de moarte și mumurându-i în altă limbă decât cea schimbătoare a oamenilor. Ascultați ce am văzut. Cenușa veche sta încă în vatra părăsită; lătra în adâncime cățelul pământului; am intrat și l-am găsit semeț în jilțul dăltuit în piatră. Cu dreapta ținea toiagul de fildeș. Avea mușchi în plete și pe sân; îi ajungea barba la pământ și genele la piept; deasupra-i fâlfâiau, gonindu-se la roate,

Cu-aripele-ostenite, un alb ș-un negru corb...

Sub povara acestui semn al zilelor și nopților stătea orb, însă numerele de aur continuau să clipească sub bolta frunții lui, scriind misterios timpurile”¹.

Sadoveanu adaugă de la el această trimitere pitagoreică la „numerele de aur”, adaos perfect legitim de vreme ce Zamolxis ar fi fost (zice Herodot) discipol (și sclav) al lui Pitagora, dar dacă Sadoveanu insistă este că pentru el Pitagora reprezintă un termen de referință fundamental al propriei sale viziuni asupra universului. „Pilaștrii de Memfis și numerele de aur ale lui Pitagora vor domni până la istovirea ciclurilor”, proclamă Sadoveanu (în prefața la „Viața lui Ștefan cel Mare”); într-o conferință despre Pitagora ținută în cerc închis, în anul 1934, de asemenea proclamă: „Pitagora este părintele nostru european”.

Profesorul Stamatin, purtătorul de cuvânt al autorului, spune mai departe, în primul capitol al „Crengii de aur”: „Acest mag, în epoca regilor daci, practica, după o rânduială antică de la Memfis, grafia sacră a cunoașterilor spirituale. Hieroglifile, cum știți, cuprindeau o înțelegere universală a noțiunilor, înfrățind pe inițiați într-o limbă mută”². Dar atât magul din „Strigoii” lui Eminescu cât și cel din „Creanga de aur” sunt posteriori cu câteva secole regilor daci, primul în secolul IV e. n., în perioada așezării avarilor de la Dunăre, iar al doilea la finele secolului VIII. Prin urmare stagiile lor de inițiere (căci, după Sadoveanu, ar trebui să-i presupunem aceeași inițiere și magului din „Strigoii”) au loc într-un „Egipt” în care se succedaseră dominațiile: persică, elenistică, romană, bizantină, arabă; mai mult de un mileniu așadar de la inițierea lui Pitagora la Memfis. Care putea fi, la o epocă atât de târzie, învățătura pe care au căpătat-o acești magi în „Egipt”? Nu numai vechile științe secrete ale Egiptului antic, dar desigur, sau măcar probabil și acelea la care se vor fi adăugat toate sincretismele orientale și mediteraneene, dintre care printre cele dintâi a fost fără îndoială ceea ce Pitagora, după captivitatea sa în Babilon, a coroborat cu prima sa inițiere egipteană, apoi toate doctrinele din lumea alexandrină târzie.

Ce înseamnă titlul acesta: „Creanga de aur”? Mai exact, ce înseamnă la Sadoveanu cuvintele acestea, sau, cum ne zice savant, aproape de sfârșit, când, despărțindu-se de împărătița Maria,

¹Eminescu, Mihai. *Strigoii*, din vol. Poezii, BPT, Editura Minerva, București, 1977;

²Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, Editura Minerva, București, 1987;

Kesarion îi spune: „Iată, ne vom despărți. Se va desface și amăgirea care se numește trup. Dar ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur care va luci în sine, în afară de timp.”³ Prin urmare e vorba de o legătură imaterială transcendentă și eternă, peste pământ și mare, între muntele ascuns al Daciei și insula Principiilor.

Dar simbolul cunoscut al crengii de aur nu e acesta. Despre el ne informează celebra lucrare în 12 volume a lui Sir James George Frazer. Cu două milenii înainte vorbise despre creanga de aur Virgiliu, în „Eneida” cântul al șaselea. În ambele cazuri este vorba de o creangă materială, ruptă din arbustul respectiv, care, o spun și Virgiliu și Frazer, e vâscul. (Druizii celtici atribuiau vâscului virtuți curative și regeneratoare).

Kesarion Breb, recte Sadoveanu, are despre rațiune viziunea tradițională, înțelegând-o ca esență a lumii. Consecințele religioase în ordinea cunoașterii divinității sunt următoarele: mai întâi constatarea că atât cel mai obtuz bigotism cât și cele mai joase forme de ateism decurg din reprezentarea antropomorfică a divinității. Atât omul religios cât și omul indiferent în materie sau ateu superior trebuie să știe că divinitatea este inimaginabilă pozitiv, că nu încapă în niciunele din categoriile reprezentărilor posibile. Reprezentarea ei antropomorfică se încarcă de toată apetența propriu-zis religioasă, adânc poetică, afectivă și patetică a ființei omenești. Religia ca atare are nevoie de acest antropomorfism, dar la nivelurile ei spirituale superioare știe să le transcendeze. Formele de religiozitate concretă, empirică, de pildă viziunile, vocile, senzațiile corporale, chiar încercate de personalități eminente, nu rămân mai puțin suspecte chiar și dintr-un punct de vedere curat teologic, ca să nu mai vorbim de punctul de vedere umanist, un punct de vedere magic, și aparțin în definitiv unei trepte mai precare a credinței, ca și nevoia de minuni, când singurul adevărat miracol este raționalitatea universului și eternitatea vieții universale. A doua consecință a funcționalității transcendentei este, în planul acesta, trecerea de la credință la gnoză, numai că nu anulează afectivitatea, ci o adâncește printr-o exactă comprehensiune, ca de pildă toleranța, înțelegerea și prietenia lui Kesarion Breb pentru starețul de la Sakkoudion, precum și concordanța lor în cheștiunile esențiale.

Dar creanga de aur este văzută ca talisman. Vom vedea mai departe că, deși creanga de aur în cartea cu același titlu, nu este un talisman material ci o imaginație ideală, ea are exact aceeași funcție ca și creanga de aur din cântul al șaselea din „Eneida”.

Virgiliu spune că e vorba de vâsc și că nu trebuie tăiat cu fierul. De fapt spune că dacă nu ți-e dat să-l poți rupe cu mâna e în zadar, nici fierul nu-l va putea tăia. La popoarele celtice care onorau vâscul ca arbust sacru, tăierea lui se făcea în anumite zile de sărbătoare, druizii folosind seceri de aur iar poporul orice unealtă, dar nu de fier, credința fiind că fierul omoară virtuțile active ale plantei. Virgiliu nu pomenește de stejar ci doar de arbore și trunchi, dar Coșbuc traduce corect prin „stejar”, fiind de la sine înțeles că numai vâscul de pe stejar, care e mai rar decât cel de pe alți arbori, dă adevărata creangă de aur. Însoțirea vâscului cu stejarul reprezintă ideea de înțelepciune unită cu forța. Numele druizilor e compus din rădăcinile „dru” și „vid”, care au înțelesul de „forță” și „înțelepciune” sau „cunoaștere” și care sunt reprezentate de stejar și de vâsc.⁴ René Guénon remarcase incidental identitatea acestui simbol cu al sfînxului egiptean, cap omenesc și trup de leu, adică inteligență și forță: „leul de piatră cu cap de muiere, care stăpânește către hotarul pustiilor Libiei”⁵, cum îi spusese magul Decheneu al XXXII-lea lui Kesarion Breb, când l-a trimis în călătoria sa inițiativă, reținând nuanța precizată de Sadoveanu că e vorba de un cap femeiesc.

Creanga de aur, adică vâscul, adică înțelepciunea și cunoașterea, l-a ajutat pe Kesarion Breb să poată ieși din Infern, împreună cu împărătița Maria pe care tot el o dusesse acolo. Despărțirea lor în plan terestru și unirea lor prin „creanga de aur ce va luci în sine, în afară de timp”, este ieșirea lor din infernul în care au trebuit să coboare și intrarea lor prin durere, în ordinea definitivei înțelegeri, care e cea mai mare iubire.

Sunt două limbaje în „Creanga de aur”, unul de utilitate referențială privind peregrinările lui Breb în geografie și istorie, altul cu funcție mitopoetică, sugerând prin supra-cuvinte genunile

⁴Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, Editura Minerva, București, 1987;

⁴Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Editura Gallimard, Paris, 1974;

⁵Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, Editura Minerva, București, 1987;

experiențelor interioare. Trimițându-l pe Kesarion Breb pentru cicluri de șapte ani la sursele învățăturilor egiptene, mult mai vechi decât altele, apoi în Bizanțul creștinat, Sadoveanu îl angaja într-o aventură spirituală infinit mai complexă decât cea a străbaterii de teritorii străine ca pelerin. Călătorie pentru cunoaștere și călătorie în conștiință, iată fețele de bio-legendă ale unui personaj traducând ideea de *experientialism*, cu deschidere spre Orient. Învățătura care atrage după 780 vechea lume a Daciei sub presiunea dogmei creștine, se combină cu ecouri din spații mediterano-orientale, ducând, ca la Eminescu, de la Nil până la Gange, de unde dificultatea de a departaja fondul de *background* dacic, uitatele *Grundformen*, de elementele asimilate. Forme de gnosă, ținând în chip asemănător o stăpânire a tainicului, au fost semnalate la druizi, romani, celți, cretani, greci, sirieni, hinduși, persani, chiar și la populațiile maya, la indienii din America și la alții. Istoria religiilor e plină de interferențe ontologice și axiologice, drept care în „Creanga de aur”, un fel de mister de păgâno-creștin, sacrul coexistă cu profanul, asaltându-se reciproc. Este de la sine înțeles că sacrul se manifestă ca ceva cu totul diferit de profan, manifestare căreia Mircea Eliade îi aplică termenul de „hierofanie”: „timpul sacru este prin însăși natura lui reversibil, în sensul că el e, la drept vorbind, un timp mitic primordial devenit prezent.”⁶

Sadoveanu a tratat pe rând toate marile teme ce s-au identificat ciclic în plâsmuirile milenare ale spiritului uman. Preocupare durabilă, poetica scriitorului a ridicat faptul spiritual autohton la confruntarea cu universalitatea, dându-i perenitate prin înălțarea unei experiențe de viață exemplară spre sferele ei cele mai semnificative. Filtrând miturile românești de ceea ce era pasager și pitoresc, Sadoveanu a știut să le regenereze sevele prin fenomenalizarea substraturilor, altfel spus, prin istoricizarea zonelor obscure.

Eminescianismul este în „Creanga de aur” mult mai adânc decât s-a afirmat până acum. Se pare că Sadoveanu a avut în vedere acest lucru în mod programatic, spre a da un sens mai înalt geniului creator românesc. Tiparele anonime ale creației folclorice au fost topite însă fecund în opera eminesciană, și Sadoveanu nu face altceva decât să reia și să repete încă o dată aceste tipare, spre a le dovedi și conserva fecunditatea. El este eminescian, pentru că e folcloric prin substanța operei sale și invers. Dar dincolo de aceasta Sadoveanu reface și el imaginea livrescă a panteonului național. Odată cu romanticii această preocupare era fundamentală la toate culturile istoricizate, și Eminescu va strânge elementele existente încă de la un Asachi sau Bolintineanu și le va da amploare organică prin intuiția sa.

El va crea ipostaza poetică a bătrânului mag, ascuns în peștera inițiativă, deschizând căi lirismului blagian din „Pașii profetului”. La fel Sadoveanu reia viziunea eminesciană în paginile de început ale „Crengii de aur”, conturând imaginea „magului” într-o geografie hieratică, figurată prin încărcătura mitică a cadrului imaginat. Reconstituirea sadoveniană e aproape una „arheologică”: într-o grotă cu tavanul rășfrânt în oglinda zodiilor, aflată pe Muntele ascuns, unde, cale de trei zile de mers în jur, nu calcă picior de om, Decheneul, marele preot al misterelor și datinilor, retras într-o ocultație definitivă, aștepta senin schimbarea dată ciclurilor, păzind, în mod simbolic focul din vatra magică. Decheneu este cel ce deține o experiență adâncă a vieții precum și rememorarea riturilor ei neschimbătoare. Prin păstrarea și returnarea datinilor, acțiunea sa de inițiere are un efect social pozitiv, dirijând și întreținând rezistența spirituală a colectivității în fața stihilor de orice fel.

Locul unde sălășluiește bătrânul Decheneu e înconjurat de o geologie sălbatică, primordială. Pulsul vital se manifestă cu vehemență, indiferent față de timp. Ciclurile existențiale se urmează netulburat, înscriind riturile firii, fie că aceasta este conștientă sau nu.

O zvâcnire atemporală, ca oprire mitică a Timpului-fluviu, constrânsă în tiparele veșniciei, palpită în sevele vegetației paradisiace și o mirare ciudată tresaltă în ochii animalelor, stare permanetizată în toate scrierile sadoveniene despre natură. Iată-l deci pe Kesarion, singura ființă conștientizată ce cugetă la tragicul condiției umane, raportat la trăirea inconștientă a regnurilor. Situația ontologică a cadrului în concordanță cu viziunea lui Sadoveanu se relevă în parametrii cunoașterii arhaice.

Interogațiile asupra naturii cosmice și umane ale bătrânului „mag” aparțin stadiului de

⁶ Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Editura Gallimard, Paris, 1965.

gândire poetică.

Sadoveanu întreprinde apoi pregătirea teoretică necesară pentru înțelegerea miezului artistic al „poemei”, prin inițierea în „cunoașterea emblematică”, esențială pentru timpul spiritual arhaic. Citind semnele eterului ascunse în imagini comune, irelevante pentru profani, magul îndeplinea o acțiune civilizatorie, precum preotul care interpreta oracolele de la Delfi. Acestea erau foarte importante pentru echilibrul spiritual al întregii Grecii, oracolul reprezentând acolo un mod special de realizare a internaționalismului cultural helenistic.

Ceea ce deosebește gândirea magico-poetică de gândirea științifică este doar metoda. Intuiția constituie pentru cunoașterea poetică singurul mod de revelare a esenței lucrurilor. Scriitorul afirmă viabilitatea universală a cunoașterii intuitive la societățile tradiționale: „Acolo unde dumneavoastră raționați și încercați a trece spre adevăr prin silogisme și ipoteze, înțeleptul de demult avea o cale deschisă, o împărțășire directă, o însușire de a pătrunde nesilit în miezul lucrurilor. Aspectele lumii și fenomenele naturii magul le prezenta în embleme, le punea deci o cheie veșnică.

După aceeași metodă, sub simbol, adevărul cel mai abstract putea deveni sensibil, o propoziție uscată se mișca în imagini și astfel necunoscuturile se îmblânzeau, zidurile neanimate și entitățile morale se poetizau, metafizica se înfățișa într-o horă de zeițe. Să știți ... că de la acel mag de demult, care a sălășluit în aceste locuri, au rămas mamelor noastre poveștile cu care ne-au încântat în seri de iarnă. În ele se cuprind adevăruri permanente. Nici noi, nici ele, nu știam; eram împreună copii și ne amuzam cu scrierile lor de juvaie.”⁷

Despre cosmos, despre viață și lume, arhaicul are anumite cunoștințe fundamentale, pe care le-a verificat în practica milenară. Calea sa de cunoaștere diferă, dar rezultatele pot fi aceleași, știința ajungând adesea la aceeași finalitate cu alte mijloace și exprimându-se în alt limbaj: „căci progresul neconținut al inteligenței și raționamentului a sleit acele aptitudini care legau pe om mai strâns de stihii. Presimțiri, instinct și ceea ce numiți dumneavoastră astăzi subconștient – le-am avut și noi cândva, ca și rudele noastre animalele, într-o formă potențială; magia și fenomenele de telepatie erau în vremea aceea practici curente. Cunoașterile acelea subtile și directe trebuie redobândite pe calea științei experimentale.”⁸

Înzestrat cu o tehnică polifonică a construcției epice, Sadoveanu își alege în „Creanga de aur” pretextul unei călătorii-aventură, pentru a evoca o societate arhaică.

Caravana profesorului Stamatina este călătoria primă, exterioară, ce-și circumscrie o a doua, ipso facto, călătoria-aventură propriu-zisă. Reîntoarcerea este prima dimensiune a călătoriei, echivalând cu retragerea în poveste.

„Povestea de dragoste”, pe parcursul căreia Kesarion consumă o aventură gnostică, conferă o a doua dimensiune călătoriei – înaintarea. Retragera și înaintarea, categorii neantinomice în construcția sadoveniană, își asociază dinamica timpului-fluviu, oprit odată cu încheierea ciclului fenomenologic. Periplul lui Kesarion conturează povestea propriu-zisă, complexă prin aceeași arhitectură a liniilor convergente spre punctul comun inițiativ.

Kesarion Breb, personajul simbolic din „Creanga de aur”, e un discipol al cultului uranian trimis în Egipt pentru cunoaștere, dar în același timp el reprezintă un etalon uman adus jertfă verificării ontologice a speței. Trecerea spre Egipt e o cumpănă a spiritului, căci Decheneu îl îndeamnă să cultive „bucuria spiritului și nu pe a ființei”, adică să-și adâncească puterile de cunoaștere și să-și strunească trupul. Rămânerea lui la Bizanț devine încercarea și depășirea afectelor perisabile, în fond tot o experiență necesară, de astă dată socială. Condiția umană se manifestă inevitabil în limitele socialului, și toată substanța tragică a „Crengii de aur” de aici se trage. Experiența spirituală definitivă cere ruperea din ciclul existențial consacrat și negarea trăirii până la înlocuirea acesteia cu asceza. Bizanțul e obstacol pe care Kesarion va trebui să-l depășească pentru a fi apt să-l înlocuiască pe Decheneu.

Ipostazele degradării materiale îi repugnă inițiatului, dar el va contempla atent mersul ciclurilor pentru a le putea influența.

Pe lângă poezia celestă aflată în spațiul Binelui, se lăfăie Răul în latura sa cea mai abjectă,

⁷Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, Editura Minerva, București, 1987;

⁸Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, Editura Minerva, București, 1987.

pentru ca ciclurile să se împlinească. Din întrepătrunderea lor se naște iluzia vieții. Kesarion știa aceasta și accepta totul imposibil, neputând și nefiindu-i permis să intervină. Aici Sadoveanu divulgă ordinea universală a lucrurilor și exemplifică ritualitatea ciclică a existenței umane, eterna ei reîntoarcere. Kesarion are o misiune precisă la Bizanț, de a verifica filosofic și practic dacă rânduiala nouă a lumii alina, în vreun fel, suferințele ei, răspunsul fiind negativ. Forme noi și fastuoase minciuni acoperă aceleași conținuturi eterne, însă bucuria spiritului este tot mai împuținată, noua religie fiind împotriva miturilor primordiale, creștinismul vrând să înlocuiască gândirea mitică luminoasă cu apatia mistică. Mitul și magia, în anumite limite, ca forme ale cunoașterii, dau libertate spirituală insului, ținându-l în starea lui naturală neperversă, pe când dogma creștină îi interzicea îndoiala, deci capacitatea de a gândi. Decheneu simte pericolul pentru datina sa, întemeiată pe oficierea mitică a misterelor și rosturilor lumii și-l trimite pe Kesarion ca să constate inevitabilul. Devenind el însuși Decheneu, Kesarion știe că e ultimul păzitor ce va mai ține cumpăna misterelor pe Muntele ascuns. Noua lege vine prea cu multe falduri amăgitoare, ca să nu răstoarne datina veche a firii, prea simplă în profunzimea ei, ca să nu mai poată supraviețui. Peste acest sens arhaic al „Crengii de aur” se poate trece ușor, constatându-se hieratismul spiritual, umplând un gol de civilizație milenară.

Dincolo de valoarea inițiatică mai generală a „poemei”, vom încerca să reținem sâmburele ei tragic, ce o face pereche lângă „Luceafărul” eminescian. Această situație e simbolică. Kesarion exemplifică încă o dată, la alt mod, mai grav și mai tragic – din interior – concluzia eonului, căci și „Creanga de aur” este „în definitiv o poveste de dragoste”.

„Luceafărul” rezolva un conflict între două lumi diferite. Acum experiența erotică nu mai este exterioară, subsumată unui ciclu static, ci se constituie paradoxal înăuntrul aceleiași entități. Nici o cauzalitate exterioară nu mai intervine cu puterea fatalității inexorabile, ci totul e renunțare stoică și lepădare dureroasă de trăirea afectelor.

La Eminescu aventura se petrece într-un cadru vast, implicând mișcări uraniene colosale. O natură superioară e atrasă de datul materiei pentru o clipă de trecătoare fericire. Geniul nu poate trece însă peste un lanț de cauzalități, ce-i conferă damnațiunea în absolut.

La Sadoveanu un exemplar al speței muritoare simte tentația ridicării la starea arhetipului spiritual prin renunțare la Eros. Experiența e mult mai grea, întrucât e mai simplu să aspiți spre ceea ce nu posezi decât să-ți abandonezi atributul esențial cu care ești înzestrat. Kesarion își va refuza tocmai bucuria umanului, pentru care Hyperion ar accepta să renunțe la nemurire. Kesarion se decantează treptat de „ființa” sa, pentru a rămâne numai în spirit. Unul tinde să capete condiția umană, celălalt vrea să și-o depășească prin hybris. Unul e inițiat și vrea să renunțe la acest dat, iar celălalt acceptă moartea simbolică pentru inițiere.

Obosit de absolut, Hyperion vrea să încerce clipa umană, care înseamnă moarte. El, însă, nu-și aparține, neputând fi rupt din eternitate, spre a nu se tulbura armonia cosmică. Aici nu se percepe nici un conflict interior. Kesarion este mai profund în tragedia sa lăuntrică, întrucât tinde să ajungă un eon al spiritului, depășindu-și ipostaza efemeră dată. Mutația planurilor este ireversibilă, de aceea imposibilă. Aspirând spre o condiție ce nu-i este proprie, Kesarion trebuie să învețe să refuze materia.

În substraturile sinelui uman se percepe un proces de macerare interioară. Astfel, Hyperion e un „făcut”, Kesarion se „face” singur. El se rupe de materie, deși știe că șansa umanului ține numai de aceasta. Desigur că tocmai în această renunțare se cuprinde măreția tragică a gestului său. Refuzul materiei e o negație spiritualistă extremă. Dar configurează o educație nouă a creației naționale. Sublim este Hyperion, dar numai Kesarion este tragic. Ciclul este acesta: pentru a cuceri dreptul la sublim trebuie îmbrăcată haina tragică. Ipostaza propusă de Sadoveanu retranscrie modern mitul național; trebuie să acceptăm însă, că cei doi stau foarte aproape într-un cer eleat.

„Creanga de aur” își rotește psalmii tocmai în jurul aventurii erotice pure a celor doi sacrificați a nu se ferici niciodată. Autosacrificarea lor este definitivă și asumată individual. Fără această profundă „poveste de dragoste”, opera sadoveniană nici n-ar fi existat, rămânând doar o abstracție, ușor de cercetat „emblematic”

Într-adevăr, cea mai grea încercare a viitorului Decheneu este înfrângerea iubirii pentru

Maria, împărătița Bizanțului. Retrăgându-se în singurătate, el trece printr-o gravă criză spirituală, deliberând îndelung asupra rosturilor ființei, frământările launtrice rămânând zăvorâte și exteriorizându-se doar concluziile gnomice.

Această „poveste de dragoste” neîncheiată este ca și la Eminescu doar un pretext de înfățișare a unei tulburătoare experiențe umane. Sensul inițiativ este subiacent textului liric, având o potențare parabolică și fiind recuperabil treptat la diferite nivele de comprehensiune. Astfel se ilustrează felul în care „aspectele lumii și fenomenele naturii” au „o cheie veșnică”. La diverse posibilități de percepere a sensurilor operei, fiecare realizează sensul existenței, fie în ceea ce aceasta prezintă aparent și vizibil, fie în ceea ce are mai ascuns. „Povestea de dragoste”, în lămurirea ei esențială, ar constitui miezul cel mai adânc al operei acesteia, dar există și alte fațete ale narațiunii, care fiecare în parte adaugă noi sensuri lumii și vieții. Multitudinea sensurilor dezvăluie însăși structura poetică a acestei creații sadoveniene. Cunosătorul alege esențialul, profanul se mulțumește cu aspectele mai explicite ale parabolei. Astfel, mai există în „Creanga de aur” o crâncenă strategie a puterii, îndreptar simbolic pentru orice tentativă de stăpânire a noroadelor. Vasilisa și fiul ei au o poftă demonică de a strivi orice demnitate umană și a converti conștiința insului ca pe o marfă. Fapta bună sau rea e la fel cântărită, orice manifestare individuală trebuie retezată și chiar prietenul împăratului, Alexie Moseles, apărătorul imperiului, va plăti cu viața îndrăzneala de a fi prea viteaz.

Expediția imaginară și reală a profesorului Stamatin în Dacia este un exercițiu în ceea ce am putea numi poezia memoriei arhaice în mitologia românească. Profesorul e vrăjit de perspectivele vechimii: prin sufletul lui trec strămoșii în cohorte, în ochii lui înfloresc ca un miracol Dacia lui Burebista. El se desprinde de timpul său și se reîntoarce, copleșit de revelație, în durata dacică. El nu este arheologul, colecționarul indiferent, ci dramaticul poet al genezei naționale. Sadoveanu vorbește prin el așa cum a vorbit și prin Nicoară Potcoavă, ca un profet și ca un obsedat de conștiința destinului nației. Romanul mai poate avea, fără îndoială, și un alt înțeles: ne cunoaștem istoria de început, nu ridicând-o într-o definiție arheologică abstractă, enciclopedică, inflexibilă, ci creând-o de fiecare dată într-un poem al înțelepciunii. Ambiția lui Sadoveanu nu este ambiția deșartă a istoricului pedant care e orb în afara documentului, ci a unui arhitect care creează și se întreabă. Temelia „Crengii de aur” este înălțată atât pe întrebările fundamentale cu privire la vechimea romano-moldo-vlahilor, cât și pe întrebările despre nașterea și creștinizarea acestei lumi. Sadoveanu răspunde acestei idei cu o expediție în mit, în poezie, într-o mirifică lume de basm oriental. Banala și hazlia expediție a profesorului Stamatin se transformă într-o splendidă lecție de mitologie românească. Polemica cu istoria, cu aspirațiile ei, cu înfrângerile și succesele ei, cu impersonalitatea ei, devine un adevărat poem despre începuturi. Romanul caravanei are un singur povestitor. El nu pare a fi profesorul geolog care deține secretul istoriei, al neobișnuitului tărâm al magului, ci mai degrabă Mihail Sadoveanu, deoarece când el se confundă cu conștiința istoriei încetează să mai fie cel cunoscut până atunci. Imposibilitatea despărțirii de trecut este și imposibilitatea despărțirii de literatură, și, ori de câte ori, Sadoveanu se reîntoarce la istorie, valorile sale narrative semnaleză un progres deosebit. Mântuirea cea mai dragă și cea mai scumpă a lui Mihail Sadoveanu este viața istoriei ca existență literară și mitologică.

Magul din „Creanga de aur”, trăiește, ca și Vitoria Lipan, în munte și ascultă de rațiunea muntelui. Sadoveanu înfățișează noutatea unei istorii vechi nefiind vreodată prizonierul ei. Impresia este că nu ascultăm de limbajul literaturii propriu-zise, ci de acela al filosofiei ei. Nu mai suntem la porțile imaginarului, ci la cele ale înțelepciunii, ascultând de vocile unor adevăruri eterne. Poveste sau roman, „Creanga de aur” este o disertație filosofică despre faptă și cuvânt.

Magul sadovenian se definește prin spiritualitate, scopul său fiind adâncirea universului, cultivarea și orientarea spre bine și frumos a valențelor umane. Omul stă în centrul atenției. Există o bucurie a studierii omului, a găsirii corespondențelor lui cu universul. Dar Sadoveanu se menține adesea în limitele unei filosofii a naturii. Magul său se mărginește la contemplația și revelația pură, neutră, el nu vrea să fie novator, ci apără tradițiile, nu acționează ci reacționează.

În centrul romanului „Creanga de aur” stă tocmai ideea unei opoziții și a unei victorii a unei conștiințe colective, a poporului daco-român în fața mișcărilor iconoclaste care făceau ravagii în

luminoasa cetate a Bizanțului, și în fața valurilor de popoare care începeau să pornească din cuibul asiatic al invaziilor. La întâlnirea cu supușii săi, printre care se afla și Kesarion Breb, Decheneu nu se arată îngrijorat de noile obiceiuri religioase care se încetățenesc pe câmpia Istrului, ci se întreabă doar dacă acestea vor aduce mai multă fericire și dacă „va spori înțelepciunea”. El nu cere supunere mistică la dogmele lui, ci spor de cunoaștere și înțelepciune, de aceea, el nu este un preot, cavaler al bigotismului, ci un filosof. Limbajul lui, de simbolistică și recuzită metaforică religioasă, nu trebuie să estompeze revelarea ideilor sale de un păgânism substanțial, ateiste în cele din urmă, dacă se ține seama că Dumnezeu reprezintă pentru el suprema cunoaștere și înțelepciune.

E foarte probabil că misionarul daco-român a urmat întocmai itinerariul propus de Decheneu, dar petrecerea pentru un timp în cetatea bizantină, cunoașterea tuturor mediilor sociale de la vârful împărătesc al piramidei, până la anonimii și cerșetorii de la poalele sale, solicită o analiză amănunțită a detaliilor și scriitorul își axează toată atenția pe prezentarea lor, cartea sa devenind cu excepția poemelor gnomice din prolog și epilog, un roman realist transcris într-o limbă de basm.

Valeriu Cristea afirma: „ <<Creanga de aur>> este o carte dificil de clasat, care poate absorbi un număr mare de determinări. Un triptic de predicate se și alcătuiește, dacă ne gândim că în orice caz avem de-a face cu un roman în același timp hagiografic. Picaresc și polițist. Hagiografic pentru că protagonistul e un ascet, care se inițiază în Egipt. Structura unui alt personaj, pe nume Filaret din Amnia, care își împarte averea nevoiașilor, ține tot de literatura hagiografică. Picaresc, pentru că eroul este un călător și, străbătând, de pildă, drumul dus-întors de la Bizanț la <<sfânta mânăstire>> Sakkoudion, de pe lângă Olimp, el întâlnește tâlhari, hangii, căpitani de corăbii, conducători de cămile, oameni de toate soiurile, buni și răi. În sfârșit, polițist, deoarece în acest roman, care prezintă curtea bizantină și intrigile luptei pentru tron, personajul principal face subtile deducții în felul unui detectiv modern.”

Dar „Creanga de aur” nu este mai puțin un roman istoric. Mihail Sadoveanu nu are ambiția reconstituirii minuțioase și nici culoarea unui Flaubert, el dă numai câteva elemente, repere în civilizația materială și indici ai spiritualității caracteristice acestui Bizanț.

Este evocat superb Cornul de aur, ni se înfățișează apoi palatul Vasilisei, hipodromul, gărzile imperiale alcătuite din războinici verengi. Credința în metempsihoză e foarte răspândită, fiind o superstiție aproape populară. Din jocul acestor elemente se produce ampla răsufare a Bizanțului, cetate istorică și de basm.

Acest roman nu e însă istoric pur și simplu, ci de revelare a unui concret-istoric învăluit în marea umbră a vremii. Narațiunea nu execută numai o simplă întoarcere în timp, dar pătrunde în taina istoriei, luminând-o, este o feerie solemnă a începutului istoriei noastre naționale. Spuneam mai sus că acțiunea cărții se desfășoară mai ales în Bizanț. Începutul și sfârșitul romanului se petrec însă în Dacia, locul de obârșie al protagonistului: Kesarion Breb „era din neamul oamenilor bălani de sub muntele Om”. Când începe povestirea, ornicul timpului e întors la anul 780. Ne aflăm deci într-o perioadă istorică foarte puțin cunoscută, dar al cărei sens general se deduce stringent din configurația unor epoci consecutive: când românii au ieșit la lumina documentelor istoriei, ei aveau demult datini, credințe și folclor propriu, dovadă peremptorie a continuității și creșterii lor în timp. „Creanga de aur” e bagheta magică, legendară, cu care Mihail Sadoveanu lovește peretele opac al acestei epoci îndepărtate, făcându-l translucid. Întrezărim astfel un colț de țară într-un fragment de timp concret: suntem într-un anumit an, vedem anumiți oameni, într-un anumit loc. Dacia secolului VIII se vede acum ca-n palmă: sus, pe crestele munților, mai stăruie amurgul zeilor străvechi, în vreme ce jos, la șes, acolo unde se „alină apele”, oamenii au trecut la legea lui Hristos. Un drum taie satele în care băștinașii au turme și legi, urcă apoi spre munte, oprindu-se la vreo stână, acolo unde un cioban ticluiește poate prototipul „Mioriței”. Și tot ce descrie Mihail Sadoveanu: o casă, un drum, o furtună, este poetic și straniu, pentru că o casă, un drum și o furtună din secolul VIII dacic reprezintă cu totul altceva decât sunt ele în mod obișnuit, adică în prezent. Tulburarea pe care această carte o produce provine nu din evocarea, ci din revelarea unui trecut. De obicei, un autor de romane istorice evocă o perioadă mai mult sau mai puțin cunoscută. Prozatorul român relevă aici o epocă cunoscută doar în sensul ei general. Trecerea de la abstractul glacial al cunoașterii noastre la

concretul viu și poetic al povestirii sadoveniene provoacă o puternică impresie de lectură. Prin „Creanga de aur” Mihail Sadoveanu a dat epopeea căutării timpului pierdut la scara unui neam întreg.

„În furnicarul Bizanțului corupt, ocupat de două mari armate, la fel de lacome, al mercenarilor și al cerșetorilor, Kesarion Breb desface energic o albie de intangibilă puritate și de iubire. El reprezintă virtuțile și virtutea neamului său. Mai înalt decât toți, privirea sa fulgeră ca o rază de soare, „citind cu ușurință inimile și gândurile” oamenilor, a căror violenție o dejoacă și al căror braț, la nevoie, îl înfrânge cu egală rapiditate. Faptele aparent miraculoase pe care le săvârșește sunt o dovadă de penetrație a gândului, și nu de magie. La sfârșitul cărții, Kesarion Breb se întoarce pe muntele dacic pentru a sluji lui Zamolxis. Povestirea e ca o vale între două piscuri: începe și se încheie pe creștetul auster al „muntelui ascuns”, unde se află peștera Decheneu-lui. Cel din urmă Decheneu e Kesarion Breb: el numără ultimele clipe ale religiei lui Zamolxis, în timp ce jos, în văi, și, mai departe, până în câmpia cea mare, un popor se constituie, pregătindu-se pentru lupte viitoare.”⁹

Romanul „Creanga de aur” este o istorie extrasă din încâlcitele meandre ale manuscrisului lăsat de Stamatin, este și ea, ca și poveștile rămase de la magul de demult, o învăluire epică a „adevărurilor permanente”, scrisă însă nu de un copil adult pentru copii mici, ci de un înțelept inițiat pentru a le da mulțimilor „necunoscuturi îmblânzite”, o metafizică înfățișată într-o „horă de zeițe”. Narațiunea este deci, luată ca întreg structurat, o emblemă. Este mai reală decât toate, pentru că înfățișează „adevăruri permanente”, nu fortuite, și pentru că se bizuie pe autenticitatea trăirii, evident subiective, dar și aceasta reală. Dacă ar fi căutată cheia titlului aparent misterios: de ce „Creanga de aur”?; aceasta numai în text poate fi descoperită. În acest context, utile ar putea fi și informațiile celebrei cărți a lui Frazer, „The Golden Bough”, în care, din cauza titlului identic, cei ce n-au citit-o cred că află răspunsul. De asemenea, de folos ar fi și „Archetipal Patterns in Poetry” a lui Maud Bodkin, discipolă a lui Jung și deci mai apropiată spiritului „Cregii de aur”, de al cărui tipar arhetipal se preocupă într-un capitol special. Spre dezamăgirea unora, nici până astăzi nu a fost găsită emblema „Cregii de aur” ca atare, în inventarul nesfârșit al confreriei din care Sadoveanu făcuse parte. Dar tocmai în precizarea sensului dat de titlu, și deci fundamentală, descoperim că emblematica sadoveniană nu e preluată, pur și simplu, de undeva, ci e construită de el însuși, din tradiții ezoterice, ca și din tradiții folclorice românești și, mai ales, din sintetizarea lor în propria sa viziune poetică, în limbajul său irepetabil.

Creanga de aur e emblema sentimentelor autentice, văzute ca o realitate care nu dispare odată cu desfacerea trupului; trecut prin încercarea purificatoare a focului, un asemenea sentiment e etern, atemporal și intrinsec. Acest sentiment e cel al lui Stamatin re trăind trecutul și invocându-l, cu toată feroarea, pe bătrânul mag de demult, pe Kesarion Breb. E același sentiment, prezentat în numeroase ipostaze și reîntruchipat la infinit; inoxidabil ca aurul; reînviind mereu, ca o creangă, într-un univers infinit, deși perfect în orânduirea sa internă; intranzitiv, închizând în sine durerea jertfei și mângâierea inalterării: creangă de aur. O asemenea creangă nu cunoaște înflorirea. Poate fi corelată numai cu o singură floare, de dincolo de bucurii și tristeți, o floare fără rod, dar și fără veștejire: „Floarea de gheață”. Emblema finală a lui Kesarion urcă pentru totdeauna în peștera sacră și ascunsă, lăsându-și în urmă ultimele gânduri lumești și privind înainte-i: „cu ochi înghețați, știind că va fi cel din urmă slujitor al muntelui ascuns”.

BIBLIOGRAPHY

Chevalier Jean și Gheerbrant, Alain, *Dictionaire des symbols*, Editura Gallimard, Paris, 1974;

Cristea, Valeriu, *Epopeea timpului pierdut*, Editura Cartea Românească, București;

Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Editura Gallimard, Paris, 1965;

Eminescu, Mihai, *Strigoi*, din vol. Poezii, BPT, Editura Minerva, București, 1977;

Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, Editura Minerva, București, 1987.

⁹Cristea, Valeriu, *Epopeea timpului pierdut*, Editura Cartea Românească, București, 1970.

(SELF)-PORTRAIT TECHNIQUE IN ION NEGOIȚESCU'S AUTOBIOGRAPHICAL WRITINGS

Alexandrina Cocan
PhD Student, UMFST Târgu-Mureș

Abstract. The representation of himself in the diaries and memories is a requirement which results from their autobiographical nature, therefore the (self)-portrait leads and focuses both in the diary "Mirrors' Hour", and the memories "Dragons' sentry" written by Ion Negoițescu. The writer manages through detail technique to outline the accurate portraits of his parents or other important people known over the years. However, the most valuable of all is his own portrait which shocks through the candor and the description in detail.

Negoițescu is a well-known figure accused of vulgarity and excoriated in the society of his time but he put down as legacy an uncensored image of his own person, an authentic (self)-portrait.

Keywords. Ion Negoițescu, portrait, self-portrait, diary, memories

În textele literaturii de frontieră insistența de a vorbi despre sine determină o autoconstrucție a portretului văzut ca o reprezentare a propriei persoane. Portretul literar presupune mereu o raportare la modelul care i-a servit ca imagine în reprezentarea trăsăturilor și trebuie cercetat „sub aspectul adevărului prin invocarea clauzei de fidelitate față de *modelul real*”¹ pentru că „considerat ca *imagine*, portretul literar, pune problema relațiilor sale cu modelul.”²

Philippe Lejeune afirmă despre autobiografie că este o „povestire retrospectivă în proză, pe care o persoană reală o face despre propria existență, atunci când pune accent pe viața sa individuală, îndeosebi pe istoria personalității sale.”³ Așadar, în viziunea acestuia, contractul cu adevărul se manifestă ca o relație de identitate între autorul, naratorul și personajul unui text. Consimilitudinea dintre cele trei instanțe textuale este considerată de acesta punctul de plecare al autobiografiei și al textelor subiective (jurnalul, memoriile, confesiunea etc.). Convenției stabilite de Lejeune se supune și memorialistica deoarece reușește să adune trăsăturile vehiculate în cazul scrierilor autobiografice. Pornind de la identificarea legăturii dintre cele trei instanțe textuale specifice unui text narativ, scriitorul francez stabilește sintagma de pact autobiografic sau autoreferențialitate.

Pactul autobiografic, consideră Lejeune, este o modalitate de a realiza o relație interpersonală, asemănătoare relației ce se stabilește între două persoane din viața reală. Prin confesiune, cititorul crede că a pătruns dincolo de aparențe, dar simte că nu totul s-a dezvăluit, existând o aparență a aparenței, ce se concretizează sub forma libertății fiecărei instanțe textuale. Receptorul textului autobiografic parcurge un drum ce indică existența a două euri: creator și propriu. Acestea se dezvoltă într-o relație de simbioză, destul de echilibrată, mărturisirea eului creator este determinată, după Lejeune, de viața pe care eul propriu a trăit-o înainte de a scrie textul autobiografic. Cititorul observă faptul că între cele două euri, creator și propriu, există o oarecare reciprocitate rezultată din schimbul realizat între povestea vieții și povestea ce se va contura în paginile textului. Acesta, prin actul lecturii, devine părtaș la evenimentele relatate, se identifică cu personajul din text și descoperă o modalitate de a-și cerceta propria conștiință. Așadar, textele care se supun pactului autobiografic, citite, devin o formă de cunoaștere ajutând lectorul să se descopere pe sine. Experiențele istoriei unui om devin generice, se suprapun vieții și istoriei altora și devin o

¹Silviu Angelescu, *Portretul literar*, Editura Univers, București, 1985, p. 18.

²*Ibidem*, p. 16

³Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, Traducere de Irina Margareta Nistor, Editura Univers, București, 2000, p. 12.

formă de identificare a unuia cu mulțimea, pe de o parte formă de atașament și pe de altă parte de respingere a celuilalt. Universalitatea experiențelor împărtășite de autor tind să producă un portret colectiv, deoarece între cititor și autor pot fi stabilite o serie de trăsături comune.

Pentru cititor genurile biograficului dau impresia unei căutări continue a adevărului și a sinelui. Cel care scrie caută în esența cuvintelor ceea ce îi este frică să rostească: adevărul despre sine însuși. Cunoașterea adevărului devine prin literatură, conform lui Aristotel, o cale de acces spre esența sinelui, spre substanța nealterată. Așadar, datorită introspecției se încheagă imaginea autobiografului, un portret intim ce presupune o încercare de evocare a propriului suflet, raportat uneori la lumea exterioară.

Demersul echilibrat și riguros al structurării unui (auto)portret este făcut și de Negoîtescu, care îndemnat de convingeri literare, de demonul propriu sau poate de nevoia de a se descoperi pe sine însuși, începe să își scrie jurnalul încă din adolescență. Însemnările zilnice adunate în volumul *Ora oglinzilor* sunt fragmente ale confesiunii unui început de viață, document al unor evenimente sociale, politice, culturale etc. Negoîtescu vorbește despre sine și despre toți, șochează prin duritatea adevărului și prin temele pe care alege să le abordeze în paginile jurnalului. Nevoia de a scrie jurnalul este explicată chiar de tânărul Negoîtescu într-o însemnare din 25 decembrie 1938: „Am recitit astăzi câteva pagini, în Jurnalul, din 1937 și văd cu cât sunt mai interesante decât cele care le scriu de câțva timp, tocmai pentru că acolo mă ocup mai mult de mine, căci asta e și scopul acestor pagini, să mă redea posterității așa cum am fost. De aceea, țin și în clipa aceasta să reamintesc, n-am scris nimic până acum și nici nu voi scrie în viitor, ceea ce n-ar corespunde întocmai realității. Sunt lucruri ce nu le-am scris, dar cele ce le-am însemnat sunt perfect adevărate.”⁴ Dorința de a fi sincer este sursa scriiturii diaristice, iar verosimilitatea este un aspect pe care Negoîtescu îl va promova în jurnal și memorii provocând emersiunea unor aspecte crude și crunte ale personalității sale. Dorința de a se ocupa de sine este o formă prin care diaristul are intenția de a se reconstitui într-un portret ale cărui trăsături să fie inițial inventariate și catalogate pentru ca mai apoi sub ochii cititorului să devină imaginea deplină a omului.

În paginile jurnalului, tânărul Negoîtescu scrie despre toate, familie, școală, societate, profilând lipsurile inerente ale acestora. Familia alcătuită din doi părinți distanți, școala cu lipsurile ei, elevii atent monitorizați și puși în situația de a deveni informatori, și nu în ultimul rând societatea considerată restrictivă și neputincioasă în fața marilor schimbări – legionarismul înăbușit în sânge, războiul și, mai târziu, instaurarea forțată a comunismului.

Jurnalul lui Negoîtescu se caracterizează printr-o dublă funcție, prima ar putea fi identificată cu nevoia de cunoaștere a sinelui, de etalare a personalității și a caracterului. Cititorii, urmași ai diaristului, trebuie să fie convinși de autenticitatea vieții intime și publice, deoarece interesul pentru jurnal depinde „într-o oarecare măsură de celebritatea, autoritatea celui care îl scrie, dar numai la început, ca stimul pentru lectură; numai scriitura diaristică asigură, în cele din urmă, viabilitatea jurnalului; numai ea poate da impresia că omul care se confesează are ce spune, trăiește ceea ce scrie și, mai ales, nu face literatură și nu vrea să impună despre sine o imagine de preț...”⁵ Refuzul de a face literatură este a doua funcție ce caracterizează jurnalul. Prin urmare, verosimilitatea și credibilitatea evenimentelor combinată cu sinceritatea eului creator ar trebui să asigure faptul că nu va fi citit ca o simplă carte, o lectură într-un salon, roman al vieții unui individ sau al unei familii, ci va avea beneficiul de a fi considerat document al unei vieți sau chiar un portret născut în urma unui lucid moment de autoanaliză.

Seriozitatea cu care se descrie, deși este doar un adolescent, ne-ar putea face să credem că scrie un adult versat într-ale adevărului personal. Într-o însemnare din 16 februarie 1938, Negoîtescu se conturează ca: „scrupulos, căutând totdeauna să ating perfecțiunea, întrebuițând mijloacele cele morale.(...) Sunt ambițios, da, dar ambiția mea nu e josnică, căci prin situația înaltă văd posibilitatea de a-mi extinde sfera intensă de muncă și activitate, pentru binele obștesc. (...) În toate, sunt foarte pripit. Poate, unde o mare putere de muncă intelectuală o stăpânesc și o energie

⁴Ion Negoîtescu, *Ora oglinzilor*, Editura Dacia, Cluj, 1997, p. 99.

⁵Eugen Simion, *Genurile biograficului*, Vol. II, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 385.

nebănuită.”⁶ Pasajele descriptive brăzdează întreg jurnalul conturând portretul lui Negoîtescu, din fiecare pagină rezultând o altă trăsătură, o altă față ascunsă a acestuia. Una din multiplele laturi ale personalității sale este cea în care el se declară mândru în relațiile sale, deoarece încă de tânăr a stat sub stigmatul homosexualității: „Relațiile mele cu Nicu sunt din ce în ce mai reci și asta fiindcă eu mi-am impus-o. Eu sunt o fire mândră, nu admit să mă ploconesc eu înaintea altuia.(...) atracția ce o simt pentru el sunt sigur că ar dispărea cu timpul, încât de ce să sufăr mai târziu regretele unor umiliri zadarnice.(...) De altfel, planul ce îl am în mine știu foarte bine că trebuie să ocolesc orice slăbiciuni. Relațiile ce le vom avea de-acum înainte depind numai de el. Dacă el va accepta rolul celui mic, bine, dacă nu, eu nu-l voi accepta niciodată!”⁷

În *Ora oglinzilor*, într-o însemnare scrisă pe 21 martie 1938, Negoîtescu reușește să reliefeze încă una din multiplele imagini ale portretului său: „Nu sunt ca ceilalți oameni, trebuie din nou să recunosc! Cer niște lucruri! Întâi, cel ce mi-e prieten să mă asculte în toate, altfel sufăr îngrozitor. 2) Să nu-mi pomenească de familie și de cunoștii lui. Să-mi dea în prietenia lui totul. Și alte multe.”⁸ Cuvintele sale sugerează că în plan social, diaristul se declară o persoană diferită față de cei care gravitează în jurul său. Diferența descoperită reprezintă o individualizare a portretului său în raport cu cei care se declară prietenii lui și care trebuie să realizeze sacrificiul de a fi total dedicați prieteniei lor. Negoîtescu își construiește oarecum o imagine de totalitarist, considerându-se figura centrală a vieții prietenilor săi pentru că dorea să fie cel în jurul căruia gravita întregul univers. Grandomania de care tindea să dea dovadă este alimentată și de inferioritatea colegilor ce îl înconjurau, el afirmă că: „Văd cu durere că în jurul meu sunt o mulțime de incuți, care totuși se cred cuți. N-am întâlnit de când sunt aici în liceu, nici un băiat care să aibă o cultură mai superioară, să aibă emoții estetice atât de răscolitoare cum am eu. În raport cu toți din jur, cu mulți profesori chiar îndrăznesc să spun că am o cultură generală superioară lor, dar în raport cu adevărații intelectuali, ce mi-e dat să-i cunosc mai mult din scrierile lor, văd cât sunt de mărginit în cunoștințele mele.”⁹ Conform lui Eugen Simion, în jurnal poate fi identificat mitul lui Narcis, un personaj mitologic care își contemplă propria imagine, se contemplă în mod repetat pe sine, fizic și sufletește. Acest „Narcis diaristic nu este aproape niciodată singur sau, ca să rămânem în domeniul mitologiei, el este bicefal: unul privește *înăuntru*, în oglinda propriei ființe, și altul privește *în afară*, în oglinda lucrurilor ce-l înconjoară.”¹⁰ Concepția despre dualitatea lui Narcis sau a diaristului se poate aplica și în construcția autoportretului negoîtescian, deoarece scriitorul se descrie raportându-se constant la ceea ce-l înconjoară, în special la persoanele care îi sunt predestinate să le întâlnească, pentru ca apoi să se întoarcă la sine.

Diaristul înregistrează, cu asiduitate, în jurnal momentele sale de adevăr, se cercetează constant pe sine pentru a atinge o oarecare stare de plenitudine. Intimitatea jurnalului ridică în jurul său un zid de apărare, o *oglină* în care va vedea mereu adevărul, se va vedea pe sine. Simbolic, *oglinirea* sinelui în jurnal îi revelează viitorul sau fărâme ale viitorului, deoarece a scrie înseamnă a te descoperi în text. Procesul scrierii este pentru el un ritual prin care „mâna care trasează liniile să oglindească sufletul celui care le scrie”¹¹, Negoîtescu, după cum va afirma și mai târziu în memoriile sale, va scrie completamente despre și pentru sine. Asemeni personajului feminin Athena, creat de Coelho, el va reflecta asupra fiecărui cuvânt pentru a evidenția, de fapt, ideea de bază a jurnalului intim, (idee enunțată și de Eliade) că autenticitatea și intimitatea acestei proze sunt singurele care o validează, în plus „scriitura este oglinda care rămâne, adevărata imagine a naratorului”¹², adică a diaristului.

Se observă, în jurnal, tendința de spovedanie totală sau confesiune absolută. Negoîtescu preferă să nu trucheze nimic din ceea ce a trăit și scrie, dezvăluindu-și treptat personalitatea

⁶Ion Negoîtescu, *op. cit.*, p. 32.

⁷*Ibidem*, p. 53.

⁸*Ibidem*, p. 42.

⁹*Ibidem*.

¹⁰Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim. Există o poetică a jurnalului*, Ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 224.

¹¹Paulo Coelho, *Vrăjitoare din Portobello*, Traducere de Gabriela Banu, Editura Humanitas, București, 2013, p. 85.

¹²Eugen Simion, *op. cit.*, p. 226.

multiplă, cea a criticului și a omului de mai târziu. Fragmentele din jurnalul intim atestă felul în care adolescentul se aventurează în zone interzise ale socialului și politicului, devenind partizan al ideilor legionare, el susținând că: „în discuțiile cu Tata știu să apăr cu măiestrie cauza legionară, cu atâta măiestrie că eu mă mir de unde am putere.”¹³ Extremismul politic pare exagerat și neprecut pentru tânărul licean, care, deși pune în pericol toată familia nu renunță la concepțiile sale.

Impulsurile de a săvârși lucruri interzise, descoperirea orientării sexuale, toate devin o altă imagine a tânărului Negoțescu. De-a lungul timpului, mărturisirile lui Negoțescu vor deveni tot mai intransigente, crude și impudice, fapt ce va evidenția întinericul dionisiac al adolescentului. Neîncrederea părinților în succesul său va fi mereu un factor al declinului moral, iar tot ceea ce a scris în jurnal, marea sa operă, îl determină să se creadă un om superior, chiar cu trăsături apropiate nebuniei. Notițele pot fi considerate obiect de studiu pentru descoperirea aspectelor patologice, diaristul fiind convins că superioritatea sa este rezultatul unei minți bolnave și duplicitare, crezând că este „un om straniu, o recunosc, cu dedublările mele. Eu sunt și fantezistul cu închipuirea în nori și criticul, realistul, care dojenește și readuce pe pământ pe cel ce s-a avântat prea sus.”¹⁴ Volumul *Ora oglinzilor* se constituie ca un veritabil portret al tânărului Negoțescu, un spațiu al viziuni puerile, dar realiste despre sine și despre ceilalți. Jurnalul va fi continuat în perioada adultă, însă rămâne nepublicat, mărturie a anilor copilăriei și adolescenței fiind volumul de memorii *Straja dragonilor*.

Memoriile sale, scrise la maturitate, reprezintă o carte în care confesiunea este totală și șocantă, oscilând între calmul vieții de familie cu episoadele de criză infantilă alimentate de nepăsarea părinților, viața în cartier alături de copii, jocurile erotice comune și nu în ultimul rând evoluția școlară. Presimțirea morții, aduce convingerea că trecutul trebuie spus și împărtășit. Într-adevăr, memoriile scrise înainte de sfârșitul lui Negoțescu adună adevărul pur despre copilăria și adolescența sa, oricât de șocantă este mărturisirea adevărului, oricât de frumos sau urât ar fi el. Exilul este un alt factor care determină onestitatea lui Negoțescu, deoarece bătrân și bolnav nu crede că mai poate cauza vreun rău prin mărturisirea păcatelor.

Straja dragonilor, în lipsa introducerilor grandioase, are un punct de plecare tranșant: „Am venit pe lume în ziua de 10 august 1921, la două ore după miezul nopții”.¹⁵ Negoțescu detaliază contextul nașterii sale și se arată interesat de genealogia sa. Adult, el va încerca să descopere ramificațiile familiei sale, cea mai veche folosire a numelui întâlnind-o „într-un document din anul 1652, sub Matei Basarab”¹⁶. Multitudinea de informații despre familie și cunoscuți indică o înclinație absolută pentru stabilirea adevărului pur, relațiile dintre adulți sunt completate de sentimentul de atracție sau respingere pe care au exercitat-o *personajele* lui în viața reală. Autenticitatea memoriilor se naște din modul straniu în care adultul re trăiește copilăria, are timpul necesar să invoce spiritul copilului de odinioară pentru a coroborarea vechile și noile amintiri.

Copilăria lui Negoțescu a fost în mare măsură influențată de părinții lui, cărora în volumul de memorii le acordă o importanță mai mare față de paginile jurnal. Portretele ambilor părinți înstrăinați emoțional de copilul dificil încă din fragedă copilărie sunt punctul stabil față de care se va raporta mereu scriitorul. Portretul mamei este unul oscilant, fiind surprins din perspectiva dublului, persoana ei este conturată între firea comunicativă, prietenoasă, o mamă sensibilă și devotată, iar din alt punct de vedere prinde întâietate imaginea bolnăvicioasă a mamei, o soție tânără ce „a suferit mereu de stomac și grețuri, era slabă și fragilă, bunică-mea care o iubea mai mult decât pe ceilalți copii, n-o lăsa să facă nimic din ale gospodăriei, purtând-o mereu pe la doctori, la Cluj, cocoloșind-o într-atâta, încât a stârnit pizma celorlalți, care o considerau o mică scârbă.(...) Cât eram elev de școală primară, prolifica-mi mamă apela mereu la doctori și se întorcea cu taică-meu, după «raclaj», palidă și prăpădită.”¹⁷ Situat între dragoste filială și ironie, tonul scriitorului concepe un veritabil portret al mamei, imaginea ei clarificându-se treptat în ochii și

¹³ Ion Negoțescu, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴ *Ibidem*, p. 67.

¹⁵ Ion Negoțescu, *Straja dragonilor*, Editura Humanitas, București, 2017, p. 43.

¹⁶ *Ibidem*, p. 46.

¹⁷ *Ibidem*, p. 98.

mintea copilului, devenind „imaginea realului (...) reprezintă consecința reflectării vieții într-o conștiință.”¹⁸ În acest caz, conștiința este cea a copilului ce vedea toate aceste schimbări în aspectul fizic al mamei, el fiind adultul care a făcut legătura între simptome și imaginea mamei.

Tatăl, Ioan Negoîtescu, avocat militar este cel care a determinat o mai mare deschidere spre cultură a tânărului elev prin multitudinea de cărți cumpărate pentru biblioteca personală. De asemenea permițând fiului său să îl însoțească la spectacole, el a dat naștere unui om cult și cu idei bine formate. În ceea ce privește creația fiului său, tatăl va avea reacții neașteptate, îl critică, considerând încercările lui literare slabe și fără valoare literară, ca mai tarziu Negoîtescu să fie convins că tatăl a simțit față de el o oarecare mândrie, fapt întărit de manuscrisele unor texte literare păstrate de tatăl său.

În volumul de memorii *Straja dragonilor*, Ion Negoîtescu se dovedește a fi un fin observator al omului, surprinde cu fastuozitate spiritul lui și al celor cu care a intrat în contact. (Auto)portretul memorialistului este construit pe baza unei viziuni care încorporează propria sa părere și pe a persoanelor ce au gravitat în jurul său. Într-o primă ipostază portretul este construit prin ochii părinților și a altor persoane. În multe din paginile memoriilor, Negoîtescu ironizează lipsa de empatie și grijă a părinților scoși din fire de neastâmpărul general al copilului care cerea atenție. O întâmplare de care el își amintește este că odată a fost mușcat de un câine necunoscut și s-a mirat că părinții nu s-au grăbit să îl supună „tratamentului antirabic: au socotit probabil că turbat din naștere eram eu, deci cel vinovat, nu bietul animal.”¹⁹ Indiferența mascată a părinților față de copilul lor tinde să fie maladivă, pentru că se menține de-a lungul copilăriei sale, având ca efect orientarea acestuia spre persoane ce vor fi dornice să îi arete afecțiunea dorită. Percepția adultului despre copilăria sa este năucitoare, sentimentele de revoltă din copilărie par să se fi transformat gradat în resemnare. Negoîtescu este conștient că de mic a avut o personalitate puternică care s-a manifestat printr-un spirit neîmblânzit.

Jocurile la care participa copilul ocupă un spațiu extins în evocarea copilăriei, la Cluj spațiul era un labirint organic, aflat în apropierea casei, unde „ascunsă de buruienile înalte și viguroase care îți așterneau umbra asupra ei, se găsea acolo, crescută parcă din pământ o masă de piatră de mărimea și forma unei mese de operații – căci pentru operații fusese fără îndoială concepută, din moment ce noi copiii, în acest scop o utilizam.”²⁰ Ludicul participanților la joc lăsa să se întrevadă o fărâma din curiozitățile inerente vârstei, erau incluse momente al unui joc de rol în care masa de operații devenea locul în care Irma, pacienta unor țânci ațâțați de plăcerile carnale era supusă unor *perversiuni*, vina devenind inocentă și paradisiacă.

Situându-se între gașca de cartier și viața solitară din interiorul familiei poate fi sesizată o fărâma de instabilitate rezultată din angoasele micului Ion. Instabilitatea copilului era destul de accentuată, astfel fără niciun scrupul autoportretul din cartea memoriilor suferă o întinare satirică cauzată de încercărilor de sinucidere survenite datorită regimului autoritar al părinților și refuzului de-al lua cu ei la cumpărături sau la spectacole. Spaima existenței precare îi provoacă coșmaruri și insomnii, deoarece spune el: „seara, la culcare, îmi era teamă să adorm, ca nu cumva să mor în timpul somnului; pentru ca această conștiință să se dezvolte în gândul înfricoșător că realitatea nu există, ci e un vis din care mă pot trezi în vidul neînțelegerii.”²¹

Deși termenul de homosexual îl descoperă cu întârziere, în vara anului 1934, când citește într-un ziar despre asasinarea lui Röhm și de petrecerile lui desfrânate, atracția față de același sex apare încă din copilărie când mai mult neștiutor se juca cu sexul ordonanței tatălui său, experiență ce îi crea un sentiment de împlinire. Episoadele de homosexualitate vor continua și în adolescență când se îmbrățișa prin unghere ascunse sau la cinema cu colegii de la școală sau cu alți băieți față de care se va simți atras. Instinctele sexuale îl vor purta mereu spre persoane de același sex, totuși este remarcabilă o întâmplare ce evocă repulsia simțită în momentul în care devine obiect de atracție pentru un homosexual care încearcă să îl acosteze pe stradă, fapt ce îl îndeamnă să afirme că: „Îmi

¹⁸Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹Ion Negoîtescu, *op. cit.*, p. 86.

²⁰*Ibidem*, p. 54.

²¹*Ibidem*, p. 101.

venea să vomez la gândul că aveam de a face cu un homosexual. Senzația de groază și dezgust m-a urmărit vreme îndelungată.”²² Întâmplarea menită să îl scârbească definitiv va produce și o oarecare satisfacție rezultată din sentimentul bovaric de a trăi într-un oraș atât de cosmopolit încât să se producă astfel de întâmplări. Viața erotică a adolescentului Negoțescu va continua cu o serie de cuceriri în rândul tinerelor fete. Starea de puber neștiutor va fi înlocuită treptat de procesul de descoperire a propriei orientări sexuale, iar impulsurile și trăirile inițiale exploatate minimal sunt înlocuite de înțelegerea propriei persoane. Multe din fragmentele descriptive apar în jurul unor momente de revelație a sinelui, Negoțescu se dezvoltă, experiența sa ia avânt și portretul său devine tot mai clar, mai complex și mai interesant.

Intellectual oscilează între mediocritate și tendințe vagi de afirmare, scria poezie pe care o dădea tatălui să o citească, deși acestuia i se părea fără valoare literară. Părinții săi văd în el un leneș isteric și oarecum cu mirare este reacția tatălui care află că a intrat primul la liceul din Aiud. Intențiile literare se concretizează într-un caiet de versuri pe care îl va trimite lui Ion Agârbiceanu. Negoțescu pare convins că acesta va fi de acord să îl vadă, însă influențele bacoviene și argheziene ale versurilor nu îl conving pe Agârbiceanu de valoarea lui. Debutul literar va avea loc în „Națiunea Română” cu poezia *Indiana*, pentru ca după un an să publice în „Tribuna” lui Agârbiceanu. Dezvoltarea îl determină să creadă că printre colegii pe care îi disprețuia pentru alura țărănească și mizeră pe care o aveau, el se considera superior, fapt întărit și de rezultatele școlare ulterioare și de interesul față de personalitățile locului. Ovidiu Hulea, descris de Negoțescu ca om pletos, cu ochii adânciți în orbite, priviri pierdute ce indicau lipsa de somn, devine îndrumătorul său în activitatea poetică, însă treptat concepțiile lui sunt considerate de Negoțescu prea creștine în comparație cu ideile lui evolute. Cu Radu Stanca și Ștefan Bezdechi va lua contact spre sfârșitul studiilor liceale, când treptat elevul va fi tot mai sigur de viitorul său, nu unul de avocat, ci unul de scriitor.

Maturizarea se instaurează treptat în paginile memoriilor, când copilulului zburdalnic, iubit de mătuși, interesat de fuga de acasă și de unele idei de sinucidere, atenția îi este îndreptată spre cultură. Zbuciumul copilăriei este uitat, iar evenimentele lumii adulților devin motive de interes. Schimbarea perspectivei negoțesciene și drumul spre maturizare determină treptat o împăcare cu sine, Negoțescu fiind de părere că: „Sunt încă la început de viață. Și am dobândit ceva de care pot fi invidioși toți oamenii acestui pământ. E posibilitatea de a mă despărți în două: în piatră și sculptor. Sunt în același timp modelatorul și materia brută pe care o modelez.”²³ Memorialistul clarifică că el se crează și cizelează pe sine prin puterea care sălășluiește în el, iar textul autobiografic devine un spațiu în care autoportretul va fi mereu situat central, ca formă de cunoaștere și autocunoaștere.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei

COELHO, PAULO, *Vrăjitoarea din Portobello*, Traducere de Gabriela Banu, Editura Humanitas, București, 2008

NEGOIȚESCU, I., *Ora oglinzilor*, Editura Dacia, Cluj, 1997

NEGOIȚESCU, I., *Straja dragonilor*, Ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2017

Dicționare

*** *Dicționar de termeni literari* (coordonator Mircea Angheliescu), Editura Garamond, București, 1995

Bibliografia critică

ANGELESCU, SILVIU, *Portretul literar*, Editura Univers, București, 1985

²²*Ibidem*, p.152.

²³*Ibidem*, p. 49.

- BUCIU, MARIAN VICTOR, I. *Negoîțescu. Singularitate și (l)abilitate*, Editura Tracus Arte, București, 2017
- IOSIFESCU, SILVIAN, *Literatura de frontieră*, Editura pentru Literatură, București, 1969
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Pactul autobiografic*, Traducere de Irina Margareta Nistor, Editura Univers, București, 2000
- MANOLESCU, ION, *Literatura memorialistică*, Editura Humanitas, București, 1996
- NICOROVICI, VASILE, *Autentismul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984
- SIMION, EUGEN, *Genurile biograficului*, Vol. I-II, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008
- SIMION, EUGEN, *Ficțiunea jurnalului intim. Există o poetică a jurnalului*, Ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005

THE GHOSTS OF BLACKWOOD MANOR

Alexandru-Ionuț Micu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Horror novelist Anne Rice wrote "The Vampire Chronicles" that comprises fourteen novels. The present paper is an analysis of one of them, the 2002 Blackwood Farm. The plot follows the coming of age of Tarquin Blackwood(Quinn) from a young boy to adulthood. My aim is to notice how the ghosts in this work shape the construction of the novel on a textual level as well as along the storylines.

The historical background of the Blackwoods, a New Orleans family, is presented by twenty-two year old vampire Quinn, its youngest member. There is an emphasis on the following famous ancestors or dwellers: mad Manfred, his wife Virginia Lee and his lover Rebecca Stanford. Events of their tumultuous life occurred in the old, opulent manor as well as in the legendary Sugar Devil Swamp. Quinn is haunted throughout his childhood by "evil twin" Goblin whom the family sees as the boy's imaginary friend. Vampire Lestat and witch Merrick intervene at Quinn's request to save him from the avenging and destructive spirit. The text abounds in a rich language that appeals to the reader's senses and intimacy is created through the use of first-person point of view.

Rice continued the gothic tradition started by Horace Walpole's The Castle of Otranto in 1764. According to author and professor Bette Roberts, Rice always fought scholars' prejudices that gothic literature is not serious. Rice claims that supernatural characters like ghosts or vampires, enable the exploration of people's fears and anxieties, helping at accepting them as part of their normal life. Fears of the unknown and the unexpected, recurrent in Blackwood Farm, are analyzed by French author and psychiatrist Christophe André. On the other hand, a moderate thrill and a great deal of curiosity keep a horror fiction reader busy. For, it's the element of novelty in the sudden shifts of events that makes a good ghost story.

The occult manifests itself in the novel through numerous ghostly apparitions, vampires' contacts with humans and a ceremony of exorcism. Writer and psychologist Leonard George states that visions, clairvoyant dreams and telepathic dreams help at uncovering present truths as well as mysterious past events. In addition, author and professor Katherine Ramsland believes that Rice employs alternative realities and characters with extraordinary powers in order to conquer death and pain in the real world.

Keywords: passionate relationships, murder, haunted manor, vampire, fear of the supernatural.

The horror novel Blackwood Farm has vampire Tarquin Blackwood (Quinn) and brat prince of vampires Lestat as central characters. The former asks the other's assistance after his life-long double, the ghost Goblin, becomes aggressive and a menace for everyone around. Quinn tells Lestat his life events in details for a better understanding of the powerful force they are dealing with. A boy born out of wedlock to singer Patsy Blackwood, Quinn grew up in the old family domain in New Orleans. From his early days he had imaginary friend Goblin, his other half, alongside him. Grandparents Pops and Sweetheart rose Quinn, his mother, being away on tours most of the time. The cooks and maids, part of the family, always helped.

Patsy fought with Pops permanently over her inheritance. He never agreed with her lifestyle, the music she performed with her band and didn't grant her money from his Bed & Breakfast business. Quinn remembers his three year birthday when his double, Goblin, controlled his gestures and got his attention as often as possible. They saw the groups of the Lost Souls, the ghosts that wandered in the cemetery, where the boys liked to play.

Quinn found moral support in Aunt Queen since the first time she met her because she was the only one who didn't criticise him for speaking to Goblin compared to the others in the family. They assumed Goblin was a product of Quinn's imagination, the playmate he longs for. Slowly, Goblin became very strong and smarter than Quinn, managing to manipulate him at any time.

Quinn didn't like teachers both at school and at home bearing, at the same time, Goblin's negative influence on him.

The children learned everything passionately from favorite teacher Lynelle who believed in Goblin and spoke to him. The three watched "Immortal beloved" starring Gary Oldman, "Amadeus" starring Tom Hulce, "Song to remember" starring Cornel Wilde, "Tonight we sing", "The red shoes" and "The tales of Hoffman". During the six years Quinn befriended Lynelle, Goblin would pinch them or pull their hairs. After Lynelle died in a car crash, the family went to a mass on her behalf and Quinn kneeled to pray. Like Rice, he believes in Transubstantiation. Goblin, on the other hand, became stronger and defiant bearing no understanding of Lynelle's death and what it meant. To Quinn's despair, Goblin could not define himself and didn't know where Lynelle's spirit was.

Lynelle's death was followed by those of Little Ida and Sweetheart. Quinn was by his grandmother's side when she passed away, talking to her while cleaning the blood coming out of her mouth. Rice focuses on this scene. Sweetheart's death and her funeral brought about a dark fascination with death in Quinn. Then eighteen, he thought of Goblin's hugs as somewhat erotic. Quinn felt, at times, anxious and depressed due to the passing away of his loved ones. He wondered if he was gay, looking back at Patsy calling him "queer" and remembering that his wet dreams were mainly about men. He ran across an old trunk in the attick and retrieved some cameos he believed aunt Queen would cherish. The boy suspected they belonged to Rebecca Stanford. She showed herself in a vision to Quinn; the two watched Virginia Lee's funeral and then they made love. The ghost tricked Quinn into setting the manor on fire but Goblin showed himself in time to Jasmine who put it off. Goblin had tried to warn Quinn to exit the vision by refusing to follow Rebecca's ghost. After he woke up from the vision, the kitchen gang warned Quinn to get away from the ghost because she's a demon from hell and to stop looking around for answers related to past issues.

Pops made sure to Quinn that he believed him it was the ghost who twisted his senses into leaving the candle burning on the windowsill under the curtains. Pops also warned Quinn thoroughly about abandonning Rebecca's trunk and its items in the attick and told him to forget about them. But Quinn was undeterred from his quest in finding Sugar Devil Swamp. The next day he did just that. On top of the small island he found an old house made up of wisteria and to his surprise there was a mysterious dweller there. Quinn believed the top floor was a torture chamber and it was there that Rebecca had died. He decided to do her justice taking a huge risk and ignoring aunt Queen's pieces of advice. She told him that Irish prostitute Rebecca Stanford had been Manfred's lover after his wife Virginia Lee had died. His meannes and long periods of absence drove Rebecca insane while waiting for him at the manor. Ora Lee(Jasmine's grandmother) and husband Jerome saved the house when Rebecca tried to burn it. She also treated children William(aunt Queen's father) and Camille badly because of Manfred's ignorance of her. The two fought and in a fit of anger Manfred sent Rebecca away from the manor.

Quinn returned to the island to take photos of the torture chamber and the Roman style mausoleum. After eating and drinking beer he fell asleep and had another vision in which he embodied Rebecca who was tortured to death. He woke up to find her near him. She seduced him once again in making love to her. When Quinn woke up it was night time and he decided to spend it there. Goblin pointed to him a mysterious silhouette that dropped two bodies in the swamp and persuaded Quinn to return to the manor. The latter told his family and the ignorant sheriff of what he had seen. The next morning, the stranger from the swamp visited Quinn in his room and left him a letter in which he warned him not to trespass the old house and the Hermitage because it's been his property for centuries. As a result, the police investigated the island and looked for the dead bodies but they didn't find any. People came to visit the place after hearing the news and rumours. Pops and aunt Queen thought it was best for Quinn to enroll at a university in order to forget about the events at the manor. After a fight with Patsy in which she confessed she was HIV positive, Pops died due to a heart attack.

While in the shower Quinn is seduced by Goblin whose strength and love amazed the former. Quinn felt an attraction to both father Kevin Mayfair and Jasmine. The latter alongside

Quinn gathered Rebecca's remains and arranged a proper burial for her. The next morning after Quinn and Jasmine make love, the mysterious trespasser attacked Quinn for having burned his books from the island house. Goblin fought the man and saved Quinn.

While in hospital, alongside Goblin, Quinn told the panel of psychiatrists everything that had happened to him up to the present time. During dinner at the hospital restaurant, Quinn befriended Nash, his future tutor, met Stirling Oliver from the Talamasca and fell in love with Mona Mayfair, cousin of Father Kevin and Dr. Winn Mayfair. Both Stirling and Mona could see Goblin. Quinn connected immediately with his teacher Nash like he had with Lynelle. Nash, who was gay, sensed the same vibe in Quinn and thought it wise to leave, but both Quinn and Aunt Queen insisted he stayed because there was no danger of any romantic involvement. Quinn joined Mona in an after-noon frenzy when they made love, drove around the French Quarter, while Quinn was deciding for Mona to move in with him. During the reading of Pops' will, the family found out he had a nine year-old boy (Tommy) from an affair with poor but beautiful Tery Sue who lived in the woods. Although disinherited, Patsy became rich like everybody else due to Pops' father's, Gravier, legal claims.

Rebecca appeared in almost all of Quinn's dreams. He told her to go back to the Light, to God, but she refused. Goblin could utter words perfectly and could perform face expressions accurately, being happy and feeling stronger when angry. He repeated continuously to Quinn that he was part of him and could feel everything he felt. Goblin tried to persuade Quinn to remain faithful to him and love nobody else. While at the hospital, his anger and defiance manifested when he threw the laptop from Quinn's arms and never appeared when Quinn called on him. Later on, Quinn is made into a vampire by hermaphrodite Petronia.

As soon as Quinn finishes telling his life story to Lestat, the latter agrees to help him escape now dangerous Goblin. The two ask for Merrick's support in this respect. A witch turned vampire, Merrick carries out a ritual in order to exorcise the spirit who is in fact Quinn's brother who died at birth. The group defeats Goblin, but, unfortunately, Merrick dies.

The gothic abounds in the the setting and the characters. New Orleans is home of the Mayfair witches and numerous vampires and the Blackwood manor and Sugar Devil Swamp have dark secrets hidden carefully by generations over centuries (forbidden but passionate love affairs, heated arguments and scandals, gruesome murders). Author and professor Bette Roberts praises Rice's freedom of language, especially the erotic undertones and the switch of gender roles. The strong hearted women take the hard decisions and responsibilities, taking care of the exposed, delicate and confused men around them. Quinn is surrounded throughout his childhood by though, stubborn mother figures starting with Aunt Queen and Little Ida. Most men in the novel are either gay or straight but lightly portrayed compared to the numerous women.

Dreams and visions prove to be the connection between people and the dead, offering the former certainty and power in their strengths. Moreover, psychologist Leonard George believes precognitive dreams tell events in the near future while clairvoyant dreams reveal hidden truths from the present. Rebecca's ghost contacts Quinn through a vision after he encounters her trunk filled with personal belongings. It is revealed, in this manner, that she was brutally murdered. Both her ghost and that of Quinn's twin brother seek vengeance for not having received the same amount of attention like the people they haunt. On the other hand, the Lost Souls who wander in the old cemetery, Quinn's playground, simply stare unknowingly at the boy. They are at awe that a different form of being walks around their area.

Fear of the supernatural is tackled when Quinn must face defiant, harsh Goblin who becomes more and more powerful. Forever connected one with the other, the ghost manipulates Quinn all through his life. Jean Paul Sartre thinks that people with no fears are not normal. Furthermore, psychiatrist Christophe André writes that if a person lets himself/herself be controlled by fear, it will amplify and, in time, turn into a phobia. Like an illness, one may have a fear of some kind like it or not. But what one can surely decide is how to react wisely when faced with fear. Quinn must, in fact, control Goblin, his wild, reckless side.

Blackwood Farm describes characters coping in desperate situations by depending on one another. In the previous vampire novels, ancient vampires Mekare and Maharet created The Great Family, a powerful matriarchal line like the one in the series *The Mayfair Witches*. Author Katherine Ramsland argues that Rice was inspired by family connection from a personal experience when she searched for hundreds of relatives whom she invited at her house to meet.

Rice's novels are a blend of history, the paranormal and the bildungsroman. With each work she attempts to create a good story, to involve the reader as much as possible but also to tackle present-day issues like genocide or terrorism. Rice places her vampires in a world they don't belong: the real, contemporary one. They are outcasts, abandoned by God or any source of hope, full of suffering and despair. As a result, these creatures ask to be understood and accepted, offering love and sympathy to people everywhere.

BIBLIOGRAPHY

André, Christophe, *Psihologia Fricii. Temeri, Angoase și Fobii*, București, 2019.

Ramsland, Katherine, *The Anne Rice Reader*, Ballantine Books, New York, 1997.

Ramsland, Katherine, *The Vampire Companion: The Official Guide to Anne Rice's The Vampire Chronicles*, Ballantine Books, New York, 1995.

Rice, Anne, *Blackwood Farm*, Ballantine Books, New York, 2003.

VASILE LOVINESCU – PROMOTER OF SPIRITUAL TRADITIONALISM

Elena Alina Negru

PhD, Bacău

Abstract: We propose to demonstrate the close relationship between Lovinescu's hermeneutic program and his main product - a work which is nothing but the reflection of his own vision of the writer's life, one oriented towards the traditionalist doctrine, with its prevailing theories that directs his steps. And as the basic law of spiritual traditionalism is the analogy between macro and microcosm, then this will penetrate so well Lovinescu's cognitive system that all his scientific businesses proclaim it as referral system. At its end, we are offered a meaningful and thorough explanation of existential data, that the operator of such a process becomes undoubtedly a hermeneutist of ontologies, concerned with revealing the meanings of the Primordial Tradition. But making a hermeneutical of primordial ontologies, Vasile Lovinescu is more acutely aware of the irreparable rupture of the individual from spirituality, so that the tone of his speech is a lamento, developing nostalgic growths after a wasted time. On the stylistic level, all this attitude is translated by an elegiac book, from which notes of melancholy present in all his work emerge.

And, as the latter is the direct expression of his way of thinking and to tackle the existential, it appears that Vasile Lovinescu is an unrecoverable melancholic, and that accepting this fact weighs in achieving his organizational typology, with which we can correctly understand his creation.

Keywords: hermeneutic, traditionalist doctrine, Primordial Tradition, esoteric, primordial ontologies

Continuator al itinerarului guénonian, cu toate implicațiile aferente, inclusiv cele teoretice, prin care mentorului său spiritual i-a fost atribuită calitatea de fondator al Școlii Tradiționaliste, Vasile Lovinescu îi adoptă programul estetic, doctrina ezoterică și principiile tradiționaliste. În felul acesta, devine el însuși un reprezentant al științelor tradiționale, ba mai mult, chiar întemeietorul acestora în spațiul carpato-danubiano-pontic. Pentru a-i înțelege mai bine poziția, este nevoie de o actualizare a celor două categorii de cercetători, pe care orice fenomen epistemologic le impune: raționaliștii, pe de o parte, și tradiționaliștii spirituali, pe de alta, adică cei care folosesc scheme empirice pentru orice fenomen al lumii materiale sau ideale. Îl încadrăm pe Vasile Lovinescu în ultima categorie și, pornind de la premisa că este un adept al științelor ezoterice, vom încerca să aflăm din ce se compun metodele folosite și cum pot fi descifrate rezultatele la care ajunge. Obținem astfel portretul unui individ atras de latura mistică a realității, pe care încearcă să o exploreze, utilizând o modalitate de cercetare nouă pentru vremea respectivă, și anume interpretarea prin grilă simbolică. Orice element constitutiv al lumii în care trăim ascunde, în subsidiarul său, o serie întreagă de date metafizice, ale căror înțelesuri conduc la formarea unor teorii ontologice, mai mult sau mai puțin acceptate.

Etalându-și virtuțile de talmaci spiritual, Vasile Lovinescu se declară nu doar un căutător al fenomenelor mistice, ci și un admirator al lor, atâta timp cât, prin ele, ajunge la explicații care îi întregesc concepția despre lume. Una care are fundament tradiționalist, dacă prin tradiționalism luăm în considerare fuselajul său spiritual, care generează indicii ezoterice despre aspecte aparent firești ale existenței de zi cu zi. Detaliindu-le, Vasile Lovinescu invocă atât de mult importanța simbolurilor în descifrarea rosturilor existențiale, încât nu numai că putem vorbi de o metodă unică de lucru, cea simbolică, dar valorifică și o nouă disciplină de studiu: simbologia.

Considerată și o știință a semnelor, simbologia trădează preocuparea interdisciplinară a cercetătorului, care vede, în orice vector mundan, o proiecție a unui aspect metafizic, ce permite mai multe interpretări. În ceea ce-l privește, el încearcă să o găsească pe cea axiomatică, astfel că, explicând-o, ea se va transforma într-un apanaj euristic al noii discipline de studiu. Ceea ce teoretic echivalează cu concluzia că, deși trăim într-o lume a semnelor, totuși fiecare semn beneficiază de

propria interpretare, orice surplus semantic ducând la o îngreunare explicativă, precum și la apariția unor teorii reziduale, care pun în dificultate manifestările adevărului. Or, revelarea acestuia din urmă, eventual în calitatea lui de adevăr ultim, adică absolut, a reprezentat, pentru Vasile Lovinescu, obiectivul esențial al demersului său.

În cazul de față, raportându-ne la simbol, vom vedea în acesta modalitatea optimă de transfer în dimensiunea unei existențe autarhice, în care totalitatea înțelesurilor fenomenologice proclamă adevărul absolut. Pe cât de riscantă, pe atât de evanescentă, din punct de vedere euristic, această teorie îl ajută pe Vasile Lovinescu să-și construiască un crez care îi coordonează investigațiile.

Astfel, ajunge la concluzii pe cât de pertinente, pe atât de utopice, potrivit cărora lumea noastră beneficiază de o structură duală, în care, întotdeauna, planul pragmatic, concret este o reflecție a celui ideatic, simbolic. Reiese că oricărui factor constituent din planul imund îi corespunde o rețea de simboluri, care îi pune în evidență adevărata funcționalitate. Așa pot fi explicate, de exemplu, interpretările alegorice cu care savantul întregește geografia sacră a Daciei și din care aflăm că pământul nu este decât o oglindă a cerului, în timp ce lanțul Carpaților are forma constelației Dragonului, cu capul în Platoul Boemiei, corpul în Carpații noștri, iar coada în Balcani. Din aceeași configurație alegorică, aflăm că Polul cerului care se găsește înălăuntrul spirei principale a corpului Dragonului proiectat pe pământ apare în platoul Transilvaniei, ceea ce explică, din punct de vedere ezoteric, formarea, în aceste ținuturi, a unui important centru spiritual¹. Deci, în punerea în practică a metodei simbologice, realitatea obiectivă este dublată de una simbolică, așa cum stau lucrurile în exemplul de mai sus, unde geografiei reale a țării noastre i-au fost atașate elemente simbolice, prin care autorul Daciei hiperboreene a dorit să evidențieze legătura dintre meleagurile sale naționale și calitatea lor de centrum mundi.

Ce este important de reținut din această teorie, care, pentru definirea Tradiției Primordiale, apelează la metoda simbolică, se referă atât la datele exacte, stricte, cu pondere însemnată în înțelegerea unor realități din perspectivă istorică sau geografică, precum și la adaptarea acestora, pentru consolidarea propriilor argumente. Se pleacă așadar de la ipoteza că, de-a lungul întregului ciclu migrațional, în trecerea ei de la habitatul polar la actuala localizare orientală, Tradiția Primordială, în mod obligatoriu, a avut nevoie de popasuri intermediare, iar unul dintre cele mai importante, după părerea lui Vasile Lovinescu, l-a constituit etapa dacică.

Or, chiar știința istorică a vremurilor prezente consideră că habitatul primitiv al arienilor a fost reprezentat de zona cuprinsă între Marea Baltică și Dunărea de Jos, ceea ce, potrivit unor studii, ele însele de natură științifică, ar echivala cu următoarea situație: prima coborâre, cea de la nord la sud, poate fi configurată axial intersectând o linie orizontală la paralela 45, care, așa cum se știe, trece prin țara noastră. Cum această paralelă se află la egală distanță între Pol și Ecuator, conținând datele adevăratului ecuator al lumii, se poate deduce că Dacia a ocupat o poziție privilegiată pe harta lumii, fiind considerată un veritabil axis mundi.

Concluzia lui Vasile Lovinescu nu este altceva decât ipoteza formulată de istoricul Nicolae Densușianu în studiul său despre Dacia preistorică, de unde aflăm că „Dacia, această țară miraculos dotată de la natură cu toate bunătățile climei și ale solului, a format, pe drumul cel mare dintre Asia și Europa, primul pământ binecuvântat pentru descălecarea și dezvoltarea vieții morale și industriale a națiunilor migratoare”². Tonul exacerbat laudativ al autorului continuă prin notații care scot în evidență importanța covârșitoare a ținutului dacic în raport cu întreg spațiul european. Astfel, suntem informați cu privire la faptul că „Dacia, în istoria acestor timpuri întunecate, apare ca prima metropolă geografică, ce a fost destinată prin pozițiunea sa particulară, prin abundența populației și prin diversitatea avuțiilor sale a-și extinde, în epoca preistorică, influența sa etnică și culturală, pe de o parte, spre sud, în Peninsula Balcanică și până dincolo de Marea Egee”³.

Observăm congruența ideilor istoricului cu cele ale lui Vasile Lovinescu, singura diferență reprezentând-o maniera de expunere: primul, de pe poziția omului de știință, pentru care contează

¹ Cf. Vasile Lovinescu, *Dacia hiperboreană*, Editura Rosmarin, București, 1994, p. 11.

² Nicolae Densușianu, *Dacia preistorică*, Editura Meridiane, București, 1986, p. 42.

³ *Ibidem*, pp. 42 – 43.

cantitatea informațională, iar al doilea, de pe poziția gânditorului, pentru care contează simbolismul informațiilor. Fără această distincție între discursurile celor doi, asemănările sunt de domeniul evidenței, lucru care i-a determinat pe unii critici să-i reproșeze lui Lovinescu tributul prea mare plătit operei lui Nicolae Densușianu. În afara diferențierilor stilistice, studiile celor doi despre Dacia preistorică sau hiperboreană au aceeași miză: de a demonstra statutul geografic special al vechiului nostru așezământ, situație care nu poate fi prezentată fără anumite exagerări și încălcări ale adevărului științific. Însă, dintre cei doi, doar Nicolae Densușianu a fost interesat de urmărirea adevărului științific, în timp ce Vasile Lovinescu a căutat manifestarea adevărului ultim, așa cum se revelează el în doctrina științelor sacre. Rezultatul a fost însă același pentru amândoi: realizarea unei opere în care aspectul istoric permite o interpretare din perspectivă mitică, îmbogățită de Vasile Lovinescu prin schema simbolică la care face apel în calitatea sa de simbolog.

Astfel, opera sa devine teren de manifestare a unor idei pe cât de îndrăznește, pe atât de fascinante, care, de multe ori, depășesc premisele guénoniene, căpătând formatul unui silogism care respectă toate convențiile obligatorii pentru funcționarea și accesibilitatea sa: coerența, coeziunea, forța de sugestie și persuasiunea. În același registru, într-un studiu ca *Monarhul ascuns*, autorul acordă o importanță aparent prea mare unui personaj episodic din istoria națională ca Ciubăr-vodă. În realitate, este vorba de intuiția scriitorului că această figură legendară are legătură cu păstrarea și transmiterea Tradiției Primordiale, despre care și-a propus să vorbească, relaționând-o, în termeni guénoniști, cu tradiția occidentală a Graalului, văzută ea însăși ca parte integrantă a celei dintâi. Or, Vasile Lovinescu își propune să o teoretizeze și, mai ales, să-și însoțească excursul argumentativ cu exemple, care să confirme validitatea punctelor sale de vedere.

Ceea ce ar trebui reținut este că toate converg spre ideea că Dacia a reprezentat cel mai important centru spiritual al întregii umanități, iar promovarea acestei teze îl proclamă pe autorul său într-un propovăduitor al istoriei spirituale, jucând în cultura noastră rolul pe care René Guénon l-a jucat în cultura lumii. Astfel, așa cum cel din urmă a încercat o reabilitare a Tradiției Primordiale, uzând de informații ce proveneau din istoria și geografia mitică, pentru a sublinia caracterul sacru al acestora, tot astfel discipolul său român, după modelul din epocă al lui Nicolae Densușianu, și-a propus o înnobilitare cu sensuri sacre ale unor aspecte, a căror explicitare include recursul la mit și simbol.

Se impune așadar observația că Vasile Lovinescu, în ipostaza sa de exponent al științelor spirituale, a ales domeniul istoriei și al geografiei, pentru a se putea preocupa de componentele sacre ale acestor discipline, ca asamblându-le în scheme demonstrative cu pretenții euristice, să ne transmită date din Tradiția Primordială: „Doctrina ciclurilor, unanim prezentă în toate tradițiile învață, contrar tuturor teoriilor astăzi acceptate, că depănarea unui ciclu uman se propagă nu progresiv, ci descendent, nu de la cantitate la calitate, ci invers”⁴, în timp ce despre marile tradiții ale ciclului aflăm că „semanifestă în mod necesar în momentele providențiale ale lui. Ultima tradiție a ciclului este tradiția arabă, în plină desfășurare a Vârstei întunecate; de aceea arabii sunt negri”⁵ și tot din aceeași cauză, după părerea lui Lovinescu, „abundenta întrebuintare a cuvântului «negru», cu privire la țara noastră, mergând până la a fi desemnată ca «țară a negrilor», pentru că negrul este centrul crucii și România se află la centrul crucii geografice”⁶, iar printre exemple se numără toponimele Marea Neagră, Crișul Negru și onomastica lui Negru Vodă, el însuși văzut ca imagine spirituală a regelui lumii, după simbolistica lui Guénon.

Prin toate aceste argumentații cu substrat alegoric, autorul dă curs unui silogism sprijinit pe simboluri, la care face mereu apel, pentru eficientizarea teoriilor. Rezultatul îl constituie punctele de vedere insolite, care îl transformă pe emitentul lor într-un deschizător de drumuri pe traseul unei gândiri inovatoare, prin care sunt propuse nu doar noi viziuni, ci și noi discipline de studiu, cum ar fi tradiționalismul spiritual, simbologia, istoria mitică și geografia spirituală. Mănuindu-le cu talentului eruditului care știe dinainte în ce măsură toate aceste științe îi servesc scopului cognitiv, Vasile Lovinescu le reunește într-un demers transdisciplinar, al cărui obiectiv principal vizează

⁴ Vasile Lovinescu, *Creangă și creanga de aur*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 60.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 129.

asimilarea Tradiției Primordiale. De aici, importanța sa pentru cultura română, căreia i-a furnizat material pentru domenii științifice de care puțini au cutezat a se apropia. Cât privește cercetarea de față, aceasta nu-și propune o prezentare caleidoscopică a activității culturale a lui Vasile Lovinescu, lucru cerut mai mult ca sigur de o monografie, ci urmărește calitățile lui de hermeneut literar, pentru care cunoașterea Tradiției Primordiale contează în măsura în care îi modelează gândirea și totodată posibilitățile de interpretare a creațiilor literare unde apar dovezi mai mult sau mai puțin certe ale acesteia.

Însă, fără a cunoaște cum au luat naștere și, mai ales, ce anume a condiționat formularea și operaționalitatea teoriilor lovinesciene cu privire la Marea Tradiție Primordială, putem considera interesul hermeneutului pentru literatură ca o încercare de inovare a registrului exegetic, prin experimentarea unor puncte de vedere pe cât de atrăgătoare, pe atât de contradictorii. Ceea ce ar conduce la o concluzie greșită cu privire la intențiile lui Vasile Lovinescu, prin care ar trebui să iasă la suprafață atitudinea sa influențată de tradiționalismul spiritual, mai mult decât dorința epatării printr-o viziune revoluționară. Or, nu este cazul, el optând pentru o stare ascetică, iar nu pentru dorința emfatică de dezvăluire a unor perspective incitante. Meditația, gândirea contemplativă, izolarea autoimpusă, sunt tot atâtea căi de recuperare a Tradiției Primordiale, ținând cont că registrul specific al acesteia incumbă note elegiace, compatibile cu starea sufletească a scriitorului. Una care coagulează posibilitățile de înțelegere a sensurilor metafizice, conținute de aspectele existențiale primordiale.

De aceea, lectura unui text sacru sau tradițional echivalează, din perspectiva lui Vasile Lovinescu, unei meditații, care „ne poate da un sentiment de obscuritate”⁷, însă tot el ne oferă și remediul pentru o asemenea situație: „Putem să-l lămurim prin mijlocul clasic al meditației până la punctul unde obscuritatea devine mister”⁸, după care grija sa rămâne să lămurească valențele misterului, prin folosirea teoriilor despre acesta, realizate fie de el însuși, fie de cei pe care și-a ales ca modele. Revelarea misterelor în raport cu descifrarea conținutului spiritual al Tradiției Primordiale îl reclamă pe autorul lor într-un inițiator al acesteia, respectiv părintele tradiționalismului spiritual, cu principala miză de decriptare a înțelesurilor pe care le degajă. Ajungând să programeze o doctrină estetică reprezentativă, Vasile Lovinescu a contribuit, de fapt, la dezvoltarea unor științe ezoterice, pe care a încercat să le explice nu doar din perspectivă teoretică, ci și practică. Pentru ultima variantă, vom considera ilustrative scrierile sale cu caracter exegetic, a căror interpretare i-a făcut pe mulți să-l considere un critic literar cu o metodă inedită, când, în realitate, a fost vorba doar de o argumentare, pe baza suportului literar, a punctelor sale de vedere atribuite tradiționalismului ezoteric.

Astfel, dacă prin Tradiție Primordială înțelegem vastul rezervor al tuturor doctrinelor ezoterice, spre care oameni de cultură din diferite regiuni geografice și-au îndreptat atenția, atunci funcțiile acesteia nu pot fi stabilite în afara corelării lor la un context socio-cultural și chiar spiritual, în deplină concordanță cu posibilitățile de receptare ale celor pasionați de subiect. Este adevărat că, în felul acesta, se ivesc mai multe variante de asimilare a aceleiași realități, precum la fel de adevărat este și că acestea sunt reduse la un singur numitor comun, prin faptul că imanentizează o rețea constantă de simboluri operaționale. Unele dintre acestea provin din epoca precreștină, cu precizarea că semnificațiile lor, înnoite de-a lungul timpului, se reifică astăzi, prin intermediul religiilor existente, într-o pluralitate de sensuri, reductibilă la o idee unitară doar pentru inițiați. Ei sunt cei care consideră că, dincolo de miturile și legendele în care aspectele religioase s-au diseminat, de-a lungul istoriei lor, pe întreaga suprafață a Pământului, există o rețea comună a resorturilor metafizice, care, în mod obligatoriu, trebuie să învingă barierele spațio-temporale, pentru a perpetua același set de învățături, cu caracter sacru.

În ceea ce-l privește pe Vasile Lovinescu, el a fost încredințat de existența unui nucleu ezoteric universal, alcătuit din esențele doctrinei religioase, așa cum s-a manifestat aceasta pe filiera creștinătății. Vizibil atras de caracterul mistic al celei din urmă, savantul a căutat el însuși inițierea spirituală, iar pașii traseului astfel urmat au lăsat urme concrete în scrierile sale, care, din această

⁷ Vasile Lovinescu, *Jurnal alchimic*, Editura Institutul European, Iași, 1994, p. 171.

⁸ *Ibidem*.

cauză, au primit calificativul de ezoterice. De aceea, deslușirea lor, dincolo de o inițiere prealabilă a lectorului, este aproape imposibilă. Așa că este important să știm dinainte în ce măsură funcțiile Tradiției Primordiale i-au influențat gândirea și percepția despre lume, pentru a putea ajunge la definirea vocației de hermeneut a lui Vasile Lovinescu. Aceasta din urmă îl va direcționa pe traseul literaturii, cel prin prisma căruia vom încerca și noi să-i surprindem activitatea. De altfel, debutul său editorial, realizat în anul 1981, a fost legat de domeniul literaturii, prin realizarea unui proiect hermeneutic, sugestiv intitulat *Al patrulea hagialâc. O exegeză nocturnă a Crailor de Curtea-Vechă*. Pentru cei dintre contemporanii săi care au aflat de Vasile Lovinescu doar prin intermediul acestui studiu, a fost la îndemână să-l încadreze în categoria criticilor literari, crezând că interpretarea amănunțită și cu mijloace insolite de lucru a reprezentat un obiectiv de sine stătător al hermeneutului. În realitatea, *exegeza nocturnă* a romanului matein constituie terenul fertil de punere în practică a cunoștințelor sale din simbologie, pe care le-a expus din perspectiva Marii Tradiții Primordiale.

În încheierea capitolului, vom opta pentru următoarea explicație a Tradiției Primordiale: este element promotor al întregului raționament lovinescian, generator al unei hermeneutici proprii, prin care își individualizează strategiile de lucru, ce pun în lumină rolul simbolului într-un demers cognitiv, el însuși cale de recuperare a datelor metafizice. Pentru aceasta, Vasile Lovinescu și-a orientat întregul efort spre identificarea unei noi tehnici de evoluție spirituală. Asemenea lui René Guénon, a considerat Tradiția Populară o modalitate conștient criptată de transmitere și de perpetuare a adevărilor sacre. „Atunci când o formă tradițională este pe punctul de a se stinge, ultimii săi reprezentanți pot foarte bine să încredințeze, în mod voit, acestor membri colectivi ceea ce altfel s-ar pierde fără întoarcere”⁹. Poate că o asemenea ipostază a întruchipat și Vasile Lovinescu, jucând rolul de *ultim mohican* al culturii noastre spirituale, în încercarea de salvagardare a adevăurile sacre, inițiatice ale Tradiției Primordiale. Gestul propriu-zis de identificare și de decodificare a acestora l-a poziționat în vecinătatea literaturii, principala pârghe de explorare a folclorului, văzut, la rândul său, ca depozitar al Tradiției Primordiale.

BIBLIOGRAPHY

- Curșeu, Ioan, *Magie și vrăjitorie în cultura română*, București, Editura Polirom, 2013;
 Densușianu, Nicolae, *Dacia preistorică*, Editura Meridiane, București, 1986;
 Guénon, René, *Simboluri ale științei sacre*, trad. Marcel Tolcea și Sorina Șerbănescu, Editura Humanitas, București, 1997;
 Lovinescu, Vasile, *Creangă și creanga de aur*, Editura Cartea Românească, București, 1989;
 Lovinescu, Vasile, *Jurnal alchimic*, Editura Institutul European, Iași, 1994;
 Verescu, Ahile Z., *Discipoli guénonieni din România*, București, Editura Civitas, 2012.

⁹ René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, trad. Marcel Tolcea și Sorina Șerbănescu, Editura Humanitas, București, 1997, p. 33.

SEXUALITÉ ET BEAUTÉ DANS LE XVIII^e SIÈCLE

Alis-Elena Marincia (Bucur)

PhD Student, University of Pitești

Abstract: In a century lead by the revolutionary spirit when everyone was searching new perspectives and opportunities to develop their mind and culture, the concept of beauty still remains one of the main subjects in literature and arts. The revealing of the body as art and temple of beauty and pleasure also gives to the Enlightenment century the power of a new era, the first stage of modernity.

Keywords: beauty, XVIIIth century sexuality, art, Enlightenment

Le terme de référence du XVIII^e siècle : le plaisir- souvent associé à une sorte de nirvana du corps et de l'âme. La libération spécifique au siècle fonctionne comme un président pour toute valeur morale et sociale. On parle dans le siècle des Lumières d'un *enchantement des sens*¹ qui ne passe pas comme un simple fait, mais il représente la tresse des cinq sens pour atteindre la sensualité absolue. Les yeux, et la vue comme sens, centre de la philosophie des Lumières, car associée dans la plupart des cas avec la pensée et l'illumination, est utilisé le plus souvent dans les démarches des amants pour connaître et découvrir le plaisir. Les jeux clarté obscurité des lieux libertins conduisent vers l'ambiance érotique, un espace intime où le désir est le plaisir traînent et entraînent. La poétique de la pénombre qu'on retrouve dans les créations des poètes créoles du XVIII^e siècle : Parry, Léonard ou Bertin, est retrouvée et réinventée dans l'art du roman libertin, dans sa poétique et technique de la lumière.² Tandis que la luminosité relève la pudeur et les apparences sages de la société, la pénombre et l'obscurité sont parfaites pour impudeur et la nudité. Les boudoirs deviennent ainsi des vrais autels de l'amour et de l'art de la séduction. Cet art a comme pilier principal le corps, ses mouvements et sentiments, donc il est entièrement manifesté dans l'univers entier de l'être.

Le corps et sa morphologie devient ainsi une des préoccupations principales, des sens jusqu'aux meubles, il est le centre de référence des Lumières. À côté de la vue, le toucher est un autre sens considéré beaucoup plus relié au corps comme par son intermédiaire on saisit les formes et les textures. Le contact direct entre deux corps humains ou entre un corps humain et une chose a lieu au moyen du toucher. Cet exemple on peut le retrouver dans les créations sadiennes où les meubles sont humanisés, en frémissant ou en permettant aux personnages de se fondre dans le décor. On pourrait parler donc d'un *libertinage des formes et des contacts*³. Le troisième sens qu'on amène pour compléter l'image du boudoir et de l'amour sensuel est l'odorat. Les parfums sont des astuces de séduction quand ils émanent des odeurs trop lourdes, comme par exemple le musc qui a été associé avec l'idée de libertinage. Mais, d'autre côté, on a les parfums frais qui sont associés à la pudeur, la vertu et l'innocence. En outre on a la position de Sade qui fait une distinction claire entre les parfums et les odeurs, et qui *récluse les eaux de toilette qui affadissent les corps*⁴. En définitive, les parfums sont des artifices appliqués sur les corps et qui leur offre un air différent. On assiste donc à une classification des corps prenant en compte le parfum utilisé et non pas à une perception de l'odeur corporelle naturelle. Les boudoirs, sont souvent décorés avec des meubles et des

¹ Lever, Maurice, *Anthologie érotique –le XVIII^e siècle*, Editions Robert Laffont, Paris, 2003, p.XI

² Delon, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Hachette Littératures, 2000, p.148

³ Delon, Michel, *op.cit.*, p.160

⁴ Ibid., pp.163-164

rideaux qui créent un espace propre aux rendez-vous intimes, et aussi avec des fleurs dont l'odeur est sentie comme un *piège d'amour*⁵. L'odeur des fleurs donne aux amants des émotions et sensations uniques en les libérant et leur donnant des ailes pour découvrir le corps dénudé de l'autre, une hypostase moderne du couple originel, primordial. On assiste à une incarnation d'un Adam et d'une Eve chaque fois qu'un couple se découvre dans leur vie privée, une invitation à la volupté et sensualité que seule une tresse des cinq sens peut harmoniser entre deux corps pratiquement distinctes. Cette connexion homme-femme ne reste pas dans un équilibre constant tout le long du temps, ainsi on retrouve dans le siècle des Lumières le concept de l'excès manifesté dans la volupté, conduite vers la frivolité, dans les découvertes des plaisirs physiques et même dans les repas libertins. Le goût, le troisième sens profane, à côté de l'odorat et le toucher, fonctionne en même temps comme un catalyseur du plaisir, en s'inscrivant dans le champ lexical du libertin. C'est aussi l'art de la gastronomie qui assure le préambule pour la séduction, en tenant compte du *lien qui s'établit fréquemment entre la table et le lit*⁶. On retrouve cette entrelace des sens, de la gastronomie et du toucher dans les œuvres de Sade qui illustrent les connexions des plaisirs buccaux et celles du corps. Les mouvements souples et lents des mains, du visage et du cou dans l'acte de manger renvoient à l'érotisme en incitant les zones érogènes du libertin. Dans leur démarche d'atteindre la plaisir suprême, les amants activent aussi l'ouïe, le sens des dieux, qui *s'épanouit avec la musique*⁷, qui donne à l'érotisme une valeur plus majestueuse, entraînant les rythmes des notes, les sentiments et les tressaillements du corps. C'est par l'intermédiaire des sens qu'on a accès à l'extérieur, qu'on connaît et qu'on explore. Ce sont toujours les sens qui nous portent vers une connaissance plus approfondie de soi-même, de ses désirs, ses aspirations, sa sexualité. D'Hippone à Thomas d'Aquin et jusqu'au présent le plaisir occupe une place importante dans l'acte sexuel. Si à la fin du Moyen Age on retrouve des pratiques sexuelles illégitimes, du concubinage et de la prostitution, les siècles suivantes, le XVIe et le XVIIe, viennent avec une autre perspective vers la sexualité : celle-ci doit se découvrir dans une ambiance conjugale, *en liaison avec la valorisation du mariage et la naissance de la famille moderne, à fondement affectif*⁸. Le XVIIe siècle est conduit par les règles de la théologie et de l'église et donc la sexualité est de plus en plus rattachée à l'idée de famille et vie conjugale. Par conséquent, l'amour physique devient un acte presque sacré. Il perd son essence de mal absolu une fois avec que le mariage devient de plus en plus sanctifié.⁹ De même façon l'excès n'est plus à condamner *si l'on se garde de l'adultère*¹⁰.

Si au XVIIe siècle la sexualité avait des fins bien déterminées (la procréation, la communion et le simple plaisir¹¹) vers la fin du siècle ces fins disparaissent, les écrivains commencent à adopter un discours plus allusif pour tout ce qu'il était de l'amour physique. Alors, c'est d'ici qu'on assiste à la naissance proprement-dite du libertinage.

Le libertinage, révolution contre l'amour traditionnel imposé par la société et l'église, connaît son apogée au XVIIIe siècle, quand on assiste à une expansion de la sexualité. L'église continue à soutenir la continence pour les couples mariés pendant le Carême et l'Avent, mais ça ne signifie pas que la sexualité est abolie dans ces périodes. Par contre on assiste à un nombre significatif des relations hors –mariage et donc à une croissance des enfants bâtards abandonnés par les mères dans les hôpitaux juste après la naissance. La société abonde en prostituées qui vivaient de manière libre jusqu'à la fin du XIXe siècle quand une police des moteurs qui a été formée à Paris afin de faire des contrôles médicaux

⁵ Ibid., p.161

⁶ Ibid., p.166

⁷ Delon, Michel, *op.cit.*, p.180

⁸ Daumas Maurice, *La sexualité dans les traités sur le mariage en France, XVIe-XVIIesiècles*, Revue d'histoire moderne et contemporaine, 2004/1 (n°51-1), p.8

⁹ Ibid., p.17

¹⁰ Ibid., p.26

¹¹ Ibid., p.16

aux prostituées et les obliger de vivre dans des bordels.¹² Le XVIII^e siècle vient donc avec un air nouveau, plus libre, sans limites et avec la hâte de découvrir tout ce qui a été caché concernant le corps pendant des siècles. L'Etat, même s'il essaie de contrôler les citoyens, les masses en général, l'aristocratie bénéficie d'un lieu privilégié est c'est au-delà des portes fermées pour les bourgeois et les paysans que les grandes fêtes et bals prennent lieu. On parle encore d'un libertinage cachée qui avec le temps devient dévoilé au public. Cet accroissement de l'activité sexuelle conduit les habitants des villes à un mariage tardif par rapport aux siècles antérieurs, notamment les hommes, comme Shorter déduit.¹³ Ainsi les hommes attendaient l'âge de 27 au mariage en tant que les femmes autour de 25. Elles se marient encore plus jeunes car, la majorité des mariages à l'époque étaient établies par l'intérêt. Elles deviennent mères et comme ça elles s'assurent une bonne positions dans la société confirmant ce que Saint Paul, le premier théoricien de la sexualité dans sa première épître à Timothée (2,14) : *Ce n'est pas Adam qui se laissa séduire, mais la femme qui, séduite se rendit coupable de transgression. Néanmoins elle sera sauvée en devenant mère.* On a encore cette domination des mâles par rapport aux femmes et leurs possibilités, les dernières étant encore coupables du péché originel. Mais ça se passait dans les villes. A la campagne tout le monde se mariaient plus tard, aussi les hommes que les femmes, car pour se marier il faudrait avoir des biens, du terrain etc. Alors vus du mariage les paysans doivent travailler presque 10 ans pour économiser et assurer un bon début pour la future famille. On pourrait considérer cette nouvelle tendance comme le début de la valorisation de la femme, que travaillait pendant la même période que l'homme avant le mariage pour stocker de l'argent et des biens. Alors, la femme et l'homme commençaient le chemin de mariage sur une position d'égalité, fait qui surviendra plus tard aussi dans les villes. Ainsi les critères du mariage ont changé à la campagne, et ce n'était pas la fortune qui dictait les choix. Les Lumières apportent une nouvelle perspective concernant le mariage : le concept de mariage d'amour prend naissance. C'est à la campagne que le concept de mariage par intérêt a été changé et révolutionné. On confirme donc, les dits de Saint Paul –dans la première épître aux Corinthiens (7,14) : *La femme ne dispose pas de son corps, mais son mari. Pareillement, le mari ne dispose pas de son corps, mais la femme.* – en confirmant l'égalité de la femme et de l'homme dans le mariage et aussi la réciprocité de ceux-ci. François de Sales et Maurice Daumas soutiennent que tout rapport amoureux est utile pour entretenir une affection mutuelle. Et comme ça on peut avoir une autre composante de la vie de famille : les rapports sexuels comme libération des sentiments et conjonction du mari et de la femme.

Pour revenir à la question de la sexualité au XVIII^e siècle, les gens vivaient leur sexualité avec tous les sens, fait qu'on retrouve dans les créations artistiques du siècle. De la littérature jusqu'à la peinture le corps nu apparaissait comme leitmotiv.

Au contraire à l'époque antérieure quand Dieu était au centre de l'univers, les Lumières apportent à sa place l'idée et son créateur, l'homme. En n'ayant plus la possibilité d'exercer son pouvoir auprès les masses, l'église perd son importance majeure dans les références de la société et ne représente plus une valeur à respecter, tout croire et rien chercher. Tout change au pôle inverse. L'homme doute donc il pense, il pense donc il existe¹⁴. Il s'échappe à tout sentiment d'obéissance et soumission devant la divinité. Il devient libre et le maître de sa conscience et de son corps, adoptant comme crédo le plaisir et en faisant tout possible pour l'atteindre. Jean Starobinski soutenait que le libertinage *représente l'une des expériences possibles de la liberté ; il procède d'une insoumission de principe sans laquelle, d'autre part, le travail sérieux de la réflexion n'aurait plus se développer. Ce siècle se voulait libre pour la chasse au bonheur comme pour la conquête de la vérité. Libre-jouissance, mais aussi libre-examen. Libertins et libertaires.*¹⁵ Dans cette découverte du corps, de la sexualité

¹² Zeldin Théodore, Histoire des passions françaises, 1. Ambition et amour, Paris, Seuil, pp.358-359

¹³ Shorter Edward, Naissance de la famille moderne, Paris, Seuil, 1977.

¹⁴ Citation adapté de René Descartes (*Je doute donc je pense, je pense donc je suis.* -en original)

¹⁵ Starobinski Jean, *L'invention de la liberté (1700-1789)*, A.Skira, Genève, 1987, p.10

et de la plaisir, le libertinage a offert à l'humanité toutes les possibilités pour s'explorer. La sexualité était dans l'air de la *capitale de Cythère*- comme nommait Maurice Lever le Paris. Le principe d'être libertin se manifestait partout, dans les rues, dans les petites maisons, dans les bordels et même dans les institutions de culture, comme l'Opéra, par exemple, *le lupanar le plus huppé de la capitale*¹⁶. On a dans ce tableau culturel plusieurs images et postures de la femme qui offre son corps aux plaisirs des hommes. C'est ici qu'on trouve la femme mariée, les danseuses ou les figurantes et les bourgeoises. Maurice Lever établit ces trois catégories des femmes qui entretenaient l'atmosphère libertine dans le temple de la culture. Mais comme dans les autres arts comme la littérature ou la peinture, il faisait aussi avoir la possibilité de stimuler le corps à l'Opéra. Bien qu'on y aille pour exalter l'esprit, il faut aussi sentir la plaisir de point de vue physique. Mais la capitale de la France n'est pas la seule hôtesse de la sexualité.

Effervescence culturelle mais aussi érotique, le siècle des Lumières est le temps des plaisirs au plus haut niveau. Pavillon de chasse pendant le règne de Louis XIII, le château de Versailles change une fois avec la suprématie du roi soleil. Il transforme le château dans le centre du pouvoir mais aussi dans un centre incontestable des désirs et amours. Les cours, les appartements qui communiquaient tous représentent la scène la plus favorable pour manifester les plaisirs du roi. Voilà le début de la chute de la monarchie. La politique et l'érotique faisaient front commun dans l'un des plus grands empires du monde. Celui qui transforme presque définitivement le château est Louis XV, qui obsédé par la sexualité transforme la somptueuse cour de la royauté dans le plus grand bordel de la France illuministe. Opulence, plaisir et orgies, des idylles qui finissaient la plupart des cas avec des enfants bâtards, les pédérastes de Versailles, les hommes importants de l'Etat et le roi-même étaient plus préoccupés avec le bien-être de leurs corps que ce du pays. Et d'une part la société acceptait. Les sorties çà l'église du roi accompagné par sa reine, mais aussi par deux ou trois amantes, n'était pas une chose à dénigrer. Les femmes du temps, amantes du roi, même mariées n'étaient pas accusées par leurs maris, par contre ceux-ci étaient fiers d'avoir une femme qui serve les plaisirs du plus grand homme de l'Etat. Ce règne de débauche en pleine décadence hérité par Louis XVI n'a plus la chance de s'améliorer. Le mariage du roi avec Marie Antoinette et son tant discuté impuissance sexuelle, conduit le règne dans une disgrâce qui conduit la France vers la Révolution et le guillotinage de celui-ci. *Car si vous vivez selon la chair, vous mourez.* disait Saint Paul dans son Epître aux Romains (8 ; 13), fait qui a fonctionné comme une prophétie pour ce qui va se passer plus tard dans la cour de la France. Mais même si le dernier roi de la France avant la révolution n'était pas aussi accroché aux plaisirs corporels comme ses prédécesseurs, la cour frémissait des rumeurs concernant la liaison de Marie-Antoinette avec Monsieur de Fersen. Ainsi la vie publique des rois se privatise étant de plus en plus peuplée des gens de l'extérieur qui deviennent des vrais connaisseurs de l'intimité royale. *Au fond, malgré les différences d'époques et d'objectifs, la représentation du pouvoir est restée hantée par la monarchie. Dans la pensée et l'analyse de la politique on n'a toujours pas coupé la tête du roi*¹⁷. On complète cette affirmation de Michel Foucault avec le fait qu'on a gardé dans nos héritages aussi les mœurs et les inclinations des rois, parce que, à la fois, on reste tous des êtres humains avec des ancêtres de la même origine, peut-être.

Pour mieux encadrer l'esprit des Lumières il faut mentionner que les dames au service des rois n'étaient pas des simples femmes à foyer, mais des vraies mesdames, symboles de la beauté et du bien-être de l'époque. On pourrait mentionner Madame de Maintenon qui pendant sa relation avec le roi Louis XIV, a joué un rôle très important dans l'éducation des filles de la cour et a fondé l'école de Saint- Cyr où ont été éduquées à l'époque les filles qui provenaient des familles nobles mais pauvres. Bien sûr qu'on ne parle pas d'une relation passagère, mais d'une liaison constante qui a duré presque 40 ans, de 1674 jusqu'à 1715, à la

¹⁶ Lever, Maurice, *op.cit.*, p.495

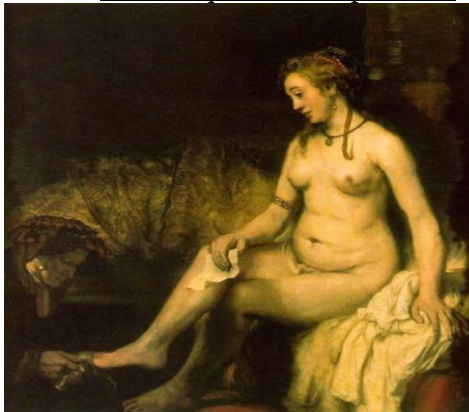
¹⁷ Foucault Michel, *Histoire de la sexualité, Tome Ier, La volonté de savoir*, Gallimard, 1976, p.117

mort du roi.¹⁸ Si on passe au suivant souverain de la France, Louis XV on note la célèbre Madame de Pompadour, qui, présente dans la vie personnelle du roi, dont elle est la favorite, elle est aussi l'un des modèles préférées par les peintres du temps pour l'art de la peinture.

L'art ne marche pas trop loin de ce que signifie le courant général des Lumières, alors que la sensualité et la délicatesse sont présentes partout dans la manifestation des artistes. Le corps voluptueux émane la sexualité en tant que les courbes et les formes décrites par ceci renvoient à la passion et à l'éclat des sens. *La beauté, autrement dit, n'existerait qu'en 'inspirant la volupté'.*¹⁹ Une volupté qui, dans l'art, ne connaît pas la réalité scabreuse des scènes de débauche, mais qui garde une trace de beauté, de sublime. Denis Diderot dans son Encyclopédie concrétise un champ lexical du sublime, qui l'apporte dans le spectre de la beauté : *Selon que les rapports et l'esprit des hommes ont varié on a fait les noms joli, beau, charmant, grand, sublime, divin, voilà les nuances du beau.*²⁰ On est mis tête-à-tête avec une vision plus humaniste de l'art, où chaque artiste peut décider les proportions des corps qu'il peint. C'est un passage de l'influence de la religion et de la théologie dans l'art vers l'influence plus terrestre de l'homme.

Concernant les beaux-arts, le XVIII^e siècle français, est partagé en trois périodes importantes du point de l'art : le baroque, le rococo et le préromantisme. Même si on parle de trois périodes avec des caractéristiques générales différentes, sur l'aspect de l'art tous les trois ont été patronnés par une idée unique : être belle. Pendant la période baroque, l'art est orienté à nouveau vers des thèmes religieux, les peuples adoptent une pudeur spécifique à la spiritualité qui caractérise le baroque. On pourrait dire un retour aux principes du siècle antérieur. *« La beauté redevient plus 'sage', et s'accompagne d'une meilleure hygiène- avec l'éviction de plomb, mercure, zinc, arsenic, considérés comme toxiques, et un commerce du cosmétique fleurissant : le 'Paris des parfumeurs'. »*²¹

Le baroque dans la peinture



Rembrandt- Bathsheba au bain



Rubens - Portrait de
Marchesa Brigida
Spinola Doria



Vermeer- Diane et ses compagnes

Le courant artistique qui suit au baroque est le rococo, apparu vers le milieu du XVIII^e siècle, et qui annonce une libération de la culture classique, un « *retour de la volupté, de l'élégance, du raffinement, ce qui n'empêche pas une vie désinvolte, agréable et amoureuse de la nature.* »²² Même si la période rococo est influencée, dans la plupart, des sujets mythiques, les idéaux de la beauté changent un peu, en réorientant l'attention vers

¹⁸ Michel Verge-Franceschi

¹⁹ Vigarello Georges, *Histoire de la beauté, Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Editions du Seuil, Paris, 2004, p.68

²⁰ Le Rond D'Alembert J. Diderot D., *Encyclopédie, Dictionnaire des sciences et des arts*, Genève, 1778-1779, art. 'Beau'

²¹ www.psychanalyse.com/ Mémoire pour le Diplôme inter universitaire de médecine morphologique et anti-age;

"Evolution du concept de la beauté à travers les siècles", p. 50, consulté le 22 mars 2015, 19 :40

²² www.psychanalyse.com/ Mémoire pour le Diplôme inter universitaire de médecine morphologique et anti-âge; "Evolution du concept de la beauté à travers les siècles", p. 54, consulté le 22 mars 2015, 19 :40

« des sujets nouveaux : les servantes, les scènes de goûter, les promenades... la vie dans toute sa simplicité. »²³

Le rococo dans la peinture :



Boucher-Madame de Pompadour Tiépolo- Jeune Femme
au Perroquet

Watteau- La Gamme d'Amour

A la fin des Lumières on a le troisième courant artistique, notamment le préromantisme qui annonce le passage vers le siècle suivant. Les écrivains préromantiques sont Diderot et Rousseau. *Diderot, en 1751, dans l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, rappelle les notions simples, empiriques, pouvant –être à l'origine du beau : la proportion, la perfection, l'unité, l'ordre et le rapport. [...] Chaque âge a ses goûts. [...] Le jugement du beau est donc bien relatif à chaque homme perçoit différemment la perception de rapports.*²⁴

Après le rococo, la scène artistique est dominée par le néoclassicisme, qui marque un retour aux formes gréco-romaines de l'Antiquité²⁵. On parle donc, dans le siècle des Lumières d'un retour aux idéals médiévaux, même si la religion n'a pas une influence si catégorique dans l'art et dans la vie sociale. Le mot-clé qui traverse et devient leit-motif des Lumières est la nature, la simplicité. « On se maquille moins : la femme idéale de l'époque doit avoir un teint de porcelaine aussi naturel que possible et les lèvres douces. Bien que bouclés et poudrés, les cheveux adoptent un style savamment 'décoiffé'. La femme n'est plus une beauté statique engoncée dans des costumes trop étroits pour elles. »²⁶ La beauté devient libre, aussi comme la femme et son style vestimentaire. Les lèvres, les yeux, les cheveux sont beaux comme tels, sans aucun ajustement artificiel. La beauté dégage liberté, simplicité, aisance. Le XVIII^e siècle devient ainsi le premier seuil que l'humanité traverse vers la modernité, le début de la liberté du corps, l'illumination de l'esprit.

BIBLIOGRAPHY

- Daumas Maurice, *La sexualité dans les traités sur le mariage en France, XVI^e-XVII^e siècles*, Revue d'histoire moderne et contemporaine, 2004/1 (n°51-1)
 Delon, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Hachette Littératures, 2000
 Foucault Michel, *Histoire de la sexualité, Tome Ier, La volonté de savoir*, Gallimard, 1976
 Lever, Maurice, *Anthologie érotique –le XVIII^e siècle*, Editions Robert Laffont, Paris, 2003

²³ www.psychanalyse.com, Mémoire pour le Diplôme inter universitaire de médecine morphologique et anti-âge; "Evolution du concept de la beauté à travers les siècles", p. 54, consulté le 22 mars 2015, 19 :40

²⁴ www.psychanalyse.com, Mémoire pour le Diplôme inter universitaire de médecine morphologique et anti-âge; "Evolution du concept de la beauté à travers les siècles", p. 23, consulté le 22 mars 2015, 19 :40

²⁵ www.psychanalyse.com, Mémoire pour le Diplôme inter universitaire de médecine morphologique et anti-âge; "Evolution du concept de la beauté à travers les siècles", p. 56, consulté le 22 mars 2015, 19 :40

²⁶ www.journaldesfemmes.com, consulté le 19 mars 2015, 18 :16

ShorterEdward, *Naissance de la famille moderne*, Paris, Seuil, 1977

Starobinski Jean, *L'invention de la liberté (1700-1789)*, A.Skira, Genève, 1987

Vigarello Georges, *Histoire de la beauté, Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Editions du Seuil, Paris, 2004

Zeldin Théodore, *Histoire des passions françaises*, 1. Ambition et amour, Paris, Seuil
www.psychanalyse.com/ Mémoire pour le Diplôme inter universitaire de médecine
morphologique et anti-âge; "Evolution du concept de la beauté à travers les siècles", consulté
le 22 mars 2015, 19 :40

THE CULTURAL MODEL IN SORIN TITEL'S PROSE

Amalia-Maria Roșioru

PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: In his work, Sorin Titel had interpreted a cultural structure presented through the characters' behaviors, which are consequences of an ancestral way of thinking. In short prose, but especially in the novel "*Femeie, iata fiul tau*" the world of characters is being built around strong convictions, such as the sole purpose of a mom who lives only to protect her son, or the responsibility to sacrifice herself to protect the pair of twins. If other writers, such as Marin Preda, Eugen Barbu or Stefan Banulescu were also interested in representing the groups as a whole, Sorin Titel limits himself to merely observing the relationships between two individuals (mother – son, brother – brother), to demonstrate that each human lives his destiny on his own, being independent from society. To do that, the author projects his stories in either Banat, Paris or some "*Tara Indepartata*", to illustrate that man is the bearer of ancestral values that are passed on through myths and that, regardless of time and space, do determine his actions and decide his destiny.

Keywords: culture, myth, duality, convictions, destiny

Arhetipurile care configurează modelul cultural în proza lui Sorin Titel pot fi decupate din text numai dacă se recurge la o hermeneutică ontologică care va însemna o *restitutio* a lumii ce le-a generat. Lumea ficțională se rescrie după tipare ancestrale inexorabile în care semnul codifică și decodifică, iar monografia socială, dar și monografia psihologică sunt expresia unui cod cultural. Este nevoie de detalierea unui aparat semantico-textual pentru a înțelege ce se întâmplă realmente în spațiul de simbolizare reprezentat în ansamblu în proza de reverberație mitică. Prin sine însuși, mitul este echivoc pentru că este puntea dintre două realități, „mitul are două fețe”¹, iar cine încearcă să se împărtășească cu una dintre dimensiuni, realizează că substanța ei s-a prelins în cealaltă. Vasile Lovinescu crede că: „mitul trebuie prins prin învăluire spiralată, iar ambiguitatea sa supralicitată printr-o ambiguitate și mai mare”². Sorin Titel reușește să transfere în mit substanța epică a textelor³ sale pentru că experiențele personajelor au caracter exemplar, iar temporalitatea este estompată prin formurări biunivoce. Intenția de mitizare a textului este clară, mai ales prin supralicitarea semnelor. Transformarea realității în text, de textualizare a realului, este înțeles de teoreticieni ca o serie de operațiuni intra-logico-emoționale, prin acțiuni și retro-acții ce au loc între planul referențial și cel textual în formare. Cuvântul își devine lui însuși metaforă printr-un proces dublu de exaltare-ocultare a spațiului semantic și cel referențial, care cunosc un duct cu direcționare dublă, dus-întors în construcția textului. Acest demers a condus la identificarea în text a unui model cultural, știindu-se că pryncultură se înțelege o realitate mentală⁴ care inaugurează spațiul factual, îl definește în funcție de norme și credințe proprii. Există o direcție de gândire care arată că suntem

¹ LOVINESCU, Vasile, *Mitul sfâșiat, eseuri de ieri și de azi*, Institutul European, Iași, 1999.

² Ibidem p.31.

³ Evoluția literară a lui Sorin Titel are trei etape distincte: Perioada uceniciei literare arată un povestitor talentat, cu finețea analizei și cu două teme predilecte (a copilăriei și a adolescenței, a creației și a creatorului) în *Copacul* (povestiri), 1963, *Reîntoarcerea posibilă* (mic roman), 1966, *Valsuri nobile și sentimentale* (schite și povestiri), 1967. Perioada căutărilor și a lecturilor de actualitate (Kafka, Bekett, dar și noul roman francez) îl îndreaptă spre onirism și parabolă. *Dejun pe iarbă* (roman), 1968, *Noaptea inocenților* (nuvele), 1970, *Lunga călătorie a prizonierului* (roman), 1971, ultimul tradus și foarte bine primit în Franța. Perioada maturității artistice denotă o schimbare a lecturilor și a preferințelor. Ea coincide cu etapa bucureșteană, distanțarea de Banat cere regăsirea spațiului cunoscut prin scris: ciclul său cuprinde patru romane: *Țara îndepărtată*, 1974, *Pasărea și umbra*, 1977, *Clipa cea repede*, 1979, *Femeie, iată Fiul Tău*, 1983.

⁴ Cu statut de concept teoretic, termenul de mentalitate este introdus de Lucien Levy-Bruhl, *La mentalite primitive*, 1921.

diferiți prin cultură, dar rămânem identici prin valorile universale pe care teoriile structuraliste despre cultură le subtrag din corpusul fiecărei culturi în parte. Școală franceză prin Lucien Febvre (1983), Georges Duby (1961), Jacques Le Goff (1970) actualizează conceptul de mentalitate colectivă, mai întâi cu referire la civilizația occidentului medieval. Din perspectiva acestor autori, opera de artă este investigată în calitatea sa de document istoric, înregistrând în reprezentările artistice structurile mentalității colective. Literatura este considerată o mărturie a discursului mental propriu unei epoci istorice și, tocmai de aceea, se acordă atenție structurilor mentale și tropilor reprezentativi. Acest repertoriu este încadrat ulterior unor sisteme de gândire care desemnează modele de umanitate care își găsesc corespondent în arhetipuri.

Sorin Titel a transcris în opera sa un modelul cultural specific atât întregii civilizații umane, cât și particular gândirii românești, model ce se configurează prin comportamentele personajelor. Apreciem că acest model cultural este comun întregii umanități pentru că se revendică din miturile fondatoare iudeo-creștine: Adam și Eva, Cain și Abel, Iosif și frații săi sau Fecioara Maria și Mântuitorul Hristos pe care, prin replieri semantico-stilistice, autorul le folosește pentru a realiza o matrice imuabilă. Atât în proza scurtă, dar mai ales în romanul *Femeie, iată fiul tău* (1983), lumea personajelor se construiește în jurul unor convingeri foarte puternice ca: protejarea fiul de către o mama care trăiește doar în acest scop sau obligația fratelui de se jertfi în apărarea dublului geamăn. Dacă alți scriitori ca Marin Preda, Eugen Barbu sau Ștefan Bănuțescu au fost interesați și de reprezentarea colectivităților, Sorin Titel se limitează doar la urmărirea relațiilor reduse la doi indivizi (mama-fiu, frate-frate) tocmai pentru a demonstra că omul își trăiește individual destinul, iar acesta rămâne liber în raport cu societatea. Spre exemplu, Eugen Barbu care este un prozator puternic și original se remarcă prin forța construcției epice care se revendică din autenticitatea morfologiei toposului în totalitate inedit, prin impunerea unui sistem de semne autarhice, în ultimă instanță. Cunoașterea directă a vieții de la periferia Bucureștiului, care constituie substratul antropologic⁵ al scriiturii, se traduce în vitalism și substanțiabilitate și redă, în final, o monografie socială. Reprezentarea unui *modus vivendi* cu dinamica și constantele sale așază textul pe noua linie a prozei adică a noului roman. În romanele lui Eugen Barbu, dar și în proza lui Ștefan Bănuțescu aceste linii ale noului roman sunt evidente. Romanele lui Barbu⁶ rescriu o lume pe care ochiul naratorului o redă firesc într-o frescă vie și tocmai în ciuda aparentei simplități, totul se descompune și se recompune, iar pentru a avea o imagine totalizantă trebuie atinse trepte ale cunoașterii pentru a decoda mesajele hermetice.

În ceea ce privește noul roman, se poate observa faptul că acesta se caracterizează printr-o serie de absențe, „reflex al atitudinii negative (de suspiciune) în fața categoriilor pe care și le impune proza tradițională: analiză, acțiune, personaj, analiză psihologică⁷”. Lectura solicită foarte mult atenția cititorului pentru că textului aproape îi lipsește intriga și se cere participarea activă pentru că rămân multe spații obscure cărora doar cititorul le mai poate da un sens fiindcă naratorul le-a abandonat. Personajele aproape nu se individualizează, sunt simple entități care “se dizolvă în plasma narațiunii, voci în absența organelor de emisie, purtând între ele un dialog care e o subversie⁸.” În noul roman se suprimă orice tip al convenționalului până la eliminarea aproape totală a unui fir epic. Din tot ce era consacrat pentru arta romanească, rămâne ca atitudine admisă scufundarea totală în anonimul spre a relata secvențe de viață sau, așa cum susține criticul Gabriel Dimisianu: “spre a emite semnale-imagini pentru un scop invers decât cel urmărit de scriitorul clasic: adică în loc să afirme o personalitate, determină, dimpotrivă, un proces de depersonalizare”.

Sorin Titel a reprezentat cel mai autentic noul roman în literatura română, iar spre deosebire de abordare narativă totalizatoare din romanele lui Eugen Barbu, în universul romanesc al prozei lui Titel, atenția naratorului se focalizează asupra indivizilor care viețuiesc după un cod de gândire care îi izolează de societate. Acest individualism poate fi nota particulară a spiritualității românești și cea mai plauzibilă explicație pentru anacronismul societății noastre. Spre a-și susține teza, autorul își

⁵MARINO, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.

⁶Groapa (1957), Principele (1969), Săptămâna nebunilor (1981), Ianus (1993)

⁷DIMISIANU, Gabriel, *Nouă prozatori*, Editura Eminescu, București, 1977, p.136.

⁸Ibidem, p.137.

proiectează poveștile fie în Banat, fie la Paris, fie într-o așa numită *Țară îndepărtată* spre a ilustra că omul este purtătorul unor valori ancestrale transmise prin mituri și că, indiferent de contextul spațio-temporal, acestea îi determină acțiunile și îi definesc destinul. Omul lui Sorin Titel nu are o zeitate căreia să i se închine, el își găsește un alt om pe care să-l slujească cu devoțiune. Mama își slujește fiul, iar fiul moare pentru a-l salva pe dublul său, jertă ce capătă sensuri mistice. Eroii nu sunt goliți de sentimentul sacru, dar aceștia nu trăiesc în orizontul lui și nici nu caută un sprijin în lupta lor cu visele, spre exemplu, ei vor să primească semne, dar nu-și pun întrebarea cine le revelează. Sorin Titel a început construcția unui univers românesc scris pe această dominantă de întemeiere a lumii cu povestiri și schițe care erau colaje din existent proiectate în maniera neorealismului cinematografic (volumele *Copacul*, *Valsuri nobile și sentimentale*) și a continuat în acest stil. Romanul *Reîntoarcerea posibilă* valorifică secvențe neorealiste în organizări epice mai complicate al căror țel era să obțină impresia de comcomitență sau de simultaneitate. *Dejunul pe iarbă* e o scriere în formula noului roman de la care preia atitudinea depersonalizantă și modul de a surprinde firul vieții. *Lunga călătorie a prizonierului* apelează la reprezentări simbolice, fiind o parabolă în stil kafkian. Proza *Țară îndepărtată* aduce o intensificare a percepției concretului. Fervoarea căutărilor în planul expresiei, perpetua agitație și preocupare de a schimba perspectiva epică sunt considerate excesive de mulți exegeți (Gabriel Dimisianu). La Sorin Titel este evidentă ideea că dacă în proza „veche” s-a înfățișat mai ales succesiunea, a venit timpul să se pună în lumină celălalt raport: de concomitență și, în aceeași secundă, au loc o infinitate de întâmplări ce vor fi redată în lumea textului. Desfășurarea epică este mai greu de urmărit, iar cititorul obișnuit să se lase îndrumat de narator constată că e solicitat să participe activ la prospectarea unor spații, să deducă el însuși care e sensul unor discontinuități. “Unghiul naratorului nu e unul singur, cum nu e nici timpul narațiunii, după cum nici registrele (al realității imediate, al visului, al imaginarului, al poeticului ș.a.m.d.), ritmurile și direcția înaintării sunt și ele neuniforme și, de multe ori, în contrasens, sporind senzația de neorganicitate. Un enunț dă impuls faptelor spre un anume reper, avem impresia că lucrurile s-au pornit într-acolo și, dintr-odată, ne vedem reînțorși la punctul de plecare sau undeva mult în urmă, apoi din nou, prin îndrăznețe rotiri, o nouă avansare, alternări de mișcări lente și repezi, de plonjări la un punct fix ori de înaintări pe o rază largă, totul spre a da sentimentul urnirii tuturor mecanismelor vieții”⁹. Pe linia noului roman este scrisă și cartea *Femeie, iată fiul tău* ce se deschide cu o proiectare în vis pe care Sofia, personaj central și cu rol de pivot în țesătura epică, o așteaptă spre a i se lămuri misterul legat de fiul ei cel mai mic. Este interesant cum autorul rămâne în spațiul casnic al Sofiei și, dacă aceasta nu e interesată de relațiile sociale și nici măcar de relațiile cu fiii ei mai mari, nici autorul/naratorul nu le acordă atenție. Lumea Sofiei și implicit universul românesc se vor defini în jurul convingerilor eroinei, personaj care se va reflecta într-o multitudine de oglinzi, iar de fiecare dată imaginea va avea o constantă: Eroina este mama lui Marcu, despre care Marcu și din ce timp și spațiu rămân ne semnificative. Sofia mărturisește că legătura cu ceilalți fii a dispărut total odată ce ei s-au așezat la casele lor, dar pentru cel din urmă născut al ei păstrează în continuare o dramatică legătură de sânge trainică și dureroasă. Visul este acum singura modalitate prin care poate hrăni această legătură, numai că visul este unul funest-premonitoriu și asta o terifică. De altfel, visul fiind “metoda” cea mai normală și mai universală de adormire a rațiunii, oniricul constituie un domeniu al fantasticului¹⁰. Azi, când se cunosc atât de

⁹DIMISIANU, Gabriel, op. cit.

¹⁰Fantasticul (lat. med. phantasticus, gr. phantastikos) desemnează ceea ce nu există în realitate, ceea ce pare ireal, aparent, iluzoriu, lumea fântasmelor (gr. phantasmata= apariție, viziune, imagine). Termenul cunoaște diferite accepții: imagine sensibilă (în psihologia scolastică), imagine mentală, construcție a imaginației creatoare (în psihologia modernă), scenariu imaginar al unei dorințe inconștiente (în psihanaliză), stabilizate în sfera suprarealității, ficțiunii supranaturale. Sensul devine un loc comun al prozei romantice, inclusiv românești, la Vasile Alecsandri, de exemplu: “fantezme din alta lume”, “împaratia fantezmelor”. Fantasticul fiind produsul imaginației sau fanteziei definește, în egală măsură, produsele celor două facultăți, considerate mult timp ca sinonime. Dicționarele înregistrează această suprapunere în filosofia scolastică, la teologii catolici, la raționaliști, fără nici un fel de specializare estetică. Abia în estetica idealistă¹⁰ germana începe să se facă o disociere netă între “phantasie”, simplă imaginație, și “einbildungskraft”, activitate (producție) prin excelență a spiritului, urmată de distincția, nu mai puțin importantă, între: fantezie=lume imaginara, conținutul imaginației și fantezie=activitate creatoare care o animă (das phantasieren), așa cum precizează

multe date despre mecanismul creației, despre psihologia visului și funcțiile sale literare, nu poate să mai surprindă redescoperirea virtuților miraculoase ale oniricului. Ele nu sunt nici suprarealiste, nici romantice, ci pur și simplu fantastice, în sensul cel mai traditional al cuvântului. În măsura în care visul se suprapune realității, se confundă cu ea, o prefigurează sau o substituie, ne aflăm în plin regim fantastic. În acest roman, autorul/naratorul nu vrea să demonstreze nimic, nici că ne aflăm în fantastic, nici că suntem într-o dimensiune verosimilă, el urmărește cu insistență obsesia Sofiei pentru mezinul plecat departe și doar acest aspect desenează firul epic. Inițial, Sofia este numită “femeia bătrână” ca apoi numele său să-i definească statutul de vârstnica familiei, de purtătoare a unor valori traduse și prin capacitatea de obiectivare și contemplare. Romanul poate fi urmărit pe tablouri pentru că nimic nu trebuie receptat în cheie realistă, dar nici exclusiv în cheie ezoterică. Tablou care deschide romanul surprinde o imagine nocturnă prin care Sofia aleargă să prindă din urmă visul: “În celălalt pat femeia bătrână continua să doarmă, și numai liniștit nu era, numai odihnă nu se putea numi somnul ei bântuit de tot felul de vise ciudate... Se făcea că se afla într-o casă cu ușile larg deschise și cu încăperile goale. Trecând așa dintr-o odaie în alta, căuta parcă pe cineva fără să știe prea bine pe cine caută. Și pe cine anume ar putea să caute într-o asemenea casă lăsată de pripas?”¹¹ Visul Sofiei desenează un labirint, ușa care nu se deschide, apoi rătăcirea, apoi găsirea cheii de lemn și imaginea terifiantă din spatele ușii: o femeie șterge chipul însângerat al fiului ei. Sofia privește mai bine și constată că acea femeie este ea, iar fiul este Marcu: “și iat-o pe Sofia, cea din vis, stând în pragul ușii, uitându-se la femeia din încăperea încuiată cu cheia din lemn. Iar femeia aceea nu era alta, tot ea era! Înțelegea că totul nu era decât vis și nălucire, dar nu avea de ales, trebuia să-și ducă visul până la capăt, alta nu era de făcut! Pe dușumelele putrede era întins un băiețandru al cărui trup era însângerat, femeia aceea cu conciiu despletit îi ștergea obrazul cu un ștergar de cânepă și plângea.”¹² Această imagine redă tragedia întregii umanități; o mamă care își plânge fiul însângerat este cea mai pură, am putea spune, expresie a durerii umane, fără remediu, fără alinare. De asemenea, această imagine se suprapune pe imaginea iconografică a Fecioarei Maria care își plânge Fiul răstignit pe Cruce. Iconografia creștină cuprinde tragedia umanității, însă replica Mântuitorului adresată Mamei sale și celui mai tânăr ucenic, Ioan, este drumul speranței, al renașterii. Mama este dată în grija altui fiu, de fapt același ca simbol, iar nimic nu poate opri curgerea vieții, nici cea mai cumplită faptă a umanității. Titlul *Femeie, iată fiul tău* care reia îndemnul Mântuitorului din Sfânta Scriptură devine cel mai evident exercițiu intertextual și exprimă mesajul romanului. Umanitatea aflată în plin dezastru găsește, prin Iubire, puterea de a duce viața mai departe. Romanul *Femeie iată Fiul Tău* preia elemente fantastice pentru a transpune o matrice identitară prin referire la *tema dublului* care, în actualitatea ei habsburgică e tratată aparent într-o cheie tragic-comică, iar finalul rămâne grav. De asemenea, povestirea în rame multiple, cum se întâmplă în povestirea în ramă din tabăra estivală, e pusă apoi în rama unei povestiri despre un sat rămas fără bărbați în Transilvania. Exegeții au observat faulkerianismul prozei lui Titel, însă discursul depășește și această întâlnire privilegiată. În acest sens, putem remarca partea a șaptea din roman dedicată formării profesionale și erotice a ofițerului Ivo Filipovac, în care se face intertext cu Thomas Mann, mai ales prin manierismele repetitive care reiau iar și iar povestea. „A fost odată un ofițer de hovezi, Ivo Filipovac”, secvență cu rol de refren, dar și de laitmotiv. Sorin Titel își tratează personajele-marionetă cu un altfel de umor ce amintește de Thomas Mann, cel din *Alesul* și *Felix Krull*. Schimbarea registrului prin poveste lui Marcu de la Paris, cu amicii lui occidentali, rescriu o pagină din Cortazar. Întorcându-ne la titlu, apreciem din nou că romanul face intertext cu Noul Testament prin evocarea momentului răstignirii Mântuitorului: Fecioara Maria, transfigurată de durere, plânge la picioarele Fiului ei răstignit. Acesta, cu un ultim efort, i se adresează cu replica: *Femeie, iată Fiul Tău*, lăsând-o în grija Apostolului Ioan. Această scenă a fost sursa multor interpretări dintre care putem aminti: grija divinității pentru umanitatea, dar și grija firească pentru

Adrian Marino, Dictionar de idei literare, Ed. Eminescu, București, 1973. Prin introducerea unei dimensiuni filosofice (“*einbildungskraft*” definește și activitatea care conciliază contradicțiile spiritului) fantezia (=fantasticul) trece inevitabil pe un plan secund, predispus deprecierii.

¹¹ Fragment preluat din romanul “*Femeie, iată fiul tău*”.

¹² Fragment preluat din romanul “*Femeie, iată fiul tău*”.

mama pe care acum o lasă în seama altui fiu sufletesc. De asemenea, relația dintre Marcu și cei trei frați este o rescrierea a scenei biblice dintre Iosif și frații săi care, invidioși pe fratele lor mai mic pentru că este atât de mult iubit de tatăl lor, îl vor vinde ca sclav și vor pretinde că a murit. Și Marcu din roman, asemenea lui Iosif, își iartă frații și îi prețuiește. Mitul lui Cain și Abel se reflectă în text prin actele de cruzime pe care frații mai mari le fac față de Marcu. *Mitul fratricidului* este reinterpretat în text și se regăsește în ura multiplicată a fraților mari față de cel mic pe care iubirea mamei nu-l poate apăra cu totul, sortindu-l nefericirii și singurătății (o altfel de moarte față de a biblicului Abel). Sângele apasă ca un blestem, stârnind disperare (“mereu se întreba Marcu de ce nu-l iubesc frații săi”¹³); Înțelegerea și iubirea lui Marcu vin mai târziu pentru fratele geamăn și străin, un dublu fără nicio legătură cu familia. În al doilea plan narativ care dezvoltă istoria lui Marcu Crăciunescu, fiul e unic, iar iubirea mamei rămâne pură, nealterată de sentimentul vinovăției. Citind în această cheie textul, observăm cum Sorin Titel este acum un mare intertextual cu o știință a țeserii poveștilor dintr-una într-alta, căci o dată ce povestea începe să se spună, adăunările intertextuale sunt practic imposibil de evitat. Sorin Titel mărturisea în ultimul său interviu: “*Femeia cu pruncul, așa cum apare în vechea iconografie și în marea pictură a lumii este una din temele fundamentale ale artei. Am avut tot timpul imaginea unei mame cu pruncul și acest lucru apare și explicit în cartea mea: iubirea mamei pentru fiul nefericit, femeia neputincioasă care participă la suferințele fiului fără să-l poată ajuta. Această temă m-a tulburat adânc, o temă literară și nu religioasă, a zbuciumului matern, a suferinței umane este una fundamentală, zic eu, pentru orice scriitor. Romanul Femeie, iată fiul tău este cea mai elocventă expresie a asumării magistrale am putea spune, a tehnicilor noului roman. Încercarea de sincronizare cu noului roman a început cu povestiri și schițe, care erau decupaje de întâmplări din existența imediată, proiectate în maniera neorealismului cinematografic.*”¹⁴. Romanul *Femeie, iată Fiul Tău* circumscrie structura narativă unor teme mari ale fantasticului: *tema dublului* dar și a *eternei reînțoarceri*. Și în proza anterioară apariției romanului, universul ficțional aluneca insesizabil din planul real, estompa distanța dintre cei morți și cei vii, dintre trăire și amintire printr-o tehnică a anvelopei, o continuă mișcare a personajelor, a spațiului și a timpului. Romanul își păstrează coerența prin organizarea materialului epic în două planuri care au în centru un cuplu: mamă-fiu (Sofia și Marcu Crăciunescu; mama nenumită și Marcu pictorul). *Dublul* se regăsește și în interiorul fiecărui plan: și Marcu înaintașul și Marcu pictorul trebuie să părăsească spațiul ocrotitor, matern al casei și să plece în lume să-l găsească pe celălalt, iar unul din ei să se sacrifice pentru fericirea sau viața celui rămas. Țesătura epică complicată atrage un cititor care este hotărât să descopere sensul camuflat în poveștile cu rame multiple.

Romanele lui Sorin Titel configurează același spațiu al Banatului patriarhal de la începutul secolului nostru până la anii de după cel de-al doilea război mondial, cu deschidere către Viena imperială sau Parisul anilor 1970. Eugen Simion afirma: “*nimeni, cred, dintre prozatorii mai noi n-a sugerat ca prozatorul acesta bănățean cu trupul robust, cu favoriți falstaffieni și cu o mustață ce se revarsă lin peste obrajii rumeni, inspirând simpatie și mulțumire de viață, nimeni, zic, n-a scris mai bine ca el despre melancolia lucrurilor ce pier.*” Narațiunea *Dejunul pe iarbă* (1968) care este un *prim ecou al curentului noului roman* (Gabriel Dimisianu) este scris ca urmare a unei asimilări originale a experienței europene, aplicată unui fond de inspirație specifice autorului român și aici găsim pagini cu intenție programatică: “*Mâna încetă să-l mai asculte și mișcarea de a duce ceașca de cafea la gură e imposibil de făcut. Senzația destul de ciudată, aceea de a simți prezența celorlalți, în timp ce pe el însuși începea încet, încet să se ignore: un fel de amnezie totală; întâi mâna stângă, apoi cea dreaptă; încetează să mai existe gură, ochi, picior, gât, piept, un fel de a ieși din el, când toate în afara lui continuă, năvălesc spre el, se fac prezente cu brutalitate. Nimic altceva decât niște lucruri golite de ceea ce el, existând, încerca să facă din el, de acea rezonanță interioară care le dădea logică.*”.

Ieșirea din timp este un element important în construirea romanului „*Femeie, iată fiul tău*”, discurs ceacoperă aproximativ 80 de ani (1880-1960); subiectul se desfășoară pe două planuri

¹³ Fragment preluat din romanul “*Femeie, iată fiul tău*”.

¹⁴ Volumele *Copacul, Valsuri nobile și sentimentale*

urmărind devotamentul matern și suferința fiului prin două cupluri mamă-fiu, din lumi și timpuri diferite. De asemenea, spre a încadra opera într-un model cultural, putem citi proza lui Sorin Titel având drept cheie de lectură și opera lui Constantin Noica,¹⁵ *Modelul Cultural European*. Noica identifică, ca pe un principiu ordonator al religiilor lumii, dar și al existenței în general, raportul dintre Unu și Multiplu (sub ultimul trebuind să se înțeleagă atât diversitatea calitativă cât și pluralitatea cantitativă). El nu înseamnă același lucru cu unificarea unui divers care făcea problema cunoașterii. Ar putea fi, în cazul culturii, diversificarea Unului. Noica va descrie raporturile posibile între Unu și Multiplu, dorind să stabilească astfel paradigma unor culturi reale sau a celor susceptibile de a fi concepute: Unu și Repetitia sa, Unu și Variația sa, Unu în Multiplu, Unu și Multiplu, Unu Multiplu. Fiecare dintre raporturi ar putea da schema câte unui model cultural (Unu și Repetitia sa caracterizează culturile primitive de tip totemic).¹⁶ Noica observa că unele caracteristici specifice totemismului se înregistrează în chip lămurit și mai târziu, în configurații de alt tip, și chiar în alte culturi, acolo unde se înscrie, fie și provizoriu, dogmatismul. Comunitatea devine atunci stagnantă, cum probabil era în culturile totemice, datorită Unului sau corpului Unic de idei călăuzitoare sortite repetiției lor. S-ar putea presupune că lumile totemice erau mai însuflețite decât cele dogmatice, în măsura în care cultul totemic era consfințit, iar nu impus. Culturile de tip totemic, cu Unu și Repetitia sa, cele de tip monoteism cu Unu și Variația sa, precum și cele de tip panteist, cu Unu în Multiplu, nu pun în joc rațiunea și nu posedă în ele cunoașterea liberă. Rațiunea lor este dată de primatul Unului. Fără îndoială, proza lui Sorin Titel rămâne închisă într-o paradigmă definită prin aceste relații, cel mai probabil pe relația Unu și Repetitia sa prin tema *dublului* și prin mitul *eternei reîntoarceri* care devin leitmotivele întregii sale creații. Codul cultural s-a tradus prin intermediul relațiilor dintre indivizi, iar aceste relații definesc și convingerile personajelor. Coroborând această teză cu analiza critică a lui Eugen Lovinescu¹⁷ care arată că prin conștiința etnică și prin poziția geografică, poporul român se află la hotarul a doua lumi: a răsăritului și a apusului și din această perspectivă scriitura lui Sorin Titel aparține, poate nu în totalitate, balcanismului. Acesta a fost considerat și o metodă de creație¹⁸ care reglează sincron mecanisul cultural și literar românesc cu cel universal având capacitatea de a căuta în interstițiile culturii universale.

Așadar, mărcile de profunzime ale balcanismului precum spiritul ironic și autoironic, clivajul dintre grotesc și sublim, transcendent și sacru precum și o vulgarizare a limbajului sunt recognoscibile în proza lui Sorin Titel și îmbracă scriitura într-o mantie pentru care există pericolul de a o interpreta singular, lăsând, de cele mai multe ori, în plan secund al doilea plan, cel al semnului care desenează un model cultural.

BIBLIOGRAPHY

- BAHTIN, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982.
 BOOTH C. Waine, *Retorica romanului*, Editura Univers, București, 1976.
 CARACOSTEA, Dumitru, *Studii critice*, Editura Albatros, București, 1982.
 GEORGE, Alexandru, *Semne și repere*, Editura Cartea Românească, București, 1971.
 DIMISIANU, Gabriel, *Lecturi libere*, Editura Eminescu, București, 1983.
 DIMISIANU, Gabriel, *Nouă prozatori*, Editura Eminescu, București, 1977.
 FRYE, Northrop, *Anatomia Criticii*, Editura Univers, București, 1976.
 LOVINESCU, Vasile, *Mitul sfâșiat, eseuri de ieri și de azi*, Institutul European, Iași, 1999.

¹⁵ NOICA, Constantin, *Modelul Cultural European*, Ed. Humanitas, 1993.

¹⁶ NOICA, Constantin, op.cit.

¹⁷ LOVINESCU, Eugen, *Istoria civilizației romane moderne*, vol. I, București, Editura Ancora, 1924. Se subliniază faptul că nu există rase pure, ci numai rase istorice; ele sunt expresia unei idealități comune și nu a unui sânge nealterat. Latinitatea nu reprezintă nici ea o formulă somatică ci o configurație mintală; oricare ar fi fost amestecul de sânge intrat în compoziția rasei noastre, mentalitatea Latină o configurează în chip caracteristic și definitiv, subliniază Lovinescu. Din cauza unor împrejurări istorice tragice, consideră criticul, care ne-au statornicit pentru multă vreme în atmosfera morală a vieții răsăritene, nu am intrat de la început în ordinea civilizației apusene.

¹⁸ MINCU, Marin, *Critice*, II, 1971, Repere, Ed. Cartea Românească, București, 1977.

- LOVINESCU, Eugen, *Istoria civilizației romane moderne*, vol.I, București, Editura Ancora, 1924.
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române-cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, București, 2008.
- MARINO, Adrian, *Comparatism și teoria literaturii*, Collegium, Editura Polirom, București, 1998.
- MINCU, Marin, *Critice*, II, Repere, Editura Cartea Românească, București, 1977.
- MINCU, Marin, *Textualism și autenticitate*, Editura Pontica, Constanța, 1993.
- NOICA, Constantin, *Modelul Cultural European*, Editura Humanitas, 1993.
- RAICU, Lucian, *Printre contemporani*, Editura Cartea românească, București, 1980.
- ȘTEFĂNESCU, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005.
- ȚEPOSU, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, București, 2006.
- UNGUREANU, Cornel, *Proza românească de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1975.

NARRATIVE STRUCTURES IN THE WORKS OF ANTON HOLBAN

Andreia Maria Demeter

PhD Student, University of Pitești

Abstract: As a writer belonging to a particular type, exercising "authenticity" or, defining his prose with a term that Petru Comarnescu coined "experientialism", Anton Holban approached theoretically the genuine literature as plain recording of subjective experiences, along with Camil Petrescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Max Blecher, C.Fantăneru, Petru Manoliu, H.Bonciu. Developed in relation to the concept of "authenticity", the literary art that Ioana's author promotes sustains subjective experience, which is also tragic and genuine, sprung from inner feelings. A great admirer of some French authors like Proust, Gide or classical writers, Anton Holban made the attempts of the critics to include him in a certain formula very difficult, so he was accredited as descending from Rousseau, Amiel, Constant, Stendhal or even Proust, Gide, Huxley. The attempt proved to be even more difficult as Ioana's author also pleaded in favour of authenticity, experience, sincerity, remaining in the same time an adept of the constraints of classical art, paying close attention to craft, proportion and inner harmony.

As a short-story writer, as well as a novelist, Anton Holban was among the very few interwar artists who didn't exhibit his profession aggressively. "I won't rush to writing. Probably I don't have the temperament of a writer", he confessed in one of the interviews. "It's obvious I'm not a man of letters as, being given the opportunity to travel around the world or to listen to some music, I wouldn't write a single line", he added. It is so revealed that literature was a form of exorcising obsessions that couldn't have been exteriorised otherwise. In 1935 he made a paradoxical remark as a writer: "As I told you before, I don't like literature. I can't find any reason for pride in it. I'm writing because there is nothing else better to do. I regret not having enough courage to leave out in the world". Strategically doubting not only his talent, but also the purpose of literature add originality to his work.

His artistic creed can be withdrawn from some valuable texts, among which there is his Literary Will. His main concern is to distinguish and choose between dynamic novel („it focuses on things exterior to people", due to the fact that „only happenings can take place in leaps") and static novel („it urges you to remain inside people"). His main focus is related to the superiority that either epic category takes over. A mediocre reader will prefer dynamic novels, as they have the advantage of being able to fulfill his innate curiosity and a certain need for suspense. In opposition, static novels reject action and all the fascination that the events trigger lays inside people. Anton Holban illustrated the dynamic novel using „A Death Which Cannot Prove Anything" as an example, while he exemplified the static one with Ioana, arguing that, if in the first case, the narration is increasing its interest to a denouement, in the second the plot is given from the beginning and the whole construction of the novel is based on variations around the same theme. His preference for static novels can be explained by their depth, as the writer gives up "the show" and can get please only playing with details. Similarly, what is static represents an expression "of the most intimate life" and the way to self consciousness, a thorough analysis in which lucidity gains the first position. For the writer who investigates himself mercilessly, being close to reality without inventing anything is a guarantee of the true art: "When action is static, what we have is an enumeration of remarks we are not certain of completely, because they are stiff and not progressive. So this is a form of art which gives only guarantees of truth."

Keywords:Anton Holban, narrative, semi-absent, suggestion, authenticity.

În accepțiunea cea mai banală, narațiunea înseamnă narare a mai multor întâmplări, într-o anumită succesiune. Întâmplările pot fi reale, aparținând istoriei, succesiunii evenimentelor reale, și imaginate, din sfera ficțiunii.

Teoria narațiunii, numită naratologie, este relativ nouă, susținută de Școala formalistă rusă, de B. Tomasevski, V.B.Sklovski., V.I.Propp și alții. Structuralismul reia aproape toate ideile formalismului, redându-le în forma proprie, prin contribuția lui Roland Barthes, A.-J.Greimas, Gerard Genette. În aceste numeroase interpretări, există o anume varietate de termeni și de

concepte, dar ordonarea lor cea mai uzitată constă în distincția dintre istorie și discurs. Istoria, numită și fabulă, diegează, chiar poveste și povestire (story în teoria literară anglo-saxonă), exprimă conținutul narativ al operei literare, toate evenimentele reale sau fictive relaționate în existența și desfășurarea lor cauzală, corespunzătoare planurilor reale ale existenței. Discursul, numit și subiect (Umberto Eco folosește denumirea, credem sinonimă, de intrigă), constă în ordinea în care evenimentele sunt comunicate cititorului - ascultătorului. Istoria se referă la o realitate anume, discursul este modul în care cititorul ia cunoștință de cele petrecute, în care naratorul selectează, ierarhizează și formulează aspectele narate. Discursul are un incipit (început, introducere), o formulă sau o secvență, uneori treptată, dar de obicei memorabilă și de efect, abruptă (în medias res), care atrage atenția cititorului, cu sensuri implicate simbolic sau semnificativ și în cuprinsul textului, și un final (nu totdeauna coincident cu deznodământul), care poate fi închis sau deschis, prin suspendarea acțiunii. Între aceste limite, uneori simetrice sau corespondente simbolic, discursul se structurează în secvențe epice (numite uneori și scene, când timpul fabulei și al discursului coincid), alcătuite din motive, care pot fi dinamice sau statice (cu elipse evenimentiale, suspendări ale timpului pentru reflecții filozofice, morale, estetice și pauze descriptive: descrieri de mediu, orientare în spațiu, portrete), după modul în care naratorul accelerează, dilată sau încetinește narațiunea. De cele mai multe ori, secvențele epice se organizează într-un conflict, care poate fi exterior, între personaje sau grupuri de personaje sau între personaj și mediu, sau interior (psihologic), suprapus momentelor subiectului, care sunt, în denumirea tradițională, intriga (izbucnirea conflictului), punctul culminant (de maximă tensiune conflictuală) și deznodământul (rezolvarea conflictului). Apare astfel o deosebire netă între povestirea care povestește (discursul) și povestirea povestită (istoria, fabula), fiecare având o temporalitate distinctă, uneori paralelă, alteori interferentă.

Există un timp al fabulei (evenimential), evident situat în spațiile trecutului, care se recuperează prin timpul discursului (timpul narativ), oscilațiile permanente întic aceste linii temporale definind ceea ce se numește narativitate. Timpul fabulei este unidimensional, cronolinar, irepetabil și irecuperabil, rezultat din succesiunea evenimentelor narative, din datele realului înălțuite în desfășurarea lor temporală. Timpul discursului are reprezentarea cea mai diversificată, fiind pluridimensional, manipulând cu ușurință datele realului sau ale verosimilului, putând fi universal cosmic, mitic, istoric, individual, psihologic, cronolinar sau relativ, în care poate exista mișcare pe axa timpului, înainte sau înapoi, sau chiar transgresarea planurilor temporale. Identificarea tipologiei acestuia constituie, în analiza literară, surse ale profunzimii interpretative, tema temporalității fiind una fundamentală a literaturii universale.

”Literatura lui Holban constituie reflexul unei insurecții spirituale împotriva alienării și însingurării, o strădanie de demistificare a realității și o modalitate de restabilire a legăturii cu umanitatea”.

Deși publicația sa favorită va rămâne ”Vremea” își va face apariția și în ”Revista Fundației Regale”, unde va vedea lumina tiparului opera sa de referință ”Bunica se pregătește să moară”. Un loc de seamă ocupă colaborările la ”Reporter” și ”Azi”, în cea din urmă apărând un adevărat serial dedicat lui Proust.

Cititorul operelor lui Holban stă în fața a două tipuri de texte: unele sunt radical obiective (”Romanul lui Mirel”, ”Castele de nisip”, ”Oameni feluriți”) unde acțiunea se desfășoară cu ajutorul unor personaje cu trăsături proprii, cu o viață independentă, prezența scriitorului fiind simțită continuu, iar celelalte sunt radical subiective (”O moarte care nu dovedește nimic”, ”Ioana”, ”Jocurile Daniei” și nuvelele), acestea fiind scrise la persoana I.

Autor monocord, analist al iubirii, Anton Holban a împins involuntar critica literară spre personajul narator Sandu.

Aplicând judicioasa clasificare a lui Jaap Lintvelt asupra narațiunii holbaniene, vom remarca obediența acestui personaj narator, care, ”în planul perceptiv psihic se identifică pe de-a-ntregul cu personajul actor în tipul narativ actorial”. Este firesc dar, în acest caz, să fie analizată și relația acestui narator actor cu realitatea reprezentativă, atitudinea sa față de această realitate.

Referindu-se la specificul realității reprezentate Nicolae Manolescu afirma: *toate romanele lui Holban au ca obiect studiul intimității*. Naratorul lui Holban, ca și cel camilpetrescian, se orientează asupra identității celui alt sau mai bine zis a celeilalte. Astfel discursul narativ al acestui personaj este de fiecare dată motivat de itinerarul cognitiv la care recurge deliberat: *Cum este ea, doar asta vreau să știu*. Scopul acestui lung periplu analitic în romanul "Jocurile Daniei", realitatea propusă pentru analiză și interpretare este chiar Dania.

Dar această realitate este diferită de tot ce-i fusese dat să cunoască mai înainte. Nonșalantă, flexibilă, proteică, această realitate îi scapă mereu, refuzând să accepte itinerarul cognitiv al protagonistului narator: *Realitatea Daniei și, în același timp, existența ei fluidă formează cel mai mare chin al meu. Cu toate că cunosc sărutarea Daniei, tocmai când sunt mai fericit de existența ei, mă scutur cu o imensă tristețe de a fi fericit numai în imaginație*.

Lipsită de orice intenție, incapabilă să ia decizii, timidă chiar în calitate de personaj, această realitate nu va admite totuși să fie supusă investigațiilor și nu se supune fluxului așteptărilor personajului narator. Ea mereu procedează altfel decât așteaptă, dorește sau speră acesta. Naratorul se va simți dominat de această realitate voluntară și misterioasă de care nu se poate apropia în pofida eforturilor disperate pe care le face. Este un soi de Fata Morgana care se destramă la prima încercare de apropiere a personajului prea avid de certitudini și absolut într-un spațiu prin excelență al incertului și relativului. În această situație aviditatea de cunoaștere a protagonistului nu poate să fie satisfăcută din lipsa, propriu zis, a realității.

Făcând apel la terminologia medicală, putem afirma că Sandu suferă de sindromul deficitului de realitate, maladie de care este conștient și care îi provoacă sentimentul permanent de insațietate și inferioritate: *Mă simțeam umilit, în luptă cu morile de vânt*.

Spre deosebire de celelalte romane ale lui Holban, în care naratorul interpretează și investighează o realitate, în "Jocurile Daniei" nu realitatea provoacă analize și interpretări, ci mai ales absența acesteia. Mihai Zamfir a numit acest registru existențial semi-absență și i-a dat o definiție detaliată în studiul "Structura semi-absenței": *Prin semi-absență înțelegem un complex psihologic cu reflex literar, care poate explica în ultimă instanță resorturile acestei opere de aparențe autobiografice. Semi-absența se definește prin faptul că ea este o absență căutată și uneori provocată de autor, în mod inconștient; pentru creația sa literară, va fi în cele din urmă propice o prezență episodică și mai ales tranchilizantă a partenerei, o stare ambiguă de prezență intermediu, pe care am numit-o cu termenul de mai sus, semi-absență*.

Privită din perspectiva relației dintre narator și realitate, această afirmație pare să negligeze faptul că pentru Holban demersul literar este un rezultat al demersului analitic. În toate romanele sale scrisul nu e un scop în sine, ci o confirmare a procesului analitic, o probă a justetei investigaționale și dacă în celelalte romane traseul analitic își modifică direcția în dependență de intenția personajului narator, în "Jocurile Daniei" starea de semi-absență a realității periclitează fluxul analitic: *Cum să construiesc pe Dania din auz?* Se va întreba disperat acesta.

Dacă am considera romanele lui Anton Holban, al căror narator e Sandu o trilogie, am obține următorul tablou: primul roman "O moarte care nu dovedește nimic" este romanul unei incertitudini, "Ioana" este romanul unei gelozii, iar "Jocurile Daniei" este romanul unui joc. În "O moarte care nu dovedește nimic" realitatea este docilă, pasivă, fără pretenții. Nedescoperind suficient teren pentru itinerariul cognitiv în această realitate, naratorul își orientează atenția asupra propriei identități. În al doilea roman, atenția se concentrează asupra cuplului, iar naratorul se află în raport de "egalitate" cu realitatea reprezentată, pe când în "Jocurile Daniei", naratorul este dominat de această realitate care nu se mai pretează intențiilor sale de cunoaștere și interpretare. Grafic, această succesiune am putea să o reprezentăm astfel:

În primul roman: Narator > Realitate;

În al doilea roman: Narator = Realitate;

În al treilea roman: Narator < Realitate;

Putem astfel concluziona că semi-absența în "Jocurile daniei" nu este prerogativa naratorului cum lăsase să se înțeleagă Mihai Zamfir: "Holban nu s-a destăinuit în jocurile Daniei

pentru a-și menaja suferința erotică, ci a provocat aproape cu bună știință jocurile Daniei în varianta lor concretă, pentru a utiliza realitatea în sprijinul unei sugestii literare, ci a realității reprezentate”

Drama acestui personaj narator se consumă în relația cu această realitate proteică, fluidă, aeriană. Chiar de la început naratorul constată că existența sa pentru Dania este fantomatică. Ea îl imagina înainte de a-l cunoaște: *M-a așteptat înainte de a-mi cunoaște chipul. Este fantastic ce lipsită de orice realitate este mintea ei. Existam pentru ea ca o fantomă.* Și mai târziu constată cu ostentație același lucru: *Dania are o viață imaginară, și-și poate permite toate îndrăzelile numai cu imaginea mea, nu cu realitatea existenței mele.*

Această existență în semi-absență, suficientă și firească pentru sine, Dania i-o impune și personajului narator. Ea a fost cea care a dorit să-l cunoască și a impus regulile jocului, pe care nu le-a înțeles și nu le-a acceptat naratorul obișnuit să dicteze: *Cu temperamentul meu chinuit de îndoieli, îmi pun mereu astfel de întrebări. Să te întovărășești cu o ființă pentru care trebuie să păstrezi secrete, s-o conduci, s-o distrezi după un plan chibzuit la întuneric. Cum aș accepta o astfel de situație, eu, care n-am admis nicio îngrădire sau m-am răzbunat îndată ce am putut.*

El se va simți dominat de realitate tocmai din cauză că este antrenat într-un joc străin, ale căror reguli îi sunt necunoscute. Pe parcurs jocul îl fascinează, îl copleșește, dar îi rămâne la fel de străin și toate eforturile sale de a prinde regula vor fi inutile. Semi-absența este esența acestui joc în care nu există certitudini, consistență și profunzime. ”Se joacă Dania cu rochiile, cu cărțile, cu dragostea. Nu pune nici o bănuială că acest joc nu-i face nici o cinste, se emoționează chiar crezându-se profundă”.

Naratorul realizează că este antrenat într-un joc, (iar titlul romanului confirmă aceasta), al cărui participant activ se imaginează și rămâne șocat când se resimte lăsat pe tușă: ”La cinematograful ei parte la jocul artiștilor, te bucuri și te întristezi o dată cu ei, și totuși, n-ai în față decât niște imagini, fantome ale unor oameni, iar dacă se aprinde lumina, descoperi ecranul gol. Aceleași impresii culeg și eu din prietenia mea cu Dania. O țin în brațe, vibrează la strângerea mea, dacă dau puțin la o parte haina ei, descopăr urmele îmbrățișărilor, care n-au dispărut, cu toate că trecuse o săptămână de când n-o mai văzusem. Și totuși, distanța rămâne, nu mă pot juca în voie cu sufletul ei, cum fac copiii cu nisipul de la mare”.

Distanța sesizată permanent de acest personaj nu vine, cum lasă el să se înțeleagă, din diferența de vârstă, de confesiune sau de avere dintre cei doi, ci din diferența de percepere a jocului.

Personajul narator Sandu va fi incitat de acest joc, dar nu-l va accepta, chiar îl dezaprobă, de aceea naratorul, la rândul său, va inventa propriul joc. În absența posibilității de a comunica cu realitatea imediată, Sandu va realiza un univers compensatoriu și pe parcursul a câtorva pagini va imagina existența Daniei în cele mai mici detalii. Acest joc a început mai devreme, într-o tendință de mimetism exprimată prin intenția de a face schi. Comparând existența sa cu a Daniei compară de fapt jocul său cu al ei. Toate aceste porniri nejustificate, aproape infantile ale acestui personaj sunt intenții de înțelegere a jocului celuilalt. Impacientat, așteaptă explicații, dar Dania nu dă explicații – ea impune reguli, iar regula ei de aur este semi-absența, care sporește distanțele dintre cei doi. Atunci abia jocul lui, care constă cum am afirmat deja din crearea unui univers compensatoriu va lua amploare.

Și dacă realitatea îi oferă o certitudine, absența îi oferă mii de posibilități. O va imagina plecând, dansând, mâncând la restaurantul din apropierea casei sale, unde știa că poate să vină, o va imagina acasă sau aiurea, singură sau cu altcineva. Cu alte cuvinte va încerca să plieze o altă realitate pe cea care nu se preta analizei, o realitate care crede el că i s-ar potrivi. Acest joc ascuns, conține o mică doză de perversitate și nu va fi niciodată cunoscut Daniei. Ea, spre deosebire de Sandu, nici nu bănuiește că, fără să vrea, este obiectul unui joc străin. Dorința acestuia de certitudine vine și dintr-o conștiință artistică perfecționistă, care se manifestase și în celelalte romane, dar care în acest roman nu mai funcționează: ”Nici un plan nu pot face cu Dania care să-mi reușască. Te voi face să cunoști *cărți minunate* sau *muzică bună*. Este încântată, va asculta ce-i voi spune. Dar niciodată nu se poate începe ceea ce am hotărât cu entuziasm. Niciodată! Nu o întâmplare fără noroc. În fiecare zi câte o deziluzie”. Spirit didacticist și artistic, Sandu se vrea Pigmalionul, care are nevoie de material pentru a-și realiza opera, iar Dania nu-i oferă materialul de

care are nevoie, deoarece jocul ei nu prevede dăruire, regulile ei nu presupun deschidere spre celălalt. Tocmai de aceea cade atât de greu afirmația: "Nu mai au rost jocurile, Dania ...".

"O moarte care nu dovedește nimic" este un roman dinamic, "Ioana" este un roman static. Iată prima distincție dintre ele (mărturisește Anton Holban în Testamentul său literar, iar aceasta se dovedește a fi nu atât o observație asupra propriilor romane, cât o poetică scripturală concepută și voit impusă. Evident că gravitatea expresivă și valorică înclină înspre static, ca o modalitate modernă de a scrie, dinamicul rămânând deocamdată o urmă a tradiției sau a unei vârste inocente ce merită a fi depășită. Autorul constată că, explicat din interiorul procesului de creație, "staticul" e obositor. Trebuie un efort pentru a observa că ai renunțat de bună voie la orice spectacol, că te mulțumește numai jocul amănuntelor. Staticul are și un înțeles adânc pentru cei care nu socotesc literatura numai ca un divertisment, și cred că este expresia vieții cele mai intime. O carte statică te obligă a rămâne înlăuntrul oamenilor". Cât de departe este această definiție de monologul interior, solilocviu, memorie involuntară, flux al conștiinței – modalități moderne de introspecție, prin care romanul își depășește condiția secolului precedent? Și totuși Anton Holban preferă termenul de "static" pentru a le congela pe toate la un loc. Sau poate invers, aplicând toate aceste varietăți moderne de a scrie, nu se va ajunge decât la romanul static, ca expresie absolută a "jocului amănuntelor", sinonim cu "expresia vieții celei mai intime", și prin aceasta nu înțelegem numai autenticitatea discursului, ci și un fel de ființare "în și prin scriitură".

Dacă "O moarte care nu dovedește nimic" (1931) este considerat de autor un roman dinamic, atunci "Ioana" (1934) și "Jocurile Daniei" (publicat foarte târziu după moartea autorului, în 1972, din cauza fricii editorilor de a nu fi recunoscuți protagoniștii) sunt romane statice, ce demonstrează o evoluție și o maturizare a perspectivei narative, dar și a conceptului de literatură. Vom distinge, din punct de vedere narativ, câteva trăsături ale acestui tip de roman. Problema ce se impune din start este de a defini „nativul static”, ce pare a fi semantic în opoziție cu definiția narativului, în general, care „constă în relatarea de evenimente (trecute), aflate într-un raport de succesiune temporală”, una din condițiile sale minimale fiind enunțarea „schimbării de stare”, din care deducem că „esența narativului ar trebui să fie reprezentată de evenimente și acțiuni”. Alte caracteristici ale narativului, în opinia cercetătoarei Rodica Zafiu, sunt cele ce țin de criteriul succesiunii, al individualizării, al cauzalității, al intenționalității și al sensului, ce poate fi transmis prin „structurarea narațiunii după anumite modele culturale”, toate evidențiind în special caracterul dinamic al discursului narativ.

Spirit ghibelin, Anton Holban face parte din tagma scriitorilor care se nasc în suferințe atroce, creatori pentru care arta nu este delectare, ci meșteșug. „*Nimeni nu va bănuie că muncă migăloasă conține fiecare rând și ce trăire intensă ascunde*”, „*nu este pagină pe care să nu fi sângerat, pradă întrebărilor*”, mărturisește prozatorul. Pentru autorul "Jocurilor Daniei", literatura stă sub semnul „dificilului” nu numai în sensul creației, ci și în acela al abordării unei problematice existențiale în stare să surprindă raporturile individului cu semenii săi și cu el însuși. Arta lui Anton Holban nu este cea a redactării propriu-zise, ci a tensionării acelei redactări, a găsirii timbrului specific. De aici trecerea rapidă de la una la alta, revenirea obsesivă asupra unui element-cheie, repetarea supărătoare în aceeași frază, aparenta neglijență stilistică, așadar, în ultimă instanță, caracterul amorf al scrierilor sale urmărind autenticitatea expresă. Neliniștea holbaniană presupune experiența nemijlocită, în care scrisul se bazează numai pe observația personală și tinde să reflecte doar candoarea momentului. Scriitorul este obsedat de ideea trăirii "cu toți nervii" a disponibilităților psihologice, determinate de faptele narate în momentul scrisului. Intuirea morții determină la autorul "Ioanei" nevoia de a trăi timpul scurt care i-a fost dat la intensități maxime, de a nu simula nimic, de a se împlini printr-o autenticitate desăvârșită a reacțiilor. Asemeni lui Max Blecher sau Octav Șuluțiu, Anton Holban se dovedește incapabil să imagineze existențe exterioare eului său, parcurgând un drum de întoarcere spre sine. Imperativul scrisului său fiind *sinceritatea, lumea adevărată*, el își impune un spirit critic implacabil, mergând până la transcrieri nude, în felul lui Gide. Nimic mai chinător pentru sensibilitatea maladivă a scriitorului decât prezentarea unei vieți sufletești aparent complexe, dar bazată exclusiv pe reacții pasișate.

Autenticitatea, condiție ce revine aproape obsesiv la Anton Holban, se concentrează pe ideea de febrilitate și semnifică, înainte de orice, captarea în stare cât mai viabilă a tensiunilor emoționale în chiar momentul producerii lor. Conceptul reprezintă surprinderea "chinului personal" în stare genuină, evitând, pe cât e posibil, orice falsificare „literară”. Trăirea momentului de transcriere a evenimentului pare mai importantă decât valoarea propriu-zisă a întâmplării povestite. Notă pe viu, în manieră gidiană: „trebuie să le înregistrezi imediat, cum voi încerca eu în aceste pagini, căci altfel, sau frământările de mai târziu vor înăbuși undulațiile prime sau indiferența te va face să nu te mai apropii cu nici o emoție de acele evenimente”. Autenticitatea „trăirii” nu se obține însă, în concepția lui Anton Holban, printr-o copiere directă a trăirii, ci printr-o reflectare mediată, printr-o autoanaliză „fără complezență”, printr-o selectare, ce reține în momentul redactării numai evenimentele de maximă intensitate psihologică. „*Important este numai să alegi ceea ce este caracteristic din bogăția de fapte care ți se oferă. Fantezia constă să combini aceste detalii pregnante. Căci prin observație nu înțeleg fotografie*”. Scriitorul întreprinde o selectare, fiind conștient că nu tot ceea ce ține de interiorul său poate interesa și că doar anumite coordonate ale experienței trăite pot deveni reprezentative pentru mai mulți indivizi. Dar el își rezervă dreptul de a „selecta” și „combina” doar faptele reale, autentice ale existenței. Procesul de selecție indică o muncă de laborator constantă și descoperă în Holban un artist autentic, modelând materia epică în așa fel, încât să releve doar vibrația vieții. Un scriitor adevărat trebuie să știe „să aleagă” faptul de viață „caracteristic”, selectat cu preponderență din experiențele personale. O transpunere mecanică, fotografică a reacțiilor individuale nu este în măsură să redea structura sufletească a personajelor. Asemenea lui Camil Petrescu, el se împotrivesc reducerii conceptului de autenticitate la noțiunea de fotografie: „*Romanul trebuie să conțină neapărat o tranșă de viață. Dar să nu fie fotografie*”. Scriitorul trebuie să țină seama, în orice împrejurare, de hotarul dintre realitate și ficțiune, consideră Anton Holban, în așa fel încât să dea literaturii ceea ce îi aparține, fără claritatea obiectivului unui aparat de fotografiat. În consonanță „cu cerințele scriiturii timpului său, Holban accentuează, în textele cu referire la esența prozei, asupra emoției și nu a transunerii *ad litteram* a realității în artă; confesiunea, imaginația, emoția sunt câteva dintre elementele de autenticitate în trăirea profundă a unui sentiment ale cărui irizări trec dincolo de granița simplei fotografii mult prea clare și inerte”, observă Ofelia Ichim.

„*Să nu dăm niciodată toate explicațiile, să sugerăm numai*”, susține prozatorul, respectând acest principiu în toate scrierile. În „Ioana”, mai mult decât în celelalte romane, va opera cu simbolul și sugestia. Mitul Tristan și Isolda, imaginea mării, insistența în partea a doua a romanului asupra pisiului Ahmed sunt elemente simbolice care ridică în absolut drama eroilor. În sensul artei de sugestie, autorul a susținut și valoarea estetică a finalului neterminat care provoacă rezonanțe în cititor. Acesta se transformă în colaborator al scriitorului prin actul recreativ al lecturii. Anton Holban se dovedește, astfel, un adept al *operei aperte*, în ale cărei pagini existența personajului nu ia sfârșit odată cu lectura ultimei file. Încheind romanul, este de preferat ca autorul să strecoare doza necesară de imprecizie – „*acel ultim rând trebuie să fie ușor confuz, să lase impresia că acțiunea continuă mai departe, să obsedeze și după lectura cărții*”. Prozatorul vede în „deschiderea” romanului, în impresia de neterminat pe care acesta o lasă, o condiție a viabilității operei. În acest sens, toate romanele sale pot fi circumscrise unei *poetici a incertitudinii*, având în centru o enigmă a cărei dezlegare nu survine odată cu finalul lecturii.

Unicitatea creației holbaniene constă în măiestria lui Anton Holban de a-și înzestra eroul, un însetat căutător al idealului, cu o dorință neșămutată de a-și prelungi în timp existența, marcată de spectrul dispariției, și care nu-și pierde luciditatea nici măcar în situațiile-limită la care destinul îl supune. Incertitudinile care se ivesc odată cu analiza infinitezimală a oricărei trăiri îi guvernează viața, ajungând să se întrebe în permanență dacă iubește, dacă este gelos, dacă vrea sau nu să fie singur sau dacă poate suporta mai multă suferință decât i-a adus neîmplinirea în dragoste. De asemenea, Sandu – care a experimentat de-a lungul existenței atâtea stări contradictorii – se teme că nu va avea atitudinea potrivită nici măcar în fața inevitabilului sfârșit.

O caracteristică esențială a scriiturii lui Anton Holban este staționarul constând, pe de-o parte, în juxtapunerea fragmentelor narative și, pe de alta, în prezența descrierilor sau a filelor de

jurnal, ce fac din discurs ”o cronică întreruptă de o acronie”. Lipsit de tradiționala dinamică, discursul holbanian alcătuit din fragmente, ia aspectul ”unui arbore narativ”. Oprind timpul și întrerupând firul acțiunilor, descrierea în romanele lui Anton Holban prefățează, adesea, anumite acțiuni viitoare. În astfel de situații, descrierea are și virtuți unificatoare. În alte cazuri, ea funcționează ca o proiecție metaforică a unor situații și stări anterioare. Fărămițarea unității sintactice a textului aplanează, în romanele holbaniene, conflictul dintre narațiune și descriere în portativul unei moderne poetice românești. Mecanismul ordonării textului induce impresia de montaj. Ignorarea articulării, la suprafață, a segmentelor, procedeu caracteristic „romanelor noi, facilitează obținerea unei scriituri a cărei ”boală” este tehnicismul. Sub aceste aspecte, formula scriiturii lui Anton Holban este mai aproape de cea a lui Proust, cea a lui Søren Kierkegaard (Jurnalul seducătorului), J. M. G. Le Clézio, Alain Robbe-Grillet, decât de scriitura lui Liviu Rebreanu sau cea a lui Sadoveanu. Desigur, romanele lui Anton Holban nu se ridică din punct de vedere valoric, deasupra capodoperelor din epocă, dar formula sa romanească oglindește o nouă concepție despre roman, o concepție deschisă către așa-numita ”mișcare” a literaturii europene, între cele Două Războaie Mondiale.

Interesul în actualitate pentru proza lui Anton Holban este mai puternic decât interesul manifestat în epocă pentru scrierile sale. Opera sa este receptată, în ultimul timp, prin prisma prozei experimentale. Fragmentele cu statut de jurnal intim din romanele sale, precum și succesiunea episoadelor în spiritul așa-numitei ”proze statice” și, respectiv, ”jocul” stărilor trăite de personaje, un ”joc” pe nisipul mișcător al incertitudinilor sau cel în portativul pesimist al certitudinilor, asigură scriiturii din tripticul erotic al lui Anton Holban un caracter de netăgăduită modernitate.

BIBLIOGRAPHY

1. Eugen Simion , *Sfidarea retoricii*, București, Editura Cartea Românească, 1985
2. Șerban Cioculescu, în *Aspecte literare contemporane*, București, Editura Minerva, 1972
3. Anton Holban, *Preludiu sentimental*, în *Opere*, vol. II., București, Editura Minerva, 1972
4. Anton Holban, *Testament literar*, București, Editura Eminescu, 1985
5. Anton Holban, *Experiență și literatură*, în *Opere*, vol. III, studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, București, Editura Minerva, 1975
6. Ofelia Ichim, *Între Eros, Solitudine și Brahms. Motive literare în proza lui Anton Holban*, Iași, Editura Alfa, 2003
7. Umberto Eco, în *Lector in fabula*
8. Elena Beram, *Anton Holban, Opere*, vol. I, Editura Minerva, 1972
9. Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere*, București, 1994
10. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, București, 1981
11. Mihai Zamfir, *Structura semi-absenței*, București, 1978
12. Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, București, 1978

THE PIRANDELLIAN THEATER'S MASKS OR AVOIDING REALITY

Anuța Batin

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern
University Center

Abstract: In this paper I have tried out a short presentation of the life and activity of the Italian writer Luigi Pirandello, with clear allusion to his playwrights, to his vision about theatre, to ratio of person to the mask adopted, to relation between reality and art's fiction: There is as it looks to you, Six characters searching one author, *Henrich IV*, *Let's get the naked dressed*, *Tonight it is about improvising*, *Mountains giants etc.* The mask is the theatre's symbol, because it does not disguise, but it debunks. Otherwhiles, it is a metaphor which offers access to understand a transition admitting therefore a relation not only between man and divinity, but also between our ego and what we really want to communicate. No matter whether it takes the shape of hypocrisy, madness (*Hamlet*, *King Lear*, *Henrich IV*) or duality (*Siegfried*), the mask realizes more than a personality change. The mask could be the equivalence of deciding to live a new life.

Paradoxically, the mask is an extension of the character; it symbolizes a role, an evident function which the individual assumes. Besides theatrical and ostentation, it implies assuming a responsibility. Because of this, the man of our days has swollen his mask: not to be debunked, not to be alone, to obtain the complicity of those around him. Wearing the mask, the man wakes it up while he retreats to imprison himself in another outdated epoch.

Keywords: theatre, character, mask, personality, survival

„Nu ne alegem măștile la întâmplare ”.
(Luigi Pirandello)

În urmă cu 152 de ani, la 28 iunie 1867, se naște în orașul Agrigento din sudul Siciliei într-o familie înstărită, scriitorul și dramaturgul italian Luigi Pirandello, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură. Tatăl său, Stefano Pirandello, antreprenor al unor mine de sulf – luptase în armata lui Garibaldi și se căsătorise în 1863 cu Caterina Ricci - Gramitto, sora unui camarad de arme –, și-ar fi dorit ca fiul să intre în afaceri, dar Luigi e atras de literatură și astfel, după absolvirea cursului liceal, acesta își începe studiile universitare la Facultatea de Litere a Universității din Palermo, de unde se transferă la Universitatea din Roma (1888) pentru ca din 1889 să-și continue studiile în Germania, la Bonn, susținându-și în limba germană teza de licență cu un subiect de dialectologie italiană (1891)¹. Trei ani mai târziu Luigi Pirandello se căsătorește cu Maria Antonietta Postulano, fiica unui asociat al tatălui său, cu care va avea trei copii². În urma unui accident (1903) care are loc la mina de sulf a tatălui său se declanșează un șir de nenorociri în viața scriitorului: soția lui suferă o paraliză care va lăsa grave sechele psihice (în 1919 va fi internată într-un ospiciu), situația financiară devine precară, și astfel ajunge în pragul sinuciderii.

Vasta operă literară a lui Pirandello conține nu doar poezii, ci și nuvele (cuprinse în 15 volume), romane și piese de teatru. Astfel, în 1889 publică la Palermo, prima culegere de versuri, *Mal giocondo* (*Veselul întristat*). În Germania traduce în italiană *Elegiile romane* ale lui Goethe și compune *Elegiile renane*, care conțin amintiri din anii studenției scriitorului, descrierea romantic a peisajului cețos și a malurilor stâncoase ale Rinului.

¹ ro.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello

² Silvia Kerim, „Nu se știe cum” de Luigi Pirandello în „Formula AS”, 2005, nr. 661.

În 1892 se întoarce în Italia și din 1893 se stabilește la Roma, an în care scrie primul roman, *L'esclusa* (Exclusa) ce va fi tipărit abia în 1908, iar în 1894 publică primul volum de nuvele *Amori senza amore* (Iubiri fără iubire). Totodată este autorul unor volume teoretice: *Arta și știința* (1908), *Umorismul* (1908) – expuneri ale poeticii sale³.

Tradus în germană, romanul *Raposatul Mattia Pascal* (1904) îi aduce un oarecare succes, iar piesele scrise încep să-l facă cunoscut. În 1923 fondează „Teatro d'Arte di Roma”, e invitat în America, unde Teatrul „Fulton” din New York se va numi vreme de trei luni „Pirandello's Theatre”, face turnee în Anglia, Franța și Germania, apoi, în 1927, ajunge în Argentina și Brazilia. După cărțile lui se fac filme – între care *Așa cum mă vrei tu*, cu Greta Garbo în rol principal.

Criticul literar George Călinescu definește teatrul pirandellian astfel: „A face din expunerea ideilor însuși trupul piesei, a înlocui ciocnirea de voințe prin deosebirea de păreri, a stârni nerăbdarea spectatorului în așteptarea concluziei printr-o dialectică ce obiectivizează pe scenă antinomiile și transpune procesul cugetării din creierul autorului în creierul fiecăruia dintre spectator, a face loc și în teatru ficțiunilor noastre nu mai puțin reale pentru noi decât viața așa-zisă obiectivă, într-un cuvânt, a nu mai privi viața din afară înăuntru, ci din forul nostru intim pentru a da suflu dramatic propriilor noastre închipuiri, iată noutatea cea mare a lui Pirandello”⁴.

Ceea ce apărea în deceniile următoare Primului Război Mondial drept o revoluționare a teatrului, acel *umorism*, cum denumește însuși Pirandello inovația sa, respectiv reprezentarea în situații violente, a dedublării personalității umane, amenințată și sfâșiată de un permanent dezechilibru propus de prăpastia dintre realitate și inerție, dintre vis și viață, dintre formele rigide, claustrale în care existența este obligată să se manifeste și cursul viu, mereu schimbător și mișcător al vieții⁵.

Scriitorul a văzut în teatru mijlocul ideal pentru a dezbate problemele morale ale contemporaneității, și de aceea îl diversifică cu scopul de a obține o mai eficientă și mai complexă comunicare a raționamentelor sale. Departate de gândul de a reînvia spectacolul „improvizat” de tipul *commedia dell'arte*, scriitorul afirma: „*Commedia dell'arte*, jucată – ce-i drept – la improvizație, dar incapabilă să se avânte în șuvoiul unei improvizații autentice, nu era altceva, în fond, decât cvintesenta locului comun, însăilată pe teme generice și pe scheme făcute anume pentru a ne încadra în același repertoriu de fraze stereotipe, de giumbușlucuri și vorbe de duh tipice și tradiționale, de întrebări și răspunsuri sacramentale, protocoale ca într-un manual de maniere elegante”⁶ (*Teatru vehi și teatru nou*).

Chiar dacă în piesele sale de teatru, scriitorul nu reconstituie o imagine realistă a epocii sale istorice, acesta exprimă totuși climatul acestei epocii, contradicțiile și zbuciumul ei ascuns, printr-un proces de abstragere caracteristic. Și cu toate acestea, aproape toate piesele lui Pirandello au la bază o morală foarte simplă, având în vedere faptul că, deși pornește de la fapte comune de viață, autorul lasă ca personajele să-și dezlanțue impulsurile cele mai pătimașe, menite, după bunul simț, să ducă la un anumit deznodământ, la o anumită rezolvare. S-a remarcat, de altfel, gustul personajelor pirandelliene de a compensa situațiile dramatice de sentimente și de pasiuni exacerbate, prin situații analoage sau chiar identice, construite pe suportul rațiunii. Tot astfel se întâmplă în *Liola*, în *Voluptatea onoarei*, în *Henric al IV-lea* și *Balanța*, unde morala talionului: „Ochi pentru ochi, dinte pentru dinte” este transcrisă într-o înlănțuire de fapte feroce, de o luciditate vecină cu nebunia. Pirandello nu face altceva – după observarea atentă a vieții burgheze – decât să denunțe viciile acesteia, îndeosebi cel al alienării omului.

Potrivit scriitorului italian Massimo Bontempelli: „Viața personajelor pirandelliene e grotescă și teribilă: ele nu sunt victimele, ca la Sofocle, ale cruzimii unui Olimp ce le săgetează printre nori; nu mai sunt, ca la Shakespeare, victime ale neîmplânzirii propriilor patimi; nu mai sunt,

³ Mihaela Tonitza – Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004, p. 306.

⁴ Apud Ileana Berlogea, *Pirandello*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 246. George Călinescu, *Pirandello și pirandellismul*, în *Roma*, anul IV, nr. 1, ianuarie 1924, p. 2.

⁵ Dinu Săraru, *Henric al IV-lea de Pirandello* în rev. „Luceafărul”, anul IX, nr.40 (231), 1 oct. 1966, p. 8.

⁶ Luigi Pirandello, *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 20.

ca la Ibsen, victime ale unei legi morale, pe care n-o mai știu s-o considere decât ca o convenție socială: sunt victime ale convingerii tulburi și lucide în legătură cu un înspăimântător gol din jurul omului, centru și totodată cerc extrem al unui univers cu rază infinită, victime ale înlocuirii, deprinderii și acceptării virile a unei construcții de legi, cu un << așa e, așa vi se pare >>⁷.

În dramele lui cu o bogată problematică filozofică, scriitorul se arată preocupat de relativitatea personalității umane, de aspectele ei contradictorii, de raportul dintre persoană și masca pe care o adoptă, de relația dintre realitate și ficțiunea artei: *Este așa cum vi se pare, Șase personaje în căutarea unui autor, Henric al IV-lea, Să-i îmbrăcăm pe cei goi, Astă-seară se improvizează, Uriașii munților*⁸. Practic, Pirandello modifică viziunea asupra teatrului, deoarece aduce în prim-plan conflictul dintre subiectul anost sau preacunoscut și jocul dramatic – care permite o infinitate de amănunte ce revelează o lume în permanentă transformare. Motivul măștii este tratat, de către dramaturg, prin intermediul unor personaje și situații scenice de mare dramatism. Astfel, în *Șase personaje în căutarea unui autor*, acțiunea pornește de la un pretext de-a dreptul grotesc: o familie se prezintă la un teatru, cerând să-și vadă jucată pe scenă drama propriei existențe. Din discuțiile cu regizorul reiese faptul că între „rolul” scenic („masca”, „forma” în care trebuie să apară oamenii spre a fi înțeleși și acceptați de ei) și realitatea umană intimă există o tragică discordanță. Autorul nu face altceva decât să imagineze un dialog între personaje și actori, pentru a sublinia ideea că jocul actoricesc îl trădează pe acesta, dar creează o lume nouă, pe cât de fascinantă, pe atât de efemeră. În fața unui teatru (director, actori, sufleori etc.) apar cele șase personaje (tatăl, mama, fata vitregă, fiul, băiatul, fetița) aducând propria lor dramă. Tocmai pentru această dramă, tatăl caută un autor care să alcătuiască textul dramatic. Directorul este pe punctul de a ceda insistențelor acestuia, cum însă acesta nu este de profesie scriitor, ci regizor, nu face altceva decât să-i dea dispoziții sufleurului să stenografeze, pe baza unei schițe a scenelor, replicilor actorilor care încearcă să interpreteze rolurile personajelor.

După cum putem observa, condiția personajului în piesa lui Pirandello presupune o stare tripartită: de personaj nerealizat (în căutarea unui autor), actor (pentru că-și găsește adăpost în teatru pentru a-și legitima trăirile ca personaje) și spectator (asistă la jocul propriilor roluri interpretate de actori profesioniști). Această diversificare a personajului-filozof ce își analizează propria condiție (în persoana tatălui) și pe cea a celorlalte personaje (în special fiica vitregă) îi prelungește dimensiunea de autor.

Scriitorul Camil Petrescu este de părere că „aceste personaje sunt numai rătăcite. Au rătăcit adresa. Ele nu sunt *Șase personaje în căutarea unui autor*, ci sunt Șase personaje în căutarea unui stenograf, apoi a unui director de teatru și apoi a unor interpreți fideli”⁹.

În ciuda eforturilor depuse de actori în a interpreta rolurile personajelor, acestea nu sunt mulțumite, considerând jocul inexpressiv și chiar fals, de aici și conflictul dintre personaje și actori. În urma conflictului dintre cei mari (tatăl, mama și fata vitregă), băiatul se împușcă, iar fetița se înecă¹⁰. Cu toate acestea problema raportului dintre realitate și ficțiune rămâne nerezolvată.

Criticul literar George Călinescu este de părere că piesa lui Luigi Pirandello este: „...de o claritate dezolantă. E tragedia creației estetice în luptă cu materialul extern. Din adâncimile inconștientului, răsare o fantasmă instabilă și ademenitoare. Ea se vrea în chip tiranic expulzată, realizată. Trebuie însă fixată într-o formă care nu se poate recunoaște. Fantasmă nestatornică e strivită de greutatea hainei. [...] Aici începe drama. Nu este vorba de un conflict între două păreri, ci între două energii sau mai bine zis necesități, necesitatea minții creatoare de a se descărca de fantasmă [...], de patima nebună a personagiilor de a trăi, care crește pe măsură ce drama se dezvăluie, și nevoia tiranică a actorilor și a publicului de a percepe anecdota întrevăzută, dându-i o

⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁸ Coord. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Constanța Bărboi, *Crestomație de literatură universală*, Editura Diacon Coresi, Oradea, 1993, p. 403.

⁹ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Editura 100+1 Gramar și Fundația cultural Camil Petrescu, București, 2002, p. 175.

¹⁰ Ovidiu Drîmba, Cristina Ionescu, Viorel Alecu, Gheorghe Lăzărescu, *Literatură universală – manual pentru clasa a XI- a și a XII-a*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1998, p. 325.

formă logică, inteligibilă. Căci, alături de antagonismul de pe scenă, se naște un nou conflict între spectatorul solidar cu actorii și cele șase personaje”¹¹.

Ideile din *Șase personaje în căutarea unui autor* sunt continuate în mod firesc în *Astă-seară se improvizează*, cu deosebirea că în cazul de față, spectacolul este dirijat de doctorul Hinkfuss, care exprimă opinii de tipul: „Iată, aici e opera scriitorului! (Arată sulul de hârtie). Ce să fac cu ea? O consider drept fondul material al creației mele scenice și mă servesc de ea tot așa cum mă servesc de bravura actorilor, chemați să joace rolurile în funcție de interpretarea pe care le-o voi da eu; și de pictorii scenografi [...] Oare am reușit să vă demonstrez că ceea ce se vede și se judecă la teatru nu este opera scriitorului (care există numai în textul său), ci una sau alta din creațiile scenice realizate după ea, fiecare complet deosebită de cealaltă; multe, în timp ce aceea e una singură”¹².

Originalitatea operei dramatice pirandelliene – dominată de formula estetică a teatrului în teatru – constă înainte de toate în aceea că, deși păstrează aparențele teatrului tradițional, scriitorul italian introduce ca element dominant senzația de mișcare neîntreruptă, de relativizare a valorilor umane. Astfel, pirandellismul este reprezentat cu referire directă la piesa de teatru *Henric al IV-lea* (1922), cu toate etichetările de viață-formă, masca, incomunicabilitate, relativism, dedublare psihologică, demultiplicarea imaginii, respingerea vieții reale, absurditatea existențială, labilitatea și caducitatea umană, neliniște care face să freamăte întreg universul, personajele fiind doar simple simboluri ale unei realități ce ne scapă prin instabilitate.¹³ Pe lângă ștergerea conturului dintre realitate și ficțiune, drama de față pune în față noastră, a cititorilor, și de ce nu, a spectatorilor estomparea limitelor dintre luciditate și demență.

Subiectul dramei *Henric al IV-lea*, dramă construită pe dihotomia viață – formă¹⁴ (fapt care creează impresia unui spectacol în datele firești ale existenței), este pirandellian prin excelență. În timpul unei cavalcade în Italia, un tânăr cade din șaua calului pe care îl călărea, costumat și mascat în vesmintele împăratului Henric al IV-lea, venit să facă penitență la Canossa. În urma acestui accident, acesta suferă un traumatism cerebral care-i generează o stare psihopatică echivalentă cu trăirea integrală a ficțiunii și anume aceea că el este nu tânărul italian al secolului XX, ci însuși împăratul Germaniei din secolul al XI-lea. Timp de doisprezece ani va rămâne în această ficțiune cu rădăcini în travestirea istorică, rămas în mijlocul unui timp pietrificat¹⁵, atmosfera fiind întreținută de familia compătitoare (și de cei din anturajul său, marchiza Matilde Spina, fiica ei, Frida, tânărul marchiz Carlo di Nolli, baronul Tito Belcredi) care cultivă ideea fixă a eroului, transformându-i locuința într-un palat imperial a angajat servitori deghizați în curteni, în consilieri secreți, capabili să interpreteze rolurile unor bufoni ai „împăratului” Henric al IV-lea.

Eroul, care trăise doisprezece ani cu mintea învăluită în tenebre, joacă de opt ani rolul unui nebun, deși era stăpân deplin pe rațiunea sa. Trezirea la realitate este dureroasă pentru el, întrucât anii au trecut și tânărul de altă dată este acum un om cărunt, întâi un bolnav, apoi o paiață care-și joacă rolul în fața alor paiațe.¹⁶ Ceea ce îl irită la culme este prezența baronului Belcredi (în care vede un dușman, pe Pietro Damiani), fapt explicabil, deoarece el este cel care a provocat accidentul, împungându-l cu sabia cu scopul de a-i lua iubita, pe marchiza Matilde Spina. Când starea de luciditate îi revine, și descoperă, ce-i drept cam tardiv, adevărul despre sine și despre ceilalți, încearcă în zadar să intre în viața reală, dar pentru că masca învinge va trebui să rămână pentru totdeauna falsul Henric al IV-lea: „Nu vezi cum îi îmbrac, cum îi garnisesc, cum mi-i fac să vină dinainte-mi ca niște paiațe, moarte de frică! și nu le e frică de altceva decât că am să le smulg de pe spinare hainele de mascaradă și am să descoper că-s travestiți, ca și cum nu i-aș fi constrâns chiar eu să se mascheze, doar așa, fiindcă am chef să mă joc de-a nebunul! Să fac pe nebunul!”¹⁷.

¹¹ George Călinescu, *Pirandello*, în *Scriitori străini*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 764-765.

¹² Luigi Pirandello, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 109.

¹³ George Călinescu, *Op. cit.*, p. 736.

¹⁴ Mona Coțofan, Liliana Balan, *Compendiu de Literatură Universală*, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 167.

¹⁵ Alexandru Balaci, *Luigi Pirandello*, Editura Univers, București, 1968, p. 179.

¹⁶ Ovidiu Drîmba, Cristina Ionescu, Viorel Alecu, Gheorghe Lăzărescu, *Op. cit.*, p. 330.

¹⁷ Luigi Pirandello, *Op. cit.*, p. 243-244.

Între „a părea” și „a fi” există o opoziție ireductibilă în fond, însă deghizatul nefericit o trăiește pe cea dintâi dintre posibilități și, plăcându-i jocul, încearcă să șteargă limitele dintre „comedie și realitatea unei nebunii adevărate”. Opțiunea este motivată și dă naștere unei patimi a teatralității. Și astfel, în actul al III-lea dă cărțile pe față, iar conflictul dintre el și Belcredi atinge cote maxime, ca în finalul dramei să-l ucidă pe baron cu sabia unuia dintre însoțitori: „Am preferat să rămân nebun, găsind aici de-a gata pregătite și puse la punct toate cele trebuincioase pentru desfătarea aceasta atât de nouă: să-mi trăiesc nebunia, cu cea mai lucidă conștiință posibilă și să mă răzbun astfel pe brutalitatea... bolovanului care mi-a zdruncinat creierii!... Și singurătatea asta - așa scâlâmbă, pustie și hădă cum mi-a apărut când am deschis din nou ochii - să mi-o îmbrac pe dată, cum pot mai bine, în culorile și splendoarea zilei aceleia îndepărtate de carnaval [...] și să-i oblig pe toți cei ce mi se înfățișau dinaintea ochilor să o joace mai departe, pe toți dracii, acuma doar ca să-mi petrec eu acea faimoasă mascaradă din vremi uitate, care fusese - pentru voi, pentru mine nu! - o comedie de o zi!”.

Henric al IV-lea este cel reușit personaj creat de Luigi Pirandello, prototipul cel mai pur al pirandellismului cel care se încarcerează singur în solitudine și ficțiune, care se condamnă la portul perpetuu al măștii separatoare de oameni.¹⁸ Acesta adoptă în mod conștient masca nebuniei („Acum, da!...N-avem încotro...(îi chemă în jurul lui, ca spre a se adăposti)... aici, împreună, aici, unul lângă altul... și pe vecie!...”¹⁹), dar își conservă dreptul de a le demonstra celorlalți ipocrizia, de a demasca circul fățarniciei tributare puterii și marșează cinic pe reacția inhibitivă și conformistă pe care autoritatea o trezește. Preferă singurătatea, dar și siguranța acestei ficțiuni, derizoriului, ipocriziei, succesiunii de aparențe care înseamnă, de fapt, viața²⁰: „...poți să te vezi pe tine sub chipul unui cerșetor oprit în fața unei porți pe care n-are să poată intra niciodată: cel ce intră pe poarta asta nu vei fi niciodată tu, cu lumea ta lăuntrică, așa cum ai agonisit-o, prin pipăitul și prin văzul tău propriu; cel ce va intra e unul, necunoscut ție, modelat așa cum te vede și te pipăie celălalt, prin ochii căruia dai să intri, în lumea lui de nepătruns...”²¹.

Potrivit Mihaelei Michailov, râsul acestuia „încenează grotescul spectacolului celor care se distanțează de propriile măști, fără să-și dea seama că regula jocului este dată tocmai de forța <<microsocietății>> măștilor transparente, pe care regele o conduce. Ea presupune însă un pariu dus până la capăt și își câștigă autonomia și credibilitatea numai dacă nu instituie simularea rolului. Henric denunță arbitrariul purtării măștii, inadecvarea subiectului care o împrumută la obiectul ei semnificativ și de aceea, el propune un discurs despre semnificația substanțială a măștii, care are puterea de a controla jocul. Henric aruncă în ring un exercițiu de luciditate maximă. Masca nu e un prefabricat, nu e o carcasă, e însăși modalitatea prin care regele există și dacă această existență nu e absolută, e inutilă²².

Este evident că lui Henric îi place să se deghizeze. Faptul că își vopsește părul și fața nu înseamnă că acesta simte nevoia de a fi altul, ci mai degrabă își dorește să transmită un mesaj clar: „nu sunt ceea ce par a fi, aceasta este ceea ce doresc eu să vedeți, un nebun”²³.

Masca acoperă, dar și descoperă ceva despre eul profund al personajului. Ea este corpul puterii schismatice și de aceea Henric luptă pentru masca identitară, nu pentru cea teatrală, pe care cei din jurul lui mizează: „Asta (își scutură haina de împărat), asta care pentru mine este caricatura voită a celeilalte mascarade, a celei neîntrerupte, de fiecare clipă, în care suntem fără voia noastră paiațele, atunci când, fără s-o știm ne mascăm în ceea ce ni se pare c-am fi, haina asta ei încă nu și-o văd ca pe propria lor persoană”²⁴. Protagonistul este adeptul unei măști, care te păcălește cu propria ei armă: duplicitatea. Discursul lui amendează camuflarea întâmplătoare și jucată: „Ca și cum ar fi de-adevărat! Pentru că numai așa nu mai este o farsă realitatea!”²⁵.

¹⁸ Alexandru Balaci, *Op. cit.*, p. 178.

¹⁹ Luigi Pirandello, *Op. cit.*, p. 262.

²⁰ Nicoleta Munteanu, Luigi Pirandello și Matei Vișniec, Institutul European, Iași, 2011, p. 170.

²¹ Luigi Pirandello, *Op. cit.*, p. 248.

²² www.istoria-artei.ro/resources/files/art6_MIHAELA_MICHAILOV.pdf

²³ Nicoleta Munteanu, *Op. cit.*, p. 171.

²⁴ Luigi Pirandello, *Op. cit.*, p. 259.

²⁵ *Ibidem*, p. 251.

Nebunia e guvernarea manipulării celorlalți și, deopotrivă, a rolurilor: „La comédie de la folie se fait manipulation, notamment lorsque Henri IV, un remarquable acteur, joue de sa folie supposée pour dire à ses anciens amis en toute impunité ce qu'il voulait leur dire”²⁶. Henric este lucidul nebuniei care omoară atunci când îi este deconspirată strategia. El refuză să fie manipulat și dorește să trăiască în concordanță cu sine însuși. Ceea ce acesta ne propune este de fapt, onestitatea și ontologia măștii și deplina conștientizare a sensului acesteia. Astfel, relația eu-celălalt devine prelungirea eu-proiecția sinelui din mine. Nebunia este o perspectivă a alterității, în măsura în care alteritatea este în același timp natura interioară cea mai profundă și cea mai ireductibilă: „Nebunul apare acum într-o dialectică, mereu reîncepută, a Aceluiași și a Celuilalt. El e purtător al unui limbaj și învăluit într-un limbaj niciodată epuizat, mereu reluat și trimis înapoi la el însuși prin jocul contrariilor, un limbaj în care omul apare în nebunie ca fiind altul decât el însuși; dar în această alteritate, el dezvăluie adevărul care e el însuși... Nebunul nu mai e smintitul în spațiul împărțit al nerațiunii clasice; el e alienatul în forma modernă a maladiei”²⁷. El pune în discuție și potențează la maxim adevărul latent al *poesis-ului* nebuniei: „Sunt vindecăt, doctore, pentru că-mi dau perfect seama că fac pe nebunul, aici, în fața voastră, și fac pe nebunul cu tot calmul! Păcat de voi că o trăiți atât de agitat, fără să vă vedeți și să vă știți nebunia!”²⁸.

Luând în discuție criza identității unui personaj, posibilitățile de a se juca în spectacolul vieții pe sine însuși, raportul dintre forma rigidă și devenire, dintre luciditate și nebunie, dintre falsul comod și realul tragic, piesa lui Pirandello se impune ca izbândă a teatrului modern.

Chiar și situația femeii în societate ocupă un loc deosebit în opera pirandelliană. În concepția lui, aceasta deține calități spirituale și morale deosebite. Ersilia Drei, protagonista piesei *Să îmbrăcăm pe cei goi*, este dominată de conștiința neputinței, de faptul că soarta ei este să fie înfrântă de viață.

Povestea ei este simplă și banală: orfană, guvernantă în casa unui consul, încearcă să se sinucidă pentru că, din neatenția ei, pe când se îmbrățișa pătimaș cu stăpânul, fata consolului a căzut de pe balustrada terasei, accidentându-se mortal. Salvată, găsește adăpost în casa romancierului Ludovico Nota, care „are simțământul că în ea va găsi stofă pentru un nou roman și poate pe eroina unei ultime aventuri”²⁹. Constrânsă de circumstanțe – consulul Grotti care vine să-i ceară socoteală pentru moartea fetiței, logodnicul care a venit să-și îndrepte greșeala de a o fi părăsit, o părăsește din nou, după ce află faptul că a fost silită să întrețină relații cu consulul, iar soția acestuia, orbită de gelozie, dă cărțile pe față, spunând tuturor adevărul – Ersilia se otrăvește și moare, scăpând de ura și de dragostea semenilor ei.

În *Așa e dacă vă pare*, Pirandello merge mai departe și aduce pe scenă nu eroi, ci personaje înfățișând oameni obișnuiți, însă, cu totul remarcabilă este *Henric al IV-lea* – o replică la *Hamlet* de William Shakespeare³⁰. Se poate observa predilecția dramaturgului pentru improvizație scenică și pentru demitizarea idealurilor teatrale ale clasicilor, ceea ce creează impresia de spontaneitate și prospețime. Acest fapt este doar o aparență care nu exclude truda elaborării, avatarurile formei. Reluând, se poate deduce, prin unificarea realității ultime a textelor, că teatrul l-a învățat pe Luigi Pirandello șiretlicurile măștii și tristețea dedublării, așa cum i-a oferit lui Narcis un ochi de apă³¹. Astfel „pentru îndrăzneța și ingenioasa renaștere a artei dramatice și scenice”³², în 1934 Luigi Pirandello primește Premiul Nobel pentru Literatură: „Pentru reușita strădaniilor mele literare a trebuit să merg la școala vieții. Această școală, deși nefolositoare unor minți strălucite, este singurul lucru care poate ajuta o gândire de tipul meu: atentă, concentrată, răbdătoare, cu adevărat copilărească la început, de elev ascultător dacă nu de profesori, cel puțin de viață, un elev care nu a părăsit niciodată încrederea sa deplină în lucrurile pe care le-a învățat. Această încredere vine din

²⁶ Isabelle Smadja, *La Folie au Theatre*, Paris, 2004, p.253.

²⁷ Michel Foucault, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, București, 1996, p. 508-509.

²⁸ Luigi Pirandello. *Op. cit.*, p. 260.

²⁹ Alice Voinescu, *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, Editura Eminescu, București, 1938, p.126.

³⁰ Doina Ruști, *Enciclopedia culturii umaniste*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 284.

³¹ www.crispedia.ro/Luigi_Pirandello_-_repere_biografice

³² *Laureații Premiului Nobel pentru Literatură* – Almanah „Contemporanul”, 1983, p. 247.

simplitatea naturii mele profunde. Am simțit nevoia de a crede în aparența vieții fără cea mai mică rezervă ori îndoială. Pe măsură ce talentele mele reale se dezvoltau, mă lăsau complet neputincios în fața vieții, așa cum devine orice artist adevărat, capabil doar de gândurile și simțirile sale. Gânduri pentru că am simțit și simțiri pentru că am gândit. De fapt, sub puterea iluziei de a mă crea pe mine însumi, am creat doar ce am simțit și am fost în stare să cred. Aș vrea să cred cu bucurie că acest Premiu a fost dat nu atât de mult pentru virtuozitatea mea ca scriitor, neglijabilă de altfel, ci pentru sinceritatea omenească a operei mele”³³.

Moare la 10 decembrie 1936, iar familia se supune dispozițiilor sale testamentare: „Când voi muri, să nu mă îmbrăcați, înfășurați-mă într-un cearșaf. Fără flori, fără lumânare la căpătâi. Un dric sărăcăcios. Gol. Și nimeni să nu mă-nsoțească, nici rude, nici prieteni. Dricul, calul, birjarul, asta-i tot. Ardeți-mă”³⁴.

BIBLIOGRAPHY

1. Balaci, Alexandru, *Luigi Pirandello*, Editura Univers, București, 1968.
2. Berlogea, Ileana, *Pirandello*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.
3. Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, Bărboi, Constanța, *Crestomație de literatură universală*, Editura Diacon Coresi, Oradea, 1993.
4. Călinescu, George, *Pirandello*, în *Scriitori străini*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.
5. Coțofan, Mona, Balan, Liliana, *Compendiu de Literatură Universală*, Editura Polirom, Iași, 2001.
6. Foucault, Michel, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, București, 1996.
7. Munteanu, Nicoleta, *Luigi Pirandello și Matei Vișniec*, Institutul European, Iași, 2011.
8. Petrescu, Camil, *Teze și antiteze*, Editura 100+1 Gramar și Fundația cultural Camil Petrescu, București, 2002.
9. Pirandello, Luigi, *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.
10. Ruști, Doina, *Enciclopedia culturii umaniste*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.
11. Săraru, Dinu, *Henric al IV-lea de Pirandello* în rev. „Luceafărul”, anul IX, nr. 40 (231), 1 oct. 1966.
12. Voinescu, Alice, *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, Editura Eminescu, București, 1983.

³³ Fragment din Discursul susținut de Luigi Pirandello la Banchetul Nobel organizat de Primăria din Stockholm, la 10 decembrie 1934.

³⁴ ro.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello

LE MOT COMIQUE ET LE COMIQUE DES MOTS. UNE COORDONNÉE DU RISIBLE CHEZ HERVÉ BAZIN

Bianca-Livia Bartoș

PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Hervé Bazin employs a whole series of techniques whose purpose is the production of charm in the literary work. Within the same aesthetic penchant, the writer soaks his mocking pen in the ink of his sorrow and, with the help of humor and irony, with this poisonous attitude against evil, his character provokes laughter while protecting himself from bitterness. In this way, we can consider that humor is a canonical subject in the discovery of the Hervé Bazin aesthetic, theme found at the center of my interests in this research, with a focus on the comic words. Without claiming completeness, since only the complexity of humor in Hervé Bazin can be the subject of a doctoral thesis, what I propose here is to raise the comic of the work of Bazin in an attempt to prove that by resorting to laughter, the author signs his contract of poetic writing.

Keywords: humor, comic, comic word, comic name, poetic writing

« On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré »¹, souligne Henri Bergson dans sa tentative de définir le comique des mots. Selon le même philosophe, détacher les phrases de celui qui les prononce ou du contexte qui les a fait naître, elles ne peuvent pas provoquer le rire, vu que le comique ne surgit pas d'elles-mêmes : « il ne suffit pas que ce soit une phrase toute faite, il faut encore qu'elle porte en elle un signe auquel nous reconnaissons [...] qu'elle a été prononcée automatiquement. »², constate-t-il. Et puisque ce n'est que par la force du contexte et par des associations inhabituelles que le mot a cette qualité d'entraîner le comique, il y a des phrases reposant sur un comique de l'absurde, sur une erreur grossière ou sur une contradiction des termes³.

Néanmoins, chez Hervé Bazin le mot est d'une si grande primauté qu'il a, assez souvent, une force comique indépendante, soutenue par la formation de nouveaux mots, ainsi que par le choix du nom des personnages. Inscrivant son discours dans une coordonnée du risible, l'écrivain se détache des normes imposées par le philosophe, raison pour laquelle il entre dans mon propos, dans cette recherche, d'analyser en particulier le premier noyau du comique des mots, afin de relever l'esthétisme du discours poétique bazinien.

1. Une « lexigonie » du risible

Le vocabulaire d'une langue s'enrichit constamment avec l'apparition de nouveaux termes. Mais pour les écrivains, se trouvant en tout instant à la quête du mot juste, il y a toujours cette insuffisance du lexique⁴, parfaitement applicable chez Hervé Bazin aussi⁵ et qui le guide vers une nouvelle « lexigonie » : « J'ai trop le souci de cultiver ma propre langue »⁶, confesse l'auteur.

¹ Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France/Quadrige, 1940, p. 51.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Dans son désir de maîtriser le vocabulaire d'une langue dans son intégralité, demandé quel est son mot préféré, Hervé Bazin répond : « Dictionnaire, justement ! Il les contient tous. » (Hervé Bazin in *Entretiens avec Jean-Claude Lamy*, Paris, Éditions Stock, 1992, p. 120).

⁵ Cette insuffisance du lexique étouffe la plume de l'écrivain aussi, employant la même expression redondante dans plusieurs romans. Exemplifions avec la structure « sans craindre le coq-à-l'âne », réitérée dans *Qui j'ose aimer* (p. 13), *L'école des pères* (p. 18), *Le démon de minuit* (p. 97) et *L'huile sur le feu* (p. 176).

⁶ Hervé Bazin in Jean Anglade, *Hervé Bazin*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1962, p. 65.

D'ailleurs, cette même fièvre de la fabrication langagière a touché, au long des siècles, de grands écrivains de la littérature française, à l'instar de Balzac, ayant inventé le verbe « anecdoter », de Boris Vian avec son « pianocktail », de Louis-Ferdinand Céline avec le verbe « cacatoïser » ou même de Julien Green, qui avait inventé son « allélouyer »⁷.

Usant du plus légitime de ses droits d'écrivain et guidé par son ambition d'originalité, Hervé Bazin s'attaque, lui aussi, à la création de nouveaux mots, qu'il intègre magistralement dans son œuvre, là où elle atteint des valeurs impressionnantes. Dans son étude sur le premier roman de l'écrivain, Fabienne Épinette-Brengues passe en revue les procédés de création verbale dans *Vipère au poing*, en identifiant des néologismes, des mots-valises, des jeux de mots sur des noms propres, des paronymes, des paronomases, des allitérations et la liste pourrait continuer⁸. Sans beaucoup insister sur le sujet, l'auteur énumère les procédés identifiés, pour les exemplifier succinctement avec de brèves citations tirées du chef d'œuvre bazinien. De ce fait, pour de ne pas superposer cette analyse à la recherche de l'exégète et pour ainsi prouver l'esprit poétique de l'auteur le long de son chemin artistique, je vais m'arrêter à quelques exemples, en excluant dès le départ le premier roman publié.

Soudés ou non par un trait d'union, les nouveaux mots s'enchaînent dans l'œuvre bazinienne, faisant preuve de l'individualité de l'écrivain et suscitant, le plus souvent, le rire. Il y en a, ainsi, des tournures plus simples, comme : une religion du genre « quatre-fois-dans-la-vie » (*LTEM*, p. 114), « ayez-pitié-de-nous » (*ANDF*, p. 90), glissant vers des néologismes plus complexes, tels que : « le-chat-qui-voit-le-chien-boire-son-lait » (*MPC*, p. 38)⁹, « Du touche à touche au bouche à bouche » (*LM*, p. 13) ou même : « le-fameux-rien-qu'à-la-voir-passar-on-lui-disait-merci » (*LM*, p. 32), l'un des plus longs mots composés.

Pourtant, si les nouveaux mots provoquent le rire par des associations inédites, le comique des mots est couronné, chez Hervé Bazin, par celui du nom des personnages.

2. Le comique des noms

a) En tant que concept sémiologique, la typologie du personnage renvoie au signe linguistique. Signalons, ainsi, que le choix des noms est, chez Hervé Bazin, souvent motivé, même expliqué et cela dès le premier roman. D'ailleurs, au sujet du choix délibéré du nom des héros, Émile Zola affirme avec persuasion : « Nous mettons toutes sortes d'intentions dans les noms. Nous nous montrons très difficiles, nous voulons une certaine consonance, nous voyons souvent tout un caractère dans l'assemblage de certaines syllabes. »¹⁰, remarque l'écrivain naturaliste.

Dans ce contexte, ironisant le caractère faible de son père, le personnage-narrateur de *Vipère au poing* écrit :

Si vous voulez bien vous en référer à *L'Explication du Caractère par les prénoms*, opuscule de je ne sais plus quel mage, vous constaterez que pour une fois la définition se trouve parfaite.

⁷ Ashley Cooper, *Les mots inventés par les écrivains*. [En ligne]. URL : <http://www.lecthot.com/les-mots-inventes-par-les-ecrivains>. (Consulté le 26.01.2019). Dans cet article, inventoriant le nom des artistes ayant recours à ce procédé novateur, l'auteur cite Hervé Bazin aussi avec l'invention du mot « cleftomanie », notion présente dans *Vipère au poing*, pour ainsi caractériser l'obsession de Folcoche à s'emparer des objets de ses fils pour les mettre sous clé dans ses tiroirs. Pourtant, il convient d'intégrer dans la même catégorie aussi le mot « matrimoine » qui, l'observe Crina-Magdalena Zărnescu, « n'existe pas en français comme tel. » (Crina-Magdalena Zărnescu, « L'intimité ironique dans le roman *Le matrimoine* d'Hervé Bazin » in *Hervé Bazin : du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, Actes du Colloque International de Cluj-Napoca (16-18 mai 2014), (dir. Simona Jișa et Porumb Anca), Cluj-Napoca, Éditions Casa Cărții de Știință, coll. « Romanul francez actual », 2015, p. 183).

⁸ Fabienne Épinette-Brengues, *Étude sur Hervé Bazin. Vipère au poing*, Paris, Éditions Marketing S. A., coll. « Résonances », 2000, p. 77.

⁹ Jean Anglade, *Hervé Bazin*, o.c., p. 143.

¹⁰ Lettre de Zola à A de Cyon du 29 janvier 1882, citée par Philippe Hamon in *Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Éditions Droz, coll. « Titre courant », 1998, p. 110.

« Les Jacques, y est-il dit, sont des garçons faibles, mous, rêveurs, spéculatifs, généralement malheureux en ménage et nuls en affaires. »¹¹ (VAP, pp. 37-38)

En outre, la plupart des explications que l'auteur offre concernant le choix du nom de ses personnages renvoient au côté métaphorique. Ainsi, omniprésents dans la maison du jeune couple marié, les Guimarch sont très vite étiquetés :

Les Guimarch sont des Guimarch : nombreux, fidèles entre eux – ce qui n'est pas si mal – criards et chauds comme des poules, ronds comme des boules, curieusement farauds de leur patronyme breton (Guimarch : *digne d'avoir un cheval*) qui les met en selle sur les petits principes comme sur les grands dadas. (LM, p. 28)

Dans de pareilles circonstances et afin de ridiculiser une certaine typologie de personnages, le narrateur se voit obligé d'expliquer le choix qu'il fait. Parmi les nombreux exemples confirmant cette hypothèse, citons, pour commencer, le nom d'Arthur Gérane, protagoniste de *La tête contre les murs*, et jugé le plus faible parmi les héros baziniens. Selon les nombreuses et très controversées étymologies, le nom d'Arthur provient des Bretons et des Gallois, renvoyant à un signifiant *ours* et d'un second élément, latinisé, de *roi*, un « roi des ours ». L'ours était autrefois un emblème royal chez les Celtes, tout comme le lion le sera dans les monarchies européennes. Pour les Irlandais, par contre, Arthur vient du mot « art » qui veut dire « pierre », symbole de solidité. Pour les Scandinaves, Arthur est la transcription du norvégien « Arnthor », signifiant « l'aigle du dieu Thor »¹². Finalement, bien que les différences de signification soient si nettes, elles renvoient au même dénominateur commun, celui de pouvoir dominant ou de la force physique immuable, particularité contraire au caractère faible du protagoniste bazinien. C'est ainsi que, par son intention délibérée, l'écrivain choisit un prénom fort pour une personnalité faible, vu que son personnage n'est pas marqué par une virulence de l'esprit, mais plutôt par une caducité de la psyché, une sérénité des pensées, parsemée par des moments de fébrilité. De ce fait, si Hervé Bazin recourt à une antiphrase pour suggérer ce paradoxe, le choix de le changer risque de dissiper l'objectif visé par l'auteur¹³.

Gérard Laguenière, par contre, est un combattant et l'écrivain n'hésite pas à le faire connaître par une digression étymologique dans le roman : « N'oublions pas que [...] son prénom [le prénom de Gérard] (tiré du germanique *Ger-hard*, qui veut dire *lance forte*) est difficile à porter » (DDM, p. 206). Quant à Abel Breteau, dont les initiales renvoient aux deux premières lettres de l'alphabet, il atteste la présence d'une personnalité en quête de soi-même. Pourtant, son nom de famille, renvoyant de façon indirecte au sentiment de réclusion dans le matrimoine, ne sera exposé que plus tard, dans *L'école des pères* : « Breteau devant se lire *breteau d'eau* (de *breteau*, oiseleur, dérivé de *bret*, piège à oiseau) » (EP, p. 113), expose le narrateur. D'ailleurs, comprenant parfaitement ces valeurs symboliques, les quatre enfants du protagoniste les figurent dans un dessin représentant un canard aux pattes prises dans un filet.

b) Dans le choix du nom des personnages il y a une seconde typologie de préférences, en raison de leur résonance acoustique. C'est le cas du père Vadeboncœur, l'un des nombreux précepteurs des enfants Rezeau dans *Vipère au poing*, nom qui réapparaît dans *Le neuvième jour*, mais seulement comme sujet d'antiphrase, où Mme Vadeboncœur, « dont le nom n'illustre pas le

¹¹ Les Jacques, souligne le narrateur de *Vipère au poing*, sont des faibles : paradoxalement, le premier né et fils unique du mariage Bazin-Danigo, porte le nom de Jacques et le sort semble bien se plier sur la définition proposée par l'écrivain, vu le sort tragique du fils.

¹² Xavier Delamarre, *Dictionnaire de la langue gauloise*, Paris, Éditions Errance, 2003, p. 56. Idée reprise d'une étude déjà publiée in *French Journal For Media Research*, « Le roman bazinien – un contrat d'adaptation cinématographique », Toulouse, 2016, revue en ligne, URL : <http://frenchjournalformediaresearch.com/index.php?id=976>.

¹³ À noter, dans ce contexte, le choix du metteur en scène de changer, dans l'adaptation cinématographique, le nom d'Arthur en François Gérane.

caractère du personnage » (NJ, p. 30) est l'ex-femme de Martin Lansdale, remariée au Québec. Le même choix antithétique se fait pour le nom de Claire, dont la couleur de la peau est en contradiction avec son nom : « Suis mon ticket ! décide cette noiraude dont le teint, hérité de sa mère, n'illustre pas le prénom. » (EV, p. 9), explique le narrateur.

Dans ce même contexte, on peut citer aussi l'appellatif de Heurtevent de *La tête contre les murs* ou même du Maître Lheureux de *Madame Ex*, dont seul le choix du nom suscite le rire, laissant déchiffrer à travers le mot un caractère empoisonné par le goût du pouvoir ou l'empreinte d'une attitude venimeuse sur la vie. À ce sujet, il convient de rappeler aussi le penchant de l'écrivain pour les sobriquets assez souvent présents dans son roman. Il y a, tout d'abord, Brasse-Bouillon, dont le surnom semble être issu, remarque Alexandre Lorian, de « brasse couillon »¹⁴. Et alors si le nom du personnage invite à la sacralité par l'identité onomastique rappelant à Saint Jean, le sobriquet choisi n'est que l'image antagonique de ce caractère insurgé et défini par la révolte.

Impossible de continuer sans rappeler, une fois de plus, le surnom si controversé que les trois frères Rezeau ont inventé pour leur mère et dont la formation a été maintes fois associée à la contraction de folle et cochonne. Cependant, lors d'un entretien accordé à Jean-Claude Lamy, Hervé Bazin démolit cette conviction, motivant son choix par le recours à l'affreuse image de la truie dévorant ses petits après leur naissance¹⁵, tableau qui peint dans les mêmes couleurs sombres le caractère de cette mère despotique. D'ailleurs, ce spectacle atroce de la maman qui dévore ses petits hante l'écrivain pour longtemps, puisqu'il choisit de le réinterpréter, avec la même aversion, dans un fragment de *L'église verte*. Cette fois, la protagoniste du roman, orpheline de mère depuis quelques années, s'étonne face à la scène ignoble de la chatte dévorant ses petits : « Mère indigne, cannibale ! » (EV, p. 125), s'écrie le personnage.

Quant à la motivation du choix toponymique dans le roman bazinien, elle commence dès *Vipère au poing* et cela avec la description burlesque de la Belle Angerie :

« LA BELLE ANGERIE ? » Un nom splendide pour séraphins déchus, pour mystiques à la petite semaine. Disons tout de suite qu'il s'agit d'une déformation flatteuse de la « Boulangerie ». Mais ajoutons que « l'homme ne vit pas seulement de pain, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu » et l'altération du toponyme se trouvera justifiée, car je vous jure que, *Boulangerie* ou *Belle Angerie* on y a toujours fabriqué du pain azyne. (VAP, p. 13)

Cette maison, faisant partie du cadre inséparable des Rezeau, ne peut pas se détacher de l'influence négative de l'arrivée de Folcoche, qui change les règles du foyer. Elle supprime d'abord l'habitude de déménager deux fois par an : « nous devions, plus tard, habiter la Maison (grand M) toute l'année et nous en contenter, comme se contentent des leurs, en tous points analogues à la nôtre, des hobereaux de la région. » (VAP, p. 15), se souvient le protagoniste. Les descriptions, mettant en évidence des traits négatifs, mais dans un style humoristique, provoquent immédiatement le rire : « sans compter cette immense serre, stupidement orientée au nord, de telle sorte que les lauriers-roses y crèvent régulièrement chaque hiver » (VAP, p. 14), remarque le héros. La force avec laquelle il ironise le domaine du Patys, celui qui a abrité quelques années de son enfance et nommé ici « La Belle Angerie », tire la sève de l'esprit révolté du héros, une âme accablée par le poids de son passé affreux.

Quant au roman *Le matrimoine*, le lecteur découvre la « paronymie trompeuse »¹⁶ entre la rue des Lices/délices, ainsi renvoyant, selon Crina-Magdalena Zărnescu, à la condamnation à perpétuité dans l'illusion d'un mariage heureux : « Ce signifié se trouve gravé dans le potentiel sémantique du mot "lice" qui a trait à tout "espace fermé", "clôture", "maille d'une chaîne", amplifié par un sens collatéral péjoratif renvoyant à "la femelle d'un chien de chasse" », observe l'auteure. D'ailleurs, au

¹⁴ Alexandre Lorian, « Hervé – le verbe en verve » in *Hervé Bazin : actes du colloque d'Angers du 11 au 13 décembre 1986*, Angers, Éditions Presses de l'Université d'Angers, 1987, p. 215.

¹⁵ Jean-Claude Lamy, *Hervé Bazin. Entretiens avec Jean-Claude Lamy*, Paris, Stock, 1992, p. 69.

¹⁶ Crina-Magdalena Zărnescu, « L'intimité ironique dans le roman *Le matrimoine* d'Hervé Bazin » in *Hervé Bazin : du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, o. c., p. 189.

sein de ce registre humoristique motivé par une récurrence de l'influence angevine, il y a toute une ironie dirigée contre le mariage par une série de procédés, tels que : « l'antiphrase, exagération, opposition, illustration inadéquate, invention lexicale, jeux de mots etc. »¹⁷, remarque la même auteure.

c) Dans le même penchant pour l'ironie, il y a aussi des choix motivés par la symbolisation historique ou religieuse. Dans ce contexte, ironisant l'étymologie religieuse du nom de sa grand-mère, le protagoniste de *Vipère au poing* avoue : « Mon grand-père, comme tout le monde, avait une femme qui répondait au nom évangélique de Marie. » (VAP, p. 19). Semblablement, le beau-père Guimarch s'appelle Toussaint : « parce que né ce jour. Point funèbre du tout ce bonhomme d'un mètre quatre-vingts, malgré sa voix caverneuse. » (LM, p. 29), remarque le héros. Effectivement, le personnage n'aura pas beaucoup d'interventions dans le roman, mais son nom peut accomplir une fonction de prolepse, ainsi renvoyant à l'incipit de *L'école des pères*, qui s'ouvre précisément avec sa mort. Quant au dernier roman de la trilogie, Folcoche trouve que les enfants Rezeau ont des prénoms curieux : Blandine tire son nom de la « martyre étripée par une vache lyonnaise » (CDC, p. 51) et Joséphine Forut, dite Salomé, rappelle de l'un des plus sordides épisodes bibliques. Mais si, par sa danse et sa beauté, Salomé aurait demandé la tête de Jean-Baptiste comme acte d'obédience à sa mère, Hérodiade, le personnage bazinien souffre de cette trahison mythologique et reconstruit cette figure religieuse. Ayant les mêmes traits aphrodisiaques, Salomé est d'une beauté féérique, surnaturelle, de sorte que son père même se l'imagine « en tenue de paradis terrestre. » (CDC, p. 8), tout en la définissant par un caractère nettement plus indépendant que le personnage de la Bible.

Dans *Le démon de minuit*, Séverin tire son nom de l'empereur romain Sévère, ainsi prévoyant sa mort par l'échec, aux temps historiques, du César dans sa lutte contre Maximien. Quant à Solange, la deuxième femme de Gérard, elle fait penser à la Sainte-Solange, mais encore une fois de manière dérisoire : de vingt ans plus jeune que son mari, elle est une adultérine du début à la fin du roman. Se greffant sur le *carpe diem* horatien, elle agit « sans pour autant faire référence à sa patronne, bergère du IX^e siècle qui défendit si pieusement sa vertu qu'elle la garda, mais perdit la vie. » (DDM, p. 53), remarque le narrateur de l'histoire.

Un autre exemple pertinent renvoie au dernier fils de Louis Davermelle – Félix – choix motivé dans le texte par sa fonction biblique : « – Pourquoi Félix, dit aussitôt Gabriel. [...] – J'avais dit : *Le saint du jour* ! fit Odile. Comme pour moi. Mon anniversaire est aussi ma fête. [...] Félix, l'heureux, ça tombait bien. » (ME, pp. 175-176), assure le personnage. Selon le même exemple, né le jour de Noël, le dernier fils de Gérard Laguenière et d'Yveline Darne dans *Le démon de minuit*, portera le nom de Noël.

d) Une quatrième typologie concernant le choix du nom des personnages est motivée par la récurrence angevine, là où des noms comme Aubin, Constance, Juliette ou Gabrielle témoignent, par leur fréquence, du penchant d'Hervé Bazin pour sa terre natale. De surcroît, qualifié par ses études en toponymie, l'auteur choisit des couleurs inédites afin de peindre le paysage des noms propres dans son œuvre, expliquant soigneusement leur étymologie. Ainsi, décrivant le domaine d'Isabelle Duplon, le texte informe : « *la fourvoie*, la mauvaise route, le chemin de terre comme il y a tant par ici et où si souvent les charretiers s'égarent. » (QJA, p. 83). Habilement construit par les « dédales » qui y habitent, le trajet sinueux de la Fouve ne cache pas d'autre Minotaure que ses résidentes, méfiantes envers toute présence masculine. Aventuré, égaré et perdu, le chemin de la Fouve invite, par son étymologie même, à l'image d'un labyrinthe, à l'intérieur duquel tout étranger se perd facilement.

e) Mais il y a aussi d'autres personnages, dont le choix du nom n'a pas certainement des motivations externes. Néanmoins, une brève allusion à leur similitude animale prouve certains traits

¹⁷*Ibid.*

physiques ou de caractère. À ce sujet, en 1598, Giambattista Della Porta, philosophe italien du XVI^e siècle, publiait un traité de physionomie humaine, en partant des ressemblances que l'homme peut avoir avec les animaux. Selon Della Porta, une physionomie qui renvoie au lapin, par exemple, trahit une personnalité craintive, timide ou même angoissée. Semblablement, avoir un visage qui ressemble à la tête d'un coq ne peut renvoyer qu'à une personne d'un courage immanquable, brave et fière¹⁸. De ce fait, analysé à la lumière de cette direction herméneutique, il n'est pas difficile de retrouver des exemples pertinents dans le roman bazinien. On peut rappeler, à ce sujet, le cas du docteur Cauchon, dont le vrai nom était Porc'Her, tel que le signale l'auteur dans ses notes préparatoires. Dans le même roman, l'avocat du héros est décrit comme : « un petit bonhomme à grosse tête, tout en crinière : une gueule de lion sur un corps de macaque. » (*TCM*, p. 159), souligne le narrateur. Pour le bon développement de son royaume et afin de garder sa couronne, le roi de la jungle est censé dominer son groupe. De manière semblable, par la gratuité de son ironie, l'auteur choisit de mettre en évidence cette qualité du personnage, qui a fait de lui un grand avocat de la région. Pour faire penser à sa force latente pour le moment, le protagoniste même est décrit comme ayant une « tête de veau » (*TCM*, p. 203). Quant à la protagoniste de *L'huile sur le feu*, en raison de son caractère énergique et de son allure maigrichonne, elle est assimilée à une abeille, pour que l'oncle Tio du *Matrimoine* soit portraituré avec de grandes oreilles d'âne, à l'exemple du roi mythologique Midas.

Inclure le monde animal dans l'art est devenu une pratique assez courante dans la littérature de tous les siècles : on la retrouve dans la mythologie, dans les contes de fées, dans le genre romanesque et, d'autant plus, dans celui de la poésie, avec les fables de La Fontaine. D'ailleurs, c'est en commençant par les livres adressés aux enfants que l'on découvre cette catégorie de l'animal dans le portrait des personnages romanesques. Ainsi, Charles Perrault voulait doter la littérature française d'une mythologie du monstrueux : ses textes sont débordés d'un champ lexical du monde animal, puisqu'on y retrouve des bêtes féroces, des dévorations ou des paysages sauvages cauchemaresque et des métamorphoses identifiées même dans la transformation maléfique de la belle en bête. Leur interprétation va de l'analyse la plus naïve jusqu'à une herméneutique de la sexualité puisque, selon les études de psychanalyse du conte¹⁹, les personnages de ces récits sont hantés par le désir de s'unir avec leur côté animalière, caché dans tout être humain. Les dévorations représentent, ainsi, la hantise du désir sexuel, qui aboutit par accaparer l'homme.

f) Il y a, de ce fait, toute une typologie de héros baziniens selon le choix comique de leur nom, mais il y a aussi des personnages inclassables de ce point de vue. Selon le modèle de Nathalie Sarraute, Hervé Bazin dédie tout un roman poétique à cette thématique de l'inconnu, vu que dans *L'église verte*, son protagoniste se dépouille même de ce titre de l'existence sociale. Néanmoins, malgré le grand refus à dévoiler son identité, le personnage bénéficie d'un nombre considérable de surnoms, pour que le roman semble être le plus riche de ce point de vue. À ce propos, dans une étude sur ce texte, Simona Jișa fait un inventaire des remplacements lexicologiques pour l'identification de l'inconnu. L'auteure identifie des pronoms personnels, tels que « vous, lui, moi », des noms communs neutres « garçon, gars, type, compagnon », des noms communs descriptifs (« le barbu, le faune »), qui révèlent des caractères physiques (« l'éclopé, l'opéré »), psychiques (« un sage »), son mode de vie (« le nomade, le solitaire, l'énigme »). Il y a aussi des surnoms, comme « Trente ou Mutix », des initiales « X et SNP », des noms des personnages littéraires (« Tarzan, Robinson ») ou mythologiques (« Adam, Orphée, Saint Jean, Jésus, Moïse »)²⁰.

Mais alors si le grand nombre des remplacements lexicologiques pour le nom de l'inconnu prouvent le penchant démesuré de l'auteur pour le comique de noms, ainsi que son grand « souci de

¹⁸ Giambattista Della Porta, *Della Fisionomia dell' uomo*, Napoli, 1598, traduit du latin par Giovanni di Rosa, pp. 88-89.

¹⁹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976.

²⁰ Simona Jișa, « Le mythe du bon sauvage revisité par Hervé Bazin » in *Hervé Bazin : du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, o. c., pp. 104-105.

la langue »²¹, le personnage réussit, par sa décision, de se maintenir à distance d'un monde dont on peut difficilement s'échapper, notamment parce que les règles imposées légitiment toute appartenance à la communauté. C'est pour cela que, dans son aspiration à la liberté totale, le personnage construit une muraille de Chine entre lui et la société.

En fin de compte, si le héros gratifie le mot d'une force inédite, capable de faire ressortir l'humour par lui-même, ce n'est que par la souffrance d'un être stigmatisé par le drame de son enfance. De ce fait, le comique issu de la formation des nouveaux mots, ainsi du choix du nom des personnages est voué à relever le côté poétique de l'acte littéraire, ainsi que sa qualité esthétique.

BIBLIOGRAPHY

- BAZIN, Hervé, *Vipère au poing*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1948.
 BAZIN, Hervé, *La tête contre les murs*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1949.
 BAZIN, Hervé, *La mort du petit cheval*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1950.
 BAZIN, Hervé, *Lève-toi et marche*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1952.
 BAZIN, Hervé, *L'huile sur le feu*, Paris, Éditions Bernard Grasset, coll. « Les cahiers verts XXIII », 1954.
 BAZIN, Hervé, *Qui j'ose aimer*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1956.
 BAZIN, Hervé, *Au nom du fils*, Paris, Éditions du Seuil, 1960.
 BAZIN, Hervé, *Le matrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
 BAZIN, Hervé, *Les bienheureux de La Désolation*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
 BAZIN, Hervé, *Cri de la chouette*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972.
 BAZIN, Hervé, *Madame Ex*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
 BAZIN, Hervé, *Un feu dévore un autre feu*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
 BAZIN, Hervé, *L'église verte*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
 BAZIN, Hervé, *Le démon de minuit*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1988.
 BAZIN, Hervé, *L'école des pères*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
 BAZIN, Hervé, *Le neuvième jour*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1994.

Bibliographie secondaire

- ANGLADE, Jean, *Hervé Bazin*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1962.
 BAZIN, Hervé, *Entretiens avec Jean-Claude Lamy*, Paris, Éditions Stock, 1992.
 BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France/Quadrige, 1940.
 ZARNESCU, Crina-Magdalena, « L'intimité ironique dans le roman *Le matrimoine* d'Hervé Bazin » in *Hervé Bazin : du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, Actes du Colloque International de Cluj-Napoca (16-18 mai 2014), (dir. Simona Jișa et Porumb Anca), Cluj-Napoca, Éditions Casa Cărții de Știință, coll. « Romanul francez actual », 2015.
 ÉPINETTE-BRENGUES, Fabienne, *Étude sur Hervé Bazin. Vipère au poing*, Paris, Éditions Marketing S. A., coll. « Résonances », 2000.
 HAMON, Philippe, *Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Éditions Droz, coll. « Titre courant », 1998.
 DELAMARRE, Xavier, *Dictionnaire de la langue gauloise*, Paris, Éditions Errance, 2003.
 LORIAN, Alexandre, « Hervé – le verbe en verve » in *Hervé Bazin : actes du colloque d'Angers du 11 au 13 décembre 1986*, Angers, Éditions Presses de l'Université d'Angers, 1987.
 DELLA PORTA, Giambattista, *Della Fisionomia dell' uomo*, Napoli, 1598, traduit du latin par Giovanni di Rosa.
 BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976.
 JIȘA, Simona, « Le mythe du bon sauvage revisité par Hervé Bazin » in *Hervé Bazin : du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, o. c.

²¹ Pierre de Boisdefree cité par Alexandre Lorian, « Hervé. Le verbe en verve » in *Hervé Bazin : actes du colloque d'Angers du 11 au 13 décembre 1986*, o.c., p. 211.

Sitographie

www.lecthot.com

Liste d'abréviations utilisées ²²

ANDF – *Au nom du fils*
BLD – *Les bienheureux de La Désolation*
CDC – *Cri de la chouette*
DDM – *Le démon de minuit*
EP – *L'école des pères*
EV – *L'église verte*
FDAF – *Un feu dévore un autre feu*
HSF – *L'huile sur le feu*
LM – *Le matrimoine*
LTEM – *Lève-toi et marche*
ME – *Madame Ex*
MPC – *La mort du petit cheval*
NJ – *Le neuvième jour*
QJA– *Qui j'ose aimer*
TCM– *La tête contre les murs*
VAP – *Vipère au poing*

²² Première édition consultée pour chaque œuvre.

VALERIU ANANIA IN THE CNSAS FILES

Constantin Petrea

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: A subject of great interest both in the past and present is represented by the clarification of some aspects regarding the collaboration or not with the secret services of the communist regime of some leading figures of the Romanian society and culture. One such name is Valeriu (Bartolomeu) Anania, an orthodox clergyman, leader of the students strike in Cluj in 1946 while being considered a Legionnaire, a person close to Patriarch Justinian, an ambassador of the Romanian Patriarchy in America for 11 years and last but not least Mythropolit of Cluj, Alba, Crișana and Maramureș. It was no surprise that this man would be of interest for the leading regime in Bucharest for 40 years, too, especially for his close relation with the patriarch, but also for those who, after the events in 1989, were interested in unveiling, sometimes over limits, his supposed activity of collaborator/informer/agent. Various ideas and assumptions have appeared in the public field which have caused controversies far from the "sine ira et studio" principle, this being the reason why they are read "cum grano salis". It is certain that today these subjects take account of likes, follows or interests far from ethics and any journalist is a man "below times". The present writing will try to offer a few objective considerations upon the activity of Valeriu (Bartolomeu) Anania beginning with 1950, based on documents consulted directly by the author, namely the I(nformative) F(ollowing) F(ile), volumes I, II, III, IV, V from the CNSAS archive.

Keywords: political regim, informer, informative following file, CNSAS;

O carte care zugrăvește dincolo de o istorie personală (poate prea personală), o frescă de culise a istoriei recente a României și a Bisericii Ortodoxe Române. O carte care împletește un parcurs personal zbuciumat, cu un parcurs social și politic problematic al unei Români confiscate de un regim totalitar. *Memoriile* sunt deopotrivă document biografic și un argument pentru rezistența în comunism. *Memorii* este o carte care se cere citită pe îndelete, ca o istorie ieroglică, fără alegorii, simplitatea care te obligă să mergi la alte surse, mărturii, note, documente și, de ce nu, alte suflete. Impresia este aceea al unui roman fluviu, în care te scufunzi fără să devii una cu povestea, ci doar un martor tăcut, uneori sufocat de grozăvie, alteori delectat de frumos și alteori nerăbdător să mai întorci o filă de istorie. Evenimentele vin de-a valma, dar nu dezordonat, unele după altele, croindu-și drum dintr-o perspectivă echilibrată creionând o carte a unui Eu exploziv și neliniștit în rama unei tainice conștiințe de sine. Aici nu se găsesc doar pagini de memorialistică, ci și de portret, note de călătorie, critică literară, secvențe de istorie, mediație și eseu, toate legate între ele prin conștiința omului treaz, energetic, vulcanic din timp în timp, și deopotrivă de râvnitor în slujirea Bisericii. Dar volumul analizat nu ar fi complet dacă nu ar fi completat și de o sursă de informații paralelă, foarte bogată în detalii, care dau măsura nu doar a existenței unui om, ci și a unei lumi de culise care nu poate fi cunoscută decât scoțând la lumină documentele dosarelor din arhiva CNSAS.

Visul american în unsprezece ani

Germenii acestui vis ispititor se conturează de prin 1958 când, lui Anania, pe atunci director al bibliotecii patriarhale, i se strecoară confidența că la Departamentul Cultelor și la Președinție există o cerere prin care i se solicită prezența la Episcopia din America. Era singura informație pe care a avut-o atunci, conform propriilor mărturii. Contextul în care apare această solicitare ține mai ales de situația destul de confuză pe care o traversa Episcopia din America. Încercarea Patriarhiei Române de a instala un episcop hirotonit canonic, la Sibiu în 12 noiembrie 1950, în persoana lui Andrei Moldovan dă greș. Acțiunea realizată în ascuns, pe fondul instalării regimului comunist în România, a fost suficientă pentru a genera controverse și suspiciuni cu privire la independența pe de

o parte a Patriarhiei de regimul comunist, iar, pe de altă parte, a Episcopiei față de Patriarhia Română. În decursul anilor '50, Patriarhia Română prin episcopul Moldovan a încercat, prin sistemul legal al Tribunalului American, să obțină proprietate asupra Vetrei și control asupra parohiilor și bunurilor lor. În aceste procese, purtate în fața Tribunalului de District și la Curtea Supremă, drepturile Episcopatului inițial și legal, prin implicarea tânărului teolog Valerian Trifa, văzut ca unică soluție de rezolvare a unei crize în ortodoxia americană, au avut câștig de cauză. Așadar în acest context, deloc prietenos pentru Patriarhia de la București, se hotărăște trimiterea lui Anania cu scopul de la sine înțeles de a deveni cunoscut și, pe cale de consecință cerut episcop al Episcopiei Misionare. Pregătirile nu au fost, în mod foarte straniu, deloc dificile. Ceea ce se știe din textul **Memoriilor** este faptul că vestea plecării în America îl neliniștește și îi provoacă o stare de confuzie: „Totul (chemarea în america – n.n.) mi se părea o imensă conspirație împotriva liniștii și chiar a siguranței mele.”¹

Nici notele informative ale Securității nu sunt sărace cu privire la această plecare surprinzătoare pentru subiect, dar nu atât de neașteptată pentru ceilalți. **Nota informativă a sursei Ninescudin 14 iulie 1965, loc conspirativ: pe stradă**, precizează că „Anania nu se arată deloc încântat de perspectiva plecării în America și își dorește foarte mult să rămână în țară și să aibă o perspectivă a viitorului său. Declară că nu dorește să fie episcop și nici în alte funcții, dar că se va supune la orice însărcinare trasată de Patriarh.” Sursa consideră că deși Anania declară că nu ar fi interesat, totuși prin fapte demonstrează că se interesează foarte mult de problemă (numeroase telefoane date sursei care se declară „tracasat” de insistența lui Anania, agitația de care era cuprins în anumite momente, și intensă informare cu privire la dreptul de a lucra în America.) Presupunem că o asemenea insistență era alimentată de comportamentul lui Moraru care „dădea telegrameperate, la care nu i s e răspundea.”² **În nota din 17 mai 1965, sursa Vasile / 304/1/ 31 mai 1965**, se reia discuția, destul de voit confuză, despre plecarea în America. Spune că nu dorește să accepte postul de episcop și că ar fi mai bine ca lucrurile să se întâmple încet pentru a nu trezi suspiciunile regimului. V. Anania devine în această perioadă atât de precaut încât până și conspiratorilor le este greu să înțeleagă care este poziția „Obiectivului”. O adnotare, scrisă de mână, pe marginea notei informative: „Tov. Iancu, să discutăm această problemă, deoarece se pare că Anania a început să bată câmpii!!!”

Preotul Glicherie Moraru pare a fi cel mai puternic militant al aducerii lui Valeriu Anania pe pământ american deoarece vede în el viitorul episcop capabil să echilibreze liniile de forță dintre administrația Patriarhiei române și facțiunea episcopului Valerian Trifa. **Notă Informativă 304/1/BM/ 31 mai 1965, Sursa Apostol ³din 27 mai 1965 loc conspirativ: casa Cocor**, este grăitoare în acest sens, dar și provocatoare din perspectiva sursei. Conform celor mai recente acuzații sub numele de cod Apostol s-ar ascunde însuși Valeriu Anania colaborator prezumat al Securității. „Vocea”, maniera par a fi ale lui autorului, dar în nota informativă nu sunt oferite informații despre cineva anume, ci sunt subliniate circumstanțe probate documentar, despre sine, la fel de deschis cum sunt prezentate și în **Memorii**. Dacă lecturăm textul vom vedea că este vorba despre perspectiva plecării în America pentru a fi numit episcop acolo. Persoana care dă această nota afirmă că nu va accepta această oportunitate decât în măsura în care ar putea fi de folos pe linie culturală. Anania era cerut ca episcopul românilor din America de către preotul Glicherie Moraru care înaintase deja câteva demersuri în acest sens patriarhului. Patriarhul i-a cerut lui Anania să facă un raport în care să se explice. „Referindu-mă la această ultimă scrisoare a preotului Moraru prin

¹ Valeriu Anania, *Memorii*, p. 349;

² idem, p. 350;

³ În presa postdecembristă <https://evz.ro/mitropolitul-bartolomeu-anania-nume-de-cod-apostol-882223.html?v=347635&page=1> și <https://evz.ro/corlatan-leul-ardealului-in-jungla-secu-882192.html>, două jurnaliste Mirela Corlățan și Sabi Fati au scris despre colaborarea lui Valeriu Anania cu Securitatea. **Însă toateNotele informative găsite de subsemnatul la dosarul 1450 vol II, D.U.I. (cu excepția primeia în care și dacă e vorba despre V. Anania, acesta nu „toarnă”, ci vorbește despre sine) DEMONSTREAZĂ CLAR că sub acest nume conspirativ se află o cu totul altă persoană așa cum se va vedea.**

care acesta cerea ca eu să accept cel puțin conducerea ziarului *Credința* al Episcopiei din America, am declarat la sfârșitul referatului, că dacă, totuși, acuitatea momentului critic prin care trece comunitatea românească din America ar impune Sfintei Patriarhii și statului nostru necesitatea unei prezențe proaspete, dinamice și constructive li dacă făgăduinței mele de loialitate atât față de biserică cât și față de stat, s-ar acorda creditul necesar aș putea rămâne la dispoziția patriarhiei și a Departamentului Cultelor pentru o eventuală misiune culturală printre românii din Statele Unite într-o modalitate care s-ar părea mai potrivită. ”

Cât privește abordarea lui Trifa sursa afirmă: „Tovarășul Nenciu a apreciat poziția mea ca pozitivă (...) și și-a exprimat opinia că, în momentul de față, Episcopul Trifa nu poate fi înlăturat prin acțiuni frontale, ci luxat ușor, cu timpul, de o personalitate mai puternică decât a lui, chiar sub forma unei colaborări”. Ca observație a notei la pasajul cu Trifa se afirmă că : „Pasajul din notă referitor la Trifa vine în contradicție cu ce ne spune agentul Ninescu în nota din 23 aprilie 1965 în sensul în care Ninescu afirma că observațiile sunt făcute de Apostol.” Maior. Bănuleasa Mihai **consideră că Ninescu minte!**

Consemnări ulterioare note informative fixează ideea că Apostol a ezitat să plece în America de teamă să nu fie depistat de americani „ca agent al nostru și că el mai bine moare în pușcărie decât la americani.” A mai apreciat că plecarea în America este mai degrabă o dorință a Securității care ar fi avut sarcini pentru el și nu una a BOR. Se propune în această notă: „**Propun să informăm DGI de poziția intervenită la agentul Apostol.**” Concluziile care se pot desprinde aici, conform D.U.I. reflectă faptul că pe lângă misiunea încredințată de BOR de a restabili echilibrul Episcopiei Misionare, Valeriu Anania va avea și delegarea de îndepărtare a lui Valerian Trifa din poziția de lider al Episcopiei de la Vatra. În capitolul dedicat publicisticii, am expus pe larg această problemă. În plus o adresă din **noiembrie 1973 de la UM 0920 în care se specifică: „Alăturat vă trimitem nota 00553 /28 a sursei Apostol din 1 noiembrie 1973 ce se referă la situația preotului ortodox Anania V.”**⁴

În altă ordine de idei nici patriarhul Justinian, care îl proteja pe Anania și-l considera un colaborator foarte apropiat, nu părea foarte încântat de perspectiva plecării lui Bartolomeu Anania în America conform unei **note informative din 05 noiembrie 1965** care punctează că într-o convorbire dintre sură și Tit Simedrea, acesta din urmă mărturisește că Patriarhul nu este deloc mulțumit de trimiterea lui Anania în America deoarece și l-ar fi dorit aproape și printre colaboratorii săi.⁵ Episcopul Tit Simedrea este de părere că Securitatea înscena tot felul de acuzații apropiatilor patriarhului cu scopul de a slăbi puterea celui din urmă. Se spune de asemenea că Dumitru Staniloaie ar fi fost colaborator („prăpăditul ăla de Staniloaie!!”) și că astfel se explică ascensiunea lui academică. **(Sursa: Vasile.)**(*Aici credem că sunt avansate doar păreri personale, de moment, fără niciun fel de susținere documentară. Mai mult Episcopul se baza pe mărturiile unui anumit preot numit Balaur – n.n.*);

În aceste condiții acceptă această „ascultare” cu precizarea că această călătorie va fi una de informare și doar pe șase luni, cu posibilitatea prelungirii acestui termen în caz de nevoie. Mai mult prin prezența lui Bartolomeu Anania în America, Patriarhia ar fi reluat legăturile cu exilul românesc american despre care deținea informații „sporadice, incomplete și suspecte de incorectitudine” și care se afla sub presiunea scindării. „Divergențele dintre cele două episcopii, cea de la „Vatra” (statul Michigan), condusă de episcopul Valerian Trifa și cea de la Detroit condusă de IPS Arhiepiscop Victorin Ursachi erau în culmea conflictului, alimentat de o constantă și maladivă hermeneutică a suspiciunii reciproce, unii numindu-i pe primii legionari, alții numindu-i pe cei din urmă comuniști. Acuzațiile reciproce otrăveau relațiile, presa, însăși viața de zi cu zi a comunității

⁴Dovada că sursa Apostol NU este așa cum s-a speculat iresponsabil în presă Valeriu Anania. Pe de altă parte sursa va avea o confruntare directă cu Arhimandritul Valeriu (Bartolomeu) Anania în Detroit cu ocazia rebeliunii maghiare. Quod erat demonstrandum!

⁵Există surse care afirmă chiar că între patriarhul Justinian și Valeriu Anania ar exista chiar un grad de rudenie. Informația este doar amintită fără să existe și alte referiri la acest lucru sau vreo dovadă. Pe de altă parte sursa nu este de bună-credință. De asemenea într-un volum de peste 300 de file nu se amintește acest lucru decât de două ori.

românești.”⁶ O prezență a unui delegat al Patriarhiei Române, menită să aducă echilibru și stabilitate pe termen lung era necesară.

S-a speculat mult pe acest episod pe care unii îl pun pe seama unei colaborări cu Securitatea sub numele de cod „Apostol”⁷, alții, așa cum sugerează însuși autorul în *Memorii* pe seama mașinațiunilor lui Moraru (preot și „om vechi în America, influent și cu foarte multe legături politice”) și desigur ale unor interese directe ale BOR în America. **Nota informativă din 19 X 1965, având ca sursă pe Nica** consemnează că „Valeriu Anania a primit aprobarea să plece în America unde va rămâne pentru probabil șase luni, strânge materiale pentru revista de acolo și articole pentru un almanah.” La 18 octombrie 1965 sursa menționată, spune că i-a dat lui Anania un articol personal pentru a-i fi publicat în revista *Credința* din America. Judecând după mărturiile din *Memorii* și coroborând informațiile există câteva nume legate de ajunul plecării în luna octombrie: Alexandru Balaci, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, părintele Dumitru Stăniloae și Episcopul Antim Nica.

Acest termen de șase luni este pomenit și de autor și agreat de patriarh atunci când convin asupra timpului călătoriei. **Sursa Vasile informează în nota din 30 septembrie 1965**, printre altele (*dorința lui Botez Alexandru care dorește să meargă la Ierusalim ca administrator la Locurile Sfinte (se știa că este o rampă de lansare în episcopat) în locul lui Lucian Florea (viitor Arhiepiscop de Tomis)*), că Patriarhul ar fi avut o strategie în legătură cu trimiterea lui Valeriu Anania în America: să-l trimită acolo ca profesor pe o perioadă limitată să se convingă românii din diaspora că nu este comunist și apoi să-l ceară ei episcop al lor, lucru care se va și întâmpla, cu mențiunea că Valeriu Anania nu va putea intra în ierarhia superioară din cauza unor diferende cu Antonie Ploieșteanul, care se va împotrivi vehement alegerii lui Anania ca arhieru vicar la București, și Teoctist Arăpașu.

Contextualizând plecarea lui Anania în America **notă din 18 octombrie 1965 dată de căpitan Polak Toma** arată că în 1964 din detenție a ieșit și Valeriu Anania care acum este chemat de românii ortodocși din America „în calitate de secretar de redacție a unui ziar al ortodocșilor din America „*Credința*” și profesor de limba și literatura română și mai pe urmă va vedea”. Gheorghe Alexe, care-l și însoțește pe Anania la aeroport, chiar până în vamă este mirat de alegere lui Anania pentru această plecare și bănuiește că Andrei Scrima, fiind în Elveția l-a recomandat. America se va arăta ostilă, străină și dificil de abordat încă de la primele contacte cu pragmatismul acestei lumi. De la micile incidente ale instalării în Detroit și până la interacțiunile cu puternicii zilei, America s-a arătat un teritoriu în care se manifesta dureros același sindrom: dezbinarea. Modul în care își începe activitatea pe teritoriul american pentru reorganizarea Episcopiei Misionare demonstrează faptul că Anania este conștient de stratagema celor șase luni de recunoaștere. Timpul de ședere avea să fie mult mai lung și provocările mult mai mari. Așa cum am arătat pe scurt în 1965, la sosirea trimisului Patriarhiei în America, episcopul alungat al românilor din America, Andrei Moldovan, murise de aproximativ doi ani și jumătate, iar Valerian Trifa era, contrar poziției BOR, episcopul Episcopiei Misionare cu o ascensiune uluitoare în ceea ce privește capacitatea organizatorică. În aceste condiții pe lângă călătoriile de recunoaștere și de popularizare pe care avea să le facă, punctul focal al misiunii lui Anania era aceea de a restabili canonicitatea Episcopiei prin alegerea unui episcop recunoscut de București. Desigur primul nume vehiculat era al lui. Refuzul acestui nou statut surprinde pe foarte mulți la acea vreme, inclusiv presa Americană care titra „*He didn't want to be a bishop*”.

O telegramă de la Galat Geo din Hamilton, Canada către Golat Vasile (România) din 11.12.1965, aflată la D.U.I pe numele lui Valeriu Anania, conturează un profil al omului Anania din

⁶<http://www.tabor-revista.ro/pdf/10823.pdf>, Theodor Damian, *Bartolomeu Anania: Perioada americană*, în revista Tabor, nr. 1, aprilie, 2011, p. 30;

⁷<https://evz.ro/corlatan-leul-ardealului-in-jungla-secu-882192.html>, <https://evz.ro/mitropolitul-bartolomeu-anania-nume-de-cod-apostol-882223.html?v=347635&page=1>, Două articole, semnate de jurnalista Mirela Corlățan apărute luni, 11 ianuarie 2010 și joi, 03 februarie 2011, în care pe baza unei decizii a CNSAS, se validează ipoteza conform căreia Mitropolitul Bartolomeu Anania ar fi colaborat cu Securitatea sub numele de cod Apostol. Vom evidenția în materialul nostru faptul că sub acest nume de cod, în Dosarul de Urmărire Informativă, **D.U.I. 1450, vol II**, al lui Valeriu Anania, Apostol nu poate fi decât o altă persoană din anturajul celui urmărit de Securitate.

perspectiva celor care așteptau o mână forte pentru a restabili ordinea canonică și liniștea parohiilor notează că „așa român nu am văzut de când am plecat din România. Ne-a ținut predică, ne-a spus lucruri frumoase din România și am rămas încântați.... Acest preot a venit ca misionar la Bisericele din America de nord, dar un om, un român și un preot foarte foarte bun.”

Nu doar modul intempestiv de manifestare a lui Bartolomeu stătea la baza acestei decizii, ci și, probabil, alte calcule, de data aceasta „tehnice” care arătau că alegerea altui om în locul lui Anania ar fi pentru moment mai benefică. Primele rezultate se văd în surprinderea cu care adversarii vor primi vestea: „Alegerea lui Victorin a fost ca un trăsnet și pentru Valerian Trifa. Sigur că eu voi fi alesul, pregătise un număr special al „Soliei” îndreptat împotriva mea, la gura tiparului, care trebuia să apară chiar a doua zi, dar la care a trebuit să renunțe.”⁸ Perioada imediat următoare este marcată de eforturi uriașe de redresare a Episcopiei Misionare în pofida tuturor atacurilor venite pe cale mediatică

Pe lângă relatarea concisă și fragmentară a evenimentelor, realizată uneori într-o mare grabă, autorul se oprește și asupra oamenilor, lăsând pentru moment evenimentele deoparte. Astfel realizează, ca un antrenat în astfel de exerciții, schițe portretistice de mare virtuozitate literară. Proeminentă este și cea a episcopului Victorin, om de o mare înălțime sufletească și cu o mare grijă pentru pravila bisericească a călugărului pe care nu o evita niciodată, dar cu o oarecare obtuzitate în ceea ce privește latura pragmatică a cărmuirii unei eparhii, ceea ce-i provoca numeroase neajunsuri omului dinamic și îndrăzneț, arhimandritul Bartolomeu. George Alexe, de asemenea, se va dovedi un bun colaborator al arhimandritului Bartolomeu, ajuns în America prin insistențele și meșteșugurile legislative pe care le instrumentează Episcopia pentru a-i aduce în America pe soții Alexe.

Tensiunile cu episcopul Victorin au izvorât mai întâi dintr-o inadecvare a sa la noul statut de episcop, poziție din care ar fi trebuit să acționeze hotărât și ferm pe toate planurile, și apoi dintr-o atitudine incisivă, invazivă și adesea orgolioasă, așa cum o va și mărturisi în Memorii a arhimandritului Bartolomeu care, prin diferite acțiuni ar fi luat meritele realizărilor pe seama sa. Fractura apărută în relațiile cu George Alexe aveau să-l oblige de arhimandritul Bartolomeu să-și revizuiască atitudinea față de anumiți oameni. O simplă vizită a Mitropolitului Nicolae Corneanu, al Banatului, din 1976⁹, avea să descopere o altă față a lucrurilor. George Alexe devine arogant, indisciplinat și în consecință anti-Anania așa cum o vor dovedi evenimentele ulterioare. Spre confirmare o **notă nr. 0041401/102/ din 18 aprilie 1976, având ca sursă pe Popescu Ion** precizează: „Cu ocazia unei vizite a mitropolitului Corneanu se rețin următoarele: Victorin Ursache dorește să scape de sub tutela lui Anania și Anania dorește să se reîntoarcă în țară; Gheorghe Alexe i-a devenit indezirabil lui Victorin; Predomină spiritul anticomunist dublat de dragostea față de țară; (autoritățile comuniste nu admit că poți fi un bun român fără să aderi la ideologia partidului; Arhiepiscopia Misionară se consolidează încet, dar sigur pentru că însuși Victorin este un om al căii de mijloc; Episcopia lui Trifa dă semne de eroziune la aceasta contribuind: procesul intentat lui Trifa pentru activități antisemite și legionare; adeziunea episcopiei lui Trifa la Patriarhia Moscovei camuflată în Biserica Ortodoxă Americană” și în care există „tendințe de deznaționalizare; aversiunea totală a lui Trifa față de poporul din care se trage.”

În cadrul vizitei din 1976 a delegației condusă de Teoctist Arăpașu, pe atunci mitropolitul Olteniei, însoțit de Episcopul Vasile Coman al Oradiei, George Alexe, împreună cu preotul Mihai Iancu vor înregistra la Lansing, capitala statului Michigan un „Comitet Român pentru Transilvania” care va lucra ad-hoc pentru delegația românească trimisă special în această problemă. Numai că George Alexe se dovedise acum omul care lucra împotriva lui Bartolomeu.

⁸ Valeriu Anania, *Memorii*, p. 376;

⁹ „Acum când scriu aceste rânduri (2004 – n.n.) și când societatea românească e bântuită de scandalul Dosariadei, toată lumea știe că acest personaj plătit, vreme de 40 de ani – Doamne, Dumnezeu, patruzeci de ani! – și că notele lui informative asupra propriilor săi preoți și protopopi alcătuiesc un dosar, se spune, de două mii de pagini. De abia acum încerc să-i ghicesc și rosturile lui printre românii din America. pe atunci nu-l puneam la îndoială, și așa se face că nu-mi amintesc pentru ce anume venise el la Detroit.” –mărturisea Valeriu Anania în *Memorii*, p. 417;

Toate aceste concluzii și informări permanente și atent monitorizare conduc la o idee pe care am enunțat-o în teza noastră conform căreia dosarele conțineau pe lângă informații veridice și note fabricate sau exagerate, cu informații coroborate fără a fi puse în acord cu o realitate complexă, astfel încât obiectivul să fie eliminat social pe criterii politice. Atât Valeriu Anania, cât și Valerian Trifa au „beneficiat” de produsele acestei mașinării uriașe de fabricat informații și dosare.

Securitatea de dincolo de ocean

Umbra Securității nu s-a lăsat domolită nici la mii de kilometri distanță într-o țară în care drepturile omului se voiau respectate cel puțin la nivel declarativ. Prin diverși interpuși, ochiul vigilent al regimului de la București corobora informații despre oamenii cheie de dincolo de ocean. Uneori, ironia sorții, și cei care abjurau comunismul ajungea în situația de a trimite note informative, cum se va întâmpla în episodul atacului direct al lui Richard Wurmbrand la adresa ierarhiei BOR, pe care contestându-l la postul de radio CHML, Valeriu Anania, afirmă în context că nu există libertate religioasă în România, așa cum în nicio țară cu regim opresiv nu poate exista. Consecința: „Stelian Stănicel din Detroit a trimis la Ambasada Română (comunistă) din Washington o notă informativă, în care, referindu-se la emisiunea radiofonică din Hamilton, îl denunța pe părintele Anania că a negat existența libertății religioase în România. (...) delațiunea a fost făcută de către anticomuniști către comuniști...De râsul lumii!”¹⁰

Într-o astfel de atmosferă, înconjurat de oameni care și în lumina libertății aveau apucături subterane, nu este de mirare că îi va fi înaintată de mai multe ori oferta de racolare în structurile informatorilor Securității. Autorul însuși amintește trei dintre aceste momente consumate fie la Ambasada română din Washington, fie la București în 1969, după revenirea din India și în 1972, o întâlnire cu Mihai Dulea, „mai-marele Direcției Culturale, care îi propune o colaborare pe linia distribuirii în America a ziarului *Tribuna României* care ar permite distribuirea revistei *Credința* în România. Numeroasele refuzuri, mai subtile sau mai directe nu erau de natură să mulțumească Securitatea care a desfășurat o campanie de discreditare a „obiectivului” care dovedea nesupunere și rea-credință. Notele informative o dovedesc cu prisosință prin aceea că pe lângă nemulțumirea organelor Securității se adăuga și comportamentul cu totul nedemn al unor ierarhi care, așezându-se în conul de siguranță al puterii politice nutreau nenumărate provocări la adresa lui Anania. Nu mai exista nicio îndoială că puterea politică de la București îl voia rechemat definitiv în țară. Pe de o parte pentru insuccesul de a-l îndepărta pe Valerian Trifa de la conducerea *Vetrei*, iar pe de altă parte pentru atitudinea sa față de manifestările revizioniste maghiare începute în 4 mai 1976 la New York. Despre încheștarea Trifa-Anania am vorbit și în capitolul Publicistica, acolo unde, pe terenul articolelor publicate se putea vedea, cu ochiul liber, atât obiectul luptei cât și maniera desfășurării ei. Cât despre comportamentul arhimandritului Bartolomeu în timpul acestor manifestații aveau să se aștearnă rânduri întregi de acuze conform cărora sus-numitul nu mai servește nici măcar interesele românilor, cu atât mai mult cele ale comuniștilor.

Revenirea în țară prilejuită de aniversarea a 75 de ani de viață îi va aduce arhimandritului Bartolomeu o altă surpriză precum fusese și aceea a invitației oficiale prin Ambasada din Washington. O reîntâlnire cu Gheorghe Nenciu¹¹, președinte interimar al Departamentului Cultelor, avea să-i pună la încercarea grea caracterul. Boala de care suferea mitropolitul Nicolae Mladin de la Cluj obliga conducerea superioară de partid să ia măsuri urgente de găsire a unui posibil succesor. Bartolomeu Anania întrunea, în viziunea lor, toate calitățile cerute de o asemenea responsabilitate. Așadar oferta Securității era mai mult decât tentantă pentru ca Anania să devină, în sfârșit, omul pe care să-l poată folosi la nevoie. Atât în Memorii, pe care le putem considera subiectiv redactate, dar

¹⁰ idem, p. 382;

¹¹ Gheorghe Nenciu din Departamentul Cultelor, conform concluziilor unei comisii de anchetă, ar fi primit suma de 100.000 lei în schimbul promovării ca arhiereu-vicar la Episcopia Buzăului a arhimandritului Veniamin Vasile Nicolae, **pentru care însuși Ceaușescu a dat decret de anulare a recunoașterii hirtoniei**. Găsit „vinovat”, Nenciu a fost exclus din partid, „demasc” în fața întregului personal din Departament și concediat. Nu știm dacă Nenciu a fost într-adevăr vinovat de astfel de fapte. Pentru că a ajuns să fie corector la o editură, Bartolomeu Anania ar fi sancționat acest derapaj printr-un joc de cuvinte inteligent: „a ajuns la corectură pentru că nu a fost corect!” (**Raport SS, 21 martie 1978, nr. 7029/0055, sursa Mitrofan**);

și în notele informative ale Securității se conturează caracterul puternic și incoruptibil de care se temea regimul și pe care Anania îl dovedise neștirbit de-a lungul vieții în ciuda numeroaselor comentarii și delațiuni de care a avut parte. Iată ce spune **nota informativă din 10 decembrie 1977 132/DD nr. 4197/00104** Printre alte informații cum ar fi și impresia că pastorală mitropolitului Teoctist era prea politizată încât a fost nevoie să fie corectată, sursa, care s-a întâlnit cu Paul Emanuel (Niculescu Mircea), afirmă că Roșianu¹² i-a propus episcopatul lui Anania, însă acesta a refuzat spunând că drumul spre episcopat trece prin Detroit. Acesta nu dorește să devină vicar al lui Nicolae Mladin care i-a fost profesor și apropiat deoarece mitropolitul *este bolnav „uită foarte ușor și se pornește pe râs fără motiv” iar pentru asta la 65 de ani este pensionat*. Regimul se folosea astfel de Anania pe de o parte pentru a-l înlătura fără prea multă bătaie de cap pe Mladin, iar pe de altă parte pentru a-l determina pe Anania să le accepte propunerea de recrutare. La finalul întrevederii arhimandritul îi informa superiorul că „nu sunt omul care să facă așa ceva” determinându-l pe Justinian să-i prindă capul „cu mâinile lui tremurânde” și să-l sărute pe frunte.

Evenimentele precipitat desfășurate în perioada mai-august 1976 îl vor așeza pe Anania într-o lumină proastă cu atât mai mult cu cât sosesc delegați de la București (episcopul Antonie, mitropolitul Teoctist) care ulterior vor avea puncte de vedere cu privire la modul în care s-a mobilizat Arhiepiscopia Misionară în problema manifestației maghiarilor. În fața delegației de la București condusă de mitropolitul Teoctist Arăpașu, după o sumară și fundamentată prezentare a situației de fapt arhimandritul afirmă: „Nu sunteți bineveniți!” Replica va genera reacții și note informative pe măsură! În plus în încercarea de a contracara atitudinea maghiară Bartolomeu Anania îl invită pe Valerian Trifa la o masă a reconcilierii și la redactarea și consfințirea lui prin semnătură a unui Memoriu care să pledeze pentru cauza românilor. Fiind informat despre prezența unei delegații bucureștene, în America, Valerian Trifa refuză. **Nota raport SS 140/001275227/ 27 mai 1976** constituie o dovadă concretă în sensul celor afirmate mai sus: „În ziua de 25 mai 76 **informatorul Apostol** întors dintr-o călătorie în SUA în vederea determinării clericilor ortodocși și a cetățenilor de origine română de a contracara acțiunile iredentiste, mi-a conflat că a întâmpinat serioase greutăți. Astfel Arhimandritul Anania Valeriu, deservent la arhiepiscopia ortodoxă misionară dependentă de patriarhia BOR, s-a opus la mai toate măsurile luate atât de ambasada țării cât și de sursă. În primul rând Anania nu a anunțat pe nici un preot și nici măcar pe Victorin Ursache despre faptul că urmau să se desfășoare acțiuni iredentiste împotriva țării noastre de către emigrația maghiară a Washington și că, a fost solicitat de ambasadă, ca preoții și cetățenii de origine română să fie mobilizați și să contracareze acțiunea dușmănoasă la adresa României.”

În ziua premergătoare evenimentelor, **sursa Apostol** a convins pe preotul Bârsan din Washington să participe la această acțiune, dar ulterior, a primit dispoziție de la Valeriu Anania să nu se angajeze, ci să observe numai obiectivul urmărit de iredentiști, iar dacă aceștia vor „*revendica Ardealul să fie anunțat ca să hotărâm cum participăm*” să nu se angajeze căci libertate în Ardeal vrem și noi. Anania spune despre intervenția lui Apostol: „*constituie un amestec al celor de la București în treburile noastre aici unde noi suntem Arhiepiscopie Autonomă.*” Anania a refuzat orice ordin al lui **Apostol** chiar dacă acesta se legitima cu girul patriarhului Justinian. Refuză să primească materialele aduse de sursa și îl amenință cu cei de la FBI „*dacă nu va duce materialele în altă parte.*”¹³ Este principalul motiv pentru care Anania este rechemat în țară și reținut.

¹² Credem că nu este o eroare sau o nepotrivire, deoarece **Ion Roșianu membru al PCR, îi urmasa lui Nenciu la conducerea D.C. deoarece acesta din urmă săvârșise nereguli grave**. Nu poate fi vorba de Mihail Roșianu care a decedat în 1973, conform informațiilor <http://www.cnsas.ro/documente/2004%20-%20Membrii%20CC.pdf>, p. 518, consultate în data de 17 decembrie 2018. Așadar presupunem că deși Bartolomeu Anania a fost abordat direct de către Nenciu (care era interimar), hotărârea forurilor superioare, pe care o invocă acesta, îl privea și pe Roșianu căruia sursa notei informative îi recunoștea paternitatea ideii. Pentru mai multe informații se pot consulta și Adrian Nicolae Petcu, *Activitatea Departamentului Cultelor în atenția Securității (1970-1989)*, în *Caietele CNSAS*, Anul II, nr.2(4)/2009, Editura CNSAS, București, 2010, p. 74-75; http://www.cnsas.ro/documente/caiete/Caiete_CNSAS_nr_4_2009.pdf, consultate în data de 10 ianuarie 2019;

¹³ Relatarea din **Memorii**, (p. 621) arată că cel care aduce materialele la sediul Arhiepiscopiei din Detroit este chiar Episcopul Antonie Plămădeală, care este somat de Arhiepiscopul Victorin să le ducă în alte parte, în caz contrar va

Fantoma Securității dincoace de ocean

Predarea Memoriului în nume personal, va deranja inclusiv la nivelul Ambasadei și probabil și el va genera o serie de evenimente menite să schimbe cursul șederii lui Anania în America. Autorul însuși mărturisește despre avertismentului lui Mircea Căpățână de a nu părăsi America sub nici un pretext, acesta alăturându-se multor oameni de bine care au încercat să-l protejeze pe întreprinzătorul și, adesea zgomotosul, arhimandrit Bartolomeu. Neluat în seamă, avertismentul se va confirma. Invitat la aniversarea a treizeci și cinci de ani de absolvire a Seminarului, Anania va părăsi America și, fascinat de propria personalitate și de faima pe care și-o câștigase pe 8 octombrie 1976 va ateriza la București. Prin în desfășurarea evenimentelor legate de aniversarea pentru care venise primește de la patriarhul Justinian o „veste proastă”. Reținerea în România, șicanele repetate ale Securității, umilirea la care este supus de colegii de cler îl va împovăra. Într-o atare situație atenția agenților de securitate a crescut exponențial cu atât mai mult cu cât existase un precedent când un preot din Londra, oprit în România reușise să plece după un adevărat scandal. Așa ceva nu trebuia să se mai repete și cu Anania. **Sursa Nicanor în documentul informativ nr. 002/00212/1084/24.11.1976 notează:** „Venit în țară la o întâlnire cu colegii din seria lui au pus aștia ghiara pe el și nu-i mai dau voie să plece.” O însemnare pe document, cu scris de mână notează că expresia *au pus aștia ghiara pe el* demonstrează implicarea afectivă a sursei față de Anania.

Deși patriarhul dorea promovarea lui Anania în ierarhia superioară Departamentul Cultelor s-a opus cu vehemență, având și concursul celor patru mitropoliți: Nicolae Corneanu, Nicolae Mladin, Teoctist Arăpașu și Iustin Moiescu care în ședința din 20 octombrie 1976 hotărăsc că Anania nu mai trebuie să plece în America. **(nota nr. 1600/BV /22 10 76) și nota din 28 februarie 1977, având ca sursă pe CL Nemțeanu,** în care se expun punctele de vedere ale lui Grigore Băbuș despre „lichidarea” lui Anania de către trei dintre membrii Sinodului: Antonie Plămădeală, Teoctist Arăpașu, Iustin Moiescu. Se reafirmă dușmănia dintre Antonie și Anania și mai ales că „previziunile lui Antonie au fost dejucate de înțelepciunea lui Anania, așa cum, satisfăcut credea Băbuș.”

Firește că această hotărâre concertată și de organele de stat va determina un protest imediat al lui Bartolomeu cu precizarea că acest protest va fi unul caracterizat de un calm și un tact tipic călugărești. Va folosi toate pârghiile avute la îndemână pentru a cere dreptul nu de a pleca definitiv înapoi în America, ci măcar de a fi lăsat, „pe cuvânt de onoare” să se reîntoarcă pentru a pune în ordine lucrurile rămase neterminate prin plecarea sa. Într-o **notă informativă scrisă de mână de Horticultorul, din 17 iulie 78 nr. 5879/0047,** se arată atitudinea lui Valeriu Anania care a înțeles cauzele reținerii sale în țară sau cel puțin așa lasă să se vadă și „n-ar nutri nici un gând în legătură cu o eventuală reîntoarcere (definitivă- n.n.) acolo, întrucât el respectă hotărârile celor care l-au încadrat într-o situație în slujba Bisericii, în Țară. Anania consideră că aceste neplăceri (a reținerii sale în România –n.n.) se datoresc celor care l-au provocat, adică unor factori din țară.” Tot aici sursa precizează și despre relaxarea cu care *Valerian Trifa* privește eventualitatea unui proces și, implicit, a unei expulzări deoarece un astfel de demers „*poate dura până la 20 de ani și că, deci, nu se teme de expluzare.*”

După predarea documentelor de călătorie va încerca o intermediere prin Harry Barnes jr., ambasadorul Statelor Unite la București. Acesta nu-i promite nimic, dar îl asigură de susținere în cazul unor derapaje ale regimului. Regimul nu vedea cu ochi buni aceste contacte ale lui Bartolomeu, dar se asigura prin agenții informatori că acesta nu întreprinde nimic care să reclame o intervenție rapidă. **Nota informativă din 3 ianuarie 1977?** (*în document este 1976, dar trebuie să fie o eroare de scriere întrucât evenimentul relatat este din 30 decembrie 1976*) relatează evenimentul cununiei pe care Arhimandritul Bartolomeu a săvârșit-o la Catedrala Patriarhală în 30

decembrie 1976, ocazie cu care a avut o discuție cu ambasadorul, Harry Barnes, jr. căruia i-a mărturisit despre dorința de a se reîntoarce în SUA. (cf. **notei 00262748 din 6 aprilie 1977**).

În **Dosarul 1504 VĂLEANU¹⁴, parte a Dosarului 1450, vol. II**, 132/DD/19 XI 1976 NR. 0016600 găsim următorul rezumat cu privire la situația lui Valeriu Anania aflat în vizorul regimului: „În anul 1965 Valeriu Anania a fost trimis de către patriarhie ca preot misionar în cadrul episcopiei misionare române din SUA. Fiind pus și la conducerea revistei ortodoxe **Credința** s-a folosit de această calitate pentru realizarea intereselor personale, alimentând, în articolele sale, o stare de tensiune și dezbinare între românii din SUA. În unele articole a lansat atacuri împotriva unor ierarhi ortodocși din țară și uneori chiar defăimări și calomii la adresa regimului nostru. În articolul publicat în nr. 6/1976 al revistei amintite intitulat „Generația 1946!” a cautat să justifice acțiunile șovine ale studenților de la Cluj pe care le-a condus în anul 1944 fără a recunoaște caracterul lor provocator și dăunător menționând că *împotriva lor au stat comunitățile care i-au prigonit, i-au fugărit prin munți și le-au pus în cârcă osânde.*” Cu prilejul acțiunilor iredentiste „Anania nu a ținut seama de indicațiile primite din țară (deci primea!!!), pentru a contracara aceste acțiuni, motivând că *dacă ungurii vor libertatea pentru conaționalii lor din Transilvania, românii din America nu pot fi decât alături de ei, pentru că și ei vor libertate în țară din partea regimului comunist.*”¹⁵ Planul de măsuri consta în dirijarea agenților *Iliescu, Laurențiu, GH. Răuleț, Mitrofan, Negulescu și Claudiu* cu precizări clare pentru fiecare dintre ei. (Mitrofan va obține informații de la Vasile Vasilache din SUA); *Iliescu și Negulescu* din cadrul Patriarhiei.

Cum era firesc imposibilitatea revenirii în America a lui Bartolomeu a generat o serie întreagă de probleme, dispute, activități fără posibilitatea continuării lor, dar ceea ce era mai grav erodarea încrederii Arhiepiscopului Victorin, vulnerabilitatea acestuia în fața taberei lui Trifa și problema financiară pe care arhimandritul Bartolomeu trebuia să o rezolve. La rândul său arhiepiscopul era conștient că informațiile vizavi de o promovare a lui Anania erau false și că întreaga poveste nu era altceva decât o camuflare a unor abuzuri comuniste. O **notă privind cazul arhimandritului Bartolomeu Anania realizat din ordinul lui Mihai Pacepa 00119998/10.12/76 de către Gheorghe Nenciu**, schițează un portret subiectiv conturat mai degrabă în tușe decât în linii fine. După ce se realizează o prezentare succintă a perioadei de până în 1964 Nenciu trece la detalierea perioadei din 1964 -1976. Textul este mai lung și repetă informații deja amintite.¹⁶ Anania are un „temperament agresiv și egocentric, cu ambiții de a conduce și pe episcop mai ales în ultimii ani a determinat o atmosferă de învrăjbire, devenind o frână în activitatea episcopiei. Activitatea sa în SUA a fost dirijată în mare parte de demascarea episcopului Valerian Trifa care nu avea legături cu Patriarhia română. Divergențele și permanentele polemici au condus la fărâmițarea unității românești și la diferite tendințe centrifuge. „Stilul lui Anania a devenit păgubitor, a transformat, în ultimii ani, revista *Credința* într-o gazetă a propriilor sale idei. Toate aceste manifestări egocentrice și orgolioase au condus la ideea că trebuie să i se interzică să mai plece în America. Autoritățile comuniste nu-i vor mai permite vreodată lui V Anania să plece considerând că o altă plecare va însemna o rămânere...”

Speranța românilor din America însă era alta. **Nota de informare de la Trocea Aurel din Canada 231/00353800/ 13 ianuarie 1977 către Văleanu Remus** aduce la lumină faptul că este un adevărat mister că Anania nu se mai poate întoarce în America, dar românii de acolo speră ca, odată cu venirea episcopului Antonie (o vizită anunțată și care urma să se desfășoare) să se lămurească multe aspecte. Din această scrisoare înțelegem că reținerea în țară a lui Anania, fără a fi informat în prealabil, a produs stupoare în America și printre credincioși, dar mai ales la sediul Arhiepiscopiei Misionare. De altfel arhiepiscopul Victorin este cel care va solicita în numeroase rânduri

¹⁴ Văleanu era numele „obiectului” sub care se înțelegea Valeriu (Bartolomeu) Anania care includea întreaga sa activitate.

¹⁵ Această acțiune a lui Anania a iritat spiritele în România și va însemna sfârșitul misiunii în America a lui Valeriu Anania.

¹⁶ Sursele aveau obiceiul să realizeze aproape la fiecare notă o prezentare succintă a „obiectului” repetând obsesiv sintagme ca: „element legionar, reacționar, cu viziuni contrarevoluționare, element dușmănos.”

reîntoarcerea lui Anania în America pentru rezolvarea și punerea la punct a unor probleme (de ordin financiar în primul rând);

O notă sinteză despre reținerea în țară a lui Anania (Dosarul Văleanu) 132/DD/001600/28.II.1977 explică multe din necunoscutele acestei acțiuni care, vrând nevrând, nu îl anihilează pe Anania, ci dimpotrivă îl așază în poziția omului vedetă. Se precizează că din materialele obținute arhimandritului Bartolomeu i s-a făcut o mare nedreptate, că este resemnat și prudent mai ales la avertizarea din partea lui Ovidiu Marina, fiul Patriarhului care îi recomanda prudență (reiese din nota informativă a informatorului Mitrofan din 12 noiembrie 1976). Vina care i se aduce este conturată „de poziția contrară intereselor statului avută de ele la problema Transilvaniei, pe timpul manifestărilor maghiarilor din SUA” și a articolului din revista *Credința* cu privire la manifestările studențești din 1946. „Șansele lui Anania de a fi promovat în ierarhia bisericească s-au redus considerabil, împotriva voinței sale și a patriarhului Justinian.”

Securitatea (prin notele informative și corespondența oficială Strict Secretă) opinează că toate evenimentele care au culminat cu reținerea lui Anania au fost de natură să „bareze calea spre episcopat și implicit înlăturarea unui candidat de temut pentru unii arhieriei ai BOR.” În notă sunt expuse sintetic părerile diferitelor elemente de informare despre obiectivul Văleanu: „preotul Stan Dimancea, fost legionar, a afirmat că este prea puțin pentru capacitatea lui (Valeriu Anania – n.n.) așa post (cel de director al Bibliotecii Patriarhale – n.n.); probabil este o primă etapă pentru o avansare ulterioară.” (sursa: **Abrudan – 25 decembrie 1976**); „informatorul **Marin Ilie a semnalat la 18 decembrie 1976** Văleanu a celebrat cununia Ilincăi Zarifopol cu K. Johnsten.”; „**Voinea Octavian**, legionar, face unele referiri la activitatea pe care a avut-o Văleanu cu Radu Gyr, situația și comportamentul său în detenție (...) exprimându-și convingerea că Văleanu este omul securității care ar fi încercat să joace un rol dublu fiind demascat de pictorul **Antonovici Constantin**, din SUA.” (**informator Dunăreanu – 14 decembrie 1976**); „Victorin Ursache îl solicită pe Văleanu să se înapoieze în America neîntârziat, în legătură cu răspunderea pe care o are ca redactor al publicațiilor *Credința*. În caz contrar – n.n. „ridicându-se astfel probleme pentru viitorul Arhiepiscopiei și numele bun al Patriarhiei și țării noastre în opinia publică americană și canadiană. (**U.M.0920 F-114/18 decembrie 1976**); „Băbuș Grigore, fost legionar și fost condamnat, apreciază că mitropolitul Teoctis al Olteniei și episcopul Antonie sunt cei care au pregătit aici reținerea lui Văleanu și încadrarea într-un post minor.” (**CL Nemțeanu – 10 decembrie 1976**); „Văleanu este nedumerit în legătură cu reținerea sa în țară și dacă ar fi știut ce se va întâmpla nu mai venea. Și-a exprimat părerea că memoriul pe care l-a întocmit către senatul american (Detroit) va face lumină și i se va da drumul din nou în SUA. Mitropolitul Teoctist a afirmat că Văleanu, pe când ei erau în SUA au arătat o atitudine ostilă. Tot Teoctist afirma că acesta a scris un articol tendențios la adresa regimului despre generația 46. ” (**Brăileanu – 17 decembrie 1976**); „Văleanu susține că fiind în SUA a alcătuit un comitet din reprezentanții celor patru grupări religioase de români spre a forma o forță de rezistență românească împotriva mișcării ungarilor, având contacte pe această linie inclusiv cu Trifa.” (**Horticultorul – 20 decembrie 1976**); „Miron Butnaru afirmă despre Văleanu că în timpul demonstrațiilor acesta a declarat că în unele privințe ungarilor au dreptate și românii trebuie să le satisfacă pretențiile” (**Tepordei – 1 februarie 1977**); „Văleanu apreciază că Paul Goma vrea să se facă scandal în jurul numelui lui, spre a deveni celebru...îi place să dea interviuri nestingherit pentru străinătate, să vorbească la telefon cu persoane de peste hotare neâmpiedicat de nimeni și postul de radio „Europa Liberă” să-i consacre emisiuni...asta îi creează o anumită aureolă cât timp el singur nu-și adună aderenți pentru o asociație politică, nu i se întâmplă nimic neplăcut.” (**Horticultorul – 2 martie 1977**); **Popescu Vâlcea** afirmă că Bartolomeu Anania este mult prea deștept și incomod pentru unii ierarhi ai BOR și că aceștia vor face tot ce vor putea pentru a-i bara calea spre ierarhie. **Conform notei din 31 martie 1977/ 7209/0031**, Patriarhul Iustin se pare că intenționează să-l promoveze în curând pe Anania ca episcop vicar la Patriarhie deoarece cunoștea 4 limbi străine. **Nota din 4 mai 1977 nr. 2960/203**, sursa Dâmbovița ilustrează că Anania este inflexibil și „provoacă gelozie, invidie și opoziție” din partea ierarhilor.

Justinian Dalea afirmă, într-o **notă a informatorului Ganea din 9 decembrie 1977**, că Valeriu Anania ar dori mult să se întoarcă în America, dar nu o va mai face deoarece este autorul

moral al tensiunilor dintre facțiunea lui Victorin și cea a lui Trifa, că a fost cu totul lipsit de diplomație și tiran pentru Victorin. Se mai afirmă în document din diferite surse coroborate aici de informator că Anania ar fi dorit să meargă în America pentru a-și pune la punct anumite lucruri și apoi să revină în țară. Într-o discuție pe care a avut cu Trifa vizavi de posibilitatea trecerii Episcopiei de la Vatra sub jurisdicția Patriarhiei române, Trifa ar fi spus: *Măi, Anania, și tu ești deștept și eu sunt. Trebuie să înțelegi că eu nu pot să accept să trec la voi, dar nu pentru că așa vreau e, ci pentru că dacă aș face asta mi-aș pune în cap credincioșii care sunt cu mine* (**Sursa Costin – 28 martie 78**). Într-o **notă a lui Octav din 1 august 1978** se afirmă că situația românilor din America se deteriorase din cauza atacurilor tot mai dese din partea lui Trifa ca o consecință a absenței lui Anania care „îi intimida și îi reducea la tăcere” pe timpul șederii în America. Pr. Felix Dubreac este cel care afirmă acest lucru despre puterea lui Anania de a consolida autoritatea Arhiepiscopiei Misionare într-o **notă din dosar nr. 4195/0066 din 1 august 1978**. Sursa Dâmbovița tot în **nota din 3 martie 1977** afirmă „*Aștia l-au băgat în cușcă*” și patriarhul nu are timp să-l mai reabiliteze referindu-se la suferința patriarhului aflat în pragul morții fără șansa de a mai putea face ceva pentru colaboratorul său. **Sursa Mircea, în nota din 11 octombrie 1980/23** afirmă că Anania a fost sancționat de regim deoarece la revenirea din SUA a adus „o mașină luxoasă, cu tot ce trebui în ea, chiar și cu frigider, fapt care a fost apreciat că a apucat drumul burgheziei.” Această notă este completată și de informația din vol. IV D.U.I. **00192021 din 2 martie 1977, fila 28**, în care într-o convorbire a lui Victorin cu un domn vorbește despre faptul că Trifa a reușit să-l înlăture pe Anania, dar retragerea lui Anania din America nu este doar opera celor țară. Că reținerea arhimandritului Bartolomeu în țară a provocat valuri se vede și din abundența notelor informative și din interesul extraordinar pe care Securitatea l-a manifestat pentru acest eveniment.

Rămânând din această zonă distinctă a notelor informative, dar importantă pentru citirea corectă a Memoriilor, devine evident că reținerea lui Anania la București însemna confuzie pentru Arhiepiscopia Misionară, nu în sensul unei derive, dar în sensul unei voci care să mențină o oarecare speranță de unitate. Este tot atât de adevărat că nu toți îl considerau pe Anania un făcător de pace; ba dimpotrivă! Însă o voce fermă, nedispusă la compromis, bine documentată, cu o strălucită artă a argumentării, nu putea să fie comod unei lumi pragmatice, eterogene, pentru care ideea de unitate canonică ar fi însemnat o răsturnare a propriilor așteptări și interese. Este și motivul pentru care notele informative ale Securității abundă în informații denigratoare la adresa lui. De cealaltă parte a baricadei au existat oameni care au susținut prezența lui Anania în America pentru calitățile incontestabile de lider pe care le avea. Numai că în 1977 Patriarhul Justinian moare lăsând printre altele și această problemă a lui Anania nerezolvată.

BIBLIOGRAPHY

- Anania, Valeriu (Bartolomeu), *Memorii*, cu o cronologie de Ștefan Iloaie Editura Polirom, Iași, 2011;
- Theodor Damian, *Bartolomeu Anania: Perioada americană*, în revista Tabor, nr. 1, aprilie, 2011, <http://www.tabor-revista.ro/pdf/10823.pdf>;
- <https://evz.ro/corlatan-leul-ardealului-in-jungla-secu-882192.html>,
<https://evz.ro/mitropolitul-bartolomeu-anania-nume-de-cod-apostol-882223.html?v=347635&page=1>;
- <http://www.cnsas.ro/documente/2004%20-%20Membrii%20CC.pdf>;
- http://www.cnsas.ro/documente/caiete/Caiete_CNSAS_nr_4_2009.pdf.

Volume din arhiva CNSAS

- *Dosar de Urmărire Informativă Nr. 1450, 1504*, vol. I, II, III – consultate de către autorul lucrării în perioada februarie – mai 2019 așa cum se poate vedea și din documentele CNSAS;

LUCIAN DRIMBA – THE COURSE OF ROMANIAN LITERARY HISTORY FOR STUDENTS

Carmen Bodiu

PhD Student, University of Oradea

Abstract: Lucian Drimba, a professor at the University of Oradea, the Faculty of Philology, is one of the most important literary personalities in our city during the last decades. His scientific endeavours, as well as his work, show the profile of a philologist who, activating in the field of knowledge, combined his calling as an educator with the passion of a researcher devoted to the history of the Romanian theatre and to the Transylvanian cultural phenomenon during the second half of the 19th Century. During his career, he was a founding member, then the president of the Writers and Men's of Science Society in the Bihor County. Lucian Drimba delivered lectures in Romanian Literature History as well as seminars in Romanian Literature for first, second and third year students at the Faculty of Philology at the University of Oradea. His courses in Romanian Literature History, focusing on the old, premodern and classical Romanian literature, are still a valuable source of information and documentation. Due to his entire activity, he remains an emblem of the university education in the city of Oradea and a reference point for the specific dimension of the Transylvanian culture during the second half of the 19th Century.

Keywords: the History of Literature, literary critic, literature, pedagogical, scientific

Despre oamenii care au fost și care ne-au înnobilat prezentul cu semnul trecerii lor pe această lume rămâne, dincolo de fapte și reprezentări adunate în timp, o sintagmă în analele studiilor de specialitate, o expresie definitorie care-i impune în conștiința colectivă a posterității. Lucian Drimba, cu vocația didacticistă și cea scientistă, moștenite prin tradiția unei familii de reputați cărturari, se consacră, în urma unei vieți dedicate educației și culturii, drept profesor și istoric literar. S-a născut în comuna Lugașu de Jos, județul Bihor, la 4 noiembrie 1929, ultimul din cei șapte copii ai lui Eugen Drimba, învățător, și ai Mariei (născută Samuilă), casnică; o familie de cărturari consacrați, din care au făcut parte și recunoscutul om de cultură Ovidiu Drimba, licențiat în litere și filozofie, autor al celebrei *Istorie a literaturii universale* și Vladimir Drimba, lingvist și turcolog de talie internațională. „Dintr-o stirpe nobilă, care i-a dat culturii române pe Ovidiu, Vladimir și Lucian Drimba, cel mai tânăr dintre ei – profesorul care în Oradea locuiește de-o viață pe ulița lui Horea – și-a spus și scris cu claritate, în toate împrejurările, stările și credințele privitoare la literatură și cultură.”¹

Opera lui Lucian Drimba, cuprinzând volumele: *Eminescu la „Familia”*, Editura Cogito, Oradea, 1974, 1994; *Iosif Vulcan*, Editura Minerva, București, 1974; *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedicae Espressa*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983; *Iosif Vulcan. Poezii. Proză. Teatru. Publicistică. Însemnări de călătorie* (volumele I—III) Editura Minerva, București, 1987, 1989, 1994 și *Însemnări de călătorie (II) Corespondență*, Editura Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară “G. Călinescu”, București, 2002, îl consacră drept unul dintre cei mai riguroși cercetători în domeniu și cel mai bun exponent al demersului de reconstituire a operei lui Iosif Vulcan, cel puțin până în prezent. De-a lungul carierei sale, a fost membru fondator și apoi președintele Societății Scriitorilor și Oamenilor de Știință din Bihor, numele său fiind menționat de I. Hangiu, în *Dicționarul presei literare românești*, ca făcând parte din colectivul de redacție al revistei de literatură „Aurora”, editată sub egida Societății Scriitorilor și Oamenilor de Știință din Bihor. Alături de volumele publicate, care se

¹ Ioan Derșidan, *Însemnări și dedicații pe cărți*, - Ediția a II-a, revăzută și adăugită - vol. I-II, Oradea, Editura Universității din Oradea, 2013, p. 456

înscriu în domeniul istoriei și criticii literare, se situează cursurile de *Istoria literaturii române*, susținute de prof. Lucian Drimba la Facultatea de Litere a Universității din Oradea, între anii 1963-1987 și 1990-1997, cursuri consacrate literaturii române vechi, premoderne și clasice, pentru studenții din anii I și II; dactilografiate și litografiate, ele se află la dispoziția studenților, la biblioteca universității și reprezintă prețioase surse de informație și documentare.

Cursurile de *Istoria literaturii române* susținute de Lucian Drimba (epoca veche, premodernă și epoca marilor clasici), se caracterizează prin aceeași rigoare științifică, de elaborare, documentare și structurare a bogatului material istorico-literar. Cuprinsul lor relevă strădania autorului de a cuprinde într-un mod sistematizat, dar cuprinzător și unitar, ordonat cronologic, pe etape și perioade literare, materiale și documente ce se înscriu în istoria literaturii române.

Epoca veche debutează, după cuprins, cu *Câteva precizări*, în care autorul explică perioada de referință privind evoluția culturii și literaturii române de la origini până la mijlocul secolului al XVIII-lea. Autorul precizează, ab initio, că, nefiind vorba despre un tratat, ci despre un curs dedicat studenților din anul I, și-a permis o structurare a materiei pentru a evita suprapunerile, paralelismul, iar pentru comprehensiunea textului, a căutat să-și sprijine afirmațiile pe izvoare și exemplificări, cu siguranță și din dorința de a îmbrăca formele incipiente ale literaturii în haine accesibile și cât se poate de atractive pentru această perioadă, destul de aridă, pentru lectorul aflat în primul an de studiu.

Ipostazele criticului și istoricului literar se resimt în întreaga abordare a materialului, atât prin ordonarea lui, cât și prin felul în care înțelege să introducă conceptele literare: „am încercat să surprindem și să subliniem linia ascendentă a evoluției noțiunilor, ideilor, limbii literare, artei (acolo unde poate fi vorba de ea), și a formelor de expunere”². Se relevă același bun simț critic și relevanță în emiterea judecăților de valoare, o trăsătură constantă ce caracterizează întreaga operă a lui Lucian Drimba. Autorul evidențiază insula de romanitate, izolată de restul familiei popoarelor romanice, reprezentată de poporul român în sud-estul Europei, fapt care i-a configurat un destin aparte, o evoluție istorică specifică. Titlurile sunt incitante și îmbietoare spre orizontul cunoașterii, deschise de experimentatul pedagog și istoric literar: *Mănăstirile, focare de cultură. Artă manuscriselor, Scrieri privitoare la domnia lui Mihai Viteazul, Literatura parenetică*, care cuprinde lucrarea *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* sau *Cele mai vechi scrieri în limba română*, în care la loc de cinste se află *Scrisoarea lui Neacșu din Cîmpulung Muscel, adresată judeului Brașovului, Hans Benkner, Cele dintâi tipărituri slavone și românești*, unde diaconul Coresi deține un loc privilegiat.

Cursul de *Istoria literaturii române, II, Perioada premodernă* se remarcă prin aceeași structură riguroasă, reperabilă în cuprins, descinzând direct cu primul capitol: *Condițiile social-politice, ideologice și culturale în Muntenia, Moldova și Transilvania la sfârșitul sec. XVIII și la începutul secolului XIX*.

Fiecare capitol este introdus, printr-o prezentare generală, în care sunt schițate, într-un spațiu mai larg sau restrâns, în funcție de abordarea ulterioară, principalele evenimente istorice și sociale care au fost definitorii pentru perioada respectivă. Pe fondul destrămării feudalismului și a formării relațiilor de producție capitaliste, în domeniul culturii și literaturii coexistă multă vreme numeroase elemente specifice culturii vechi, precum și elemente noi, care indică o orientare nouă, modernă a culturii și literaturii române. În introducerea curentului caracteristic al sec. al XVIII-lea, autorul evidențiază faptul că lupta de clasă din această perioadă se manifestă și prin ridicarea unor elemente progresiste din rândul intelectualității burgheze și a unor boieri luminați, care și-au dat seama de șubrezenia regimului feudal și au militat pentru o nouă orânduire, folosindu-se pentru aceasta de ideile iluminismului, forma cea mai avansată a ideologiei din Europa secolului al XVIII-lea.

Pentru prezentarea acestei perioade vitrege din istoria poporului nostru, în Transilvania, Lucian Drimba apelează la surse consacrate, citându-l pentru informațiile istorice pe exegetul D. Prodan, recunoscut ca și conștiință istorică.³ Trimiterile sunt întotdeauna edificatoare, limbajul este academic, iar paragrafele la care recurge sunt relevante.

² *Câteva precizări*, Lucian Drimba, *Istoria literaturii române, Epoca veche*, Oradea, 1979

³ Lucian Drimba, curs *Istoria Literaturii Române, II, Perioada premodernă*, Oradea, 1979, p. 39

Așa cum procedează și în cazul operei, în conceperea și redactarea cursurilor se observă aceeași preocupare pentru acuratețea informației, selecția riguroasă a unui vast material documentar, respectul adânc pentru adevăr, ridicat la rangul de principiu suprem. Referințele bibliografice însumează idei, aprecieri critice din D. Popovici – *Studii literare*, G. Călinescu – *Istoria literaturii române*, Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu – *Istoria literaturii române moderne*, G. Ivașcu – *Istoria literaturii române*, N. Iorga – *Istoria literaturii române în sec. XIII, Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea*, I. Rotaru – *O istorie a literaturii române*, Al. Piru – *Istoria literaturii române*, Ioana Em. Petrescu – *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Mircea Angheliescu – *Preromantismul românesc*, etc.

Cu finețea și bunul simț al judecăților de valoare recurge la autori de istorie și critică literară, consacrați, atât vechi cât și noi. Cursurile vădesc atât formația de înaltă ținută a veritabilului filolog, cât și cea pedagogică, reperabilă prin luări de poziție, evidențieri, reveniri, pentru aspectul comprehensiv al expunerii.

Didactica este adaptată particularităților specifice nivelului academic, într-un discurs ordonat, scientist, dar atrăgător și captivant. Interesante sunt atenționările, introduse prin persoana întâi plural, vizavi de înțelegerea unei dezbateri, în cazul de față referitoare la Școala ardeleană. „Lucrurile trebuie privite însă cu multă finețe și nuanțat. De aceea simțim nevoia să revenim, subliniind că Școala ardeleană este determinată de condițiile social-economice și politice ale românilor din Transilvania, favorizată de anumite circumstanțe ideologice și urmărind țeluri mărețe pentru binele, luminarea și drepturile tuturor românilor transilvăneni.”⁴

Descendent al unei familii renumite pentru respectul față de carte, față de lumina învățăturii, Lucian Drimba menționează numărul școlilor înființate, prin efortul lui Gh. Șincai, sub imboldul idealurilor iluministe. Profesorul care și-a început activitatea didactică la Liceul „Samuil Vulcan” din Beiuș nu poate trece cu vederea un amănunt important: în anul 1828 episcopul Samuil Vulcan pune bazele unui gimnaziu la Beiuș, eveniment deosebit atât pentru memoria așezării, cât și pentru întreaga sa activitate de istoric și critic literar, de mai târziu, desfășurată sub auspiciile spiritului lui Vulcan din Transilvania, întrupat în nepotul de unchi al renumitului episcop. Chiar și în cazurile în care mărturiile privind biografia unui autor sunt precare, profesorul și istoricul literar Lucian Drimba dezvăluie sursele existente, discută pe marginea subiectului, infirmă o anumită informație și recurge la cea pe care o consideră îndreptățită ca autenticitate, pentru o corectă încadrare și evaluare a unui fapt istoric. Este cazul lui Petru Maior, un alt corifeu al Școlii ardeleni, despre care afirmă chiar la începutul prezentării sale: „Posedăm prea puține date biografice privitoare la cel de-al treilea reprezentant de seamă al Școlii ardeleni, P. Maior. Nu se cunoaște nici locul nici anul nașterii acestuia cu deplină siguranță. Se pare că s-a născut în 1760 în Târgu-Mureș, cum stabilește autoarea ultimei monografii despre el, și nu în Căpușul de Câmpie cum s-a spus (cf. M. Protase, P. Maior, p. 315).”⁵

Cursurile se remarcă prin caracterul unitar al scrisului lui Lucian Drimba. Evocând o personalitate, el face trimiteri sau revine la toate ipostazele în care aceasta apare, chiar dacă informațiile sunt structurate în părți diferite ale cuprinsului. De exemplu, atunci când prezintă personalitatea lui Samuil Vulcan, episcop unit al Oradiei, el revine și asupra episodului în care i-a găzduit și ajutat pe Gh. Șincai, P. Maior și S. Micu în timpul prigoanei pornite împotriva lor de către Ioan Bob, episcopul de la Blaj. Atunci când îi evocă faptele, amintește și de fondarea și întreținerea gimnaziului de la Beiuș (1828). Lucian Drimba îi apreciază meritele, netrecând cu vederea nici sprijinul financiar acordat lui Ioan Corneli, în perioada elaborării *Lexiconului* de la Buda și îl apreciază ca „fiind el însuși un filolog distins”⁶.

În capitolul al VI-lea, intitulat *Poezia în Țara Românească și în Moldova*, în cazul primului autor prezentat, Ienăchiță Văcărescu, profesorul Lucian Drimba apreciază faptul că studiul lui Al.

⁴ Lucian Drimba, curs *Istoria Literaturii Române, II, Perioada premodernă*, Oradea, 1979, p. 55

⁵ *Idem, ibidem*, p. 94

⁶ Lucian Drimba, curs *Istoria Literaturii Române, II, Perioada premodernă*, Oradea, 1979, p. 156

Odobescu, *Poezii Văcărești*, publicat în „Revista română”, cu toate modificările și completările substanțiale ale cercetătorilor de mai târziu „mai prezintă totuși multe lacune și inadvertențe”⁷.

Referitor la creația poetică a lui Ienăchiță Văcărescu, aprecierile criticului se remarcă prin justetea afirmațiilor, finețea surprinderii specificității lirice, precum și selecția edificatoare a versurilor utilizate ca argumente a ideilor susținute. Astfel, Lucian Drimba afirmă că majoritatea versurilor lui Ienăchiță Văcărescu sunt de substanță erotică, fapt explicabil prin modul de viață și obiceiurile boierimii românești din acea epocă. De o ținută poetică, cu totul diferită apare, în acest context, poezia *Într-o grădină*, apreciată de criticul literar pentru gingășia, grația și simplitatea exprimării nehotărârii îndrăgostitului. Referitor la discuțiile generate de asemănarea cu poezia lui Goethe, (*Gefundem*), poziția criticului literar e categorică, în acest sens, un argument solid fiind faptul că a fost scrisă anterior, admitând însă filonul popular incontestabil.

Accentul pus pe documentul literar și istoric și pe argumentare, pe text, bibliografie și interpretare este vizibil și în cursul *Epoca marilor clasici*. Profesorul Lucian Drimba pornește de la bibliografia existentă, de la istoriile literare și monografiile consacrate marilor clasici. Din metoda inductivă și analitică utilizată, rezultă accentul pus pe întemeierea *Junimii*, rolul membrilor fondatori, importanța revistei „Convorbiri literare” și contribuțiile marilor scriitori în această mișcare literară. Recitite azi, paginile consacrate lui T. Maiorescu și lui M. Eminescu oferă repere de analiză, interpretare și problematizare, de evidențiere a studiilor critice maioreștiene și a poeziei și prozei eminesciene. Sunt valorificate surse critice importante precum *Istoria literaturii române moderne* de Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, Eugen Lovinescu, Titu Maiorescu, Nicolae Manolescu, Z. Ornea, D. Popovici și alții. Ele concură la evidențierea importanței momentului junimist și al „direcției noi” în literatura română și la constituirea canonului literar maioreșcian. În poezie îl ilustrează M. Eminescu, V. Alecsandri și alți poeți ai acestei direcții literare. Profesorul Lucian Drimba, pe urmele creațiilor marilor clasici, ilustrează prin analizele sale acest prim canon artistic. Valorificând bibliografia existentă în momentul redactării cursurilor sale, el are în vedere aspecte ce țin de activitatea literară, concepția artistică, laboratorul creației, geneza, problematica, structura și compoziția, semnificațiile literare și receptarea critică. Influențele, comparațiile, dar și aspectele sociale, politice și ideologice întregesc aceste moduri de valorizare a creației lui Titu Maiorescu și Mihai Eminescu și de evidențiere a importanței lor pentru evoluția literaturii noastre: rolul lui T. Maiorescu în critica literară românească și momentul Eminescu în cadrul romantismului.

Epoca marilor clasici debutează cu *Junimea* și „Convorbiri literare”, deoarece istoria acestei epoci înfloritoare coincide cu înființarea societății *Junimea*, societate aflată sub îndrumarea lui Titu Maiorescu. Referitor la importanța ei, la dezvoltarea literaturii române, autorul evidențiază acest aspect din primul alineat, debutând oarecum ex abrupto. Cu siguranță, datorită numeroaselor studii și cercetări care s-au scris în legătura cu acest subiect și prezența numeroaselor interpretări emise, autorul intră direct în miezul problemei exprimându-și punctul de vedere, într-un mod categoric și pertinent. Astfel, referitor la meritele și limitele *Junimii*, criticul literar apreciază că ele nu au fost întotdeauna prezentate în dimensiunile lor reale. „De-a lungul timpului, uneori s-a supraestimat rolul pe care l-a avut *Junimea*, alteori s-a subapreciat ori chiar a fost negat aportul pozitiv al său la progresul cultural și literar.”⁸

Este motivul pentru care exegetul invită la circumspecție și discernământ critic pe întregul parcurs bibliografic al acestui subiect, inserând principalele surse de cunoaștere a fizionomiei și evoluției *Junimii* și a revistei sale „Convorbiri literare”.

Cu același spirit critic și istoric, bazat pe metoda analitică de cercetare, Lucian Drimba formulează întrebări, care vor constitui obiective și direcții de studiu, pe un câmp larg de cercetare și argumentare, pentru o justă și obiectivă evaluare a acestui moment literar istoric: „Cum s-a născut ideea constituirii unei atari societăți, în ce împrejurări și când? Care au fost fizionomia și evoluția

⁷Idem, p. 162

⁸ Lucian Drimba, curs *Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici*, Oradea, 1994, p.1

societății, rolul ei în cultura și literatura română? Iată câteva întrebări la care răspunsurile ce s-au dat nu au fost întotdeauna concordante și satisfăcătoare.”⁹

Nu este pentru prima dată, când într-o astfel de situație, prilejuită de activitatea de cercetare a lui Lucian Drimba, ajungem la concluzia formulată în *Critica literară românească-Secolul XX*, că „actul critic, poate cel mai dificil dintre actele de creație, implică o critică a criticii, polemici, controverse și nu o dată contestări”¹⁰.

Formularea acestor întrebări, referitoare la momentul junimist în cultura și literatura română, îl situează pe criticul literar Lucian Drimba, prin modul în care înțelege să abordeze aspectul prin prisma cercetării sale, în concomitența ideile vehiculate de critica literară românească a secolului al XX-lea: „Discursul critic nu are în vedere «de ce»-ul operei literare, ci «cum» și «ce», textul literar, fiind produsul unui alter ego, inaccesibil biografiei autorului. Judecata în critica literară este completată cu emoția estetică, aceasta adaptându-se la epoca, la spațiul geografic și la circumstanțele operei.”¹¹

Legat de acest subiect, istoricul literar Lucian Drimba dezbată problema momentului înființării societății literare *Junimea*, despre care afirmă că, în ciuda faptului că este acceptat anul 1864, nu se cunoaște cu certitudine nici anul când a luat ființă și nici când s-a hotărât constituirea ei. Discuția pornește de la un aspect sesizat în însemnările *Amintiri din Junimea*, ale lui Iacob Negruzzi, unul dintre întemeietori și secretar perpetuu, care din această cauză apelează, în repetate rânduri, în discursurile lui la o exprimare aluzivă: „Originea *Junimii* se pierde în noaptea timpurilor”.¹² Din studiul atent al *Amintirilor* sale, Lucian Drimba observă faptul că același Iacob Negruzzi se contrazice, la început negând posibilitatea înființării *Junimii* în toamna anului 1863, pentru ca după alte câteva pagini mai încolo să amintească de întâlnirea sa cu T. Maiorescu, P. Carp, V. Pogor, la sfârșitul anului 1863 sau începutul anului 1864. În albumul *Junimii*, din anul 1878, tot el este cel care notează anul 1863. Această dată, menționează criticul literar, figurează și pe adresa înaintată Ministerului Instrucțiunii Publice în 1868, semnată de M. Cercez, administrator, pe atunci, al tipografiei *Junimii*, iar în *Dicționarul Junimii*, întocmit de I. Negruzzi, mai târziu, se vorbește despre „botezul societății”¹³ care a avut loc „într-o duminică din primăvara anului 1864, după o prelegere populară a lui Maiorescu.”¹⁴ Despre începuturile societății *Junimea*, și ulterior despre cursul destinului său, *Istoria literaturii române*, Editura Academiei Române, menționează într-un alineat momentul genezei, sub forma „prelecțiunilor” populare, „începute în februarie 1864 și continuate vreme de 17 ani, până în 1881, de conținut variat între 1864-1874, ciclic până în 1874 și referitoare la cultura și istoria națională mai departe”¹⁵.

O adevărată dezbatere realizează Lucian Drimba și asupra ideilor estetice maioresciene, a punctului lor de plecare și a conceptelor pe care le-a aplicat în judecarea stărilor de lucruri existente, direcționând întreaga evoluție generală a culturii românești din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, pe fundamentul și în lumina adevărului. Autorul prezintă concepția estetică maioreșciană, reperabilă în studiile *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, *Direcția nouă în poezia și proza română*, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, *Eminescu și poeziile lui*, precum și în rapoartele academice asupra unor scriitori.

Metoda sa evidențiază realizarea unei veritabile analize istorico-literară, care, în accepția lui Paul Cornea, trebuie să parcurgă anumite etape de lucru: „stochează, selectează și ține la zi informațiile, cartografiază cu minuție și metodă arta lizibilului, identifică teritoriile explorate de cele rămase în paragină, clasifică întregul și părțile, tratează opera ca un specimen al seriei, genului,

⁹*Idem, ibidem*, p. 2

¹⁰*Criticaliterară*, p. 88

¹¹*Idem, ibidem*, p. 2

¹²*Idem, ibidem*, p. 3

¹³ Lucian Drimba, curs *Istoria Literaturii Române*, Epoca marilor clasici, Oradea, 1994, p. 3

¹⁴*Idem, ibidem*, p. 3

¹⁵*Istoria Literaturii Române*, Epoca marilor clasici, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1973, p. 34

curentului etc., permițând astfel, prin raportare la model, să i se valideze diferența specifică, adică originalitatea”¹⁶.

Capitolul dedicat lui Titu Maiorescu se încheie cu evidențierea de către istoricul literar a personalității sale covârșitoare, apreciindu-i spiritul critic incontestabil prin îngemănarea talentului artistic cu judecarea prețioasă sub raport ideologic a operei literare. „Scrierile lui Maiorescu se cer citite nu numai pentru ceea ce comunică, ci și pentru felul cum comunică.”¹⁷, afirmație ce lasă să se întrevadă și concepția sa personală vizavi de formația unui critic literar.

Capitolul dedicat lui Mihai Eminescu, însumând, cum era de așteptat, cel mai mare număr de pagini este structurat pe studii purtând titluri sugestive pentru momentele definitorii ale vieții și etapele parcursului literar. Fragmente vizând restituirea personalității covârșitoare și operei sunt alocate de istoricul literar: biografiei, gândirii poetice, gândirii filozofice, concepției literare, poeziei sociale, erotice sau a celei de inspirație folclorică și mitologică, prozei, pentru ca în tot acest demers, momentului de debut (*Începuturile poetice*) sau operelor majore (*Luceafărul*, *Sărmanul Dionis*, *Cezara*) să le fie dedicate studii aparte, de sine stătătoare, ordonate în încrengătura amplă a studiului, în funcție de principiul cronologic și cel estetic.

Fragmentul intitulat *Biografia* descinde cu informații referitoare la familia Eminovici, originară din Bucovina, din satul Călinești, ale cărei urme datează din secolul al XVIII-lea. Fidel principului său metodic și analitic de cercetare, istoricul literar indică sursa apreciată drept completă pentru informațiile concludente asupra membrilor familiei Eminovici și anume opera în trei volume *Contribuții documentare privitoare la biografia lui Eminescu*, a lui Augustin Z.N. Pop. Referitor la originea etnică a neamului Eminovici, istoricul literar menționează controversele cercetătorilor, apreciind că „orice lumină adusă în privința aceasta este foarte binevenită pentru deplina clarificare a lucrurilor, dar faptul în sine, cunoscut sau nu, nu are o însemnătate deosebită. Tot astfel nu prezintă o importanță specială faptul de a se cunoaște neapărat care este cuvântul din care derivă patronimicul, deci care este singurul sau posibilul etnonim al numelui de familie”¹⁸.

Redăm acest aspect datorită legăturii și importanței referitor la celebra intervenție a lui Iosif Vulcan asupra terminației numelui, înlocuind pe ovici cu escu, cu ocazia publicării poeziei *De-aș avea* în paginile „Familiei”, prilejuită de momentul istoric, cunoscut al debutului literar din 1866. Acest episod este prezentat cu o anumită vibrație afectivă de Lucian Drimba, deoarece reprezintă atât rodul preocupărilor sale de cercetător, în paginile volumului *Eminescu la „Familia”*, cât și pentru faptul că se leagă de subiectul care i-a marcat în mod definitoriu activitatea de istoric și critic literar: Iosif Vulcan, cărturarul și neobositul tribun în slujba neamului său, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în Transilvania.

Refăcând momentul premergător debutului literar la revista „Familia”, criticul literar, realizează o radiografie a stărilor afective resimțite de poet după moartea profesorului de limba română și explică gestul trimiterii primelor încercări literare unei reviste din Transilvania, tot sub imperiul sentimentelor insuflate de Aron Pumnul. Scrisul său trădează formația omului literat, expunerile sunt ample, pasajele descriptive iar expresivitatea modurilor și timpurilor verbale este un atribut speculat la maxim. Analizând întregul itinerar al poetului la revista „Familia” și restabilind documentar legătura dintre el și redactorul devenit de atunci, pe drept cuvânt, „naș literar”, legătură care a durat dincolo de trecerea în neființă a omului, Lucian Drimba pătrunde cu spiritul său ascuțit de fin psiholog în ipostazele subsidiare ale celor doi interlocutori, Mihai Eminescu și Iosif Vulcan. În orizontul culturii românești, ei stabilesc punți de comunicare literară și, dincolo de cuvântul scris și tipărit, emis de la distanțe inegale, își trimit unul altuia gânduri, intenții, promisiuni, fac schimb de forme de energie și vibrație artistică, de o mare încărcătură spirituală.

Oferind acestui moment toată măreția lui, izvorâtă din importanța istorică a debutului marelui poet, precum și întâlnirea profetică dintre cei doi, Lucian Drimba creează sau mai bine zis recrează atmosfera de emoție, așteptare și surpriză a începutului, empatizând cu ambii protagoniști, aflați la început de drum: Mihai Eminescu ca și poet, și Iosif Vulcan în calitate de redactor al

¹⁶ Cornea, Paul, *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, București, Piața Scînteii, 1984, p. 22

¹⁷ *Idem*, p. 123

¹⁸ Lucian Drimba, *curs Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici*, Oradea, 1994, p. 124

„Familiei”, revistă aflată și ea la început de drum. Comentariul criticului literar, referitor la gestul generos și de încurajare a lui Iosif Vulcan este unul cât se poate de pertinent, considerând că el a avut semnificația „mâinii întinse prietenește și binevoitor la momentul potrivit, într-un moment psihologic de mare însemnătate”¹⁹. Primit astfel cu brațele deschise, Mihai Eminescu va continua să trimită revistei de la Pesta, timp de patru ani consecutiv, între 1866-1869, creațiile sale poetice care au fost publicate numai în „Familia”. Fiind o revistă cu o largă răspândire pe ambele versante ale Carpaților, aceasta l-a făcut cunoscut peste tot, publicând cu fidelitate tot ce trimitea poetul, până la ultimele șapte poezii din 1883, îndreptățind astfel afirmația dureroasă a lui Iosif Vulcan, de peste ani, potrivit căreia „Familia” i-a fost atât leagănul cât și mormântul.

Prima etapă a colaborării dintre M. Eminescu și I. Vulcan se încheie la sfârșitul anului 1869, cu prilejul articolului *Repertoriul nostru teatral*, publicat în numărul din 18/30 ianuarie 1870 și scris în urma discuției publice inițiate de „Familia” în legătură cu importanța unui teatru național pentru românii de dincoace de Carpați.

Această perioadă este considerată de majoritatea exegeților, drept prima etapă creatoare a lui Eminescu, în timp ce alți cercetători, cum ar fi G. C. Nicolescu, susțin că aceasta ar fi cuprinsă în intervalul 1866-1874.²⁰ Referitor la aceste controverse, Lucian Drimba dezvăluie argumentele de bun simț, pe baza cărora, în periodizarea operei eminesciene, consideră anul 1869, ca punct de încheiere a acestei prime etape. Unul dintre motivele menționate este publicarea până la această dată, în exclusivitate în paginile revistei „Familia”, pentru ca după 1869 să nu mai trimită poezii revistei care l-a lansat în rândul publicului larg cititor, ci la revista „Convorbiri literare”. Plecarea la Viena, în toamna aceluiași an înseamnă, în opinia criticului o schimbare de perspectivă, iar un alt argument, considerat drept unul concludent, este faptul că în creațiile poetice care se încadrează în această perioadă de formație poetică se regăsesc câteva din motivele și temele principale ale poeziilor de mai târziu, precum și câteva dintre liniile directoare ale evoluției artistice ulterioare. În acest context, Lucian Drimba menționează faptul că cel dintâi care a formulat acest deziderat, ca punct de vedere pertinent asupra importanței începuturilor poetice în ansamblul operei creatoare, a fost Iosif Vulcan, în articolul *Epilog la primele poezii ale lui Eminescu*, publicat în 1889, în numărul îndoliat al revistei „Familia”.

Cursurile de Istoria literaturii române, redactate și susținute de profesorul Lucian Drimba, ilustrează un demers asumat de studiu, aprofundare și reprezentare a operelor literare, întemeiat pe principiul obiectivității și al rigorii științifice. Referitor la acest demers, ridicat la rangul de principiu călăuzitor, putem afirma faptul că profesorul Lucian Drimba se situează în concomitența aprecierilor formulate de Paul Cornea referitor la dezideratele care se impun în abordarea studiului literaturii: „Analiza istorico-literară răspunde unei necesități stringente a studiului literaturii și mai mult decât atât, unei înclinații puternice și irezistibile a spiritului nostru: aceea de a nu dezarma în fața dezordinii aparente a imaginarului, de a încerca să-i depistăm structurile, regularitățile și modul de funcționare, de a-l transforma în obiect de cunoaștere. Ignoranța zilelor noastre are tendința de a relativiza totul, chiar și sensul cuvintelor, chiar și sensul căutării adevărului. Eliberată de naivitățile și de aroganțele trecutului, reînnoită în acord cu achizițiile recente ale științelor umane, analiza istorico-literară are rolul de a educa în spiritul metodei, obiectivității și al bunei credințe, constituind o școală a disciplinei intelectuale care se impune cu necesitate în ultima vreme.”²¹

Prin formația intelectuală și întreaga sa activitate didactică și științifică, profesorul Lucian Drimba reprezintă un reper al educației universitare orădene și un punct de referință pentru specificul dimensiunii culturale transilvănene, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p.136

²⁰ Lucian Drimba, *curs Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici*, Oradea, 1994, p. 233

²¹ Cornea, Paul, *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, București, Piața Scînteii, 1984, p. 22

BIBLIOGRAPHY

- Drimba, Lucian, curs *Istoria literaturii române, Epoca veche*, Oradea, 1979;
- Drimba, Lucian, curs *Istoria Literaturii Române, II, Perioada premodernă*, Oradea, 1979;
- Drimba, Lucian, curs *Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici*, Oradea, 1994;
- Cornea, Paul, *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, București, 1984;
- Derșidan, Ioan, *Însemnări și dedicații pe cărți*, I și II, Editura Universității din Oradea, 2013;
- Ibrăileanu, Garabet, *Spiritul critic în cultura românească*, Editura Litera, 1997;
- Vasilescu, Stelian, *Oameni din Bihor*, Editura Iosif Vulcan, Oradea, 2002;
- Voiculescu, Constantin, *George Călinescu: critic și istoric literar, eseist și estetician, prozator și poet, dramaturg și publicist-19 iunie 1899, București-12 martie 1965*;
- Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004;
- Dicționarul scriitorilor români*, Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2002;
- Eminescu Dimensiunea Romantică* (Studii și articole), coordonatori Ioan Derșidan, Mircea Popa, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2002;
- Popa, Mircea, Sâncrăian, Viorica, *Eminescu în Transilvania*, Presa Universitară Clujeană Colecția "Philobiblon" a Bibliotecii Centrale Universitare "Lucian Blaga", Cluj-Napoca, 2000;
- Munteanu, George, *Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980;
- Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1973.

VISIONARY HYPOSTASES OF THE BIOFICTIONAL IMAGINARY

Carmen Fecioru

PhD Student, University of Craiova

Abstract: Beyond the contingent pinned under the sign of skepticism and beyond the dreams inserted into the pages dedicated to the diary, we discover a preference for a certain type of writing, actually, an over-theme of the entire Cartarescu's literature: "This is how literature is supposed to be to mean something; a levitation over the page, a pneumatic text, without any contact point with the material world [...]. I knew that you don't have to really write but Bibles, Gospels" (Cărtărescu, *Solenoid*). It is remarkable the archetypal hypostasis of The Chosen One who lives arranging his initiatory steps through his dream. As receptors, we interpenetrate the utopian aspiration to another ontological dimension that can make possible the recovery of the Sarcoptic-Man from a small Space clouded (dystopian), through metanoia. The vision of some new worlds, established by a "princess" of the fantasy universe, becomes a constant of the paratopic feelings (and from here the types of reality associated to a different space-time, a characteristic of cosmodernity). The pain and fear are the coordinates of childhood and adolescence and they melt into the incandescence of the present feelings, generating Jung's type oneiric fragments. Our approach harnesses the great merit of psychoanalyst Carl Gustav Jung of discovering a "consciousness of Self", reconstructing the connection bridge of the psyche to the material of mythology. The study of the archetypal personalities and their behavior based on their dreams, fantasies and delusional ideas of the patients, reveal to Jung the permanently open relationship with the mythological representations. In this context, Cartarescu's semiosis reveals the fractal/a(na)rchetypal hypostases immersed in the postmodernist biofictional Self, with obvious surrealist accents and outlines a romantic type visionary. The superordination of the biofictional Self remains a constant of the antagonistic attitudes surprising it enantiodromically.

Keywords: visionarism, postmodernism, a(na)rchetypal, ontology, harmony.

1. Semiotic architecture and oneiric construct. Metaphysical synesthesia of the destiny

Built on the romantic layout of the ambivalence diurnal-nocturnal, light-darkness, fear-safety, bright/golden – opaque/translucent, present – past. *Solenoid* outbids a variety of literary themes, all set in a literary blend and in the centrifugal movement of the poetic conception lay episode after episode to fill a polyvalent reservoir: "But in Cărtărescu the image simultaneous romantic-postmodern over the world allows the being to aspire to identify with the Universe, but also to spray itself in fragments and then in fragments of the fragments" (Bodiu 2000: 53).

The permanent alternation of the real-imaginary plans (the diary of dreams) crystallizes the ambiguity of the biofictional discourse; only the author's intervention warns the reader that follows the change of the reality-dream plan: "Last night I had one of the most extraordinary dreams" or "I don't know if I should make the association with the other resembling dreams, that for me they are fragmented parts, as a shrapnel fragments itself in thousands of splinters" (Cărtărescu 2017: 350). This is how the reality is intruded with open eyes by the presence of the emphatic evocation of the dreams; the pages of the romantic diary illustrates a life not "as a dream" (as in Calderón de la Barca), but a life "in dream", rather anchoring a pessimistic shade, as a nostalgic meditation on the destiny. With a meaningful title "A solenoidal laboratory", Ion Buzera's article (with reference to the Journal issued in 2018, *A man who writes*) catches remarkably Cărtărescu's pluri-perspectivism: "Inexhaustible text, sparse and hyperdense, burning at the bionic laser, that which does better, in those compatible and fermenting in them more than any textbook or literary theory, Mircea Cărtărescu's journal is an amazing opening (that some would say that don't deserve) of the Romanian literature towards anything you want" (Buzera 2018).

Obviously, the novel metamorphoses the romantic speech into a camouflaged allegory, the fourth dimension (as it was considered by exegetes - Radu Vancu, Marius Chivu) searched with obstinacy by the biofictional self. The questions: “what do we do here?” (*idem*: 390) and “Why is fear the substance of the world we live in?” find a variable in “I was thinking about the Gospels; I was thinking about salvation [...]. I was thinking about Kafka: the salvation exists, but not for me. I was thinking about Kierkegaard: if I were the only condemned to the eternal torment of the Hell and all others were saved, I would still raise a hymn of glory to God from the depth of the flames” (*idem*: 392-393). The world seen as an “extermination camp” (*idem*: 196) coincides with the bitterness of the experience that led to the acquisition of knowledge from Eden, metamorphosed in his crisis *das-in-der-Welt-sein* in postmodernism: „knowing our mutual destiny is the red iron we marked with, directly on the brain, as the cattle on their hip, before the final execution” (*idem*: 196).

At the question if “the being in the world escapes the fear of temporality”, Jean Burgos finds a privileged answer, glimpsed from the perspective of the “writing of the guile”; the being is not resigned, but seeks for eternity, that “does not separate the conquer of the Being from the flow of time” (Burgos 1988: 199). Many times, the theorist emphasizes, the syntax of the imaginary is brewed by approaching some schemes, may them be linear, cyclic, rhythmic, dramatic or eschatological “that push History towards a non-History, last point and end of Times”, thus saving “a relationship between contrary and contradictory elements” (*idem*: 202). Cărtărescu’s writing proposes a vision “in which the cunning game with time gradually accomplishes the becoming eternity that, one day, on the page, the man awakens as a god” (*idem*: 203). This is what happens to the actor-character, with a polyvalent archetypal charge, seeker of a possible world. Surprising is the fact that the negative utopia generates not just a simple escape into a different dimension, but a series of complex escapes; some characters live the experience of exiting the linear space and time into a *sacred* space and time (but, the sobriety of tragic unexpectedly proliferates here, the humor). Eliade’s algorithm *so begins everything like in a dream...* reveals the fantastic narrative perspective.

Only that, in Cărtărescu, we refer to a different “condition”, a different “type of society” and a different “significance regime” revealed by Scott Lash (in *Sociology of postmodernism*, Routledge, 1990) and commented by Maria-Ana Tupan in *Discursul postmodern*. Therefore, the metamorphosing variations of the postmodernism are: “the author’s immersion in the cultural product, a portrait of the artist in work that merges the fictional and the biographical; the alloy between fiction and metafiction, the novel incorporates a poem, that overlaps the theory over the chrono-diegetical level of the narration; the disappearance of the difference between reality and representation (Tupan 2002: 183). Otherwise, as the author emphasizes, in Cărtărescu also, “the creator of speech lands to the world his own diopters” (*ibidem*).

Sporadic and short visits of the phantasmagoric beings respond most of the times to an endless line of philosophical questions. The colleague’s of office obsession (“the small geography teacher was holding in front of her chest a piece of paper on which was written only *Help!*” (Cărtărescu 2017: 385) is in fact the cry of the whole humanity (allegorically camouflaged into a passional love story), surrounded by “the big M that we all have scratched thee and that can’t come from Mors¹, because all the roads from our palm lead to the unanimous ossuary, through the futile storms of the destiny, through the ridiculous games of karma.” (*idem*: 190).

The exacerbations of livings, the far and horror bring the biofiction into an area of Great ontic passage over which hovers the uncertainty of the existence in the real life: “a whole new reality pushed a frontier into the dark room” (*idem*: 426). The illness represents an obsessive constant: “there are millions of diseases of the human body, parasites that devour him inside and outside, oozing skin diseases, intestinal occlusions, lupus, tetanus, leprosy, cholera, the plague” (*idem*: 191). At the same time, the pain, the jealousy, the wound, the cancer, the torture, the amputation, the hunger, the blindness, the trouble, the sadness, the misery, the rottenness, “the injustice and tyranny frighten out nothingness and temporality” (*idem*: 191). But beyond our

¹ Mors, -tis – latin, death.

introspective meditation about the endless void of the so short life, the self-reflexive speech surprises the reality's topos, seen as "the most sinister extermination camp": "We are first stripped of beauty, youth and hope [...]. Our grandparents die, our parents are executed, and the times is shortened, and you suddenly see you face in the edge of the ax" (*idem*: 191). The feeling that "absolutely nobody escapes" (*idem*: 192) provokes "the black signals of misery" (*idem*: 189). The value judgements glided by the romantic pessimism pertain to the physicist from Măgurele, Virgil, "the male butterfly" that transmits to Caty, the chemistry teacher, "the pheromones of unhappiness, nostalgia, the horribly intense desire to return, to swim backwards in the cold waters of time, just like the salmons that return to the springs" (*ibidem*).

The nihilist exacerbation of Cioran's type reaches an end point: "That we all come into this world from a dreadful abyss without memory, that we suffer unimaginably on a speck of dust from the endless world and that we then perish, in a nanosecond, as we have never lived, as we have never been" (*idem*: 192). And like in a crescendo (but this time surprised in a humorous note) "the sweet and multicolored woman, with a sparrow's brain", "the chemistry teacher envied by her colleagues for her stitches and shoes and purses" (*ibidem*) joins a group of "silhouettes in black, coming from Cotroceni" (*idem*: 193) and wanders the cemetery protesting with some placards: "Down to death!", "Down to illnesses!", "Down to agony!", "Down to sufferance!", "Stop the carnage!", "Protest against the pain!", "To eternal life!", "To human dignity!", "No to passivity!", "No to cowardice!", "No to resignation!" (*ibidem*). We constantly find the parodic side of the novel, otherwise, a dominant trait of the postmodernism; here intervenes "the parody of the high themes of the modernism – destiny, loneliness, limit" (Parpală 2011: 68).

2. Cărtărescu's archetypal visionary

The archetypal metamorphosis glides a cosmovision over some possible worlds in which the neophyte actant becomes a predictable visionary not only "capable to totally perceive the Universe, thanks to one state of empathy almost religious, but also capable to offer a well-articulated alternative to the immediate data of conscience (to use a Bergson's phrase), to modify substantially the real, through resizing and even recreation" (Ghiță 2005: 18). The author of the interesting study *Demiurgul din Londra. Introducere în poetica lui William Blake* issues "Blake's texture construction pattern" that reveals a sustainable alternative and at Cărtărescu's semiosis level: "a state of initial crisis, that escalates to the climax, followed by a gradual regeneration and ending with a harmony recovery" (*idem* 2014: 182).

At the same time, the interpreter reveals four types of visions that could outline four levels of understanding the reality (in other words, facets or initiating steps): social, metaphysic, esthetic, religious. We can't ignore the fact that, in Cărtărescu's semiosis, to each level it can adhere a cognitive level of individuation, at least one a(na)rchetyp² and without any doubt, the great oneiric dimension. The "collective unconscious" (C.G. Jung) interprets in a psychoanalytical way the ontic story of the human being and reveals ancestral myth-spiritual presuppositions through *primary images* / symbolic metaphors, hidden in the postmodern *Dasein*'s depository (this is why we can witness to the triggering and deciphering of an ontophany process, identifiable to the last level). The dream is, in Cărtărescu, a *modus vivendi*, sensitively marked, as a *forma mentis*, on the experimenter self's retina, that is precisely "the surrounding reality occultated to the common sight" that Cătălin Ghiță refers to in *Lumile lui Argus* (*idem* 2005: 19).

Albert Béguin was warning the audacious narrative adventure: "It is not easy to retrieve the exit from the inner maze; the shapes, the images, the horizons and the inhabitants that the unconscious creates released by any obstacle don't always have a smiley face (Béguin 1998: 510).

²Corin Braga does not antagonizes the two concepts: archetype and anarchetype: "the anarchetype can appear as a form of anarchy, of a riot against the archetypal scenario, an anarchy that takes you afterwards on some brand new paths or anyhow, unpredictable and inexplicable" (Braga 2007: 60). From this point of view, the actant-character is also anarchetype.

The oneiric dissonant alienation is designed for the complexity of the biofictional imaginary, specific to postmodernism, with obvious surrealist accents. The internalized focalization is sustained by the temporal discontinuity labyrinth, neutralized by “the adventure risks”: “Escaping the conscious self prison, you have to guard yourself from the dream’s jail from where there is no return. From here come all kinds of “fears” (*ibidem*). The romantic strand reflected in the postmodern Romanian authenticity is plenary reiterated. The imaginary of romantic origin transfers to Cărtărescu an identity pattern, at the border of the transcendental: „I believe that in Cărtărescu and also in Blake, pedestrian epic passages are deliberately inserted, as a mandatory counterparty to the high pretentious passages, from the visionary register” (Ghiță 2011: 183).

It is obvious that Cărtărescu’s visionary values the questions specific to the postmodern ontology, named by Dick Higgins “postcognitive” (*apud* McHalle 2009: 29): “What kind of world is this one? What is to be done in it? Which of my selves should do it?” or: “what is a world? What kind of worlds are there, how are they constituted and how are they different from one another? What happens when different kinds of worlds are made to confront or when the boundaries between the worlds are trespassed?” (*idem*: 30). Cărtărescu’s visionary dominant, sustained by all the above mentioned strategies, it is crystalized by a compensatory function, typical to the speech-receptor relation, *the harmony*, which becomes man’s finality “individual surprised in his effort to live in the world” (Pavel 2008: 46).

2.1. The Chosen One’s Archetype – the messianic escape in a possible world

Not at all surprising is that he has felt himself a Chosen one since he was three years old and later he discovers “the sudden and elastic penetration of the dream in life or of my life in dream” (*idem*: 203), he collects fears “translucent, opaque, with crumbly veins of ore – a conglomerate of desperate fears” (*idem*: 388), crosses “the range of nights of a perfect realistic esthetic” and he dashes into fantastic experiences: the shadows of dreams bring with them the fearful and sometimes caressing presence of some beings that seem from another world. And the appearances are usually isomorphic variants of a man and of a woman, surprised in different stages of life, childhood, adolescence and maturity. Of course, the nocturnal oneiric hypostases do not represent anything else but the types of individuation in the process of retrieving the Self and ontic finality. Carl Gustav Jung’s theory reveals the great importance of the symbols in the process of individuation, considered absolutely necessary to delimitation of the Self from Ego. That is why, the oneiric life of the individual represents a revelatory reflection that become real “only if the individual is conscious of himself and only if he has a vital link with the process” (M.-L. von Franz *apud* Jung 2017: 206).

The swing between the insignificant couple’s life (the marriage to Stefana that he gets to regret later) and the petty professional life “at the school at the bottom of Colentina” (Cărtărescu 2017: 406) excavates the oneiric narrative. Most of the times, the dream is the opposite of a big confusion: “It was not a dreamy atmosphere anymore. I was awake, frightened, and I couldn’t cope with that great power” (*idem*: 427). The ghostly appearances bring along a wide spectrum of contrasting colors: white – black, scarlet yellow – blue, scarlet red – greenish/lime/green; “She was wearing a white undefined garment” (*idem*: 416), “greenish bodies” (*idem*: 418), “the transparent greenish ghost” (*idem*: 419), “the greenish fog” (*idem*: 420), the yellowish insects” (*idem*: 421), “a thin body dressed in black” (*idem*: 424), “the head wrapped in something black” (*idem*: 427), “their clothes were colored, lime and scarlet. I saw them clearly on the black background of the room” (*idem*: 420).

The dual facets, *animus and anima*, are surprised by the darkness-light antinomy. The two hypostases complete the image of the Chosen One, The One Man’s pattern identified by Northrop Frye, in *Anatomy of criticism*³, Palamar, the old librarian, had waited for him almost his entire life to give him the copy of the extremely precious manuscript. Thus, the last book he lands to him,

³ „Divine world – society of god – One God, Human world – society of men – One Man” (Frye 1990: 141).

“The gadfly”, written by Ethel Lilian Voynich, could represent a “portal” to the fourth dimension. The character notices the fact that the same big mysterious object (from Cărtărescu’s perspective, the solenoid could be for sure considered an *archeion*⁴ of a dystopian Bucharest), an energy coil, finds itself, accidentally or not, under the old man’s house that had been a librarian just for him, The Chosen One.

Palamar’s hypothesis makes him wonder: “unless we are also the mites of a higher world, so gigantic that exceeds our perception. Unless the gigantism of this world is not connected only to a different degree of size in the three-dimensional space, but to a different dimension” (*idem*: 782). The allegory of creation surprises, no doubt, the neoromantic pessimism. In the theory “worlds screwed into other worlds, screwed into other worlds endlessly, each one two times wider than the previous one”, the sarcoptes people “believe that they are alone, without sense or fate” (*idem*: 784). The old man, like a real Demiurge, is merciful and thinks “How could the good news of my existence, of my love for them, of my willingness to sacrifice myself, get to them?” (*idem*: 785).

At the Creator’s of sarcoptes request, the narrator character accepts the mission of the Chosen One, to enter into the metropolis/world of the mites to save them; the messianic hypostasis passes through initiation to the martyr and passing another ontological dimension he returns: “The literary fiction comes from a religious declined pattern; it is an abandoned myth that is not invested anymore with the necessity of a religious vision. It is not less true that the authors are some small demiurges: each book invests a possible world; each *opera magna* establishes a fictional world” (Braga 2015: 14). It is very interesting the fellow-feeling between Father and Son⁵, reproduction of a simulation: “We were standing face to face, both trembling, as if he had been there too, as if he had also lived the awful drama that had happened. He had his eyes filled with tears” (*idem*: 796).

2.2. Exile in immediate safety, far from anxiety and fear; the final harmony

After the shadows of the dreams, waking to reality brings along the cry after Mother and the awareness that beyond “our house”, “the grocery store where we were going in my mother’s arms”, “the rest was only darkness and fear” (*idem*: 173). The emotional anxiety tends to become a pathological one. The mental space is constituted here by two metaphors: the house and the grocery store... From the cognitive perspective, the time/childhood metaphor is relocated to space equivalence to maternal comfort: “our house” and at the same time, “the grocery store” that represents the source of existence. The symbolic and metaphoric pattern merge, and the cognitive flow lead the empiric existence to the next level. Otherwise, the metaphoric impact sets permanently the cognitive process in the ontological quest.

Mother’s figure is a metaphor of the collective unconscious, protective and that is why, each scary dream finishes with her invocation. The state of abyssal contemplation reveals the ancestral theme of the self and invocation of the past (and also the obsessive comeback) augments the process of individuation, condensed in every page of the diary. The dream makes nothing but to uncover the human frailty, always turned towards self, in an egotism with a very clear finality: the loneliness that seems to lead it, why not, to the cosmic primary state of singularity. After the shadows of the dreams, waking to reality brings along the cry after Mother and the awareness that beyond “our house”, “the grocery store where we were going in my mother’s arms”, “the rest was only darkness and fear” (*idem*: 173). The emotional anxiety tends to become a pathological one. The mental space is constituted here by two metaphors: the house and the grocery store... From the cognitive perspective, the time/childhood metaphor is relocated to space equivalence to maternal comfort: “our house” and at the same time, “the grocery store” that represents the source of existence. The

⁴Archeion - Greek „the „headquarters of authority” (Maingueneau 2007: 64).

⁵ Palamar has asked him “as to a son” (Cărtărescu 2017: 785) to emerge into sarcoptes world and to accept the messianic side to offer them a message, and finally the salvation: “rejoice! You are not alone! You have a meaning in this world, a Creator that hasn’t forgotten you. You will all be finally saved; you will all find out new heavens and new earth in a brighter and wider life” (*ibidem*).

symbolic and metaphoric pattern merge, and the cognitive flow lead the empiric existence to the next level.

Otherwise, the metaphoric impact sets permanently the cognitive process in the ontological quest. In the end, Mother's name, Mary, reproduces the biblical archetype⁶; after all, he had been the Chosen One, The One Man⁷. Mary, the one who has endlessly called, is described as belonging to a different world, M's world, where he got through the cinema hall: "I bent over and kissed her forehead [...]. I was dried up with crying" (*idem*: 843). The end seems to surprise the state of cosmical loneliness, but to a microcosmic level. The peace and internal reconciliation take the place of initial fear and anxiety.

BIBLIOGRAPHY

SOURCES

- Cărtărescu, Mircea, 2017, *Solenoid*, București, Humanitas.
- Béguin, Albert, 1998, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, Traducere și prefață de Dumitru Țepeneag, București, Univers.
- Bodiu, Andrei, 2000, *Mircea Cărtărescu*, Brașov, Aula.
- Braga, Corin (coord.), 2007, *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma*, Iași Polirom.
- Braga, Corin (coord.), 2015, *Morfologia lumilor posibile: Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, București, Tracus Arte.
- Burgos, Jean, 1988, *Pentru o poetică a imaginarului*, Traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, Prefață de Gabriela Duda, București, Univers.
- Buzera, Ion, 2018, „Un laborator solenoidal”, *Mozaicul*, serie nouă, anul XXI, nr.5 (235), 9.
- Durand, Gilbert, 1998, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în Arhiteipologia Generală*, Traducere de Marcel Aderca. Postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Univers Enciclopedic.
- Frye, Northrop, 1990, *Anatomy of Criticism*, Four essays with a Foreword by Harold Bloom, Princeton University Press, New Jersey.
- Ghiță, Cătălin, 2005, *Lumile lui Argus. O morfotipologie a poeziei vizionare*, Pitești, Paralela 45.
- Ghiță, Cătălin, 2011, *Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească*, Iași, Institutul European.
- Ghiță, Cătălin, 2014, *Demiurgul din Londra. Introducere în poetica lui William Blake*, Iași, Institutul European.
- Jung, C. Gustav, 2017, *Omul și simbolurile sale*, Traducere de Mirela Foghianu, București, Trei.
- Maingueneau, Dominique, 2007, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, Traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, București, Institutul European.
- McHalle, Brian, 2009, *Ficțiunea postmodernistă*, Traducere de Dan H. Popescu, Iași, Polirom.
- Parpală, Emilia (coord.), 2011, *Postmodernismul poetic românesc. O perspectivă semio-pragmatică*, Craiova, Universitaria.
- Pavel, Toma, 2008, *Gândirea romanului*, Traducere din lb. franceză de Mihaela Mancaș, București, Humanitas.
- Pascu, Carmen, 2006, *Scriiturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană*, Craiova, Universitaria.
- Tupan, Maria-Ana, 2002, *Discursul postmodern*, București, Cartea Românească.

⁶“The postmodern simulacrum is a copy without original, a representation that pretends to imitate an original, that it actually simulates. These self-referential copies infinitely reproducible have substituted the real. We are now living into a virtual reality, in hyperreality” (Pascu 2006: 173).

⁷ Sometimes he lives the hypostasis of the Last Man.

SPACE AND TIME IN DEATH IN VENICE AND THE MAGIC MOUNTAIN

Carmen Ioana Popa

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Through this study, we aim to make a parallel between *Death in Venice* and *The magic mountain*, by Thoman Mann. The protagonists of these texts share a willful exile in a sick, upside-down and desacralized space. The being becomes a self-ripped man who is also torn from his matrix, all of this lead to the breakdown of the androgynous. Gustav Aschenbach finds the ideal of perfection in a space that will bring him to his death. The body of the young Tadgio is the plague that penetrates the body and the soul of Gustav. Also, in the novel *The magic mountain*, Ms. Chauchat is like Venice who penetrates the soul of Hans Castorp with her bodily rottenness. Hans Castorp is in a space of eternal disease where time seems to be forgotten. Hans Castorp becomes a prisoner of the disease which is inoculated to him in the mountain, having both an exterior exile and an inside exile. We will try to prove that the space mark the characters and they become incapable of communicating with the others.

Keywords: Venice, mountain, time, perfection, space

Spațiul devine unul reprezentativ pentru perechi, capătă semnele androginiei/perfecțiunii prin intermediul celor doi care încearcă să-și trăiască poveștile în spații închise, spații care nu le permit contactul cu exteriorul, cu preajma. Prin intermediul spațiului pe care îl populează, cunoaștem perechile, spațiul nu este doar unul exterior, ci devine și unul interior, personajele se închid în locuri și locuiri, pentru a se transforma. Aceste spații, asemenea templului din viziunile lui Zosimos, capătă aspecte ale androginiei, fiind locuri ale intrării, ieșirii și transformării. Spațiul influențează desfășurarea poveștii aparent un spațiu închis protejează perechea, dar vom observa cum ea se dezbină în asemenea locuri din cauza incompatibilității cu locul închis. „În teoriile psihanalitice moderne, locul împrejmuit, țarcul, ocolul, împrejmuirea, proprietatea înconjurată de ziduri simbolizează ființa lăuntrică. Misticii medievali o numesc *celula sufletului*, locul sacru al vizitelor divine și sălașul sfânt. În această cetate a liniștii se retrage omul *spiritual* pentru a se apăra de toate atacurile ce-i vin din afară, dinspre simțuri și dinspre teamă, în această cetate constă puterea lui, din ea îi izvărăște forța. Locul împrejmuit simbolizează intimitatea asupra căreia fiecare dintre noi este stăpânul absolut și pe care n-o arătăm decât acelor ființe alese de noi.”¹ Locurile asupra cărora stăruim sunt fie locuri închise, cum ar fi clădiri sau locuri împrejmuite de munți sau de ape, care dau senzația de spațiu închis. În aceste spații care nu permit o evadare a sinelui, perechea se pierde, de cele mai multe ori nu se consumă, ci doar se destramă fără a începe ființa unită. Toposurile marcate de semnele androginiei/perfecțiunii sunt matrici în care are loc transformarea în profunzime a personajelor. Spațiile supuse analizei sunt porțiuni de trecere, praguri de inițiere, dar putem vorbi și de o anumită claustrare, care împiedică perechea să se împlinească, ratarea codului unității fiind cea care îi oprește în realizarea propriilor ființe. Retragera în astfel de locuri devine o retragere în sine, aceste locuri fiind atât intrări, cât și ieșiri, ființa fiind transformată, după o anumită fierbere a propriului sine și o pierdere a perechii unitare. Această fierbere s-ar putea compara cu fierberile și transformările care au loc în templul din viziunile lui Zosimos. Spațiu poate fi perfect, poate purta semnele androginiei, spațiu în care omul are acces la sinele total, dar spațiile pe care le vom prezenta vor scinda ființa care nu are parte de perechea perfectă, cuplurile fiind fracționate încă din fașă. Multe sunt obstacolele pe care perechile le vor întâmpina în aceste locuri; de cele mai multe ori, celelalte personaje le invadează spațiul, profanându-l.

¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 532.

Un astfel de spațiu îl regăsim în *Moarte la Veneția*, de Thomas Mann, loc bolnav împrejmuț de ape. În acest caz, observăm un exil voit, un exil ales, care se va transforma într-o formă de condamnare. Pentru artistul Gustav Aschenbach, acest loc are proporții paradisiace, este un loc în care dorește să-și reabiliteze condiția sa, dar acest loc care se va transforma în spațiu apocaliptic îi va aduce moartea. Din loc paradisiac, Veneția se transformă într-un spațiu bolnav, rău, putred, care nu-i mai permite artistului evadarea. Căldura este de fapt o fierbere, fierberea care are loc în templul din viziunile lui Zosimos. Fierberea lui Gustav Aschenbach este, de fapt, o transformare, Veneția este un loc împrejmuț de ape, un spațiu închis, al intrării, al transformării și al ieșirii, dar o ieșire care are loc prin moarte. Gustav Aschenbach simte chemarea acestui loc, apropierea lui de mare este artistică: „Avea motive adânci să iubească marea: o iubea din nevoia de liniște a artistului care muncește din greu și care în fața numeroaselor și pretențioaselor aspecte ale fenomenelor caută un refugiu la sânul simplității și imensității; o iubea dintr-o înclinare nepermisă, cu totul opusă menirii sale și tocmai de aceea mai ademenitoare, pentru tot ce e indivizibil, incomensurabil, pentru etern, pentru neant. Cel care trudește căutând perfecțiunea dorește să se odihnească la sânul a ceea ce e desăvârșit; și oare neantul nu e și el o formă a desăvârșitului?”². În acest caz, marea este dătătoare de viață, dar și aducătoare de moarte. Potrivit teoriei lui Jakob Böehme, din *Aurora sau răsăritul care se întrezărește*, apa se poate raporta la două calități expuse în această operă rămasă neterminată: cea dulce - „potrivnică celei amare, este o calitate atrăgătoare și plăcută, aducând o înviorare a vieții și o împlânzire a răului (...). Dar și ea poartă în sine un trist izvor al morții și al pierzaniei; căci pe dată ce calitatea dulce se aprinde în cea amară, în elementul apă, ea dă naștere la boală, la molimă și stricăciune a trupului”³; cea acră - „este contrară celei amare și celei dulci, temperează totul în chip plăcut, aducând o înviorare și o moderare, atunci când calitatea amară și cea dulce se revarsă prea mult (...). Dar și ea poartă în sine un izvor al răului și al stricăciunii; căci dacă se revarsă prea mult, ori țâșnește prea tare într-un lucru, încât se aprinde, ea dă naștere la tristețe și melancolie, apa ia un miros de mlaștină, viața e privită în negru, totul duce la o uitare a binelui ca într-o casă a morții; în fine, un început al disperării și un sfârșit al bucuriilor”⁴. Toate aceste contrarii se răsfrâng asupra protagonistului, Veneția este un loc binefăcător în primă instanță, ca în ultimă fază să fie aducătoare de moarte, Gustav Aschenbach fiind răpus de molima care îi intră în trup și suflet. Marea este un „simbol al dinamicii vieții. Totul se ivește din mare și totul se întoarce în ea: loc al zămislirilor, al transformărilor și al renașterilor. Apă în mișcare, marea simbolizează o stare intermediară între virtualitățile încă informale și realitățile formale, o situație ambivalentă care este cea a incertitudinii, a îndoielii, a nehotărârii, care se poate încheia bine sau rău. De aici decurge faptul că marea este deopotrivă o imagine a vieții și a morții. Vechii greci și romani ofereau mării cai și tauri sacrificați, animale ce simbolizau, ele însele, fecunditate. Din străfundurile ei țâșneau însă monștri: imagini ale subconștientului, care este la rândul său străbătut de curenți ce pot fi dătători de viață sau de moarte.”⁵. Apa, în funcție de dinamica sa, are atât valențe pozitive, cât și negative. În proporția necesară este binefăcătoare, dar efectul său devine distrugător în momentul în care calitatea dulce se aprinde în calitatea amară; starea pe care o are, pură sau urât mirositoare, își pune amprena asupra împrejurimilor. Veneția, loc împrejmuț de apă, îi oferă personajului un topos în care are parte de puritate, frumusețe, iar copilul devine un obiect pe care îl admiră și îl iubește, dar care este și o capcană întinsă acestui artist care se vede sortit să rămână în acest loc din care nu mai poate scăpa. Are intenția de a evada din locul care începe să poartă urmele unei boli, dar obiectul iubirii sale îl atrage să rămână în Veneția: „Aerul acesta al orașului, mirosul acesta ușor de putreziciune venind dinspre mare și mlaștină, care mai adineauri îl îndemnaseră atât de stăruitor să plece, le trăgea acum adânc în piept, dureros de pătimaș. Cum

² Thomas Mann, *Moarte la Veneția* în vol. Thomas Mann, *Moarte la Veneția. Nuvele*, traducere de Lazăr Iliescu și Al. Philippide, prefață de Eugen Schileru, București, Editura Pentru Literatură, 1965, p. 287.

³ Jakob Böhme, *Aurora sau răsăritul care se întrezărește. Aceasta înseamnă: Rădăcina sau muma filosofiei, astrologiei și teologiei pe temeiul adevărat, sau descrierea naturii*, traducere de Gheorghe I. Ciorogaru, studiu introductiv, note și revederea traducerii de Rodica Croitoru, serie îngrijită de Idel Segall, București, Editura Științifică, 1993, pp. 76-77.

⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 562-563.

fusese cu putință să nu-și dea seama cât e de legată inima lui de toate lucrurile astea? Ceea ce azi-dimineață nu însemnase oarecum decât un simplu regret, abia resimțit, o slabă îndoială cu privire la intențiile sale, acum se schimbaseră în mâhnire, în adevărată durere, în suferință atât de amară, încât de mai multe ori simți cum ochii i se umplu de lacrimi, deși n-ar fi bănuțit asta niciodată. Ceea ce i se părea mai greu, ba chiar cu neputință de suportat, era evident, gândul că poate nu va mai revedea Veneția și că acum își ia pentru totdeauna rămas bun de la ea. Căci din moment ce se dovedise pentru a doua oară că orașul ăsta îl îmbolnăvește și că fusese silit pentru a doua oară să plece pe nepusă masă, era și firesc să-l socotească de aci înainte ca pe-un loc în care n-are ce căuta, căruia nu poate să-i țină piept și unde n-ar fi avut niciun rost să se mai întoarcă. Simțea că dacă pleacă acum, rușinea și ambiția ar trebui să-l împiedice pe viitor să mai vadă vreodată orașul iubit, unde de două ori fusese doborât fizicește; și conflictul acesta între înclinația spirituală și rezistența fizică i se păru deodată omului acesta, pe cale de a îmbătrâni, atât de greu și de important, înfrângere fizică - atât de rușinoasă, și nevoia de a o preîntâmpina - atât de imperios, încât nu mai putu înțelege cum de se hotărâse ieri cu atâta ușurință s-o admită și s-o suporte fără nicio împotrivire.”⁶ Spațiul este unul mlaștinos; loc nămolos cu apă stătătoare, a cărei fund nu-l poți vedea, sugerează lucrurile ascunse, inconștientul ființei. Prin intermediul mlaștinii, Gustav Aschenbach are parte de o imersiune pe un teren mișcător care îl împinge în locuri ale inconștientului care nu-i sunt permise dacă ar fi fost în altă parte. „Dacă mlaștina are, în Europa, sensul de imobilism și de lene, Asia, în schimb, nu socotește această absență de mișcare drept un inconvenient. Hexagrama tuei, care dublează semnul apei stătătoare, are sensul de înțelegere și de satisfacție, izvor de prosperitate. După mitologia sumeriană, mlaștina este o materie nediferențiată, pasivă și feminină.”⁷ Orașul mlaștinos îl imobilizează, nu-i permite evadarea, iar încercarea sa de evadare este doar una falsă, sufletul îi rămâne în acel loc și se reîntoarce. Dragostea îl face să fie un captiv al orașului în care își va găsi sfârșitul, conștientizează vremelnicia sa și faptul că neputința lui de evadare din mrejele aceluia loc nu-i vor aduce ceea ce își dorește: „«Prea târziu!» își zise Aschenbach. «Prea târziu!» Dar oare era cu adevărat prea târziu? Prilejul acesta, care-i scăpase, poate ar fi limpezit totul, cât mai îmbucurător, mai ușor, și mai bine, poate că l-ar fi trezit, vindecându-l. (...) Căci faptul de a respinge soluția salvatoare a trezirii nu înseamnă altceva decât desfrâu. (...) «Pleostit, își zicea el, pleostit ca un cocoș care în mijlocul luptei își lasă, fricos, aripile să-i atârne. Aici e cu adevărat numai mâna zeului, care atunci când ne aflăm în fața ființei pe care o socotim vrednică de dragoste ne frânge astfel îndrăzneala, tăvălindu-ne mândria în țărână...»”⁸. Orașul începe să sufere din cauza izului morții, al imobilității, al păcatului, molima făcându-se simțită din ce în ce mai pregnant, boala este ascunsă, iar omul rămâne indiferent în fața morții, nu încearcă să se salveze, ci se supune și se conformează mersului spre marea trecere. Scăparea din acest spațiu ar fi o pierdere a idealului, a propriului sine: „Se vede însă că unele produse alimentare - legume, carne și lapte - fuseseră contaminate, căci, deși dezmințită și cocoloșită, moartea făcea ravagii prin ulicioarele strâmte ale orașului, ajutată și de căldura toridă ce se lăsase prea de timpuriu, încropind apa canalelor. Molima părea să se întetească pe zi ce trecea, microbii - să se înmulțească și să se îndârjească tot mai mult. Rareori auzai de vreo vindecare; optzeci la sută din bolnavi mureau, și încă într-un chip groaznic, boala manifestându-se cu deosebită sălbăticie și de cele mai multe ori sub forma cea mai primejdioasă, cunoscută sub numele de «holera uscată». Organismul nu mai era în stare să elimine substanțele apoase pe care vasele sanguine le elimină din abundență.”⁹. Molima aceasta îi intră în suflet, dragostea lui este nepotrivită, fiind captiv în propriul sine, dar această încorsetare este voită. Zilele sale se desfășurau doar în jurul obiectului iubirii sale, își măsura durata ei în funcție de apariția băiatului sau nu: „Dormea puțin; zilele, de o monotonie delicioasă, erau despărțite de nopți line de o fericită neliniște. E drept că se închidea de timpuriu în camera lui, căci la nouă seara, când Tadio dispărea de pe scenă, pentru el ziua era sfârșită. Cum se lumina însă, se și trezea, speriat dar

⁶ Thomas Mann, *Moartea la Veneția*, ed. cit., pp. 296-297.

⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 597.

⁸ Thomas Mann, *Moartea la Veneția*, ed. cit., p. 310.

⁹ *Ibidem*, p. 334.

pătruns de un fior dulce; inima lui își aducea aminte de tot și nu-l mai lăsa să doarmă.”¹⁰. O eventuală întoarcere acasă nu-l preocupă, acest spațiu fiindu-i hărăzit, vraja țesută îl cuprinde, iar evadarea din Veneția bolnavă este imposibilă din moment ce a găsit idealul pe care l-a căutat sau idealul care l-a găsit pe el. Trupul începe să se schimbe, spațiul își pune amprenta asupra lui, intrând sub posesia Veneției, care nu-l va mai elibera.

Pe parcursul romanului *Muntele vrăjit*, remarcăm o metamorfozare a eroului, o pierdere a timpului într-un loc static și prins între două spații. Metamorfozarea eroului începe treptat, dar muntele îl exilează de șes și de tot ceea ce era viața sa până în acel moment. Hans Castorp devine un prizonier în boala care i se inoculează și pe care o acceptă cu detașare, curmând orice legătură pe care o mai avea cu șesul, înrădăcinându-se în munte, iar dintr-o ființă cu un țel stabilit, devine omul care se ascunde de adevăr, fiind un solitar fără un obiectiv, neavând nicio dorință de a se detașa de boală sau de a evada din acest spațiu în care este exilat, cu voie în cele din urmă. Omul, prin exilul său, atât exterior, cât și interior, este legat prin boală de un anumit topos, în care iubirea se anulează, acest spațiu nu permite concretizarea iubirii, de aici rezultând o ratare a perechii, dar și a individului. „Bogatul simbolism al muntelui ține de ideile de înălțime și de un centru. Fiind înalt, vertical, apropiat de cer, muntele se înscrie în simbolismul transcendenței; în calitatea lui de centru al hierofaniilor atmosferice și al multor teofanii, participă la simbolismul manifestării. Muntele este astfel punctul de întâlnire dintre cer și pământ, sălaș al zeilor și capăt al ascensiunii omului. Privit de sus, el apare ca vârf al unei verticale, ca un centru al lumii; privit de jos, de la orizont, el apare ca linie a unei verticale, ca o axă a lumii, dar și ca o scară, ca un urcuș.”¹¹

Muntele, spațiu al ascensiunii, devine un exil pentru Hans Castorp, în spațiul sanatoriului el nu are capacitatea să fie vertical, fiind forțat să stea pe orizontală, sanatoriul devenind un topos în care persoana își pierde treptat individualitatea. Pe parcursul romanului, muntele nu mai permite ascensiunea individului, spațiul este desacralizat, bolnăvicios, întorcându-l pe om spre materialitate; exilul în acest spațiu este o cădere în superficialitate. Toți se îngrijorează pentru trupurile lor, uitând de lucrurile esențiale ale sufletului. Omul devine rupt de matrice, de șes, este o ființă scindată, care nu se mai poate regăsi în locul de baștină. Aclimatizarea devine una permanentă, iar o reîntoarcere la șes este doar o scurtă călătorie într-un trecut uitat, care are capacitatea să-i demonstreze faptul că nu se mai poate desprinde de munte. Hans Castorp devine un înstrăinat, traversează anumite praguri existențiale, el se resemnează în acest spațiu și acceptă lucrurile în felul în care îi sunt prezentate. Locul în care Hans Castorp se află este desacralizat, spațiu în care medicul se ocupă atât de problemele fizice, cât și de cele sufletești, ființa devenind vulnerabilă în fața acestei entități care îi este superioară. În *Muntele vrăjit*, timpul se scurge printre degete, timpul trebuie contemplat și nu simțit, minutele, zilele, săptămânile, lunile nu se simt datorită acestui spațiu care te predispune la contemplare: „Două zile de călătorie îndepărtează omul - și cu atât mai mult pe un tânăr care încă nu și-a înfipt destul de puternic rădăcinile în viață - îl îndepărtează de universul său cotidian, de tot ceea ce îl numea datorii, interese, griji, speranțe, îl îndepărtează infinit mai mult decât și-ar fi putut închipui în timpul drumului cu trăsura spre gară. Spațiul care, rotindu-se și gonind, se interpune între el și locul său de baștină, desfășoară forțe pe care, de obicei, le credem rezervate duratei timpului; din oră în oră el determină prefaceri interioare, foarte asemănătoare celor provocate de timp, dar pe care, într-un anumit chip le întrece. Asemenea acestuia din urmă, el zămislește uitarea.”¹². Metamorfozarea lui Hans începe din timpul urcării sale pentru ca în momentul în care i se va inocula ideea că este bolnav, nu se va răzvrăti, ci va accepta și va urma cursul lucrurilor din acel loc al exilului. Noțiunea de timp este anulată, după cum și Joachim Ziemssen menționează: „Fără îndoială, trei săptămâni nu înseamnă aproape nimic pentru noi, cei de aici, însă pentru tine, care ai venit în vizită și care nu trebuie să stai cu totul decât trei săptămâni, pentru tine reprezintă totuși o bună bucată de vreme.”¹³; „Pentru ei, trei săptămâni sunt cât o zi. De altfel, o să vezi. O să

¹⁰ *Ibidem*, p. 311.

¹¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 603.

¹² Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, vol. I, traducere din limba germană de Petru Manoliu, București, Editura RAO, pp. 10-11.

¹³ *Ibidem*, p. 15.

afli tu multe, continuă el și adaugă: Aici îți schimbi concepțiile.”¹⁴. Timpul îi dă omului posibilități eterne în interiorul acestui spațiu, timpul pare să stea pe loc, fapt care îi permite ființei să nu realizeze modul în care este cuprins într-o bulă.

Alegerea de a fi orizontal este ca urmare a magiei de pe munte. Timpul, în acest loc, anulează șesul, Castorp înstrăinându-se de tot ceea ce era viața lui înainte de a ajunge pe munte, intrând într-un repaus, într-o suspendare a timpului și suferind modificări atât fizice, cât și sufletește. Însă, în cazul lui Castorp, vorbim despre o ratare a spațiului, el se metamorfozează, „fierbe”, iar această „fierbere”, datorată temperaturii care oscilează în mod repetat, se datorează și iubirii pe care o întâlnește în acest spațiu suferind.

În sanatoriu, Castorp pătrunde într-un loc fără început și fără sfârșit, spațiu asemenea templului din viziunea lui Zosimos. În interiorul sanatoriului, Castorp se metamorfozează, timpul se anulează, nu mai conștientizează anii petrecuți într-un spațiu care și-a pus amprenta asupra lui. În interiorul acestui spațiu, personajul se sacrifică pe sine, își uită sinele de la șes, se transformă pentru a se adapta acestui topos care pare să i se potrivească cel mai bine. Pătrunderea în spațiul fără început și fără sfârșit are loc prin intermediul vărului său, un fel de personaj-călăuză. Joachim este inițiatul lucid în ceea ce privește perspectiva timpului și viața pe munte: „Vreau să spun că, în genere, nu trece, că aici nu există nici timp, nici viață - nu, nu există nimic.”¹⁵.

Trecerea timpului, mai exact stagnarea și anularea lui pe munte, își pune amprenta asupra personajului, acesta începând să se obișnuiască și să simtă timpul ca fiind o constantă de care nu trebuie să țină cont, începe să se înrădăcineze în sufletul lui acest timp anulat și acest spațiu care devine o intrare și o ieșire, în scopul transformării sale: „- Dar afectivitatea noastră înregistrează diferite timpuri. Și de fapt... spun: de fapt, repetă Hans Castorp apăsându-și arătătorul pe nas atât de tare că-l îndoi, este vorba de o mișcare, o mișcare în spațiu, nu-i așa? Stai, așteaptă! Deci, măsurăm timpul cu ajutorul spațiului. Prin urmare, este aproape același lucru ca și cum am vrea să măsurăm spațiul cu ajutorul timpului - ceea ce nu li se întâmplă decât oamenilor lipsiți cu desăvârșire de spirit științific. De la Hamburg până la Davos sunt douăzeci de ore - da, cu trenul. Cu piciorul însă cât timp este? Dar, în gând? Nicio secundă! - Ia ascultă, făcu Joachim, ce te-a apucat? Am impresia că ai și prins rădăcini aici, la noi.”¹⁶. „Trenul a căpătat, în desenele și visele copiilor, ca și viața și visele adulților, o importanță la fel de caracteristică pentru civilizația noastră pe cât era cea a calului sau a diligenței în secolele trecute. El a dat buzna în imaginar și a ajuns să ocupe un rol de prim rang în lumea simbolurilor. În experiența și analiza viselor, trenul se înscrie printre simbourile evoluției, urmând șerpilor și monștrilor.”¹⁷ Hans Castorp este călăuzit spre munte de tren în prima parte, ca ultima parte să fie parcursă într-o trăsură alături de Joachim. Permanent în urcușul său, Hans Castorp, are nevoie de o călăuză după evadarea de la șes, din matrice. Timpul din acel moment începe să devină invizibil, fără ca Hans Castorp să sesizeze acest fapt în mod conștient. Trenul și trăsura sunt mijloacele prin care Hans Castorp reușește să urce spre înălțimi pentru a fi condamnat să stea pe orizontală. Joachim pare să fie cel care l-a atras spre acest munte, prin dorința lui de a-l vizita. Această vizită îl va despărți de șes, îl aruncă în afara timpului.

Constatăm o ratare a ființei în *Moartea la Veneția* de Thomas Mann, Veneția suferă o transformare, dintr-un spațiu paradisiac se prefăce într-un spațiu catastrofic, al răului, care prevestește doar moarte și declin. La început acest topos-exotic este unul destinat relaxării lui Gustav Aschenbach, dar se transformă într-un spațiu al obsesiei, iar pe parcurs remarcăm o pierdere a atributelor primordiale, mitul se destramă, iar Veneția este doar un surogat al Paradisului. Protagonistul, în acest sejur menit scăpării din cotidian, întâlnește idealul frumuseții în micul Tadgio, apărând cochetăria cu decadența. Acest mic Narcis devine obsesia de zi cu zi a lui Gustav Aschenbach, el este călăuză în jurul căruia contrariile se unesc. Tadgio este alcătuit din lumină și întuneric, sfială și curiozitate, fiind mereu în preajma elementelor terestre și acvatice, dar are capacitatea să armonizeze în sine această serie de contrarii și are forța de a-l atrage pe Gustav

¹⁴ *Ibidem*, p. 16.

¹⁵ *Ibidem*, p. 27.

¹⁶ *Ibidem*, p. 111.

¹⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 951.

Aschenbach spre esențe. Dacă la început apare dorința de evadare din acest spațiu, gândul de a pierde contactul firav cu întruchiparea Frumosului, îl împiedică să accepte evadarea din starea de prizonierat. El rămâne impresionat de acest băiat asemuindu-l cu o statuie grecească: „și un băiat cu părul lung, de vreo paisprezece ani. Uimit, Aschenbach observă că băiatul e de o frumusețe desăvârșită. Chipul palid, cu trăsături severe, grațioase, încadrat de un păr auriu ca mierea, cu nasul drept și gura drăgălașă, cu expresia gravă și totuși divină, amintea de statuile grecești din cea mai nobilă perioadă elină, cu forma lor desăvârșită, și avea un farmec personal atât de curat și de exclusiv, încât Aschenbach era convins că nu mai întâlnise niciodată, nici în viață și nici în plastică, ceva de o asemenea perfecțiune.”¹⁸; „Aschenbach, așezat comod în fotoliul său adânc, cu ochii la băiețușul ce întrupa frumusețea însăși, rămăsese și el acolo, așteptând.”¹⁹. Gustav Aschenbach cochetează cu decadența, iar sacrul se destramă prin decăderea spațiului în morbid. Spațiul privilegiat, căutat de artist, își pierde valențele și îl împinge pe Gustav Aschenbach într-un labirint, de ordin exterior și interior. Vraja creată de Veneția și Tadgio îl încorsetează într-un topos putred, unde Gustav Aschenbach are parte de singurătate și absolut. Tadgio este liantul care îl ține pe Gustav Aschenbach în acest loc, asemenea unei Meluzine îl ademenește, fiind mobilul care îl atrage în vecinătatea morții. Tadgio fiind asemănat cu Eros, cuprinde în ființa sa perfecțiunea, desăvârșire spre care Aschenbach tinde, fiind o modalitate de evadare din real. „«Frumos! Frumos! își zise Aschenbach, cu acea aprobare rece și măsurată a specialistului în care artistul își îmbracă adesea admirația și încântarea față de o operă de artă deosebit de măiastră. Și, în gândul lui, continuă: O, dacă nu m-ar aștepta marea și plaja, aş rămâne aici atâta vreme cât stai și tu!»”²⁰. Admirația lui pentru această făptură îl condamnă la moarte, îl osândește la un exil dorit, iar într-o oarecare măsură corelăm spațiul cu trăirile sufletești ale lui Aschenbach pentru că molima nu este doar una exterioară, ci i se strecoară și în suflet. Veneția, spațiu privilegiat, se transformă într-un topos bolnav în momentul în care Gustav Aschenbach nutrește sentimente pentru un copil. Întregul spațiu se revoltă împotriva acestui sentiment, iar Gustav Aschenbach este izgonit din Veneția paradisiacă, asemenea perechii adamice; artistul decade într-un spațiu în care izul morții se face simțit. Molima purifică prin moarte spațiul și sufletul, iar holera se instalează pentru a strangula păcatul. Permanent ochiul de artist îl urmărește pe Tadgio, îi află numele, îi ascultă glasul suav și îi admiră frumusețea desprinsă de la zei: „Văzând făptura aceasta vie, atât de grațioasă și de severă, în ciuda virilității sale pretimpurii, cu buzele ude, cum iese ca o divinitate frumoasă din adâncurile cerului și ale mării, te simți îndemnat să te gândești la imagini mitice, la reprezentări poetice despre vremi primitive, despre originea formei și nașterea zeilor».”²¹. Tadgio, în accepțiunea lui Gustav Aschenbach, este un zeu coborât să subjuge, este o călăuză care îi ghidează pașii spre tărâmul thanatic. Irealitatea cu care este învăluit, îl introduce pe artist în absolut, Gustav Aschenbach fiind *cel ales* să-și sacrifice viața pentru o statuie care întruchipează zeii mitici. Gustav Aschenbach remarcă diferența dintre el și Tadgio în fața oglinzii; iar în această reflectare întrevade adevărul, dualitatea, sufletul său întinerește prin intermediul acestui băiat, dar trupul său rămâne veștejit. I se relevă adevărul, o realitate pe care nu o acceptă, dar această formă de cunoaștere nu-l împiedică să vegheze asupra lui Tadgio: „Rămase înăuntru vreme îndelungată contemplându-și în fața oglinzii părul încăruntit și obrazul ostenit și tras.”²². Remarcăm contradicția, Gustav Aschenbach - artist, admirat, bătrân; Tadgio - frumos, tânăr; tinerețea îi lipsește lui Aschenbach și încearcă prin mici trucuri să-și întinerească trupul. Distingem o paralelă cu idealul regăsit la Platon. În *Banchetul*, Alcibiade dorește ca prin frumusețea tinereții sale să-l subjuge pe Socrate, dar între cei doi există o apropiere care nu există în cazul lui Gustav Aschenbach cu Tadgio. Acest ideal presupune apropierea dintre un bărbat în vârstă de un tânăr, iar iubirea este de ordin spiritual, fără conotații fizice. Însă, Tadgio este abstractizat, iar o apropiere nu este permisă pentru că întreg toposul se răzvătește. Prin intermediul lui Tadgio, Gustav Aschenbach ar avea parte de o reîntregire a ființei scindate. Zeus,

¹⁸ Thomas Mann, *Moartea la Veneția*, ed. cit., pp. 280-281.

¹⁹ *Ibidem*, p. 282.

²⁰ *Ibidem*, p. 286.

²¹ *Ibidem*, pp. 290-291.

²² *Ibidem*, p. 291.

din cauza mândriei ființei androgine, o desparte, blestemând această ființă să-și caute sufletul-pereche, omul din acel moment rătăcește în căutarea jumătății lipsă, fie că este bărbat sau femeie. În cazul lui Gustav Aschenbach, jumătatea lipsă este Tadzio, care prin frumusețea și tinerețea sa îl poate revitaliza.

Doamna Chauchat este asemenea Veneției din *Moarte la Veneția*; exteriorul îl ademenește pe Hans Castorp, dar el este conștient că această femeie firavă este putredă pe dinăuntru și nu-i va aduce o iubire care să-l înalțe. „Hans Castorp nu considera legătura tăcută cu această persoană neglijentă din societatea unor asemenea oameni decât ca pe o aventură de vacanță, care în fața tribunalului rațiunii - a propriei conștiințe fundate pe rațiune - nu avea deloc pretenția să fie aprobată, pentru că, înainte de toate, doamna Chauchat era bolnavă, fără energie, făcea febră, era putredă pe dinăuntru, o circumstanță strâns legată atât de caracterul îndoielnic al întregii ei existențe, cât și de atitudinea distantă a lui Hans Castorp izvorâtă dintr-un sentiment de precauție...”²³; „Căci îndărătul frunții dăinuiau gânduri sau fragmente de gânduri, și ele erau cele care dăruiau imaginilor și vedeniilor lui o fascinație atât de intensă, deși se refereau la nepăsarea și lipsa de cuviință a doamnei Chauchat, la boala ei, la strălucirea și importanța sporită pe care boala o dădea trupului ei și la atracția carnală ce-o avea făptura sa, iar Hans Castorp simțea că era chemat, prin diagnosticul dat de medici, să participe de acum înainte la această boală.”²⁴. Veneția lui Hans Castorp îl ademenește, dar el este conștient de izul pe care îl emană, de faptul că molima sălășluiește în ea și că în curând această boală se va vedea și în exterior, dar se lasă ademenit într-un somn care va dura câțiva ani; vorbim de o pierdere a identității, de o uitare a sinelui, omul se uniformizează, iar în momentul trezirii, timpul nu-i mai aparține. Doamna Chauchat este Meluzina care îl atrage pe Hans Castorp în inconștient, în mrejele unei iubiri care nu are finalitate într-un topos-bolnav care poartă izul morții ascunse, locul fiind un surogat al lumii sănătoase de la șes. Iubirea în acest spațiu este de fapt o boală: „Doctorul Krokowski spuse: «Sub înfățișarea bolii! Simptomele bolii ascund o acțiune deghizată a iubirii și orice boală cuprinde o iubire metamorfozată».”²⁵. Doctorul Krokowski în prelegerile sale evidențiază un lucru important: boala se metamorfozează în iubire, o neîmplinire în dragoste lasă urme adânci în trupuri. Iubirea nu este percepută ca un sentiment înălțător, ci pe acest munte desacralizat și bolnav, este doar o altă formă de manifestare a molimii.

Doamna Chauchat „este noua Veneție, un nou Tadzio, e înrudită cu ciuperca de care vorbește în lecția sa doctorul Krokowski - impudicus aphrodisiacum - simbol al dragostei și al morții. Pasiunea lui Hans pentru ea e o variantă nouă, îndulcită și optimistă, a atracției fatale resimțită de Gustav Aschenbach pentru Veneția.”²⁶ Această Veneție a lui Hans Castorp îl călăuzește în tărâmul iubirii sub voalul său fiind camuflată moartea, dar tânărul în această frumusețe coruptibilă vede materia organică, o materie în descompunere, iar interesul său pentru boală este o dovadă a preocupării sale pentru viață. „Claudia Chauchat, noua Veneție - feminină, gingașă și înțelegătoare - invită la jocul de-a dragostea, de-a boala, la jocul cu moartea mai degrabă, decât la moartea însăși. Ademenitoare, făptura ei e lipsită de gravitate și învăluită într-o tandă poezie, vibrând de un lirism al înțelegerii și o ironie a complicității. Dușmană a moralistului Settembrini, ea nu este lineară, extremistă, neiertătoare ca Naphta, și tocmai de aceea nu piere. Settembrini și Naphta personifică *principii*, Claudia este mai înainte de toate *femeie*, *om* și, ca atare, supraviețuiește prăbușirii propriilor sale principii unilaterale. Întoarcerea ei la Davos cu Pieter Peeperkon dovedește că nu ideea nudă învinge, ci omul.”²⁷ Claudia Chauchat este un element perturbator, derutant, putând-o identifica cu însuși muntele prin magia pe care o emană în jurul său. Claudia Chauchat este muntele transcendenței pentru Hans Castorp, fiind o călăuză care îl atrage pe drumul suferinței, iar această pereche realizează o sinteză a vieții și a morții, a iubirii și a suferinței. „Pe de altă parte, iubirea lui Hans Castorp se manifesta cu o spontaneitate care-l făcea să pălească și-i descompunea trăsăturile chipului, referindu-se la genunchiul doamnei Chauchat, la linia

²³ Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, vol. I, ed. cit., p. 237.

²⁴ *Ibidem*, p. 338.

²⁵ *Ibidem*, p. 211.

²⁶ Ion Ianoși, *Thomas Mann*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1965, p. 87.

²⁷ *Ibidem*, p. 90.

picioarei ei, la spinarea și vertebra ei cervicală, la brațele care-i flancau pieptul mic - într-un cuvânt la trupul ei, la neglijența și materialitatea lui, infinit accentuate de boală, la trupul ei devenit de două ori trup. Și, pe de altă parte, aceeași iubire era ceva foarte aerian și nedefinit, un gând, nu, un vis, visul înfricoșător și nespus de ispititor al unui tânăr ale cărui întrebări precise, deși formulate în mod inconștient, nu primiseră din străfundul lui alt răspuns decât o tăcere adâncă.”²⁸ Hans Castorp este fascinat de piciorul femeii, de sexualitate acestei părți, latură expusă de Andrei Oișteanu în *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*. Piciorul este văzut ca parte erotică care posedă o anumită sexualitate proprie și naturală, fiind strâns legată de purtarea pantofului, care este învelișul sexual al piciorului.²⁹ „Claudia se identifică cu muntele magic, cu vraja muntelui Venus, de care Hans Castorp nu s-a putut desprinde șapte ani. Prin ea a cunoscut tânărul hanseat frumusețea, libertatea, genialitatea, cu toate că «acasă nu fusese, evident, un homme de génie», și ar fi putut ușor pleca din viață ca oricare dintre predecesorii săi, neinițiat în tainele ei periculoase și înșelătoare. Claudia l-a călăuzit prin împărăția suferinței și a morții ca odinioară Virgiliu pe Dante, și l-a ajutat apoi să se reîntoarcă la lumină. Cu imaginea Claudiei, această nouă Beatrice, care cunoaște deopotrivă raiul și iadul, și știe că uneori fără a trece prin iad nu poți ajunge în paradis, a parcurs Hans Castorp drumul prăpăstios al mântuirii sale. Prin «cunoașterea corpului, la ideea de om» - astfel a definit Thomas Mann în 1927 această «carte a bunăvoinței».”³⁰

Discrepanța care există între ei îi separă, Hans Castorp vede în doamna Chauchat doar figura tânărului din școală, iar creionul în ambele cazuri este declanșator în inițierea unei conversații. Totul se desfășoară sub semnul timpului, iar plecarea doamnei Chauchat la un alt sanatoriu, îl face să se folosească de acest pretext pentru a rămâne în continuare în acest topos. Într-un astfel de spațiu iubirea nu are puterea să ridice omul, ci îl păstrează la orizontală, în provizorat, într-o stare pasivă care îi anulează simțurile, pentru că sanatoriul ascunde un univers în care oamenii își construiesc viețile în boală.

Aceste spații își pun amprenta asupra personajelor, înstrăinându-i de matrice și de ceilalți, iar prin exilul lor voit, ei își ratează ființa în aceste toposuri-bolnave. Gustav Aschenbach prin intermediul idealului său intră în moarte, iar Hans Castorp trăiește în afara timpului istoric pe munte, fapt ce conduce la ratarea androginului.

BIBLIOGRAPHY

1. BÖHME, Jakob, *Aurora sau răsăritul care se întrezărește. Aceasta înseamnă: Rădăcina sau muma filosofiei, astrologiei și teologiei pe temeiul adevărat, sau descrierea naturii*, traducere de Gheorghe I. Ciorogaru, studiu introductiv, note și revederea traducerii de Rodica Croitoru, serie îngrijită de Idel Segall, București, Editura Științifică, 1993
2. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009
3. DURAND, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977
4. IANOȘI, Ion, *Thomas Mann*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1965
5. JUNG, C. G., *Opere complete 13. Studii despre reprezentările alchimice*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2017
6. MANN, Thomas, *Moartea la Veneția. Nuvele*, traducere de Lazăr Iliescu și Al. Philippide, prefață de Eugen Schileru, București, Editura Pentru Literatură, 1965
7. MANN, Thomas, *Muntele vrăjit*, vol. I, traducere din limba germană de Petru Manoliu, București, Editura RAO

²⁸ Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, vol. I, ed. cit., p. 376.

²⁹ Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, ediție ilustrată, Iași, Editura Polirom, 2016, p. 164.

³⁰ Ion Ianoși, op. cit., p. 92.

8. MANN, Thomas, *Muntele vrăjit*, vol. II, traducere din limba germană de Petru Manoliu, București, Editura RAO, 2013
9. OIȘTEANU, Andrei, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, ediție ilustrată, Iași, Editura Polirom, 2016

THE ASPECTS OF THE REBRENIAN REALISM

Iustina Camelia Cercel (Cioban)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract. The aesthetic direction of the Transylvanian prose writer follows a sinuous way determined first of all by the major changes in his life, with his resigning from the military career. Ibraileanu played an important role in the writer's evolution, being his mentor in discovering realism and approaching the objective novel. Considered by exegetes to be a follower of Balzac and Flaubert, Liviu Rebreanu asserted himself in interwar literature by adopting this current, materialized in true architectures of verosimil. Influenced by the European literature, Rebreanu headed for a "rough realism" managing in the same time to respect the naturalist pattern as one can see in the novel *Ciuleandra*. Two directions, one corresponding to the classical conception of the current (*Ion*, *Răscoala* (The Revolt)), and the other focusing solely on the realistic technique, aiming to capture other ideologies and meanings (*Adam și Eva* (Adam and Eve), *Crăișorul Horea* (The Little King Horea)), are to be noted in the Rebreanian prose.

Keywords: rough realism, novel, objectiv, verosimil, naturalist

Începutul secolului XX se manifestă, în cadrul literaturii printr-o serie de inovații impuse de orientarea modernistă, care se regăsesc la nivelul tehnicilor narrative, limbajului ambiguu, subtilităților livrestii dificil de interpretat. Deși E. Lovinescu a militat pentru o literatură citadină, a identificat nevoia dezvoltării unei literaturi de inspirație rurală pentru a determina depășirea crizei formale în care se afla proza românească. În acest context apare opera lui Liviu Rebreanu care prin structuri narrative preferate de prozator, transpune o lume în continuă transformare, reușind să o asimileze în creațiile sale.

Lucrarea de față își propune să realizeze o radiografie a esteticii realismului prozatorului ardelean, realizată în primul rând din prisma confesiunilor sale *Mărturisiri*, *Cred* care oferă punctul de plecare în interpretarea întregii opere. Considerat de Ion Simuț „prototipul creatorului, marcat de trudă, încrâncenat și perseverent în efortul elaborării”¹, Liviu Rebreanu reușește să se impună în literatură prin romanul *Ion*, fiind un deschizător de drum în direcția realismului rural. Pentru Rebreanu realitatea devine un pretext, un spațiu de trecere care printr-un proces creator, transcede limitele impuse, iar imaginația proiectează o lume aproape mitică. Actul creației, la prozatorul ardelean, presupune documentare, muncă de teren, investigare a stărilor psihologice subterane, preocupări sociale și nu în ultimul rând elemente biografice, pentru a reuși să dea cititorului senzația de viață reală. Pornind de la confesiunile sale despre geneza operelor, reușim să identificăm relația dintre sursa care stă la baza operei și ficțiune. Realismul nu se identifică cu izvoarele, ci printr-un proces de integrare specific acestuia, ia naștere o nouă lume cu un topos reinventat.

Direcția estetică a prozatorului ardelean cunoaște un drum sinuos determinat în primul rând de schimbările majore din viața lui, marcate de renunțarea la cariera militară. Considerat de exegeți a fi un echivalent al lui Balzac și Flaubert, prin realismul obiectiv cultivat, Liviu Rebreanu se impune în literatura interbelică prin realizarea unor adevărate arhitecturi ale verosimilului, deoarece realismul pentru el înseamnă viață, dar și selecție, ficțiune. Sub influența literaturii europene, Rebreanu se îndreaptă spre un „realism dur” reușind să respecte și tiparul naturalist (considerat o altă ipostază a realismului) așa cum se regăsește în romanul *Ciuleandra*.

În proza lui Rebreanu se remarcă două direcții, una ce corespunde concepției clasice a curentului (*Ion*, *Răscoala*), iar cealaltă care se focalizează doar pe tehnica realistă, urmărind să surprindă alte ideologii și semnificații (*Adam și Eva* – „o aspirație metafizică la eternizarea cuplului”, *Pădurea spânzuraților* – „un idealism mistic”, *Crăișorul Horea* – „conturarea romantică

¹ Ion Simuț, Rebreanu dincolo de realism, *Biblioteca revistei „Familia”*, Oradea, 1997, p. 11.

a unei figuri de erou național legendar”)². Se poate identifica prezența unui realism tradițional care cunoaște o serie de forme îndreptându-se treptat spre un realism oracular, tragic, metafizic, simbolic sau psihologic.

Realismul, prezent în romanul lui Rebreanu, se rezumă la o modelare a verosimilului, la o interpretare a realității sumbre, îndreptându-se spre un realism dur cu influențe naturaliste, inexistent până atunci în literatura română. Astfel, tehnica anticipării direcționează interpretarea textului din dublă perspectivă, de suprafață și în profunzimea lui. Fin observator al realității, Rebreanu surprinde prin modul în care iau naștere romanele sale pe care, „le ținea pe șantier câte zece și douăzeci de ani, scriind câteva capitole și apoi le abandona, pentru ca într-un târziu să le aducă pe masa lui de lucru, după ce conviețuiseră și se contaminaseră unele de la altele. Așa se face că, deși scrise la mari intervale, *Ion* se interferează cu *Răscoala* și aceasta cu *Crăișorul Horea*, legate nu numai printr-o idee unitară, dar și printr-o tonalitate.”³

Mărturie a preocupărilor sale de a pune în lumină valorile culturii naționale, Rebreanu pornește de la o imagine din realitate, care sub puterea voinței și talentului se materializează în artă. Această metodă stă la baza romanului *Ion*, fapt mărturisit de scriitorul însuși, care înaintea apariției romanului a asistat la întâmplări care l-au impresionat și au devenit punctul de plecare în realizarea romanului. Astfel, asistăm la o reinterpretare a realității, scena țăranului în port popular care îngenunhează și sărută pământul, povestea Rodovicăi, o fată din sat care este bătută de tatăl său pentru că a rămas însărcinată și discuția cu Ion Pop al Glanetașului despre pământ, se transformă într-un depozit de semnificații. Pornind de la această premisă, printr-o serie de conexiuni se țese „scheletul unui roman.”⁴ Dar potrivit concepției romancierului, romanul are menirea de a crea o lume nouă cu propriile legi și nu acceptă copierea realității, așa cum a fost acuzat în romanul *Ion*. Folosind arta verosimilității, cititorul este introdus fără voia lui și într-un mod natural în universul ficțiunii, Rebreanu folosind un fel de „ritual magic al intrării și ieșirii din ficțiune”⁵. Prin realizarea unui duplicat al realului, se urmărește reinventarea lumii printr-un realism impur care asimilează elemente care în aparență nu au nicio legătură cu acesta.

Un punct de plecare în observarea evoluției realismului este romanul *Ion* care se concretizează din dorința prozatorului de a surprinde scene memorabile ale existenței (botezul, nunta, înmormântarea, hora, obiceiuri de Crăciun) într-o adevărată monografie a satului transilvănean. Roman cu o structură circulară, prin drumul (simbol al recuperării copilăriei) prezent în incipitul, Rebreanu transpune un moment crucial din trecutul său, și anume stabilirea familiei în localitatea Maieru. De remarcat este modul în care Rebreanu descrie intrarea într-un spațiu al trăirilor, prozatorul tratând această imagine din perspectivă obiectivă specifică romanului realist. În acest sens, Ion Simuț apreciază „că drumul din *Ion*, întocmai ca drumul din copilărie”⁶ contribuie la „trezirea unei conștiințe universale, placidă, toropită, spre a fi martora unei tragedii semnificative pentru o comunitate ce-și are valorile ei specifice.”⁷

Frescă a satului transilvănean, romanul este o metaforă a vieții în care îl regăsim pe tânărul Rebreanu mistuit de dorința de a atinge „mitul supremei posesiunii”⁸. În spatele dorinței țăranului de a avea pământ se află intenția scriitorului – mens auctoris- de a evidenția nemulțumirile acestei categorii sociale regăsite în răscoala din 1907. Astfel, *Ion* devine simbolul unei clase sociale mistuite de pasiuni și frământări, fiindcă pentru el iubirea înseamnă posesie.

Folosind tehnica contrapunctului sunt aduse în prim plan două planuri care se întrepătrund, cel al intelectualilor și țăranimii. În ipostaza unui adevărat fotograf, Rebreanu înregistrează detalii ale zonei geografice, pentru ca atenția să se oprească asupra casei Glanetașului și a familiei Herdelea și a sătenilor preocupați de participarea la hora duminicală. Asistăm la desfășurarea

²*Ibidem*, p. 240.

³ Al. Săndulescu, *Introducere în opera lui Rebreanu*, Editura Minerva, București, 1976, p. 144.

⁴ Liviu Rebreanu în *Mărturisiri literare*, Editura Minerva, București, 1971, p. 285.

⁵ Ion Simuț, op.cit., p.39.

⁶*Ibidem*, p. 221.

⁷*Ibidem*, p. 221

⁸ Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Editura E.P.L., București, 1967, p. 9.

amplă a vieții rurale prin intermediul horei care devine element arhaic al satului, pretext în realizarea noilor familii, dar și „un punct nodal”⁹ al destinului personajelor.

Pătura intelectuală avea să-și găsească punctul de plecare în povestea surorii sale care fusese logodită cu un tânăr preot, față de care nu avea niciun sentiment. Rebreanu mărturisește că „în roman însă, am inversat întâmplările: am măritat pe Laura cu tânărul candidat de preot, deși ea nu-l iubea. Căsătoria mi-a fost necesară, pentru că prin ea am putut urzi niște fire, care să-mi servească mai târziu, în celelalte două părți ale trilogiei.”¹⁰ Întreg romanul se desfășoară pe alternanța dintre obsesia pământului trăită de protagonist și destinul Herdelenilor.

Operă socială, *Ion* surprinde prin reiterarea realității în cel mai înalt grad așa cum se va regăsi și în *Răscoala*. Rebreanu reușește să transfigureze personaje, spații natale, întâmplări într-un mod obiectiv și organic, astfel încât cititorul să nu fie tentat să confunde realitatea cu ficțiunea. Tematica romanului *Ion* se ramifică oferind creației rebreniene două direcții, cea a conștiinței naționale și cea a pământului, pe care le identificăm în romanul *Pădurea spânzuraților*, respectiv în romanul *Răscoala*. Continuare a lui *Ion*, romanul urmărește destinul aceluiași țăran din dorința de a completa viziunea asupra satului în momente de criză, inspirându-se din revoltele țărănești din jurul anului 1907. Rebreanu reușește să dea literaturii române un roman de evocare realistă care concentrează detaliile unei lumi în pragul unei fatalități, reprezentate de un personaj colectiv, un roman al „Ionilor”. Astfel, *Răscoala* este „un studiu sociologic”¹¹ al societății frământate de drame în lupta pentru supraviețuire.

Romanul surprinde evenimente ale răscoalei țărănești din 1907, reușind să se evidențieze printr-o obiectivitate care nu urmărește ținut o categorie umană, ci surprinde omul în diversitatea sa. Cu o atitudine anti-idilică, Rebreanu reușește să impresioneze prin înregistrarea fotografică a stărilor sufletești printr-un personaj colectiv. Pe de o parte interesează prin țesătura unei lumi a mediului țăranesc, cu conflictele tragice ce-i marchează existența, iar pe de altă parte prin crearea tipologiei intelectualului deformat de atmosfera citadină, Titu Herdelea (prezent și în romanul *Ion* și *Gorila*).

Ciuleandra se îndreaptă spre un realism critic, care spre deosebire de *Ion* și *Răscoala*, se îndepărtează de viziunea realistă, fiind mai apropiat de cea naturalistă. Pentru Rebreanu, literatura nu se rezumă la simpla zugrăvire a realității, ci la interpretarea ei pentru a reuși să ofere o imagine a societății în ansamblul său. Cu toate acestea reușește să surprindă prin faptul că romanul de fapt „ajunge să figureze un mit al existenței însăși, dogorătoare și rece, nemuritoare și cu sugestii de moarte, frenetică și obiectivă, elementară și spiritualizată, încrezătoare și tragică (...) totodată pătrunsă de elanuri ascendente, viața, într-un cuvânt”¹² transfigurată în aproape toate creațiile sale.

Romanul având un debut brusc ce prezintă, într-un mod naturalist, criza lui Puiu care din gelozie își omoară soția. Revine obsesia posesiunii, de această dată declanșată de un instinct carnal. Aflat în sanatoriu, acesta are viziune jocului ciuleandra specific satului natal al soției sale, Mădălina. Acesta este dansat obsesiv de protagonist contribuind în cele din urmă la alienarea sa. Dacă la început el simulează nebunia în cele din urmă ajunge la degradarea completă a ființei declanșată de la refuzul realității. Principiul de bază al romanului rezidă în nepotrivirea absolută între aristocrați și țăranime, care nu poate fi depășită.

Geneza romanului *Pădurea spânzuraților* își are punctul de plecare în trauma provocată de o fotografie pe care Rebreanu o vede în jurul anului 1918 și care surprindea o pădure cu cehi spânzurați. Evenimentele tragice din jurul morții fratelui său, aflat pe frontul românesc, declanșează o întâmplare bizară care îl determină pe prozator să realizeze o anchetă în ceea ce privește locul îngropării fratelui condamnat la moarte.

Roman al analizei psihologice, surprinde sufletul unui personaj care este dominat de o imagine obsesivă. Drama lui Bologa se intensifică treptat, declanșată de dorința de a se purifica prin moarte, simțindu-se într-o mare măsură vinovat de moartea lui Svoboda. De aceea putem observa că

⁹ Al. Săndulescu, op.cit., p. 173.

¹⁰ Liviu Rebreanu în *Mărturisiri literare*, p. 288.

¹¹ Lucian Raicu, op. cit., p. 227.

¹² Lucian Raicu, op.cit., p. 187.

Bologa se apropie de personajul lui Dostoievski, din romanul *Crimă și pedeapsă*, Raskolnikov. În acest context Tudor Vianu surprinde esența romanului care „este construit în întregime pe schema unei obsesii, dirijând destinul eroului din adâncimile subconștientului”¹³, Rebreanu fiind un analist care utilizează metodele psihologice pentru a exprima trăsăturile propriei sale generații.

Întreaga creație este marcată de semne autobiografice, deoarece Rebreanu ca și ceilalți scriitori din mediul rural, a intrat în contact direct cu natura, cu trăirile oamenilor de la țară ceea ce a determinat „caracterul de organicitate al scrierilor, fundamentul lor local, transilvan și românesc.”¹⁴ Pentru Rebreanu, realismul se constituie într-o strânsă legătură cu problematica satului și devine „fidelitate față de realitatea socială revoltătoare, vulgară, respingătoare, urâtă, ce își cerea dreptul de reprezentare în literatură.”¹⁵ Creația scriitorului devine o amplă epopee realistă a mediului social surprins în imagini dure și uneori crude ale existenței umane, fiind un univers în care realitatea este transpusă în ficțiune sau, altfel spus ficțiunea nu este altceva decât o altă lume reală.

Scenele dure, ororile, cruzimea regăsite în paginile prozatorului trădează o viziune plastică interpretată și filtrată din prisma prozatorului interesat de analiza unei lumi în schimbare. Pornind de la ideea că orice lucru mare presupune sacrificiu, Rebreanu stăpânește arta descrierii trăirilor tragice ale personajelor sale, pictând adevărate scene ce redau senzația de viață. Astfel, „romanele lui Rebreanu introduc o sistematizare extremă a datelor realității, o esențializare a concretului, urmărind să scoată pretutindeni la iveală principiul generic, fenomenul primordial.”¹⁶ Raportat la perioada interbelică, scriitorul epuizează formula de creație, o desăvârșește astfel încât nu se mai poate adăuga nimic direcției sale artistice.

Subordonată concepției sale realiste, proza cuprinde o lume a satului românesc, apropiindu-se prin tehnici narrative de mari nume ale literaturii europene, Balzac, Zola, Tolstoi, Thomas Mann. Inspirat de imensul rezervor al revoltei țăranului, Rebreanu definește conceptul de frumos asimilându-l vieții propriu-zise tranfigurate de capacitatea de sinteză a prozatorului. Oglindă selectivă a contingentului, realismul său dur, bolovănos a condus la apariția romanului social și analitic, oferind un reper romanului românesc interbelic.

BIBLIOGRAPHY

- Beștelu, Marin, *Realismul literaturii fantastice*, Editura scrisului românesc, Craiova, 1975
 Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, Postfață de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1989
 Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 2007
 Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I. O., București, 2000
 Piru, Al., *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, București, 1981
 Piru, Al., *Liviu Rebreanu*, Editura Tineretului, București, 1983
 Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, Editura pentru literatură, București, 1967
 Rebreanu, Liviu în *Mărturii literare*, ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu, Editura Minerva, București, 1971
 Săndulescu, Al., *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Editura Minerva, București, 1976
 Simuț, Ion, *Rebreanu dincolo de realism*, Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 1997
 Simuț, Ion, *Liviu Rebreanu- monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov
 Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, București, 1988

¹³Tudor Vianu, *Arta Prozatorilor români*, Editura Minerva, București. 1988, p.327.

¹⁴ Lucian Raicu, *op.cit.*, p. 9.

¹⁵ Ion Simuț, *Liviu Rebreanu- monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, p. 29.

¹⁶ Lucian Raicu, *op. cit.*, p. 326.

THE AILING SADNESS IN RESTRIȘTI BY ILARIE VORONCA

Cipriana-Manuela Frățilă-Nichita

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Restriști is the first volume of poems belonging to Ilarie Voronca, first published in 1923, being influenced by symbolism and illustrated with expressionist drawings. The volume brings in the foreground the universe of the poet's youthfulness. With each and every verse the poet introduces the reader into the atmosphere of melancholy and the sufferings within his soul. The sadness is almost sickly, all the elements around vibrate together with Voronca's soul.

Keywords: literary avant – garde, distress (sadness), symbolism, melancholy, suffering

Ilarie Voronca - primii ani din viață și debutul său publicistic

Ilarie Voronca (nume adevărat Eduard Marcus, 31 decembrie 1903, Brăila, România - 8 aprilie 1946, Paris, Franța) a fost un poet evreu român de avangardă, promotorul revistelor *75 HP* și *Integral* și al mișcării integraliste.

Astfel, studiile dedicate lui Ilarie Voronca menționează ca dată a nașterii poetului ziua în care acesta a fost înscris în Registrul stării civile, adică 18/31 decembrie 1903. Ori adevărul este că, în dimineața zilei de 17/30 decembrie 1903, înainte de cântatul cocoșilor, în locuința închiriată de soțul său, Isidor Marcus, pe strada Tâmplarilor, la nr.5, doamna Cecilia Marcus a adus pe lume doi gemeni: o fată, botezată Adine, decedată la scurt timp de la naștere, și un băiat, Eduard, viitorul poet. O altă informație se referă la schimbarea numelui patronimic al poetului din „Marcus,, în „Ilarie-Voronca,, , spre a se numi „Eduard Ilarie Voronca,,. Aceasta s-a făcut în baza deciziei Consiliului de miniștri din 4 octombrie 1928.

Începuturile literare sunt legate de activitatea la cenaclul literar *Sburătorul* condus de Eugen Lovinescu. Debutază cu versuri simboliste influențate de George Bacovia.

La doar un an de la debutul editorial aderă la atitudinea pragmatic inovatoare cuprinsă în *Manifestul către tinerime* al revistei *Contimporanul*, publică cu Victor Brauner și Stephan Roll publicația avangardistă *75 HP* (din care apare un singur număr).

În 1927 apare la Paris poemul *Colomba*, cu două portrete de Robert Delaunay, care marchează o nouă tendință în scrisul lui Voronca. Poetul părăsește constructivismul și intră în sfera de influență a suprarealismului, mișcare concretizată prin onirismul imaginii. Ritmul publicării plachetelor de versuri este foarte susținut și el nu încetinește nici după stabilirea poetului în Franța în 1933, de unde păstrează legături strânse cu viața literară din România.

Poate reprezenta interes și faptul că, la 1 iulie 1936, Eduard Ilarie Voronca a părăsit religia mozaică, trecând la religia ortodoxă.¹ După această dată, creația sa aparține spațiului literar de adopție: *L'Apprenti fantôme* (1938), *Beauté de ce monde* (1940), *Arbre* (1942), etc.

Va participa la mișcarea de rezistență din Franța, ca scriitor și luptător. Face o vizită în țară, unde este întâmpinat cu un entuziasm general (1938). Se sinucide în același an, la 8 aprilie, în Paris, în timp ce lucra la un *Manual al perfecte fericiri*.²

Volumul de debut: *Restriști*

Pentru poezia lui Voronca volumul *Restriști* reprezintă debutul acestuia într-un mod liric, bacovian, însă plin de sensibilitate, apărând la Editura Rahova Arte Grafice, în 1923 cu copertă și desene de Victor Brauner. Vom vorbi în continuare despre o parte dintre poeziile incluse în

¹http://poemcaffe.ro/poem/caffe/Revista_nr2.pdf

²www.wikipedia.ro

*Restriștia*șa cum apar ele în volumul Voronca, Ilarie, *Zodiac * Poezii*, ediție îngrijită de Ion Pop, editura Minerva, București, 1992.

Încă din prima secțiune a volumului, **Sfârșit de amurg**, care include cinci poezii, poetul „își poartă ca un copil bolnav tristețea,, în parcul în care plâng frunzele. Toamna își crește neliniștea, iar ploaia se frânge pe acoperișuri. Amintirea femeii iubite îl urmărește ca o „deznădejde veche,,. Poetului îi este dor de îmbrățișarea femeii dragi, fiind urmărit de trecutul în care erau împreună. Aerul devine apăsător, „ca de spital,, , iar Voronca își simte gândurile căzute. Poetul își cheamă iubita pentru a-i alina sufletul: „Vino să-mi ridici sufletul, ca pe-o coajă de copac,/ și să-mi citești durerile închise-n cuiburi de păsări triste,, pentru ca, în ochii ei, să își poată odihni ființa. Dar vântul răscolește cerul și, odată cu el, atâtea povești dureroase care prevestesc un sfârșit apăsător.

Poetul stăruie în același registru melancolic să își aștepte iubita sub un balcon vechi. Dar această așteptare e însoțită de „drumul care cade-n noroi,, ori de tristețea și dragostea care „se pierd printre foi,,. Totul se frânge din cauza deznădejdii poetului : „în orice strașină și-n orice suflet viața plânge,,. Plopii au ascultat câte s-au spus între cei doi îndrăgostiți, repetând „ca un ecou o chemare,,. Poetul a privit în ochii iubitei, iar sufletul i-a sângerat „asemeni unui cer în apus,,. Voronca se înconvoaie sub povara zilelor și sufletul îi este sfâșiat „ca pe-un trunchi, o secure,,. Storiile sunt triste, iar poetul își înalță mâinile precum o ederă spre ființa iubită.

Și în poeziile următoare Voronca își transpune în cuvinte sentimentele față de persoana iubită, mahnirea sa fiind precum un „vestmânt prea greu,,. Poetul cerșește liniștea, însă trecutul sfâșietor îl cheamă înapoi : „păsările tristeții mă ciugulesc ca pe-o bucată de pîne,,. Dacă iubita și-ar fi făcut apariția, Voronca ar fi simțit „o bucurie demult pierdută,, , iar seara i-ar fi mângâiat din nou sufletul.

Poetul cântă în continuare iubirea care nu îi poate reda liniștea. Ca o confesiune directă, autorul mărturisește : „zilele sunt, de când ai plecat,/ niște ferestre mahnite și reci,/ la care aștept fără nicio nădejde să treci,,. Viețile celor doi se îmbinau perfect în amintire „ca două note de pian,, , poetul revăzând „plimbările de-a lungul străzilor singuratece,,. Dar Voronca se întreabă retoric de ce iubita nu se întoarce pentru a fi alături de el : „De ce nu vii să alungi cu surâsul mâinilor fluturii deznădejdii înecate?,,. Zilele rămân sterpe, neschimbate, iar „amintirea atârână aceleași ruginite lăcate,,.

Dar la toată această stare participă și orașul care e „măhnit,, , iar copacii din grădina publică „se șes subțiri,,. Felinarele plâng o tristețe cunoscută, băncile și luminile putrezesc, iar poetul o cheamă din nou pe femeia dragă : „Vino! O să trecem pe sub deznădejdea fereștilor,,. Peisajul este dezolant, fiind descris „cheiul cu amurgiri bolnave,, , iar în sufletul autorului mereu amintirea ei „ca pe fața unui lac, o mătase verde,,. Iubirea metamorfozează mahalaua pustie, cei doi trecând „albi,, prin ea. Pe ulițele vechi, îndrăgostiții se vor regăsi precum „o pasăre își regăsește umbra, apropiindu-se de pământ,,. Dar viața, cu „bănci putrezite și tristeți,, , va aduce un alt final de poveste.

În cea de-a doua parte a volumului, **Cheiuri stinse**, care include patru poezii, poetul continuă în același ritm apologia iubirii, toate elementele naturii fiind părtașe în chip metamorfozat la această confesiune. Apar din nou „cheiul trist,, , „orașul întunecat,, , „tristețea zidurilor,, , etc. Seara îi readuce poetului în minte glasul și mâinile femeii dragi, iar această durere perpetuă „se ascunde după fiecare perdea cernită,,. Luna cu a sa melancolie luminează plopii, ulițele, apele „în care toată sfâșierea orașului plângea,,. Peste toate acestea se așterne tăcerea, iar luminile tresar ca în singurătate. Poetul își amintește de anii „copilăriei depărtate și rănite,, , revăzând copilul de altădată „cu sufletul lui mic,,. Dar și în acea perioadă „strigătele,, erau „sugrumate,, , iar „măhnirile le înăbușea,, ; trenuri țipau sfâșietor în orașul deznădăjduit din întuneric. Printre toate acestea, având martori luna și plopii, doar iubita i-a alinat sufletul : „Tu ai cântat cu sufletul meu între buze ca pe-o frunză,/ ... și era atâta melodie tristă... și-n noi atât pustiu,,.

Acest univers sângerând poartă în sine sămânța dorului de femeia iubită : „gândurile mele triste s-au plecat spre tine ca, spre lumina unei ferești, flori bolnave,,. Poetului viața îi pare „o uliță cu geamuri înalte și reci,, , tonul poeziilor fiind preponderent nostalgic. În lipsa femeii iubite sufletul autorului se hrănește cu amintiri, pentru că acesta nu uită : „dragostea ne alăturase sufletele/ ca un vânt două foi,,. Astfel, „erau toate așa cum le știam de mult,,. Cei doi pășesc tăcând printre

„pomii singuratici și triști,, , iar tristețea îi „îneacă adânc, ca o tuse,,. În întuneric, trecutul se închide precum o ușă, în timp ce poetul sfârșește această „preumblare bolnavă și tăcută,,.

Cu fiecare vers, Voronca se adresează în permanență iubitei căreia îi reamintește „tristețea panoramelor de pe chei,, ori „zăplazurile întomnate și rupte,,. Glasul femeii dragi îl urmărește precum „o limpezime de clopoțel,, , iar trupul său este asemănat cu „o melodie,,. Poetul este impresionat de capacitatea de empatie a iubitei sale care „a înțeles oamenii atât de deznădăjduiți,,. Voronca apelează la imagini sfâșietoare pentru a sublinia peisajul dezolant, dar și stările sale interioare. Poetul este conștient de luptele lăuntrice ale fiecărui suflet : „în fiecare suflet deznădejdea (...)/ după fiecare perdea – o tragedie.../ erau ferești înroșite/ ca ochii unui copil singuratec care a plâns,,. Toate aceste elemente conturează un univers trist, cu „copilăria mahnită,, , iar pașii îndrăgostiților șovăie precum „o inimă de bolnav în agonie,,. Astfel au mers cei doi până la marginea orașului. Și departe, o altă antiteză, „muzica întristător de veselă... atât de întristător...,,.

Și în versurile următoare Voronca poartă cititorul prin locuri preponderent triste, toate elementele naturii și orașului participând la această sfâșiere. Astfel, cei doi îndrăgostiți merg pe uliți unde „o lumină tristă s-a desfrunzit,, , iar odăile apar cuprinse de deznădejde. Cu toate acestea, „deasupra zărilor dimineața tremura albă,,. Poetul încearcă să-i spună toată tristețea orașului iubitei, alternând mereu între alb și cenușiu : „Lumina care vine de acolo de pe câmp luminoasă,/ între zidurile orașului deznădăjduit se va înnegri...,,. Și simbolul divinului pe pământ, apare sub forma unei „biserițe mici și albe de la sat,, pe care cei doi iubiți au ales-o. Aceștia întâlnesc în drumul lor „oameni cu o veselie întristată./ În privirea lor era deznădejdea,/ ca în fundul unei ape, o pasăre înecată,,. A fost doar un mod prin care cei doi iubiți și-au amintit și au recunoscut că este primăvară.

Cea de-a treia parte a *Restriștilor*, **Elegii în amintirea poetului**, include două poezii dedicate lui Ion Călugăru. Poetul continuă să schițeze o lume de o tristețe apăsătoare, aproape maladivă, în care fiecare cuvânt așternut pe hârtie transmite această stare. Ploaia aduce cu sine un țipăt dureros, cu fiecare picătură fărâmiând un luminiș. Poetul raportează tot ce se întâmplă în acest univers bolnav la iubita sa, pe care aproape că o asimilează afectiv, întregindu-i durerea pe care o trăiește : „simțeam sfârșindu-se în noi o tinerețe chinuită,,. Voronca amintește mereu de perioada sacră a copilăriei, totuși atât de tristă. În același timp, viața este văzută ca „o fereastră cernită,,. Aceste mahniri sunt nedesluite, prăbușindu-se simbolic precum „niște punți șubrede,,. Totodată, deznădejdea izbucnește în piept „apăsător puroi,,. Poetul se adresează în mod direct iubitei pe care o alipește apăsării sale, ca o elegie pe care sufletele celor doi și-au spus-o : „așa – ca două tristeți – am mers prin parcul ud./ Pomii plângeau și ei viața rătăcită și amară...,,.

Decorul continuă să fie dezolant, cu „frunze veștede,, , o biserică are bufnițe și lilieci reprezentând „zboruri mahnite,,. Voronca alege din nou să se adreseze direct iubitei, mărturisindu-i stările prin care trece : „ți-am spus : pe nervii mei – ca o dansatoare pe sârmă – amintirea,,. Dar tot ceea ce caută cei doi îndrăgostiți este de fapt liniștea : „căutam amândoi liniștea, ca prin gardurile putrede o bancă./ Simțeam că din piept s-a rupt ceva,/ și mahnirea a început să ni se audă, ca de undeva, de departe, o talangă,,. Poetul schimbă registrul de la „umbra caselor care i-a învăluit într-o nouă durere,, la „orașul cu mărgelile de seară și ploaie,,. Voronca se adresează cu căldură iubitei pe care încearcă să o convingă să treacă împreună peste orice mahnire : „Și eu ți-am spus : „Să trecem peste mahnirea noastră ca un corb peste umbra lui/ și în suflet să lăsăm amintirea ca o lampă veche într-o odaie,, ,. Poetul o îndeamnă pe iubită să îl însoțească într-o ceainărie „cu geamuri triste,, pentru a se adăposti de frig și toamnă. Înăuntru îi așteaptă simbolic ceaiul cald; aici cei doi sunt atinși de „o bucurie tristă,, , dar totul pare că este doar un vis pentru că „zboruri au rămas acolo,,. Finalul poemului redă imaginea orașului „ca un cimitir,, , în care poetul rămâne „singur și trist,, , iar zilele trec precum „vitele spre abator,,.

În cea de-a patra parte a acestui volum, **Vedenii de seară**, care include cinci poezii, autorul continuă să transpună cititorul în universul magic al poeziei, alegând mereu tristețea covârșitoare și iubirea. Ființa care va fi dat sens vieții poetului revine perpetuu din amintire : „tu revii din trecut ca din fața unei oglinzi în care ți-ai privit adânc ochii,,. Figurile de stil reflectă ingeniozitatea autorului : „lumânările galbene sunt păsări care de singurătate mor,, , iar „clinchetul stelelor pe noapte ninge,,. Poetul este atins de „zăpezile deznădejdiei,, care s-au topit, iar valul lor îl înlănțuie și îl

învinge. Doar glasul iubitei poate să îi dea avânt ca unei corăbii, pentru că ea de multă vreme îi cunoaște sufletul.

Într-un alt poem, Voronca o vede aieva pe ființa dragă, simțindu-i parcă prezența : „prin gene străvād mângâierea ta,, , în timp ce „sufletul odăiții,, îi cheamă. Tot ceea ce este benefic pare sortit a se stinge : „pe ulițe o sfâșiere de toamnă,, , iar „bucuria ca un bulgăre de omăt se fărâmă,,. Poetul își dorește cu ardoare femeia iubită lângă el : „Vrei să stăm acolo, dinaintea focului stins? (...)/ Dacă rămâi așa, apa ochilor tăi se va lumina tot mereu,,. Degetele celor doi „au adormit îmbrățișate,, , iar, cu fruntea iubitei pe umăr, Voronca îi simte inima în pieptul său. Și din nou poetul creionează ființa dragă din amintire : „Și amintirea alunecă pe notele stângace și mici,,. Voronca vorbește direct cu iubita sa, încuviințând că aceasta cunoaște foarte bine ce înseamnă cu adevărat viața : „Vezi? Asta e viața pe care o înțelegi și o știi,,. Dorința sa este aceea de a rămâne alături de femeia iubită pentru totdeauna : „...Să rămânem așa până la sfârșit,,.

În continuare cititorul ia contact cu „tristețea care cade pe streșinile întomnate și roase,, , „clavirul e mereu cernit și stins,, , iar apele sunt „sfâșiate,,. Poetul simte întreaga durere a lumii în inima sa : „O tânguire de zăpezi moarte simt în piept.../ Nădejdea (...) e zdrobită,,. Pe suflet doar mâinile iubitei i-au rămas, „ca două frunze de iederă pe-un zid de casă veche și năruită,,. Totul în jur exprimă deznădejde, iar amintirea femeii iubite e „ca o muzică de înmormântare,,. Singurătatea îl apasă pe poet ca „o cădere de păsări ostenite și reci,, , iar iubita este prezentă mereu în sufletul său.

În poezia cu titlul volumului, *Restriști*, aerul este la fel de „mâhnit,, , apar din nou „tristeți de duminică,, , și „neliniști în ferești,,. Poetul rememorează aproape obsesiv clipele trăite alături de femeia dragă, fiind cuprins de o tristețe covârșitoare : „clipele trăite împreună demult revin ca niște copii/ cari se-ntorc triști de la înmormântarea unui frate,,. Voronca alege ca zi semnificativă pe cea de duminică, în care trăiește sfâșierea și restriștile. Cuprins de amintirea persoanei dragi atât de puternic, poetul tot speră la ziua în care va avea parte din nou de mângâierea ei : „Peste deznădejde vreau mângâierea ta să cadă plină,/ cum pe întunerecul unei străzi, de la o fereastră o lumină,/ și-apoi mâhnirea să mi-o plec înspre ochii tăi triști,,. Tristețea este copleșitoare, în timp ce sentimentele îi zdrobesc sufletul : „în lucruri alte tristeți au tremurat strune,, , iar gândul iubitei alunecă peste poet „ca o sanie peste zăpezi,,.

Toate elementele poeziei sunt șterse, triste, deprimante : „ciripitul vrăbiilor e stins,, , lampa e tristă, fereștile sunt „umilite,, , gesturile sunt mâhnite. Aceleași gânduri frământă sufletul poetului, iar amintirea, ca un laitmotiv melancolic, îl acaparează tacit pe acesta : „amintirea ta e cu aceeași iederă,,. Precum un fuior care toarce mereu, tot așa se cern povești tot mai luminoase. Vrăbiile, ca simbol al zborului, se străduiesc cu greu să cânte pe „fluierul tristeții,, , și, odată cu ele, privirile se frâng. Poetul se simte captiv în această poveste de iubire, însă iubita sa ezită : „inima ta, cântec de vrabie, șovăie,,. Melancolia este preponderent prezentă, împletindu-se cu surâsul înflorit al iubitei din amintire. Dar timpul a trecut și, odată cu el, cele din urmă păsări; privirea iubitei îl răvășește pe poet, dar cuvintele dintre ei rămân „umile și simple,,. Toate amintirile acestea sunt strânse „ca-ntr-un vechi album,, , ce descoperă cu întristare „aceeași mâhnire,,.

Și în secțiunea **Lumini** a volumului, dedicată lui Sașa Tanevecin, care include trei poezii, poetul continuă să se destăinuie iubitei cu fiecare vers. Totuși, pe alocuri gândurile tind să fie mai limpezi, iar orizontul mai luminos. Astfel, fereștile se deschid, băncile se înnoiesc în pofida amintirii. Însă tristețea îl cuprinde din nou pe poet, doar speranța revederii lăsând loc luminii în suflet : „aici, atât de trist, cântecul cheiului și-al apei,,. Odată cu această revedere sperată cerul le va fi mai aproape, iar „țipătul orașului,, se șterge. „Vino, vom merge la Soveja în munți,, , o îndeamnă Voronca pe iubită. Trecutul său este asemănat cu o haină albă într-un cufăr vechi. În această ipostază, cei doi îndrăgostiți se pot apropia mai mult : „peste priveliște, sufletele au să ni se apropie ca peste aceeași carte două frunzi,,. Și câte nu vor realiza împreună : vor asculta „cântecul buruienilor,, , vor întâlni ciobani, vor alerga prin pădure. În acest fel, „viața o să treacă simplu ca un râu peste bolovani,,. Poate că așa, poetul va fi în sfârșit înțeles : „Așa ai să înțelegi ce trist e să fii poet,, , iar tristețea va dispărea apărând în locul ei bucuria : „o bucurie are să ne cuprindă liniștită fără să știi,,. Cu gândul „împletit,, cu iubita, primăvara apare din nou simbolic.

Poetul aproape că visează cu ochii deschiși la femeia dragă, în vis simțind pentru prima dată liniștea care „zumzăie în noi ca o albină/ pe care ai vrea cu mâna s-o alungi,.. Totul este atât de frumos, idilic, Voronca dând detalii suprinzătoare despre această întâlnire : „Ți s-a desfăcut părul și miroase a fân proaspăt./ Ochii îți sunt mult mai limpezi,.. , poetul ajungând să exclame : „ce frumos, ce frumos, ce frumos!,,

Starea de visare îi dă lui Voronca posibilitatea de a fi oricând mereu împreună cu ființa dragă, natura fiindu-le alături cu puterea ei protectoare : „simțeam cum intrăm (cu trenul) în seară și în munte/ și răcoarea luneca prin părul tău, ca degete pe strună (...)/ verdele ne pătrundea adânc, ca-ntr-o peșteră vuietul unei ape,.. Poetul și-ar dori să poată prelungi la infinit această întâlnire care este ca o gură de aer proaspăt : „...aș vrea să mai fie azi... (...)/ și tot aerul proaspăt a intrat alb în noi,.. Voronca alege de această dată ca în visul său natura să fie vie, pe timp de vară. Seara participă cu limpezimea ei la această iubire pură, martore fiindu-le stelele și luna : „trupurile ni se iubeau și ochii tăi erau izvoare calde.../ ...A fost o poveste frumoasă, citită demult, împreună...,,

În secțiunea denumită **Soveja** a volumului, dedicată lui Mihail Cosma, care include două poezii, Voronca ne înduioșează cu amintirile copilăriei sale, ce îi revin mereu în minte. Poetul revede „casa cu cerdac bătrânesc,, învăluită de „aceeași simplitate,, ; în jur sunt „codrii buni, codrii copilăriei,, , iar Voronca își trece prin amintire „degetele tremurate și triste,.. Măhnirea este preponderent prezentă, poetul fiind cuprins de o adâncă tristețe : „Tristețea mă ia de mână și mă duce prin unghere/ Sunt toate locurile tăcute prin care împreună am mers./ De-atunci, singur : am rămas măhnit și pustiu ca o cadră/ din care amintirea portretului s-a șters,.. Pentru prima dată în volum apare imaginea aureolată a mamei sale, care, cu puterea ei, știa să-i șteargă toate dorurile : „Întind spre tine mâinile și-aștept ca-n copilărie/ să mă săruți, măicuța mea bolnavă, pe frunte,.. Durerea pe care o simte poetul continuă să îi atingă sufletul, iar peisajul stins îi readuce în minte „toată măhnirea trecutului ca un cearceaf umed și rece,..

De asemenea, casa copilăriei apare deprimantă, cu odăile pustii, înconjurată de plopri triști. Totul este ruinat acum, însă aici poetul și-a petrecut copilăria : „aici, pe sub ruine, îmi doarme copilăria,.. În aceste locuri „pustiul a-ntins păienjenis/ și pretutindeni domnește zădărnicia,.. Poetului îi este foarte greu să fie martor al goliciunii casei copilăriei, având sufletul ca „vrabia căzută în ogradă,.. Clipele trec precum „mărgelile demult pierdute,.. De mila casei „plopilor senconvoaie,, , iar picăturile de ploaie prelinse pe streșini anunță „stelele copilăriei care plâng,..

Penultima parte a volumului denumită **Parcuri vechi**, dedicată lui Victor Brauner, și care include patru poezii, merge pe aceeași linie poetică a celorlalte părți, fiecare detaliu fiind la fel de întunecat ca și până acum. Cerul este sfâșiat, seara este cuprinsă de bălării și tristețe, iar zăplazurile și drumurile vechi se tânguie. Ca o lumină, amintirea iubitei îi revine în minte : „voiam amintirea ta ca pe-o cărăruie s-o caut,.. Aceasta îi aduce în suflet din nou o îndelungă tristețe : „tristețea în mine, ca-ntr-un pom o ciocănitore, lovea,.. Poetul se adresează în mod direct iubitei, măhnirea din inimă fiind a amândurora. Întâlnim din nou imaginea casei părintești, care l-a marcat pe poet, de această dată „veche singură în tăcere./ Ți-am spus : „toată copilăria mea o vei regăsi acolo în unghere,, ... Atât de multă iubire îl cuprinde pe poet, iar exprimările sunt de o sensibilitate contagioasă : „Întrebai unde serile, unde viața. (...)/ și tu știai : întreg sufletul meu te-a învăluit,.. Natura este din nou părtașă durerilor lui Voronca, apele sfâșiind, iar ramurile aplecându-se în deznădejde. În acest mod ar fi vrut să sfârșească cei doi îndrăgostiți, precum „un foc de vreascuri,.. În aceeași stare de deznădejde își trăiesc cei doi povestea de dragoste : „deznădejdea suna în noi ca o legătură de chei/ și metalic glasul tău a rămas mai sângerat și mai pustiu./ Toate astea ți le vei aminti,.. În continuare balcoane cu „iederă tristă,, , un oraș cu „felinare pustii,, și împărtășirea suferinței cu iubita sa : „eu ți-am pus în suflet – ca un inel în deget – toată măhnirea mea,..

Toamna aduce cu sine același peisaj dureros de trist, printre ramuri căzând stele, iar „în grădina publică frunze și amintiri putrezesc,.. Oamenii sunt triști, băncile ude, iar trecutul îl pustiește pe poet. În toată această tristețe revărsată chipul femeii dragi apare „ca-ntr-un pahar o floare albă,.. În acele vremuri, totul era alb cu soare mult, iar florile zâmbeau pe alei; e timpul atât de drag poetului pe care ar vrea să îl reînvie. Dintre toate amintirea iubitei e cea care îi luminează gândul : „Albă e mereu amintirea ta printre stele toate / Aud glasul tău ca o frunză căzând,.. În afară

de ea totul este trist și întunecat, viața e steapă, iar sufletul țipă „ca lemnul sub ferăstrău... Poetul se simte „atât de singur și atât de trist în parcul ud... „

Cu fiecare vers Voronca transmite tristețea și însingurarea. Poetul rememorează ultimele imagini cu iubita sa : în parcul gol, neliniștile pe care le simțea „ca furnici în trup,, și doar amintirea femeii iubite „ca o pasăre peste ape... O muzică tristă îi striga pe îndrăgostiți și pe alei „numai tristeți și frunze ude... Streșinile plângeau, iar teii se aplecau. În acest context, la Soveja în munți, autorul alege să menționeze pentru prima oară în volum numele persoanei iubite : „Lydia o chema și avea lumină pe mâini... Cei doi sunt cuprinși de o imensă tristețe : „era o tristețe în noi, ca o luntre în trestii... Rătăcind pe sub balconul stins, fiecare aducere aminte e „o sârmă ghimpată... Atmosfera apăsătoare continuă cu „înserări triste,, și „să privim în noi tristețea, ca un pietriș în apă... „Durerea trupului,, este resimțită, iar poetul se întreabă retoric unde este glasul ori surâsul iubitei. Voronca le recunoaște „în dâra frunzelor... „

Într-un alt poem, poetul resimte „o plecare dureroasă pe cărări reci,, , iar sfâșieri și clopote se aud suferinde. Grilajul e rupt și, în toamna romantică, grădina e părăsită, băncile putrede, iar luminile și frunzele se tânguie. Atmosfera bacoviană continuă, iar poetul simte cum „tristețea îl sfâșie și-i lovește pieptul... E pustiu și frig, odăile sunt stinse, iar Voronca își regăsește viața „ca pe-un ceasornic oprit... Cu sufletul în cădere, doar pasul iubitei apare din amintire „sângerat și rănit... Natura ia din nou parte la stările interioare ale poetului, „luna tremură,, , iar „crengile plâng... În casa veche îngropată în uitare Voronca își trece „mâinile sângerând prin ruginite zăbrele,, , iar stelele se zdrobesc de durere.

Și în ultima parte a *Restriștilor*, dedicată lui F. Brunea, care include trei poezii, poetul continuă confesiunile iubitei sale, devenită centrul universului său interior. Atmosfera elegiacă este creată de toamnă ca anotimp al suferinței și stingerii. În toamnă „seara cade,, , iar glasul iubitei e „mesteacăn subțire în vânt... Dorința cea mai mare a poetului este aceea de a sta singur împreună cu iubita „în pridvor,, pentru a număra stelele. Astfel, Voronca își așteaptă iubita pentru a-i împărtăși durerea : „Uite : de la stele vine până aici un surâs îndurerat... Cuvintele tristeții curg reci peste această zbatere, iar poetul, care nu mai este singur, cât și femeia iubită, poartă în sine aceeași mâhnire : „simt prin mine mâhnirea ta... Dar visul ia sfârșit, chioșul a putrezit, iar „tristețea se-apeacă peste noi ca o salcie peste ape... Poetul dorește să se stingă neliniștea ce l-a cuprins odată cu acest final, iar „miezul putrezit de suflet să-l aruncăm peste stele... Dar ceva continuă să „plângă în noi, în toamnă și în ape... „

Din amintire apare imaginea „morăriței cu răs subțire,, , dar nu este decât o umbră : „păsări târzii taie ca niște cuțite umbrele noastre peste unde... Acest „drum de argint cade cu lună și frunze în apă... Poetul se află cu iubita într-o poiană răcoroasă, acolo unde idilic liniștea se așterne : „liniștea lunecă prin iarbă ca o șopârlă,/ Peste umerii noștri un copil ceresc stele asvârlă... Cei doi povestesc despre întâmplări uitate, iar amintirea „morăriței,, apare din nou tulburătoare. „Un început de toamnă prinde spini,, , în timp ce neliniștea se regăsește iar în inimile celor doi. Glasul iubitei șovăie, însă gândurile sunt ca „săbii încrucișate și vechi pe un perete... Pare că se aude trosnind ceva, iar cei doi tresar : „Auzi? A trosnit ceva. E poate o tristețe, poate sunt frunze moarte... „

În toamna cu „bănci ude,, și „ramuri cu polei de stele,, se răscolesc frunze și neliniști. Cei doi rătăcesc mereu în anotimpul tristeții. Între crengi casa paznicului, un câine, o fată blondă și o mătușă bătrână. „Se aude un ciocănit în geam: sunt inimile noastre care bat... Fata paznicului e frumoasă, iar mersul „grâu în adiere de vânt... Amintirile îi năpădesc din nou pe îndrăgostiți; toamna îi sfâșie, în vreme ce deznădejdea le prinde sufletele „ca două scânduri... Orașul e pustiu și „ceasul suferinței sună,, în ei. Apare din nou starea de tristețe care „troznește ca în foc un lemn uscat,, , iar cei doi se îndepărtează de casa „cu surâs însângerat,, : „Să mergem (...)/ Îți voi povesti de-o altă toamnă, de-o altă seară, de-o plecare grăbită... „

Durerea bolnăvicioasă a volumului

În *Restriști* „este o poezie de atmosferă, care transcrie tristețile și deznădejdea omului condamnat la existența cenușie a orașelor de provincie. Aproape nimic din tonalitatea și sistemul imagistic al

acestor poezii, în afara tentației asociațiilor insolite, nu anunță viitoarea evoluție a poetului, caracterizată prin extrema receptivitate față de doctrinele avangardiste,³.

Criticul cel mai important al lui Ilarie Voronca, Ion Pop (opera poetului fiind cercetată în volumul *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1993 (Ediția a II-a, Editura Cartea Românească, 2007)) precizează în *Zodiac* faptul că : „*Restriști*-le atrag atenția asupra unei tehnici discursive întemeiate de pe acum pe extinderea neobișnuită a câmpului asociativ-metaforic, care va duce la *imagismul* cu profuziuni simili-baroce al fazei avangardiste a operei sale,⁴. „Prin *Restriști* Voronca ilustrează o etapă a căutărilor, insuficient individualizată, îndatorată mult ambianței literare în care se formează,⁵.

În volumul *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru literatură, București (1968), Nicolae Manolescu vede în *Restriști* „un volum cuminte (...), în linia poeziei de tristeți provinciale a unor Barbu Nemțeanu, Demostene Botez ori Barbu Fundoianu, lipsit de orice noutate de expresie, dar cu evidente însușiri tehnice,⁶.

Criticul Ovidiu Crohmălniceanu subliniază în volumul *Evreii în mișcarea de avangardă românească* faptul că : „Versurile aduc aminte, ca și „vecerniile,, lui Camil Baltazar, de melancoliile bacoviene. Suntem purtați prin același decor provincial, bântuit de tristețe. Casele cu ziduri „cenușii,, și perdele „cernite,, la ferești surdă „bolnăvicios,,; în grădini publice pustii „putrezesc, frunze și amintiri,,; pe acoperișuri „negre aleargă păsările ploii,,. Versurile, destul de cuminiți, nu-l prea anunță pe viitorul Voronca.⁷

În legătură cu acest volum Eugen Lovinescu sublinia în *Biblioteca Bucureștilor*, anul VI, nr. 12 faptul că: „...Substanța adevărată a psihologiei poetului se poate descifra în *Restriști* : un suflet timid, nostalgic, sentimental, răvășit, descompus, suflet legat de țară, de pământ, inactual, inutil, cu voinți dizolvate în veleități, cu entuziasmuri puerile, gingaș și prețios, concepând de altfel și meschinăria, dar inapt în a o realiza sau dându-i, fără să vrea, o candoare ce o face inocuă; suflet moldovenesc, adică slav, risipit în vânt ca o scamă de păpădie, suflet de toamnă și de învins, incapabil de acțiune și de inițiativă, suflet de Mărculescu și nu de Marcus, râvnind să devină funcționar român, cu ore de serviciu fixe, comod, ierarhic, tremurând la deschiderea ușei, și cu aspirația ascunsă de a fi înscris la bătrânețe în cartea de aur a pensionarilor români... Latura paradoxală a acestei psihologii e că prin intervenția rasei, sau prin cine știe ce fatalități ale destinului, acest iepure vrea să necheze și să muște, vrea să mugă și să sfâșie ca leii, acest contemplativ visător vrea să fie revoluționar. Voronca este, anume, unul din șefii integralismului, adică al unei arte complexe, energetice, cu imagini de 75 H.P. de care nu te poți apropia fără a fi electrocutat pe loc, cu pocnet de mitraliere și cu descărcări de artilerie grea... Voronca al nostru păpădia risipită în vânt, funigelul călător la cea mai mică adiere, iepurele de casă ascuns sub foaia de varză, prefăcut într-un războinic cu pistoale la brâu, cu chivară și cu paloș în mâini și în dinți! Minunată putere bovarică de a te proiecta altfel decât cum ești!...,⁸.

Criticul Victor Eftimiu menționa că : „D-lui Ilarie Voronca (*Restriști*) îi place versul lung, grav, inegal, muzica interioară a ritmului și imaginile peste imagini, cum e moda acum. Și, după ce moda va trece, ne va rămâne din d. Ilarie Voronca un poet adevărat, cu un mare sentiment la fundamentul arabescurilor d-sale prețioase, cu o rară știință a compoziției, cu un vocabular bogat, plin de pitoresc – un întreg material din care se poate clădi un scriitor de rasă,⁹.

În ce-l privește pe George Baiculescu, comentatorul de la *Adevărul literar și artistic*, acesta notează, în cadrul retrospectivei *Literatura anului 1924* (în nr. 212, din 28 dec. 1924)

că : „Pentru *Restriști*-le lui Ilarie Voronca am putea găsi, pe alocuri, cuvinte de laudă; mi-amintesc minunate versuri din *Balcon vechi*, în care imaginea deșteaptă rezonanțe sentimentale,,. Serioase

³ https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Ilarie_Voronca

⁴ Ion Pop în Ilarie Voronca, *Zodiac*, Editura Minerva, București, 1992, p. 10

⁵ *Idem*, p. 11

⁶ Ion Pop în Ilarie Voronca, *Zodiac*, Editura Minerva, București, 1992, p. 248

⁷ Ovidiu Crohmălniceanu – *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, Editura Hasefer, București, 2002, p. 95-96

⁸ *Biblioteca Bucureștilor*, Anul VI, nr. 12, p. 12

⁹ Victor Eftimiu în *Însemnări literare...*, în *Lupta*, III, nr. 800, din 12 august 1924, p. 1

rezerve sunt exprimate însă în legătură cu evoluția de ultimă oră a poetului : „Pictopoezia lui 75H.P. și *Punct* i-au ucis, vai, iremediabil, inspirația,,.

Criticul Viorel Coman îl consideră pe Ilarie Voronca: „un foarte important poet al perioadei interbelice, autorul uneia din cele mai interesante aventuri a limbajului poetic din literatura română,,. (...) Despre volumul *Restriști* acesta menționează : „Cartea e „cuminte,, , e menită mai mult să-l protejeze. Poetul care avea să dovedească un curaj estetic extraordinar abordează în cartea de debut un spațiu poetic singur, complet asimilat de poezia vremii. De fapt, în *Restriști* mai nimic nu-i aparține lui Ilarie Voronca. Totul e deja spus, dar asta nu-l incomodează cu nimic, nu-i dă complexe. Cu „materiale,, din „atelierelor,, altora Voronca scrie un volum de poezii în care, dacă totuși ceva trebuie admirat, atunci trebuie admirat talentul cu care se mulează pe tiparele unor poeți ca George Bacovia, Adrian Maniu. (...) Un demon al comparației bântuie versurile. O imaginație extraordinară brăzdează limbajul în lung și în lat. Poetul scrie totul pe nerăsuflăte, nimic nu schimbă, nimic nu disciplinează. El aduce poezia într-un triumf al Bermudeilor în care cuvintele își pierd nordul sensului, se împerechează într-o frenezie extraordinară unică în literatură,,¹⁰.

Apariția volumului *Restriști* a întărit și legătura poetului cu Victor Brauner : „Semn al hazardului, hazard obiectiv: debutul public al lui Victor Brauner este legat de cel al unui poet. În 1923, Ilarie Voronca publică primul său volum intitulat *Restriști*. Victor Brauner semnează câteva ilustrații ale volumului. La acel moment, cei doi aveau douăzeci de ani. Expresioniste, desenele lui Brauner trasează în linii fragmentare și discontinui profilul unei lumi mizerabile, realizat într-un peisaj de o tulburătoare dezolare. Aceasta este atmosfera „sumbră și tristă,, , ca și „aerul greu al unui spital de provincie,, , evocat prin versuri melancolice de Voronca. Un an mai târziu, Ilarie Voronca și Victor Brauner se regăsesc în fruntea unei reviste incendiare: *75 HP* (75 cai putere). Acolo, ei lansează manifestul *Picto-Poeziei* „sinteza artei noi,,. Munca celor doi artiști nu mai este paralelă; de această dată, se confundă în spațiul aceleiași imagini,,¹¹.

Astfel, se poate afirma că Ilarie Voronca ne poartă într-un univers de o tristețe apăsătoare, maladivă, demonstrând însă sensibilitate și ingeniozitate literară încă de la primul volum.

BIBLIOGRAPHY

1. Crohmălniceanu, Ovidiu, *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, Editura Hasefer, București, 2002;
2. Galaicu-Păun, Emilian, *Ilarie Voronca - peste diagonala sângelui*, Editura Cartier de colecție, nr. 8, 2016;
3. Voronca, Ilarie, *Poeme alese* vol. 1, Antologie, traduceri și prefață de Sașa Pană, Editura Minerva, 1972;
4. Voronca, Ilarie, *Zodiac * Poezii*, Ediție îngrijită de Ion Pop, Editura Minerva, București, 1992.

Magazines:

1. *Biblioteca Bucureștilor*, Anul VI, nr. 12;
2. *Luceafărul*, An 30, nr. 22 (30 mai 1987), Supl. *Dunărea*;
3. *Lupta*, III, nr. 800, din 12 august 1924;
4. *Mélusine*, no. XII. *Lisible-visible*, L'Âge d'Homme, Paris, 1991.

Sitography:

http://poemcaffe.ro/poem/caffe/Revista_nr2.pdf
www.wikipedia.ro

¹⁰*Luceafărul*, An 30, nr. 22 (30 mai 1987), Supl. *Dunărea*, p. 8

¹¹*Mélusine*, no. XII. *Lisible-visible*, L'Âge d'Homme, Paris, 1991, p. 63

VEGETABLE SYMBOLS IN THE LYRICAL SONG FROM OLTENIA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Dorina Coravu

PhD Student, University of Craiova

Abstract: The lyrical song is the expression of the loneliness of the lonely man, falling in love, troubled by missing the loved ones. Nature being always close to him, gives him comfort and relief. That is why, in the lyrical song there are elements of the vegetation such as: the fire tree, "the symbol of life and especially of the eternal youth" (O. Papadima), the symbol of life, and not of the ceremonial of the wedding or of the death; the hazelnut, "with miraculous properties used in spells; acacia, "symbol of immortality and the imperishable spiritual essence"; the walnut, symbol of eternal life, youth, pride, courage and verticality (masculine), the white lily -, "symbol of purity, innocence and virginity", the apple, "symbol of love"; the wormwood, "symbol of the bitterness of life, of pain and of the deserted soul "; the basil, "an aphrodisiac, a magical means to attract the lover (Ivan Evseev).

Our study aims at identifying the contextual differences of the vegetal symbolism in the Oltenian lyrical song during the first half of the 20th century.

Keywords: walnut, basil, fir, apple, wormwood / nuc, busuioc, brad, măr, pelin.

„Doina cântă frumusețile naturii, nevoile și suferințele poporului 'voinicia' lui. Originea cuvântului doină cât și cuprinsul ei nu sunt bine lămurite. Unii, luându-se după melodia ei, spun că-i un cântec de jale. Alții având în vedere că ele nu exprimă numai jalea, ci și vitejia, iubirea etc.... au ajuns la concluzia că sunt sinonime de cântec și exprimă toată gama de note sufletești ale poporului.”¹ Lidia Birgu-Georgescu precizează despre cântece că: „reprezintă legătura indivizilor cu anumite momente de viață, oameni, locuri, evenimente etc. Interpretarea lor provoacă reprezentarea acelor oameni, locuri etc. Cu care au fost în relație în momentul prim al audierii, precum și declanșarea unor stări afective deosebite ca urmare a acestor rememorări.”²

De aceea, în cântecul liric sunt prezente și elemente ale vegetalului.

Jean Chevalier și Alain Gheerbrant definesc arborele ca fiind „un simbol al vieții în continuă evoluție, în ascensiune spre cer”³, iar în concepția lui Hans Biedermann arborele este „precum omul însuși, o reflectare a 'existenței celor două lumi' și a lumii de legătură între cea de **sus** și cea de **jos**, întrucât are rădăcinile în **Pământ**, iar ramurile i se îndreaptă spre **Cer**.”⁴

Bradul „simbolizează viața vesnică, tinerețea și vigoarea, mândria, curajul și verticalitatea (masculină)”⁵; bradul se impune ca arbore uriaș, totdeauna verde, tânăr și nemuritor⁶: „Munte, munte, brad frumos, / Apleacă-te de vîrf în jos, / Sa mă ieu de vîrf tîu, / Să mă uit în satul meu. / Di la vali de satul meu / Ard două lumini de sîu, / Ziua ploaie, noaptea ninge, / Nima nu le poate stinge, / Numai mîndra mea cînd plînge / Cu lacramioare de singe.”⁷. Într-o altă doină, bradul are rol confesor, este un bun ascultător și prieten cu tânărul al cărui suflet este încărcat de dor: „- Brăduleț, crescut pe culme, / Multe doruri sînt pe lume, / Toate nu-s rele și-s bune; / Numai dorulețu meu / E ca pămîntu de greu. / - Du-te, dorule și zezi, / Aninat în lemne verzi. / Ține-ți,

¹ Izvoașul, anul I, 10-28 ian și 10- 28 febr.1920, 10.

² Lidia Birgu-Georgescu, *Antologie de lirică populară românească*, X.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul I, 124.

⁴ Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, volumul I, 31.

⁵ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, 23.

⁶ Romulus Antonescu, *Dicționar de simboluri*, p. 76.

⁷ Pavel Ciobanu, *Plaiul Closani, Vol I, Folclor din Valea Bahnei Doina de dragoste*, 19, p.124, 26 decembrie 1931, Maria P. Sitaru, 29 ani, Gornenți (Col. M.G.).

codri, de urît / Căci tu m-ai îmbătrînit; / Căci dorul unde se lasă, / Face lacrimilor casă; Și dorul unde ajunge, /face inima cărbune."⁸

„Pentru Românul păstor primăvara era ceva așteptat cu nerăbdare, era visul lui pribeag ca să pornească iar cu turmele la munte, să găsească acolo pășunile îmbelșugate”⁹, idee întâlnită în versurile „*Du-mă, Doamne, du-mă iar / Pe cel plai cu crângul rar / În poiana cea rotată / Să mai fiu ce-am fost odată. / Să fiu ciobănaș la munte, / Să pasc oile cărunte. / Și pe turma mea să cadă / Umbra brazilor de sadă. / Du-mă, Doamne, du-mă iar, / Sus în vârful muntelui / Să dau viers cavalului. / C’asa cântă de cu foc, / De stă turbușată’n loc.*”¹⁰; „*Foaie verde foi mărunte, / Dă-mi D-ne zile mai multe / Să mă sui vara la munte, / Să văd oile păscând / Baciul din fluer cântând, / Băcița’n frunză pocnind; / Izvoarele șopotind, / Mierlița-n codru cântând, / Și oițele păscând, / D-ne la ce-oi fi trăind.*”¹¹

„Pădurea, și în general natura, ca refugiu al dragostei este o temă frecventă în cântecul popular românesc, aproape în toate zonele țării. Nici de la Mehedinți nu putea să lipsească, și nu numai atât, este tema cea mai expresivă, cea mai bogată, metaforic și simbolic, ilustrată prin cele mai valoroase creații din cântecele de dragoste și dor.”¹²

Dar pădurea e și un loc de repaos sau adăpost¹³: „*-Padure, mândră padure, / Fii tu, bună, nu ma spune. / C-am varat o vară-n tine, / Cu ce mi-o fost drag pe lume ! / Nici un rău nu ți-am făcut, / Numai iarba ți-am trîntit!*”¹⁴; *Pădure, soro, pădure, / Să nu mă mai spui la lume / C' am intrat cu mândra'n tine / Las' să mă spună frunza / Că ea mi-a ținut umbra.*”¹⁵; „*Frunză verde de trei mure, / Pădure, dragă pădure / Să nu mă mai spui la nimeni / C'am vârat o vară'n tine. / Hai să facem legământ, / Tu cu umbra, eu cu mândra. / Să nu ne mai știe lumea.*”¹⁶

„Codrul este unul dintre aspectele naturii mai frecvent întâlnite în lirica noastră populară. Până în secolul al XIX-lea, pădurile reprezentau una dintre principalele bogății ale patriei noastre.”¹⁷

„*Foaie verde de-o arcuță / Codrule foaie rotundă / Mai lasa-ți puțină umbră / Să mă dau cu mândra'n dungă. / Ba eu că nu te-oi lăsa, (bis) / Că e mândra tinerea / Și faci păcate cu ea, / Ni se usucă iarba / Și-mi seacă rădăcina.*”¹⁸

„Sentimentul de melancolie a bătrâneții e cu atât mai puternic, cu cât viața omului se desfășoară în adâncimile codrului.”¹⁹ „*Frunză verde s'un mohor / Codrule, bun frățior, / Lasa-mă'n tine să mor; / Căci în tinerețea mea, / Am stat tot la umbra ta / Cu mândruța-alătura. / Beam vin și îmi petreceam, / Cu mândruța mă iubeam, / Pe tine martor te-aveam. / Și acum când vremea vine/ Ca să trec pe ceea lume / Tot aici codrule-aș vrea, / ca să mor la umbra ta/ Căci eu doar în astă lume / Te-am avut decât pe tine / Ție ți-am destăinuit / Tot ce'n inim'am avut.../ Ș'acum lasă-mă cu bine / Ca să mă duc de la tine, / Și mai fă-mi încă un bine : / Chiamă-mi puica lângă mine / Să mă jelească trei zile. / Trei zile și-o noapte ntreagă, / Ca să știu că mi-a fost dragă.*”²⁰

⁸ Bîrgu-Georgescu, 24. *Brăduțel crescut pe culme* p.15, Fg.7249 b, inf. Gheorghe Cojan, Stroești-Mehedinți, 16. I. 1939, culeg. Gheorghe Ciobanu.

⁹ Ovid Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, vol. II, 33.

¹⁰ *Izvorașul*, *Du-mă, Doamne*, anul XVII, nr.3, martie 1938, p.82, auzit la 6 Martie, 1938 în com. Traian- Mehedinți, culeasă dela Gogu Matei, viorist din Vinjuleț, Mehedinți, notată de Pr. Gh. N. Dumitrescu- Bistrița.

¹¹ *Izvorașul*, *Foaie verde foi mărunte*, anul XI, nr.5, mai 1932, p.97, cules și notat de Pr. Gh. N. Dumitrescu- Bistrița, de la Pr. Titu Teodorescu- Ilovăț, Mehedinți.

¹² Isidor Chicet, *Balade și cântece din Mehedinți*, 32.

¹³ Evseev, 131.

¹⁴ Ciobanu, Vol I, *Doina de dragoste* 9. p.114, 26 decembrie 1931, Maria P. Sitaru, 29 ani, Gornenți (Col. M.G.).

¹⁵ *Izvorașul*, anul XI, nr.6, iunie 1932, p.135, cules dela Maria Gr. Borugă, 18 ani, din satul Valea Copcii, Jud. Mehedinți.

¹⁶ *Izvorașul*, anul VIII, nr.3-4, 1929, p.41, cules de Pr. Gh. Țurai paroh- Igiroasa, Mehedinți.

¹⁷ Ovidiu Papadima, *Literatura populară română*, 78.

¹⁸ *Izvorașul*, *Foaie verde de-o arcuță*, (variantă), anul XIII, nr.6-9, iunie-iulie-august-septembrie 1934, p.193, cules și notat de P. Sălceanu-inv., Almăjel- Mehedinți.

¹⁹ Papadima, 82.

²⁰ *Izvorașul*, anul XI, nr.10, octombrie 1932, p.225 cules din Erghevița- Mehedinți de Istrate N. Toartă ucenic tip. „Izvorașul”, Bistrița- Mehedinți.

„În folclorul românesc, locul predilect, cu semnificație aproape sacră, unde se adăpostește haiducul, este sub un fag” : „*Bată-te ceru, făgui, / Că-n tine dă frunza-ntîi, / Și tu nu vrusă-ș să-mi spui, / Să ieu sabia din cui, / Arma de su capatîi / Și s-apuc munți pustîi!*”²¹

„Legătura cu viața e de multe ori atât de concretă în lirica populară, încât cadrul ei fizic poate fi localizat pe hartă. Florile dragostei răsar pe un loc anume:²² „*Foaie verde ca lipanu, / Pe dealu lui Gligoreanu, / Mi-a-nflorit mărgăritarul. / - Mărgăritar înflorit / Cine mi te-a ciumpăvit? / - Fetele după iubit. / Cînd eram în floarea mea / Tăiam calu cu scara, / Piciorul trăgătoarea, / Puțin m-aplecăm pe șea / Să rup câte-o viorea, / - Poftim, mîndră viorele / De le pune-ntre sprîncene, / Să-ți șează bine cu ele.*”²³ sau în fereastra iubitei: „*Foaie verde viorea, / Frumoasă-i poziția, / Unde șede mândra mea, / Că-i cu casa la șosea / Și fereastra la stînga. / În fereastră are-o floare, / O floare mirositoare, / Mă usucă din picioare. / Uscă Doamne floarea deasă, / De la mândra din fereastră, / Să rămână geamul gol, / Cum am rămas eu cu dor. / Neică dacă îți sunt dragă, / Îndatorează-te la bancă / Și pune-mi dantura ntreagă, / numai cu aur și-argint, / Ce nu s-a mai pomenit*”²⁴

Unul dintresimbolurile vieții și al nemuririi este **teiul** datorită însușirilor sale tămăduitoare: crește destul de repede, are statură falnică, frunze mari și late, în formă de inimă, coroană bogată, dar mai ales este apreciat pentru parfumul florilor sale, care apar în preajma solstițiului de vară²⁵; El a fost considerat întotdeauna ca un simbol al prieteniei.²⁶ „*Teiule cu foaia lată / Nici un vînt să nu te bată / Că bine mi-ai prins odată! / Cînd de poteră fugeam / Eu în codru alergam / Și sub tine m-ascundeam. / Cu umbra ma racoreai / Cu tulpina m-ascundeai / Și cu frunza ma-nveleai, / De poteri că ma scapai. / prin toate ramurile / Afîrnau pistoalile / și prin toate frunzăle / Îmi cîntai mierlițăle*”²⁷; sau este locul împlinirii erotice: „*-Teiule, frunză rotundă / Lasă-mă subt a ta umbră / Puținel cu mândra' n dungă. / - Nu te las subt a mea umbră / Că ți- e mândra tinerea / Și faci păcate cu ea / Și mi se uscă frunza, / Și mă blestemă lumea, / N'au cucii unde cînta. / - Teiule, la primăvară, / Frunza ta' nfrunzește iară, / Dar iubita mea știu bine / N' o mai vād că nu mai vine.*”²⁸ sau are rol protector celui care poartă o ramură de tei: „*Frunză verde siminoc, / Păsăre galbenă-n cioc, / Și pestriță peste tot / De mi-ai cînta de noroc, / Să trăiești cu pui cu tot, / De mi-ai cînta de vreun rău / Să se stingă neamul tău. / Foicică dediței / Mândrulițe pentru voi / Am rămas încins cu teiu / Cumpărându-vă cercei / Numai negri zulufei / Căci și ei sunt frumusei. / Tinerică și colea / Cu zuloși parcă-i alta.*”²⁹

Se crede că **busuiocul** este o floare ce aduce noroc în casa omului și este întrebuințat mai mult pentru farmece de dragoste : „*La fântâna dintre toace / Este-o apă cu noroace / Cine bea copii nu face / De-ar fi știut mama mea, / Se ducea de bea și ea / Și pe min' nu mă făcea / Doamne, ce bine era. / mamă la ce m'ai făcut / Dacă noroc n'am avut / De ce me-a fost drag și scump. / Cine are noroc are, / De cînd naște până moare / Seamănă piatră și răsare / Eu semăn și busuioc / Și nu răsare de loc / Se vede că n'am noroc.*”³⁰ De asemenea, „este floarea ce-ți inspiră tristeță și inimă îndurerată, el se seamănă pe mormintele morților și florile lui albe sunt lacrimile plânse pe mormânt;”³¹: „*Foaie verde di-un dudău, / Mîndră, cînd oi muri eu, / Să vii la mîrmîntu meu, / Și să-mi sameni pe mormânt / Cîte flori sînt pe pamînt. / Di la cap pan la picioare, / Tu să-m sameni tamîioare. / Tămîioare, flori adînci, / Cînd ai vedea, tot să plîngi ! / Di la cap, păn la mijloc, / tu*

²¹ Ciobanu, Vol I, *Doina de haiducie*, 57, p.164, 26 decembrie, 1931, Maria P. Sitaru, 29 ani, Gornenți (Col. M.G.).

²² Papadima, 68.

²³ Birgu-Georgescu, 130. *Pe dealu lui Gligoreanu*, p.72, Fg. 12.586 c, inf. Ștefan al Nastei, Mischii- Dolj, 23. VIII. 1929, culeg. Gheorghe Crețoiu.

²⁴ *Izvorașul*, anul XIV, nr.7-8, iulie-august, 1935, p.280, cules de la Al. Gh. Lungu din satul Valea Copcii- Mehedinți în ziua de 22 ian.1930.

²⁵ Antonescu, 852.

²⁶ Chevalier, Gheerbrant, volumul III, 346.

²⁷ Ciobanu, Vol I, *Doina de haiducie*, 56, p. 163, Inf.Iorgu Grama, 82 ani, din Podeni, Culeg. Florian Vlădica, în 1950.

²⁸ *Izvorașul* anul XI, nr.6, iunie 1932, p.135, cules dela Maria Gr. Borugă, 18 ani, din satul Valea Copcii, Jud. Mehedinți.

²⁹ *Izvorașul*, anul XIII, nr.5 mai 1934, p.171, Auzite dela D-ra M. Bălulescu, Zegaia-Mehed. cules de Lache Simcilescu.

³⁰ *Izvorașul*, anul XVIII, nr.2, februarie, 1939, p.69, Cules de Victor Pr. Isverceanu, Cerna Vîrfu- Mehedinți.

³¹ *Izvorașul*, anul XVIII, nr.3, martie, 1939, p.100.

să-m sameni **busuioc**, / Că noi n-am avut năroc, / Să stăm amîndoi pi-un loc!”³²; idee regăsită și într-o doină din Gorj: „Vierdică di arieu, :|| / Mori tu, mîndră, muor și ieu ^. / Să mă baje-n tronul tău ^. / Să n'ie-groapie pi-amînduoi :|| / La mănăstirie-n zăvoi. :|| / La capu nuos' să răsară, :|| / Busuioc și tămîioară, î, Neic'! / mîndră, mîndrul'iana mea ^! :||”³³

În lirica orală românească, floarea de **garoafă** simbolizează iubita, alături de trandafir fiind una dintre cele mai folosite metafore³⁴: „Foaie verde rug întins / De când neicuța s'a dus / **trei garoafe'n** poartă am pus / Toate au îmbobocit. / Ș'a trimis neica scrisoare / Să-i trimit și lui o floare / Să-i trimit pe sfântul soare; / Sfântul soare săgetare / Strică fața de la soare. / Să-i trimit pe sfânta lună / Sfânta lună răcoroasă / Duce floarea prea frumoasă. / Și mi-o pune la manta / Să facă armata cu ea; / Și mi-o pune la capel / Să fie frumos cu el.”³⁵

În folclorul liric românesc, floarea subliniază caracterul fugitiv al frumuseții feminine; mirosul florii conotează dragostea, scuturatul florii sau pierderea mirosului e dăruirea dragostei și pierderea fecioriei.³⁶ Astfel, **floarea-soarelui** stă la poarta Raiului, unde, împreună cu spicul de grâu și cu vița-de-vie judecă florile care și-au pierdut mirosurile³⁷: „Foaie vierdie bob năuți, :|| / Cîtie flori sînt pie pămînti, :|| / Tuat'e mier' la jurămînti :|| / Numai floa'ria soa'r'elui :|| / Șed'e-n poarta raiului ^ / Și judieacă fluo^{uo}rile^{ile} ^: :|| / Ce-au făcut miroasăle ^? / Mi le-a luat cuocua'nele ^, :|| / Să-și miruă să țual'el'e ^.”³⁸

Un alt simbol al frumuseții este și bujorul. Frunzuleană de mohor, / Mândro, **floare de bujor**, / Mărită-te să mă'nsor, / Să nu-ți duc atîta dor! / De-ar fi dorul ca un foc, / Aș arde mândro pe loc, / Arde focul cât coala, / pară-i la inima mea. / Ardă-ți cămașa pe tine, / Cum arde inima'n mine! / Aedă-ți broboada pe cap, / Cum te iubesc de cu drag; / Căci o zi de nu te văd, / Par'că stau să mă prăpăd.” Totodată mai este și simbol al sănătății „Pentru ca fața copilului să fie rumenă, sau să fie voinic, dacă este băiat, florile de bujor se pun în prima scaldă a nou-născutului, alături de alte obiecte”,³⁹ iar momentul înfloririi lui este punct de reper al plecării voinicilor la oaste: „Foaie verde măr cu flori / Înfloriți în văi **buji** / Că vin războiu feciori / Și cum vin cu drum de sară / Mi-a venit neicuța iară / Și-a venit la mine drept c-un buchet de flori în piept.”⁴⁰

Dragostea, o dată legată de cineva, greu se mai desface: „Foaie verde de-un spanac, / S-a legat neica, legat, / S-a legat de noi cu drag / Ca fasuiu pe arac. / Fasuiu de e fasui / Și el are rostul lui: / Crește pînă la un loc, / Înfloreste, face bob, / Da noi n-am avut noroc / Să fim amîndoi pe-on loc.”⁴¹; „Foaie verde flori de fragă / Dorul de cine se leagă / Nu mai face nicio treabă / De se leagă de-o nevastă / Uită rostu de prin cas / Nici în război nu mai țasă. / De se leagă de un voinic, / Uită fânu necosit / Și ogoru neprăsit. / De se leagă de-o copilă, / Uită vadra la fântână / Și cusătura din mână. / De se leagă de-un bătrân / Uită coasa'nfiptă'n fân / Și pleacă prin sat nebun. / Că de mine s'a legat / Ca fasolea pe arag / Ca boala de om sărac.”⁴²

Bibliografie

Antonescu, Romulus, *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*, <http://cimec.ro>.

Bîrgu-Georgescu, Ligia. *Antologie de lirică populară românească*, București: Editura Minerva, 1980.

³² Ciobanu, , Vol I, *Doina de dragoste*, 21, p.126, 19 iulie 1930, Domnica Buzatu, 16 ani, Malarișca (Col.M.G).

³³ Kahane, *Doina vocală din Oltenia*, 12. *Doină*, pag.120, Orig.: Preajba Mare- GJ, Inf.: Maria Ilie Lumînăraru, 65 a., Culeg.: Constantin Brăiloiu, Tiberiu Alexandru, Tr.: Mariana Kahane, Inreg.: București, 1934.

³⁴ Antonescu, 328.

³⁵ *Izvorașul*, anul XVII, nr.1, ianuarie, 1938, p.28, auzit în Păvățu, 1928, cules de Mih. Simcelescu, Zegaia.

³⁶ Evseev, *Dicționar de simboluri*, 149.

³⁷ Ioan Taloș, *Gîndirea magico-religioasă la români*, 59.

³⁸ Kahane, 3. *Doină*, p.114, Orig.: Rasovița-GJ, Inf.: Maria Popescu, 40 a., Culeg.: Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Tr.: Iosif Herțea, Mariana Kahane, Inreg.: București, 10.01.1940.

³⁹ Antonescu, 99.

⁴⁰ *Izvorașul*, anul XIII, nr.2 februarie, 1934, p.60, din Băltanele-Mehed., cules de GH.Boboc.

⁴¹ Bîrgu- Georgescu, 370. *S-a legat neica, legat*, p.192, Fg.11.754 a, inf. Domnica Vușescu, Isverna- Mehedinți, 26. VIII. 1950, culeg. Maria Siminel- Fusteri.

⁴² *Izvorașul*, anul XXI, nr.4, aprilie 1940, p.124 Notat de N. Troc- Cantor, Izvoru-Bârzii- Mehedinți.

- Biblia, Facerea, (Geneza, 2,9).* București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1995.
- Biedermann, Hans. *Dicționar de simboluri*. București : Editura Saeculum I.O., 2002.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Dicționar de simboluri, volumul I- III*. București: Editura Artemis, 1994.
- Ciobanu, Pavel. *Plaiul Cloșani. Folclor din Valea Bahnei.Vol.I*. Dr.Tr.Severin: Centrul Județean de îndrumare a creației populare, 1976.
- Densusianu, Ovid. *Viața păstorească în poesia noastră populară*, Vol.II, Editura "Casei Școalelor", București, 1922.
- Eliade, Mircea. *Tratat de istorie a religiilor*. București : Editura Humanitas, 2013.
- Evseev, Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara : Editura Amarcord, 1994.
- Evseev, Ivan. *Dicționar de magie, demonologie, mitologie românească*. Timișoara: Editura Amarcord, 1997.
- Evseev, Ivan. *Dicționar de simboluri*. București: Editura Vox, 2007.
- Isidor Chicet, *Balade și cântece din Mehedinți*. Drobeta- Turnu-Severin: Editura Prier, 2008.
- Kahane, Mariana, *Doina vocală din Oltenia*. București: Editura Academiei Române, 2007.
- Papadima, Ovidiu. *Literatura populară română*. București: Editura Pentru Literatură, 1968.
- Taloș, Ioan. *Gândirea magico- religioasă la români. Dicționar*. București : Editura Enciclopedică, 2001.
- Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți, anul I, 10.28 ian și 10- 28 febr.1920.
- Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți,, anul VIII, nr.3-4, 1929.
- Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți, anul XI nr.5, mai 1932
- Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți, Anul XI, nr.6, iunie 1932.
- Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți, anul XI, nr.10, octombrie 1932.
- Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți, anul XIII, nr.2 februarie, 1934.
- Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți, anul XIII, nr.5 mai 1934.
- Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți, anul XIII, nr.6-9, iunie-iulie-august-sepembrie 1934
- Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți, anul XIV, nr.7-8, iulie-august, 1935.
- Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți, anul XVII, nr.1, ianuarie, 1938.
- N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți, anul XVII, nr.3, martie 1938.
- N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți, anul XVIII, nr.3, martie 1939.
- Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, „ *Izvorașul*”, Revista de muzică, artă națională și folklor. Bistrița-Mehedinți, anul XIII, nr.6-9, iunie-iulie-august-sepembrie 1934

INTERPRETATIONS AND THEMATIC REINTERPRETATIONS IN THE PROSE OF IONEL TEODOREANU

Cristina Olteanu

PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: The work of Ionel Teodoreanu is required to be redimensioned, since the attention of literary criticism has not met the expectations of the success to the public, the periodicals being the main source in studying the Romanian writer. He started being approached in 1923, the year of his debut, going up to the 80's, continuing even between 2002-2012, with various thematic reinterpretations. The reevaluation is necessary, with the specialized criticism having as a major objective the restoring into another circle of values the work of this writer and its reception in the institutionalized school environment being almost non-existent. The integrity of the work is made up of 27 titles, only six of them appeared posthumously. The writer starts in 1923 with the volume of memoirs "The Lane of Childhood". The novel is the species redeemed by the Romanian writer, who became the public's favorite in 1925, when the first volume, "The Unsteady Border", appeared in the trilogy "In Medeleni", continued in 1926 with volume II "Roads" and concluded with "Between the Winds", this novel being considered as the circle of values of Ionel Teodoreanu's work.

Keywords : the expectations of the public, various thematic reinterpretations, criticism, 27 titles, the circle of values

Ion Hipolit Teodoreanu se naște în Iași, pe data de 6 ianuarie 1897, în casa părintească din strada Ștefan cel Mare, declarat de tată „a doua zi, adică la 7 ianuarie 1897, ora 11 dimineața, la oficiul stării civile de pe lângă primăria municipiului Iași, martori fiind Ion Corjescu și Gheorghe Drăghici, ambii magistrați”¹. Provine dintr-o familie de juriști foarte cunoscuți prin tatăl său, Osvald Teodoreanu și prin bunicul patern, Alexandru, un magistrat ieșean notoriu, cu origini de prin Bicăz.

Viitorul scriitor este al doilea fiu al familiei, primul fiind Păstorel, născut Alexandru Osvald, poet și cunoscut epigramist, iar mezinul se numea Laurențiu, poreclit Puiu, care a decedat la optsprezeceani, în Primul Război Mondial, ca aviator în Franța. Mama scriitorului, Sofia, era fiica lui Gavriil Musicescu, un compozitor și muzicolog ieșean foarte cunoscut, ea însăși urmând această cale și devenind profesoară de pian. Impactul copilăriei minunate a lui Ionel Teodoreanu se observă în scrierile sale memorialistice, iar faimoasa *uliță a copilăriei* „n-a fost decât oblonul prin care copilul a privit pentru prima dată lumea cu ochi întrebători și care i-a deschis apoi largile orizonturi ale cunoașterii și ale creației”². Cei trei frați Teodoreanu sunt prezentați și de Silvia Tomuș, preluând din opera scriitorului : „Cel mare-i veselia altora : de asta e mereu al tuturor. E viu ca tumba. Ale hop! Țâșnește cu resort în trup și-n vorbă. Gluma e sonoritatea lui. Cel mic e-n fruntea celor tineri, ca răscoala. Flutură și arde înspre viitor, grăbindu-se spre moartea lui. Numai cel mijlociu fuge de oameni, cu toate că la față e ca fetele de măritat : oval, cuminte, dulce. E numai bun să fie <<fata mamei>>, însoțind-o pe la vizite. Dar nu e nici al mamei, nici al nimănui. Fuge de viață. Oare?”³ Urmează școala primară, în două etape : primii ani la București, la Școala germană Pitar-Moș și următorii ani se reîntoarce la Iași la Gheoghe Asachi (1905-1909). Se înscrie apoi la Liceul Internat din Iași, actualmente Colegiul Național Costache Negruzzi, iar ultimele clase

¹Nicolae Ciobanu, *Ionel Teodoreanu : Viața și opera*, Editura Minerva, București, 1970, p.21.

²*Ionel Teodoreanu : Viața și opera – în imagini*, Ediție îngrijită de Dumitru Vacariu și Boris Crăciun, Editura Porțile Orientului, Iași, 1998, p.9.

³Ionel Teodoreanu, *Masa umbrelor. Întoarcerea în timp*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p.257.

le va urma la Liceul Național, secția modernă, printre colegii săi numărându-se Al.Philippide, M. Ralea, D.Botez.

Perioada debutului literar este marcată de întâlnirea intermediată tot de Demostene Botez cu Garabet Ibrăileanu, ulterior prieten și mentor, ale cărui sfaturi importante i-au conturat creația literară, surprinzându-i portretul în „Masa umbrelor” și „Întoarcerea în timp”. Avocatura este o sursă de inspirație recunoscută de scriitor în memoriile sale, din care își prelua tipologii umane și cazuri pe care, ulterior, le transfigura artistic și deveneau *cazuri literare*. Literatura și avocatura erau complementare, nu se excludeau una pe cealaltă, oratoria de care era capabil Ionel Teodoreanu făcând spectacol în sala de judecată. Era conștient că numele său era în baroul ieșean de două generații și se pregătea minuțios pentru fiecare proces, consultând biblioteca juridică a tatălui său. Valeriu Râpeanu este cel care va remarca „*deosebirea de tonalitate*”⁴ între „Masa umbrelor” publicată în 1946 la editura Forum și textele anterioare. (Aici trebuie studiat aspectul pentru a cunoaște atacurile împotriva lui Ionel Teodoreanu după 23 august 1944, ca de altfel împotriva tuturor scriitorilor reprezentativi ai epocii. Pentru dezvoltarea acestui subiect într-un posibil subcapitol se cere consultarea surselor precum antologia în trei volume *Cronologia vieții literare românești. 1944-1948* – coordonare generală Eugen Simion, coordonare redacțională Andrei Grigor, Lucian Chișu, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2010.) Momentul publicării volumului de memorialistică „Masa umbrelor” nu este unul prielnic pentru amintirea unei lumi patriarhale, în care liniștea domina, iar stilul era caracterizat de „*o tendință explicită de idealizare, un idilism confesiv*”⁵. Sintagma *Masa umbrelor* este rezultatul unei stări de solitudine acută, în care rememorarea celor dragi dispăruți devine necesară. Astfel, metafora aproape îl obsedează pe scriitor, a cărui nostalgie va îmbina realul cu imaginarul, liricul cu epicul, evocându-i pe : Eminescu, Sadoveanu, Jean Bart, Mihai Ralea, Demostene Botez, Gala Galaction, îndeosebi pe mentorul respectat Garabet Ibrăileanu, pe toți așezându-i parcă lângă el, „*la impunătoarea masă neagră din mijlocul redacției Vieții românești*”⁶.

Eforturile lui Ionel Teodoreanu de a consolida dramaturgia în ochii publicului se observă și în implicarea „*printre conducătorii de prestigiu*”⁷ ai Teatrului Național din Iași, alături de Mihail Kogălniceanu, Constantin Negruzzi, Vasile Alecsandri, Mihail Sadoveanu și alte nume sonore. Perioada directoratului său este marcată de o criză economică generală, fiindcă : „*Societatea dramatică ieșeană se transformase în regie autonomă, potrivit noii legi a teatrelor și operelor române, din iulie 1930.*”⁸ (Subiectul va fi aprofundat și susținut de bibliografie corespunzătoare, pornind de la articolele din periodice, ca de exemplu : *Ionel Teodoreanu – Director al Teatrului Național din Iași* semnat de Nicolae Ciobanu în „România literară”, nr.18, joi 1 Mai 1969, p.13.)

„*Copilul răsfățat al Iașului*”⁹, cum era alintat scriitorul în urma succesului la public, devine un paria, ocolit de contemporani și trecut pe o listă a rușinii nejustificate vreodată. Viața lui începuse să semene cu cea din cărțile sale, fiindcă – se pare – avocatul Ionel Teodoreanu trăiește o pasiune pentru o femeie cu aproape treizeci de ani mai tânără. (Acest impersonal *se pare* trebuie lămurit în urma unei documentări mult mai minuțioasă, fiindcă relația cu mai tânără Nadia Gray, căsătorită cu prințul Constantin Cantacuzino și ulterior actriță la Hollywood a rămas un semn de întrebare. Vom porni de la Vlaicu Bărnă, cel care se considera prieten al scriitorului, de la relatările lui Al. Raicu și Ion Dumitrescu). Ionel Teodoreanu va intra în categoria scriitorilor interziși, romanele sale devenind ținta atacurilor agresiv ironice, acuzat fiind chiar de *vicierea gustului public*¹⁰, deoarece universul descris era de un farmec aparte și în contradicție cu regimul comunist.

⁴ Valeriu Râpeanu, *Ionel Teodoreanu : Cum am debutat în avocatură*, în *Manuscriptum*, anul XL, Nr. 1-4/2010, p.56.

⁵ Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Teodoreanu reloaded*, Editura ART, București, 2011, p.9.

⁶ Teodor Vârgolici, *Amintirile lui Ionel Teodoreanu*, în *Adevărul literar și artistic*, Anul XI, nr. 622, 25 iunie 2002, p.4.

⁷ Silvia Tomuş, *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p.151.

⁸ Ibidem.

⁹ Profira Sadoveanu, *Stele și luceferi – Reportaje 1936-1937*, Editura Pentru Literatură, București, p.229.

¹⁰ Idee rezultată din preluarea informațiilor din revista ORIZONT *Veac nou*, organ de presă săptămânal al Asociației Române pentru Strângerea Legăturilor cu U.R.S.S., Anul I, nr.4, duminică 31 decembrie 1944, p.3.de criticul literar Angelo Mitchievici, op.cit.

Numit public „scriitor al burgheziei”, Ionel Teodoreanu și-a desfășurat exclusiv activitatea, după 1948, ca avocat, iar opera nu i-a mai fost reeditată. Scopul de a nu mai avea circulație scrierile sale era ca numele lui să intre în uitare, dar nu oricum, ci blamat și pronunțat permanent cu numeroase conotații peiorative.

Finalul scriitorului este fulgerător în dimineața zilei de 3 februarie 1954, într-un București înzăpezit „*mergând spre tribunal, unde își exercita profesia în condițiile constrângătoare ale timpului, avocatul Ionel Teodoreanu a intrat într-un sărăcăcios magazine alimentar din zona sordid unde Calea Călărășilor se intersecta cu Calea Văcărești. Voia să-i telefoneze, cum făcea în fiecare zi, de la un post public tinerei ființe iubite, care aștepta emoționată și îmbujorată să audă glasul zeului adorat. Numai că în ziua aceea așteptarea a fost zadarnică. Doar cu câteva clipe înainte să formeze numărul, Ionel Teodoreanu a trecut fulgerător în lumea de dincolo. Un asemenea final nu l-a imaginat în niciuna din cărțile lui. Din păcate, doar l-a trăit.*”¹¹

Debutul literar al lui Ionel Teodoreanu este dat de volumul „Ulița copilăriei” ce apare în 1923, scrierile publicate până la acest moment sunt trecute repede cu vederea de criticii literari, singurul care le reabilitează valoric fiind Nicolae Ciobanu prin totalitatea scrierilor sale. Dacă ar fi să mergem spre „*cele dintâi acorduri*”¹² literare, trebuie să amintim întâmplarea cu profesorul său de limba română Calistrat Hogaș, la Liceul Internat, când a fost nevoit să scrie o compunere cu subiect la alegere. În fapt, textul pentru care primește felicitări și aprecieri privind o viitoare carieră literară se numea „Babeta”, scriitorul chiar mărturisind : „*Am câpătat nota zece și am fost încântat de debutul literar al ... mamei mele*”¹³, aceasta fiind autoarea de drept a creației. Tot aici trebuie amintită nota unu primită de la profesorul său când a semnat, atât de mândru, structura metaforică : „*Iarna e o filă albă pe care un condei a scris <<cling, cling, cling>>*”¹⁴, în acest moment părănd a se contura viitorul *Metaforel*.

Din dorința de a evita banalul și de a oferi revitaliza limbajul prin diferite mijloace de expresie, scriitorul creează imagini de un metaforism epatant, inutil pe alocuri, taxat de critici, totul venind din faptul că „*avea o profundă groază de tot ce e clișeu și expresie uzată*”¹⁵.

Mergând pe linia deschisă de teoreticienii și criticii literari amintiți anterior, la care se vor adăuga alții pe parcurs, vom încerca să reliefăm originalitatea prozei scriitorului Ionel Teodoreanu, tocmai să accentuăm „*proza prin excelență lirică*”¹⁶ a acestui „*copil alintat al Poeziei*”¹⁷, pe care „*nimic nu-l frânează : viața curge din paginile lui, nestăpânită și copleșitoare, într-o risipă suverană de talent.*”¹⁸

Într-un interviu acordat lui N.Crevedia în „Universul literar” din 1930, însuși Garabet Ibrăileanu îi trecea drept fondatori ai revistei „Viața românească” pe C.Stere, Ion Botez, C. Botez, M.Carp și pe sine. Reluând istoria nașterii publicației, criticul afirma : „*În 1894, apare la Iași revista săptămânală <<Evenimentul literar>> - la care am colaborat cu d.Constantin Stere. Amândoi, pe atunci eram studenți. Ideologia literaro-socială a acestei reviste a fost determinată de d.Stere*”¹⁹. În interviul amintit, G.Ibrăileanu discută despre banii împrumutați pentru tirajul de o mie de exemplare, ridicat apoi la două mii, despre succesul avut, regretul de a nu-l fi cunoscut în viață pe Eminescu și despre întâlnirea cu Ionel Teodoreanu. Criticul recunoaște că a fost impresionat de inteligența și de imaginația acestuia, de „*cultura vastă, franceză mai ales, și când vorbea, făcea numai comparații și imagini. La început mă amuza, pe mine, care, ca și domnul Mihail Dragomirescu, nu am nici în scris, nici în vorbire un stil prea strălucit. Apoi mi-a citit niște*

¹¹ Valeriu Râpeanu, op.cit., p.57.

¹² Silvia Tomuş, op.cit. p.24.

¹³ Ionel Teodoreanu, *De vorbă cu d-l Ionel Teodoreanu*, în *Viața literară*, Anul I, nr.31, 11 decembrie 1926.

¹⁴ Compoziția lui Ionel Teodoreanu ca elev al lui Calistrat Hogaș.

¹⁵ Al.A.Philippide, *Ionel Teodoreanu*, în *Adevărul literar și artistic*, Anul X, seria II, nr.504, 14 februarie 1932.

¹⁶ Marin Bucur în „*Viața românească*”, anul XVI, nr.6-7, iunie-iulie, 1963, p.391.

¹⁷ N.I.Popa în „*Însemnări ieșene*”

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ N. Crevedia, *Interview-uri...cu d-l G.Ibrăileanu*, în *Universul literar*, Anul XLVI, nr.25,iunie 1930.

bucăți care mi-au atras în mod deosebit atenția. Mi-am dat seama imediat că am în față un viitor scriitor de mare talent și iată că nu m-am înșelat.”²⁰

Originalitatea scrierii lui Teodoreanu este amintită în paginile lui Demostene Botez, care îl consideră „singurul nostru scriitor pentru tineret”²¹, atuurile sale fiind suflul, surpriza, bucuria, energia gratuită a tinereții. Prietenul său și-l amintește de la sosirea în micuța redacție a „Însemnărilor literare”, alături de Alexandru Philippide, până la intrarea în așa-zisa familie a revistei „Viața românească”, unde „aducea tonicitatea inepuizabilă a tinereții și spiritului său.”²²

În anul 1932, în revista „Rampa” Ionel Teodoreanu își dezvăluia modul de a-și concepe romanele, crezând în existența a două categorii de scriitori : „unii concep în abstract un subiect, fie adevărat, fie născocit, și-apoi inventează personaje, cu care vor ilustra acest subiect preexistent. Alții își creează personajele în funcție de o atmosferă și după aceea, din simplul fapt al existenței lor, se naște un subiect, surprins mai mult de scriitor.”²³ Scrisul său se încadrează în cea de-a doua categorie, după cum însuși afirmă, creionându-și personajele „în funcție de o atmosferă, convins fiind că romanul nu este un act turistic, ci de aventură. Aceasta mă face să gust din plin bucuria creației și poate de aci acea impresie dionisiacă cu care rămân cititorii mei.”²⁴

„La Medeleni” a fost definit de criticul Mihai Ralea drept „primul roman important al generației maturizate în timpul Primului Război Mondial”, reprezentând „fresca marii burghezii rurale moldovenești”²⁵. Deși a apărut între anii 1925-1927, opera reflectă societatea patriarhală moldovenească de la începutul secolului al XX-lea. Însuși autorul invocă motivațiile care au stat la bază scrierii: „La Medeleni e titlul unei trilogii de romane închinat evoluției unei generații de moldoveni a căror copilărie a început pe vremea demodată a valsului și a căminului patriarhal și a căror tinerețe, după ce s-a înfruptat din Marele Război, a reînceput în ritmurile jazz-band-ului.” La data apariției, *La Medeleni* a constituit o mare surpriză, aducând un element de originalitate în abordarea temei, în recrutarea eroilor, în scrutarea sufletelor aflate la hotarul dintre copilărie și adolescență. Trilogia reprezintă, în ansamblu, epopeea unei educații sentimentale, în centrul căreia se află trei protagoniști: Dănuț, Olguța și Monica, care pendulează, așa cum afirma Mihai Ralea, între vis și senzualitate, ceea ce le procură o trăire euforică, descoperind frumusețea naturii și a vieții. Eroii acestui univers sunt urmăriti de la vârsta cea mai fragedă, când jocul rămâne principala preocupare, până în pragul adolescenței și al maturității, opera putând fi considerată, din această perspectivă, un adevărat *Bildungsroman*. În *Hotarul nestatornic*, primul volum al trilogiei, sunt reactualizate atât elementele de bază ale vieții românești de la țară, în varianta ei de viață la moșie, cât și cele ale mitului copilăriei eterne. Această lume țărănească este veche, arhaică chiar, dar maiestuoasă și plină de lumină, prelungindu-și traseul coerenței imanente spre fireasca unitate cu întregul cosmic. Ea este nutrită de valori imuabile, care îi conferă o armonie profund idealizată, transformand-o mai degrabă într-o fantasmă. Intuiția subtilă a prozatorului surprinde autoritatea reală a acestui cosmos – în persoana lui moș Gheorghe, vizitiul boierului, protectorul copilăriei de ieri și de azi. Acesta le oferă copiilor, la modul absolut, iluzia dominării debordante a întregului univers. Lumea copilăriei descrisă de Ionel Teodoreanu nu cunoaște umbre, asperități, conflicte maladive, ci provoacă o neistovită fascinație, seducând prin atmosfera fericirii, dar și prin învăluirea în cascade de metafore, care creează o *metarealitate* sub semnul inefabilului. Efuziunile lirice și plâsmuirea poetică, plăcerea dialogului viu și a asociațiilor torențiale estompează adesea filonul narativ în favoarea unor desfășurări scenice văzute minuțios, a unui stil direct, liricizat. Dincolo de virtualitățile lirice în care sunt surprinse realitățile unui univers paradisiac, în primul volum se conturează caracterele în formare ale copiilor care își petrec cele mai frumoase clipe din viață într-un cadru bucolic. Personajele-cheie plonjează în apele unei fantezii idilice, îmbibate de un farmec

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Demostene Botez, Ionel Teodoreanu, în *Viața românească*, Anul XIX, nr. 3., martie 1966.

²² *Ibidem*.

²³ Ioan Massoff, *Despre el și despre alții...*, Editura Minerva, București, 1973, p.313-314 (interviu preluat din revista *Rampa*, 16 aprilie 1933).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Mihai Ralea, *Ionel Teodoreanu în Adevărul literar și artistic*, VIII, 1927 (336).

desuet, care oferă lumii ce se schimbă regretabil de repede o iluzie de echilibru. Astfel, Dănuț, unul dintre eroii trilogiei, descins din micul univers al familiei Deleanu, este un tip prin excelență reflexiv, interiorizat și timid, dar voluntar și tenace, având vocația scrisului. Această pasiune îi va fi incurajată de confesorul său literar, Mircea Balmuș, care îi inoculează ideea datoriei de a construi „echivalentul literar al Medelenilor”. Romantic incurabil, cu imaginația fecundă, aflat mereu „în război” cu sora sa, Olguța, contemplativul Dănuț se visează, rând pe rând, Robinson Crusoe, trăindu-și singurătatea pe o insulă uitată, sultan fioros, care-și pedepsește sora pentru că a tăiat ața zmeului, cavaler viteaz, care-și salvează sora de la pericole închipuite. Când situațiile din viața reală contravin înțelegerii și aspirațiilor sale, el apelează la personajul preferat Ivan Turbincă, care înfundă în traista sa magică toți dușmanii vizibili și invizibili, reinstalând ordinea dorită. Eroii se pliază atât de firesc lumii plâsmuirilor fantasmagorice, încât un eveniment din contemporaneitate (războiul ruso-japonez din 1904) le oferă un bun prilej de transfigurare: unul dintre frați devine amiralul rus Potemkin, iar celălalt – amiralul japonez Kami-Mura. Fantezia debordantă a copilului avid să scoată lumea din tiparele unei existențe comune nu cunoaște limite. Mai mult chiar, înclinația spre joc și vocația metamorfozării devine însemnul și celor maturi (aflați în preajma copiilor),

care acceptă legile universului infantil, copilărindu-se. În timp ce Dănuț e inclinat spre reverie, plonjând într-o realitate imaginată, Olguța se distinge prin luciditate băiețească, fiind tenace, răzvrătită, deșteaptă și autoritară, un adevărat „drac îngeresc”. Olguța vrea să reducă viața reală la o lume a ei, pe care s-o domine după propriile dorințe. De aceea se angajează în discuții cu cei maturi de la egal la egal, îl șicanează permanent pe fratele ei pentru a-și impune „personalitatea”, exasperează slugile prin malițiile ei exuberante, dar denotă o afecțiune aparte pentru moș Gheorghe. Mai puțin un personaj viabil și mai degrabă o verigă de legătură între cei doi frați, Monica, o rudă mai îndepărtată a acestora, rămasă orfană la vârsta de 10 ani și trecută sub tutela familiei Deleanu, se caracterizează prin bunătatea nativă, feminitatea diafană și cumințenia unei zâne coborâte din basme. Tributară unor principii morale rigide, candidă și supusă, Monica nu-și poate manifesta personalitatea, fiind eclipsată de cei doi frați. Universul celor trei copii este tutelat de tatăl, bonomul Iorgu Deleanu, și mama, pianista talentată Alice. Calmul domestic de la moșie este tulburat din când în când de zgomotul produs de automobilul unchiului Herr Direktor, de sunetele pianului la care cantă profesoara Olguței, de rumoarea ce străbate de la bucătărie, unde „mama Maria”, memorabila bucătăreasă obeză, împreună cu slugile Anica și Profira, exploatează simțurile olfactive. Cadrul social pestriț este completat de țăranii de pe moșie (moș Gheorghe, Oțăleanca, fiul ei Gheorghiuță). Convingerea autorului este că tipul de viață socială patriarhal-moldovenească este cel mai în măsură să conserve candorea copilăriei, iisă, așa cum s-a observat pe bună dreptate, „*La Medeleni*” nu evoluează în logica unui roman realist „angajat” în realitatea socială, căci *medelenismul* nu e ancorat în experiența socioistorică a unei clase în declin. Estompând granița dintre real și fantastic, împletind visul cu realitatea în asemenea măsură, încât cititorul glisează imperturbabil pe modul de a gândi și de a simți al copilului, Medelenii reprezintă o lume a fericirii, pentru că aici, și la vârsta respectivă, pentru eroi totul e posibil și realizabil. Lumea copilăriei, de o reală finețe, proiectează, astfel, un univers intim și provincial, contactul tinerilor cu realul fiind protejat de maturii familiei. Iluzia paradisului domestic va fi destrămată odată cu plecarea lui Dănuț, ca elev intern, la București, departe de mediul moldovenesc, dar și cu plecarea în neființă a bătrânului țăran-vizitiu, ocrotitorul medelenilor. Departe de casă, Dănuț suportă drama înstrăinării de paradisul familial, iar Olguța trăiește experiența dramatică a morții unui bunic divinizat. Zorii triști ai limitelor copilăriei prefigurează, frenetic, sfârșitul prematur al Olguței, dar și istoria de peste douăzeci de ani a Medelenilor. Așa se face că „*Hotarul nestatornic*” constituie, în esență, a doua monografie importantă dedicată copilăriei în literatura noastră. Niciun alt volum – din cele care urmează – nu exprimă atât de pregnant personalitatea creatoare a scriitorului, care reconstituie imaginativ copilăria și adolescența, cu un realism liric spectaculos, unic în literatura română. Deși au existat numeroase încercări de a identifica în trilogia dată propria biografie a autorului, Ionel Teodoreanu s-a opus cu vehemență acestui biografism pedestru. Într-o conferință intitulată „Cum am scris *Medelenii*” și al cărei manuscris se păstrează la Muzeul Literaturii Române, scriitorul

încearca să dărâme legenda autobiografismului *Medelenilor*, mărturisind că, de fapt, în momentul conceperii trilogiei nu era sedus de amintirea unei copilării și adolescențe consumate, ci „*de imaginația creatoare, de minciuna estetică, de voluptatea ei*”, după cum însuși susținea în conferința amintită. Cu toate acestea, numeroși critici, printre care și P. Constantinescu, au încercat să identifice, drept unică sursă a trilogiei, filonul autobiografic, fapt care l-a determinat pe autor să revină, cu diverse prilejuri, asupra acestor aspecte, precizând că „*Eroinele Medelenilor, Olguța și Monica, nu-s surorile mele; n-am avut niciodată surori. Moșia Medelenilor, în care și în jurul căreia gravitează acțiunea, nu este și nici n-a fost moșia părinților mei. Nimeni din neamul meu n-a fost proprietar de pământ. Singura moșie care a aparținut cuiva din neamul meu nu este o moșie de pământ arabil, ci o moșie de hârtie tipărită*”. Fără a fi deci de sorginte strict autobiografică, lumea *Medelenilor* este totuși extrem de reală, eroii sunt „vii”, iar gesturile lor – veridice. Cu cel de-al doilea volum al trilogiei, „*Drumuri*”, eroii cărții intră deja în etapa adolescenței și trăiesc din plin toate bucuriile și neîmplinirile vârstei. Protejați de averile strămoșilor, Dănuț și Olguța studiază la cele mai bune școli. După absolvirea Dreptului, Dănuț va fi susținut în carieră de tatăl său, care încearcă să-i obțină un doctorat și o catedră. Cunoaște tribulațiile erotice, specifice vârstei, consumându-și elanurile adolescentine în relațiile pasagere cu disponibilă servitoare Sevastița, cu mediocra, dar apetisanta Rodica, cu Ioana Pallă, Adina ș.a. Detașându-se de febrele erotice și maturizat de conștiința sa estetică, Dănuț descoperă, într-un final, frumusețea interioară a Monicăi, fata care îi apare în toate visele ca un simbol al purității, nutrind de acum încolo o iubire constantă, interiorizată. Simfonie a adolescenței, cel de-al doilea volum vizează trecerea copilului-zeu într-o altă ipostază, în care urmează să își afirme propria substanță. Capitolul final din volum, „*Tanărul romancier*”, relevant sub specia estetică a cărții, pune în evidență imaginea personajului-scriitor a lui Dănuț, înainte de utilizarea convenției de către Anton Holban în „*O moarte care nu dovedește nimic*”(1931) și „*Ioana*” (1934). Aspectul acesta a fost trecut cu vederea de către criticii literari, deși strategia abordată este una, eminamente, modernă. Autorul inventează pretexte literare, care permit discutarea unor probleme esențiale privind arta narativă, condiția personajului sau tehnica literară, definindu-și astfel optica: „*Poem și roman, mereu suprapuse. Contopire de viață și basm. Să aibă lectorul mereu impresia miracolului posibil, ca în epocile evanghelice, și totuși acțiunea să fie situată în realitatea contemporană*”²⁶. Romancierul privește cu ochi de critic tehnicile narrative și le discută în interiorul scrierii în manieră gidiană. Mai având de parcurs o distanță considerabilă până la tehnica *romanului în roman*, Ionel Teodoreanu creează un personaj care, asemenea lui Sandu, personajul holbanian, lucrează la un roman, formulând diverse reflecții și sugestii referitoare la arta narativă și urmărind să fie verosimil. Așa cum Irina i se releva lui Sandu – „*inesesizabilă dintr-un motiv contrar: truda mea de a o explica în întregime și de a arunca asupra ei toată lumina decare sunt în stare*” – și Dănuț se teme că „*n-o poate plagia sau reconstitui*” *pesora sa, că ar putea părea chiar „neverosimilă”*. Totodată, ea îi apare lui Mircea, „mentorul literar” al lui Dănuț, drept *personajul-pivot*: „*Olguța numai va da romanului energia realității. Fără Olguța, romanul tău e o poezie în proză, o altă Troiță, mai mare ca dimensiune*”. Unul dintre cele mai impresionante personaje feminine din galeria literaturii noastre, Olguța impregnează viața tuturor cu inteligența ei acidulată, relevându-și natura deosebită – de copil și de zeitate, în același timp –, făcând să graviteze în juru-i lumea întreagă. Considerând că, în poftidălizismului, Ionel Teodoreanu ar fi „*unul dintre cei mai puternici și mai puțin subiectivi creatori*”²⁷, G. Ibrăileanu prețuia în arta acestuia tocmai creația de personaje, îndeosebi feminine, estimând că „*Olguța e tipul de femeie cel mai reușit din literatura noastră și un tip tot atât de reușit ca și ale lui Caragiale*”²⁸.

Universul *Medelenilor* din acest volum mai este populat de Puiu, Tonel, enigmaticul Vania, familia Balmuș, Herr Director, care trăiesc aici ca într-o revărsare de auroră, savurând din plin farmecul aceluși patriarhalism romantic din mediul moldovenesc de altădată. În „*La Medeleni*”,

²⁶ Ionel Teodoreanu, *Masa umbrelor. Întoarcerea în timp*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p.210.

²⁷ Preluare din Ionel Teodoreanu : *Viața și opera – în imagini*, Ediție îngrijită de Dumitru Vacariu și Boris Crăciun, Editura Porțile Orientului, Iași, 1998, p.9.

²⁸ Ibidem.

romanescul anunță o problemă mai degrabă de stil, relevând o întreagă concepție despre literatură, care ar trebui să conțină, în accepția scriitorului, altceva decât reflectarea frustră a vieții cotidiene. Având efectul unei impresionante explozii epico-lirice, romanul reflectă concepția estetică a autorului. Dacă Ion Creangă, la o distanță de 50 de ani, evoca în celebra „Amintiridin copilărie” ceea ce George Călinescu numea în studiul dedicat scriitorului humuleștean „copilăria copilului universal”, Ionel Teodoreanu, în romanul „La Medeleni”, ne oferă epopeea *adolescenței adolescentului universal*, rămânând, înainte de toate, un poet al acestei frenetice etape de existență. În acest sens, Mihai Ralea aprecia că „redarea psihologiei vârstei de optsprezece ani de către Ionel Teodoreanu e unică în literatura noastră și, prin adâncimea ei, se poate considera comparativ cu marile literaturi occidentale”²⁹.

„*Între vânturi*”, al treilea volum al trilogiei, surprinde evoluția personajelor despărțite deja de copilărie și aflate într-un incert hotar dintre adolescență și zorii unei maturități responsabile. Dănuț, după inițierea erotică bucureșteană în compania experimentatei Adina Stephano, o redescoperă pe Monica ca singura lui muză. La rândul ei, Olguța se îndrăgostește de Vania Dumșa, un văr mai vârstnic, cu o biografie aventuroasă, găzduit în mai multe rânduri de familia Deleanu. Paginile meditativ-lirice ale lui Dănuț și recitalul Olguței din Chopin, Beethoven ori Bach adună efluvii iubirii lor într-o expresivă simfonie. Satisfacțiile în plan sentimental le sporesc energiile pentru cizelarea talentului lor literar și muzical și pentru îmbrățișarea unor profesii cu tradiție în familie: Dănuț devine avocat, după exemplul tatălui, iar Olguța se lansează în cariera didactică, asemenea mamei. Tragedia Olguței însă – factorul de echilibru al acestui univers paradisiac – va transforma întreaga acțiune a *Medelenilor* într-o cruce așezată pe mormântul unei lumi apuse. Moartea Olguței, ca singurul final verosimil al trilogiei, după mărturisirile autorului, a fost redactată cu încrancenată durere : „*Olguța trebuia să moară. Scriam dimineața, după-amiază, apoi mă plimbam singur printre brazii munților. Până atunci scrisesem repede. Câștigasem viteza de final... Știam sfârșitul. Îl aveam în mână. Totuși nu îndrăzneam... Mă revoltam în fața morții acelei fete care-mi ținuse tovărășie patru ani de viață. Eu, omul, aș fi vrut s-o scap de moarte, și – nu puteam. Moartea ei era ca un destin antic, mai presus de dorința mea*”³⁰. Astfel, confirmarea unei boli incurabile de către medicii parizieni o va determina pe descendenta Fiței Elencu și a lui Barbu Dumșa să se sinucidă, refuzând tratamentul paliativ și asistarea neputincioasă la degradarea fizică lentă. Finalul neașteptat lasă în sufletul cititorului nostalgia ireversibilității edenului pierdut, amplificată de dramele protagoniștilor. Intensitatea trăirilor acestor personaje oferă substanță volumului, diluat prin episoade accidentale, insignifiante, cum ar fi relatarea excesivă a primului proces susținut de Dan Deleanu, cu desfășurarea tuturor pieselor unui proces de viol, vizita la cabaret, cu descrieri nemotivate, alocuțiunile elogioase la adresa Iașilor. Ultima vacanță la Medeleni anunță destrămarea universului existențial în care s-au format eroii și conturarea celui scriptural – cu efect compensator –, avându-l ca protagonist pe Dan Deleanu, care urmează să salveze Medelenii „de la pieire”, devenind rapsodul lor. Volumul relevă imagini literare inedite grație unui nou personaj inserat în firul principal al narațiunii încă din finalul volumului precedent, Vania Dumșa, descendent al străvechii familii boierești Dumșa, poposit în Iași din Basarabia natală. Vania își face apariția în casa familiei Deleanu în mod neașteptat, condiția lui de refugiat politic (este condamnat la zece ani de detenție, în Siberia) incomodează gazdele, cu deosebire pe Alice Deleanu, care îi oferă o ospitalitate cordială, lipsită de căldura unei prietenii bazate pe raporturile de rudenie. Cu acest prilej, autorul va contura, ușor sarcastic, o controversată imagine a societății basarabene după Unirea din 1918. Profilul acestei provincii este schițat prin intermediul câtorva impresii de călătorie ale Olguței în Bălți, unde iubitul ei se adăpostise la sfârșitul lui iulie 1922, în așteptarea definitivării unor formalități notariale. Tânăra îndrăgostită descoperă aici o comunitate amnezică, înstrăinată și abrutizată, ce își salvase, după un secol de dominație străină, numai instinctele primare. Desprins din această societate basarabeană a sfârșitului de secol al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea,

²⁹ Mihai Ralea, *art.cit.*

³⁰ Eugen Lovinescu - Considerații asupra romanului românesc, în *Kalende*, nr. 1-2, 1928, reprodus în „*Romanul românesc interbelic*”, (antologie, postfață și bibliografie de G. Gheorghită), Editura Minerva, București, 1997.

când procesul integrării boierimii românești în spiritualitatea Rusiei Țariste părea a se fi încheiat prin aderarea la ideologiile socialiste, revoluționare, singurele aflate în corespondență cu aspirațiile lor naționale, Vania va reprezenta „mentorul spiritual” al Olguței. Astfel, ea își însușește preferințele lui artistice, familiarizându-se cu operele lui Kipling, Anatole France și Francois Villon. Tot Vania îi descoperă frumusețea muzicii ruse, fredonându-i, într-o manieră inconfundabilă, partitura operei Boris Godunov. Ea îi acceptă și opiniile despre Șalepin și Ibsen, artiști care exprimau cel mai relevant sentimentul de răzvrătire față de destin și nevoia de singurătate, de retragere a insului din lumea mediocră. Finalul romanului consemnează refuzul lui Vania de a accepta compromisuri: conștient de diferențele de vârstă și idealuri dintre el și Olguța, el nu se prezintă la întâlnirea stabilită, de unde ar fi plecat amândoi spre America. Ultima lui scrisoare, primită și citită de Monica după dispariția Olguței, va confirma neîncrederea în viitorul lor comun. Un „tolstoit în creația vieții umane prin bogăția și minuțiozitatea detaliului realist și prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personajele”³¹ (G. Ibrăileanu), Ionel Teodoreanu reușește prin această trilogie să surprindă în manieră inconfundabilă psihologia infantilă și adolescențină, dincolo de o oarecare localizare și temporalizare a imaginarului. Îndemn sublim la transfigurarea magică a universului provincial, „*La Medeleni*” rămâne, înainte de toate, „*romanul unei educații sentimentale*”³² (N. Manolescu), reprezentând, totodată, o tentativă de evadare discretă dintr-o lume anostă, în care Ionel Teodoreanu nu putea să afle niciun punct de contact acceptabil pentru delicata sa sensibilitate.

BIBLIOGRAPHY

- George Călinescu – „*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*”(București,Editura Fundațiilor Regale, 1941)
- Paul Cernat – „*Modernismul retro în romanul românesc interbelic*” (București, Colecția Revizitări, Editura Art, 2009)
- Nicolae Ciobanu - „*Ionel Teodoreanu . Viața și opera*” (București, Editura Minerva,
- Nicolae Ciobanu - „*Însemne ale modernității*”(București, Editura Cartea Românească, 1977)
- Nicolae Ciobanu - „*Ionel Teodoreanu. Cum am scris <<Medelenii>>*”(București, Editura Junimea, 1978)
- Nicolae Ciobanu - studiul introductiv „*Drumul creației lui Ionel Teodoreanu*”în„*Opere alese*”(vol.I) (București,E.P.L., 1968)
- Nicolae Ciobanu - „*Ionel Teodoreanu și restituirile*”, prefață la „*Jucării pentru Lily*” de Ionel Teodoreanu (Iași, Editura Junimea, 1974)
- Nicolae Ciobanu - Prefață la „*La Medeleni*” și „*Hotarul nestatornic*” de Ionel Teodoreanu (București, E.P.L., 1967)
- Amalia Elena Constantinescu – „*Ionel Teodoreanu și medelenismul*”(București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2016)
- Garabet Ibrăileanu, „*Creație și analiză*”, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.
- *Ionel Teodoreanu : Viața și opera – în imagini*, Ediție îngrijită de Dumitru Vacariu și Boris Crăciun (Editura Porțile Orientului, Iași, 1998)
- Eugen Lovinescu - „*Romanul românesc interbelic*” (antologie, postfață și bibliografie de G. Gheorghită) (Editura Minerva, București, 1997)
- Ioan Massoff – „*Despre ei și despre alții...*” (București, Editura Minerva, 1973)
- Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir - *Teodoreanu reloaded*, (București,Editura ART, 2011)
- Al. Piru – „*Panorama deceniului literar românesc : 1910-1950*” (București, E.P.L., 1968)
- Marthe Robert - „*Romanul începuturilor și începuturile romanului*”(Editura Univers, București, 1983)

³¹ Garabet Ibrăileanu, „*Creație și analiză*”, Editura Paralela 45, Pitești, 2000

³² Nicolae Manolescu, *Ionel Teodoreanu : „La porțile nopții”, „La Medeleni”, „Loreley”* în *Contemporanul*, nr.32, 1970.

- Profira Sadoveanu - *Stele și luceferi – Reportaje 1936-1937* (București, Editura Pentru Literatură)
- Aurel Sasu și, Mariana Vartic –, „*Romanul românesc în interviuri*” (vol.IV)
- Mihail Sevastos, – „*Amintiri de la << Viața românească >>*”(București, E.P.L., 1967)
- Silvia Tomuș - „*Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei*”(Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980)
- Tudor Vianu –, „*Artă prozatorilor români*”(București, Editura Orizonturi, 1941)
- Ionel Teodoreanu, *Opere alese*, VI, Colecția „Scriitori români”, Editura Minerva, București, 1977, p.119.
- Ștefana Velisar-Teodoreanu - *Ursitul*, (Editura Minerva, București, 1979)
- Mircea Zăciu – „*Masca geniului*”(București, E.P.L., 1967)

PERIODICE

- Demostene Botez, *Ionel Teodoreanu*, în *Viața românească*, Anul XIX, nr.3, martie 1966.
- Marin Bucur în „*Viața românească*”, anul XVI, nr.6-7, iunie-iulie, 1963, p.391.
- N. Crevedia, *Interview-uri...cu d-l G.Ibrăileanu*, în *Universul literar*, Anul XLVI, nr.25, iunie 1930.
- Garabet Ibrăileanu, „*Creație și analiză*”, Editura Paralela 45, Pitești, 2000
- Eugen Lovinescu - Considerații asupra romanului românesc, în *Kalende*, nr. 1-2, 1928, reprodus în „*Romanul românesc interbelic*”, (antologie, postfață și bibliografie de G. Gheorghită), Editura Minerva, București, 1997.
- Nicolae Manolescu, *Ionel Teodoreanu* : „*La porțile nopții*”, „*La Medeleni*”, „*Loreley*” în *Contemporanul*, nr.32, 1970.
- Al.A.Philippide, *Ionel Teodoreanu*, în *Adevărul literar și artistic*, Anul X, seria II, nr.504, 14 februarie 1932.
- Al.Piru - „*Amintirile Ștefaniei Velisar-Teodoreanu*” în „*România literară*”, Anul III, nr.22, 28 mai 1970
- Mihai Ralea, „*De ce nu avem roman?*” în „*Viața românească*”, anul XIX, nr.4., aprilie 1927, p.82-91.
- Valeriu Râpeanu, „*Ionel Teodoreanu : Cum am debutat în avocatură*”, în „*Manuscriptum*”, anul XL, Nr. 1-4/2010
- Teodor Vârgolici, „*Amintirile lui Ionel Teodoreanu*”, în „*Adevărul literar și artistic*”, Anul XI, nr. 622, 25 iunie 2002
- Ionel Teodoreanu, *De vorbă cu d-l Ionel Teodoreanu*, în *Viața literară*, Anul I, nr.31, 11 decembrie 1926.

THE EARLY STATE OF THE MYTH PERTAINING TO THE SACRIFICE FOR CREATION

Alexandru Adrian Diac
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: The popular ballad called: “Monastirea Argeșului”, is a literary text which originated in the millenary wisdom of the Romanian people, but the epic thread of the ballad is not a unique one in the Balkan area. Thus, there are multiple versions of the same text, but its essence is retained altogether. The interest for the text versions among the countries pertaining to the Balkan region, becomes a link between the cultures, the ideas and the mentalities of the peoples belonging to this geographical area. Nevertheless, in an important literary work, dedicated to Manole the builder, the superiority of the Romanian version is acknowledged. Alecsandri's version of the Romanian story regarding Manole the builder, is called “Monastirea Argeșului” and it approaches the sacrifice that the builder has to make in order to stop the great monastery that he is building, from crumbling down during the night: that is to wall in his beloved. Through the story related to Manole the builder in “Monastirea Argeșului”, a simple story and a much interpreted one, the basis for a long line of literary texts is laid, texts which start from this image of the sacrifice for creation, this being developed in the literary ballad and brushed up by Alecsandri, afterwards. In all the subsequent texts, the layer remains the same, but the artistic representation is different from one epoch to the other, from one author to the other.

Keywords: myth, creation, ballad, sacrifice, cosmogony

Alături de *Miorița*, și balada populară *Monastirea Argeșului* este unul dintre textele literaturii noastre populare, izvorât din înțelepciunea milenară a poporului român, care constituie baza pentru multe alte texte culte, în care autorii au transpus nucleul acestora sub forma unor creații dintre cele mai diverse.

Interesul pentru texte în cadrul cărora se face referire la varii teme și motive literare comune nu se manifestă doar în spațiul românesc, fiecare popor având însă propria variantă pentru diferite texte, chiar dacă esența acestora este aceeași. Astfel, „în eposul românilor sunt două motive întâlnite frecvent și la popoarele din sud-estul Europei: *Voichița* sau *Călătoria fratelui mort* și *Jertfa Zidirii* sau *Legenda Meșterului Manole*. Ambele au suscitât interes deosebit nu numai în rândul cercetătorilor români ori greci, bulgari ori sârbi, ci și din alte țări, care au participat și participă cu destulă pasiune la dezbaterile problemelor lor de bază.”¹ Se observă că aceste texte se bucură de un interes deosebit, poate deloc întâmplător, în țări cu caracter preponderent balcanic, ca un liant între culturi, idei și mentalități ale popoarelor amintite. Cu toate acestea, într-o importantă lucrare dedicată meșterului Manole, se amintește despre superioritatea variantei care circulă în spațiul românesc. În acest sens, Ion Taloș notează că „un cercetător remarcabil al baladelor europene, W. Entwistle, susținea, în 1939, că «cea mai frumoasă dezvoltare o reprezintă varianta românească Meșterul Manole sau construirea Argeșului». El vedea superioritatea versiunii românești în faptul că nici chiar ploaia, nici trăsnetul” nu pot opri pe devotata soție a lui Manole să-și realizeze destinul”², încă dintru început fiind remarcabil sacrificiul pe care îl săvârșește soția meșterului și chiar împăcarea cu destinul, la care se conformează fără nici cea mai mică ezitare.

Referitor la multitudinea de variante ale textului la care facem referire, este de notat faptul că acestea nu au avut de la început același impact asupra culturii european-balcanice, chiar dacă se

¹Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1966, p.69.

²Ion Taloș, *Meșterul Manole. Contribuții la studiul unei teme de folclor european*, Editura Minerva, București, 1973, p.7 apud Wiliam J. Entwistle, *European Balladry*, Oxford, 1939, p.309.

poate observa că ele s-au impus într-un timp relativ scurt. Astfel, dacă prima variantă consacrată a fost aceea sârbească, acestea i-au urmat rapid și altele, varianta românească nefăcând excepție, după cum afirmă Ion Taloș în monografia sa dedicată acestui domeniu de interes: „După ce tema s-a impus atenției oamenilor de cultură europeni prin varianta sârbească, a urmat descoperirea celorlalte versiuni naționale: în 1842, cea greacă și românească (aceasta din urmă într-o variantă în proză), în 1848, cea maghiară (într-un scurt rezumat însoțit de cinci versuri), în 1860, bulgara, în 1863, albaneza (într-o legendă în proză), în 1870, țigăneasca, în 1882, macedo-româna. Așadar, către sfârșitul veacului trecut (al XIX-lea, n.n) erau semnalate toate versiunile naționale ale balade de care ne ocupăm.”³

Deși nucleeele epice pe care le dezvoltă această baladă sunt, în mare parte, aceleași, se pot observa anumite diferențe între varianta românească și alte variante din spațiul balcanic, aspecte care au, de asemenea, rolul de dovedi deja-menționata superioritate a textului care circulă în spațiul românesc. „Astfel, varianta românească este singura care păstrează două episoade importante: rugămintea adresată de către meșter Divinității pentru a împiedica sosirea soției sale la locul sacrificiului și zborul de Icar a lui Manole. În majoritatea celorlalte variante jertfa este numai a soției, care adesea nu-și acceptă rolul de victimă cu resemnare, ci dimpotrivă, blestemă, protestează”⁴, spre deosebire de textul din spațiul nostru, când soția meșterului nu dă nicio clipă dovadă că s-ar împotrivi destinului.

Cu toate aceste multiple variante și în ciuda faptului că este răspândită într-un vast teritoriu, povestea despre meșterul Manole continuă să stârnească interesul cercetătorilor, care găsesc în ea o sursă continuă de inspirație pentru noi studii și cercetări, prin descoperirea unor noi direcții de interpretare. În acest sens, încă din anul 1973, Ion Taloș observa că „de aproape un secol și jumătate, numeroși oameni de știință din țările balcanice, ca și din afara lor, se pasionează de cercetarea acestei probleme, publicând material inedit, stabilind paralele, cercetând câte un aspect al ei, sau întocmind lucrări cu caracter monografic.”⁵

Textul *Monastirii Argeșului*, la fel ca al altor creații populare, este unul pe cât de cunoscut, pe atât de interpretat, întrucât cunoaște foarte multe variante, doar în spațiul autohton fiind cunoscute câteva sute: „Capodoperă a literaturii orale, cântecul epic despre jertfa zidirii (atestat în 242 de variante, plus 38 de legende în proză) originează de la un ansamblu de credințe foarte vechi”⁶, conform cărora „pentru ca o construcție să dureze, este necesar ca un «suflet», o ființă vie, să fie îngropată la temelia construcției respective”⁷, existând chiar și dovezi concrete care atestă acest fapt: „Dovezi arheologice atestă practicarea, într-un trecut îndepărtat, a unor sacrificii umane, însă treptat, grație evoluției în planul mentalității, aceste sacrificii umane au fost înlocuite de jertfe animale sau de îngroparea „umbrei” unui om.”⁸ Cu toată această schimbare de mentalitate pe care poporul a dezvoltat-o de-a lungul trecerii timpului, urme ale unei gândiri ancorate în practici magice, superstiții și credințe populare încă se mai păstrează, întrucât, deși s-a renunțat la oferirea unei jertfe de sânge care să asigure durabilitatea unui edificiu, „această eufemizare a sacrificiului inițial prin măsurarea și îngroparea umbrei la temelia există și în zilele noastre în mediul folcloric românesc. Eufemizarea nu realizează o substituție totală (ca în cazul sacrificării unui animal, conform principiului „țapul ispășitor”) deoarece se crede că acela căruia i s-a zidit umbra va muri în scurt timp.”⁹ Este de observat faptul că acest tip de practici nu individualizează spațiul românesc, ele fiind regăsite pretutindeni și având vechimi considerabile: „Pretutindeni în lume, omul a practicat, din cele mai vechi timpuri, o variată gamă de obiceiuri când și-a construit casa, acareturile

³*Ibidem*, p.21.

⁴Gheorghe Crăciun (coord.), *Istoria didactică a literaturii române*, Editura Aula, Brașov, 1997, p.40.

⁵Ion Taloș, *op. cit.*, p.17.

⁶Nicolae Bot, *Monastirea Argeșului*, în *Dicționar analitic de opere literare românești A-M*, coord. Ion Pop, Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2007, p. 605.

⁷Gheorghe Crăciun (coord.), *op. cit.*, p.40.

⁸*Ibidem*.

⁹*Ibidem*.

gospodărești sau clădirile publice. (...) ele se situează în cadrul riturilor de trecere, alături de cele de la naștere, nuntă sau înmormântare.”¹⁰

Cu toate că există numeroase variante ale unor texte în care se face referire la sacrificiul pentru creație și în care meșterul pe nume Manole joacă un rol principal, meritul de a fi făcut cunoscut cititorilor acest text, în spațiul românesc, îi revine lui Vasile Alecsandri, care în ipostaza sa de culegător de folclor a publicat textul în cea de-a doua jumătate a secolului al IX-lea. Astfel, aflăm că *Monastirea Argeșului* este o „baladă populară, publicată pentru prima dată în colecția lui Vasile Alecsandri, *Poezii populare. Balade (Căntece bătrânești)*, II, Iași, 1853”¹¹, ulterior fiind preluată și devoltată de numeroși alți autori, fiecare transpunându-și asupra nucleului oferit de Alecsandri o viziune proprie referitoare la zidirea mănăstirii și destinul care-i urmărește pe meșter, respectiv pe soția sa.

Varianta Alecsandri a versiunii românești a poveștii despre meșterul Manole este intitulată *Monastirea Argeșului* și face referire la sacrificiul pe care acesta trebuie să-l îndeplinească pentru ca marea mănăstire să nu se mai dărâme în timpul nopții: zidirea ființei iubite, urmată de jertfa prin propria sa viață, când construcția este deja ridicată. Deși comună, ca esență, multor popoare, această baladă, în versiunea ei românească, nu ar fi putut avea aceleași semnificații și la alte popoare, întrucât fiecare acțiune a personajelor din text capătă valențe autohtone, amintind de profundele meditații ale românilor cu privire la destinul creatorului, înfățișat aici de meșterul Manole. De altfel, referindu-se la acest text și la motivul zidirii pe care îl dezvoltă, D. Caracostea era de părere că „din tot folclorul lumii, la noi și-a împlinit deplin motivul acesta destinul estetic. Individualizând balada românească, ies la iveală anumite trăsături care ne transpun într-o altă atmosferă, totul fiind subordonat destinului de meșter, în sens de creator, întrucât acesta poate fi văzut și realizat în sfera poporană.”¹²

Incipitul baladei ni-l pune în față față pe Negru- vodă, care, pe malul râului Argeș se preumblă cu un scop precis, însoțit de „Nouă meșteri mari,/ Calfe și zidari”¹³, în fruntea cărora stă Manoli, „care-i și întrece.” Numărul meșterilor nu este ales întâmplător, căci cifra nouă simbolizează „o multiplicare a lui 3 ($3 \times 3 = 9$); e triada triadelor la pitagoreci. Are o valoare rituală în miturile și misterele din Eleusis”¹⁴, iar meșterul Manoli vine să completeze rândul acestora, care doar cu el în frunte constituie un tot unitar, zecele fiind „număr simbolic al totalității.”¹⁵ Așadar, pe lângă aspecte de ordin practic, fiind cunoscut că pentru zidirea unui edificiu mareț este nevoie de o forță substanțială de muncă, se remarcă și încărcătura simbolică a unor aspecte din baladă, ele nefiind însă valabile doar pentru această parte de început a textului, care se continuă cu motivul călătoriei întreprinse de Negru- vodă și grupul său de muncitori: „Să aleagă-n vale/ Loc de monastire/ Și de pomenire”, așadar locul construcției unui edificiu care să dăinuie în timp în memoria urmașilor, dar și lăcaș de închinare pentru o populație greu încercată de-a lungul timpului. Despre această alegere pe care o face cineva atunci când vrea să construiască un edificiu se spune că „se face cu o deosebită grijă. (...) Locurile nu se aleg la întâmplare, nici după motive profane, frumusețe, sanitare, strategie etc.”¹⁶ Cu toate acestea, Negru- vodă își dorește drept loc de construcție a mănăstirii un teritoriu pe care se află „Un zid părăsit/ Și neisprăvit”, ceea ce ne duce cu gândul la o anticipare a evenimentelor care vor urma pe parcursul desfășurării firului epic și chiar la o oarecare ciclicitate, astfel încât putem fi îndreptățiți să ne gândim că în acel loc mai

¹⁰ Ion Taloș, *op. cit.*, p.71.

¹¹ Nicolae Bot, *loc. cit.*, p.605

¹² ***D. Caracostea, în *Meșterul Manole*- Studiu, antologie și note de Maria Modoreanu, Editura Eminescu, București, 1980, p. 166.

¹³ Citatele din baladă au fost preluate din lucrarea *Balade populare românești*, Ediție îngrijită, prefată și bibliografie de Iordan Datcu, Editura Albatros, București, 1997, pp.165-174, textul de față al baladei fiind reprodus după o ediție de Vasile Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, adunate și întocmite de..., București, Tipografia Lucrătorilor asociați, 1866, p.186-192.

¹⁴ Ivan Esveev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 2001, p. 127.

¹⁵ *Ibidem*, p.212.

¹⁶ Mircea Eliade, *Meșterul Manole*: antologie; selecție de texte și note de Magda și Petru Ursache; pref.de Petru Urasche, Editura Eikon, Cluj- Napoca, 2008, pp.177- 178.

fuseseră încercări de edificare a unor construcții, care fie nu au reușit, fie au fost măcinate de trecerea timpului, doar un zid mai rămânând acum vizibil.

Referitor la acest aspect, Mircea Eliade se întreabă dacă nu cumva „voia el cu tot dinadinsul să continue încercarea unui predecesor, despre care balada nu ne spune nimic? I se păreau sorții de izbândă mai siguri dacă relua o acțiune întrerupt, dacă încerca să integreze opera lui unei anumite tradiții?”¹⁷ Întrebările lui Eliade sunt pertinente, însă un indiciu într-o încercare de a răspunde la ele găsim chiar în versurile baladei, unde se remarcă faptul că Negru- vodă știa încă de la început că locul zidului cu pricina va fi cel ales pentru clădirea noi mănăstiri: „Nu cumv-ai văzut,/Pe unde-ai trecut,/ Un zid părăsit/ Și neisprăvit?” Așadar, putem deduce că cel interesat în mod direct de noua construcție nu dorea un loc întâmplător, ci unul anume stabilit, după criterii știute numai de către el.

Locul acesta „damnat are caracteristicile haosului primordial înainte de a fi transformat în cosmos. El este un „loc al nimănui”, în egală măsură stăpânit de forțe malefice și benefice”¹⁸ Astfel, zidul este plasat „La loc de grindisă,/ La verde-aluniș”, deci într-un decor care îl face vizibil din orice punct, înconjurat de verdeață, deci de viață, care se îngemănează cu aspecte care țin de credințele populare: „Câinii, cum îl văd, la el se răpăd/ Și latră-a pustiu/ Și urlă-a morțiu”, așadar poate fi aducător de ghinion, unul care poate înlăturat doar printr-o eventuală consacrare a mănăstirii, o sfințire pentru slujire în ea, ceea ce ar aduce și o purificare a locului în care se află: „Consacrarea prin anumite ritualuri are tocmai menirea de a aduce echilibru între forțele universale aflate în conflict.”¹⁹

Simbolistica viitorului lăcaș de închinare este evidențiată încă de la începutul poruncii lui Negru- vodă către meșteri, el transmițându-le să-i construiască „Monastire naltă/ Cum n-a mai fost altă”, așadar una care se va impune prin măreția ei și, poate, nu doar prin atât. Răsplata meșterilor este una pe măsura edificiului pe care ei îl vor clădi, ei acționând, totodată, probabil, și dintr-o teamă pe care o manifestă față de domnitor, care îi și amenință cu privire la ce are să li se întâmple dacă nu se vor supune: „Că v-oi da averi, / V-oi face boieri,/ Iar de nu, apoi,/ V-oi zidi pe voi, /V-oi zidi de vii/ Chiar din temelii!” Astfel, se sugerează sublimarea simbolică a celor zece meșteri. Ideea sacrificiului uman, a jertfei pentru zidire, sugerează practici anterioare creștinismului. Forțele răului continuă să activeze în acel loc: « Dar orice lucra,/ Noaptea se surpa »²⁰, în ciuda destinației pe care o avea clădirea a cărei construcție începuse, însă nu evolua, chiar dacă timpul nu stătea în loc, iar amenințarea lui Negru- vodă era pe cale de a se concretiza: „Domnul se mira/ Și-apoi îi mustra./ Și-apoi se-ncrunta/ Și- i amenința/ Să-i puie de vii/ Chiar în temelii!”

Salvarea meșteriilor vine prin nimeni altcineva decât prin Manoli, care nu întâmplător se distingea încă de la început de restul lucrătorilor. Acesta are un vis al cărui mesaj se vrea a fi salvator pentru ei ca meșteri, un vis care, la fel ca alte elemente din cadrul baladei, anticipează evenimentele ce se vor desfășura: „O șoaptă de sus/ Aievea mi-a spus/ Că orice-am lucra, Noaptea s-a surpa/ Pân-om hotărî/ În zid de-a zidi/ Cea întâi soțioară,/ Cea întâi sorioară/ Care s-a ivi/ Mâni în zori de zi,/ Aducând bucate/ La soț ori la frate.” Se remarcă aici prezența unei forțe supranaturale, care-i spune meșterului ce anume are de făcut. Încă din acest moment se remarcă o conformare a lui Manoli în fața destinului, căci acesta le împărtășește visul și confrăților săi, de a căror tăcere depinde edificarea mănăstirii: „Cu toții să giurăm/ Și să ne legăm/ Taina s-o păstrăm.” Aici nu este vorba doar despre un simplu jurământ frățesc pe care îl fac meșterii, ci se sugerează și unitatea acestora, manifestată prin puternica dorință de a vedea mănăstirea ridicată.

Nu trece mult timp și, în zori de zi, când încă privitorii nu puteau distinge foarte clar ceea ce se afla la orizont, visul celui dintâi dintre meșteri este pe cale să devină realitate, însă realitatea care avea să se întâmple nu este una la care meșterul s-ar fi gândit, căci cea care venea către locul în care se zidea mănăstirea „Și îi aducea/ Prânz de mâncătură./ Vin de băutură” nu era nimeni alta decât soția sa, Ana. În acest moment al baladei apare femeia, reprezentantă a motivului „femeii destinate zidirii, motiv care ilustrează marea înțelepciune a umanității că numai glasul iubirii este cel care

¹⁷*Ibidem*.

¹⁸Gheorghe Crăciun (coord.), *op. cit.*, p.40.

¹⁹*Ibidem*.

²⁰Emil Alexandrescu, *Introducere în literatura română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2007, p.73.

susține armonia, echilibrul, înalță omul și-l duce mai departe.”²¹ Femeia apare aici ca o salvare, o salvare pentru meșteri care în sfârșit vor putea face o jertfă pentru ca zidurile să nu se mai dărâme, însă tocmai aceasta înseamnă pentru meșterul Manoli un sacrificiu deosebit, dar totodată confirmă faptul că un sacrificiu real nu se poate realiza decât prin iubire. Cu toate acestea, meșterul nu este de la început dispus să facă acest sacrificiu, și nu pentru că trebuie să îl facă, ci fiindcă este nevoit să renunțe tocmai la ființa atât de iubită. În încercarea de a împiedica destinul să își urmeze cursul, el invocă forțele naturii, care să nu lase pe Ana să se apropie: „Dă, Doamne, pe lume/ O ploaie cu spume,/ Să facă pâraie,/ Să curgă șiroaie,/ Apele să crească, / Mândra să-mi oprească/ S-o oprească-n vale, S-o-ntoarcă din cale!” Când apele nu îl ascultă și nu o determină pe femeie să facă cale întoarsă, Manoli invocă un alt element al naturii, vântul, printr-o rugă adresată lui Dumnezeu, dar nici acesta nu este de ajuns, chiar dacă suflă cu o intensitate puternică, să o oprească pe femeie: „Domnul se-ndura,/ Ruga-i asculta/ Și sufla un vânt,/ Un vânt pre pământ,/ Paltini că-ndoia,/ Brazi că despoia, Munții răsturna, / Iară pe Ana/ Nici c-o înturna!”, căci ea era tot mai departe de locul de jertfă, spre bucuria meșterilor care se înveselau probabil când vedeau că cea sacrificată nu va nici soția, nici sora vreunuia dintre ei. Singurul care „turba” este Manea, Manole, care acum însă nu mai încearcă să facă nimic pentru a împiedica natura să își urmeze cursul. De fapt, se pune întrebarea dacă el a încercat vreodată să se împotrivescă sorții, dacă ne gândim că el nu face altceva decât să invoce ajutorul lui Dumnezeu, care prin apă și vânt ar fi împiedicat-o pe Ana să ajungă la locul stabilit. Mai mult decât atât, putem reflecta dacă ar fi avut puterea să facă ceva. Cert este că din momentul sosirii Anei la mănăstire el nu mai încearcă să se opună destinului și duce la îndeplinire „porunca” din vis pentru a face ca zidurile să nu se mai dărâme.

Din momentul amintit, Manole începe el însuși ritualul zidirii soției sale dragi, însă pentru ca durerea să nu fie atât de mare, totul se realizează într-o manieră ludică, meșterul asigurând-o pe Ana că totul este doar o glumă: „-Stăi, mândurța mea,/ Nu te spăria,/ Că vrem să glumim/ Și să te zidim!” În naivitatea sa, femeia dă crezare spuselor soțului ei și îi acceptă jocul cu zâmbetul pe buze: „Ana se-ncredea/ Și vesel râdea”, chiar dacă el se apucase să ridice zidul. Ceea ce la început părea doar un joc între adulți, se transformă treptat într-un joc al destinului care acum nu mai poate fi schimbat, căci zidul începe să capete proporții iar Ana, să simtă durerea care îi frângea trupul. Strigătele ei către Manoli sunt zadarnice: „Meștere Manoli!/ Zidul rău mă strânge,/ Trupușoru-mi frânge!”, căci acesta continuă ridicarea zidului, astfel încât trupul Anei este acoperit complet, „Încât, vai de ea,/ Nu se mai videa,/ Ci se auzea/” doar un glas din ce în mai stins, care, cu ultimele puteri, anunța sfârșitul: „Zidul rău mă strânge/ Viața mi se stinge!”, iar odată cu ea, dipare între ziduri și copilul încă nenăscut pe care îl purta în pânțele, ceea ce face ca sacrificiul meșterului pentru edificarea mănăstirii să fie unul îndoit. Zidirea Anei pentru întărirea mănăstirii, este un act „simbolic, dar arhetipal. Ființa Anei va da naștere, prin sacrificiu, Mănăstirii Argeșului, așa cum ar naște un prunc. Sufletul ei va însufleți zidurile de piatră și le va face să reziste timpului. Ideea este că nimic nu se poate crea fără sacrificiu.”²² Nici copilul nu apare întâmplător în contextul dat, căci copilul este o ființă pură, neprihănită, care adesea vine ca un mijloc de salvare pentru părinți, care se jertfesc pentru el. Aici, chiar el este jertfit, nu într-un mod neapărat voluntar, însă zidirea lui dimpreună cu mama care încă nu l-a născut are valențe simbolice. Astfel, Mircea Eliade consideră că „copilul este un simbol ecumenic al începuturilor, al lucrului nou, al vieții totale, al evenimentelor excepționale, al trăinicieii, al eternității. Misiunea de paznic și protector al clădirii, dacă cumva se întâlnește în anumite împrejurări, nu este decât o degradare a unei concepții arhaice: însuflețirea construcției se face sub semnul mitic al „copilului” ca să asigure operei nu numai durată, ci și perenitatea”²³.

Cu aceasta, Ana pare să fie dată uitării și firul epic al baladei îl aduce din nou, parcă *ex abrupto*, pe Negru- vodă în peisaj, care „vine/ Ca să se-nchine/ La cea monastire/ Falnică zidire, Monastire naltă.” Este sugerată aici o trecere a timpului, iar mănăstirea deja s-a clădit, pe placul domnitorului. Se insistă aici asupra evoluției ulterioare a construcției tocmai pentru că elementul cel

²¹Constanța Bărboi, *Dicționar de personaje literare*, Editura Niculescu, București, 2009, p. 227.

²²Emil Alexandrescu, *op. cit.* p.74.

²³Mircea Eliade, *op. cit.* p.167.

mai important, sacrificiul, deja s-a produs, iar nimic nu a mai stat în calea clădirii unei mănăstiri care încă de la început se dorea a fi una deosebită. Iată că, acum, ea este unică, „Cum n-a mai fost altă”. Cu toate acestea, talentul și iscusința meșterilor pot fi valorificate oricând căci, la interpelarea adresată de către domnitor cu privire la capacitatea lor de a ridica un locaș mai frumos și mai luminos, meșterii răspund afirmativ, ceea ce nu este tocmai pe placul acestuia care, după ce „pe gânduri sta”, decide să împiedice ca meșterii să facă o nouă mănăstire care s-o întrecă pe cea construită din porunca sa. Din acest motiv, el hotărăște ca meșterii să fie lăsați pe acoperiș, de unde să nu mă mai poată coborî, iar de aici până la fapte nu mai este mult, căci meșterii, într-o încercare icariană de a se salva, după ce constată că schelele și scările au fost înlăturate, „își făcea/ Aripa zburătoare/ De șindrili ușoare./ Apoi le-ntindea/ Și-n văzduh sărea./ Dar pe loc cădea./ Și unde pica,/ Trupu-și despica.” Mișcarea aceasta în jos pe care ei o întreprind pare a fi similară destinului Anei, meșterii dând de asemenea dovadă de spirit de sacrificiu, care se concretizează în încercarea lor de a se salva. La fel cum Ana crede că tot ceea ce i se întâmplă este numai o glumă, și meșterii, în naivitatea lor, cred că aripile pe care și le-au confecționat îi vor ajuta să zboare. De această dată, măiestria lor nu dă roade, căci ceea ce le este scris nu se poate schimba. Diferența stă însă în faptul că, în vreme ce trupul Anei este destinat putrezirii, în zidurile mănăstirii, trupurile meșterilor sunt redade naturii, printr-o aruncare a lor în văzduh, ceea ce ne sugerează o dimensiune hiperbolizată a construcției ce a necesitat atâta sacrificiu.

Asistând la „sinuciderea” de nevoie a tovarășilor săi, Manole este ultimul care recurge la acest gest. Nu întâmplător, în momentul în care el „încea/ De-a se arunca”, îi vine în minte galsul Anei, soția pe care a sacrificat-o pentru ca zidurile mănăstirii să nu se mai dărâme, glas „nădușit”, „care mereu gemea/ Și mereu zicea:/ -Manoli, Manoli,/ Meștere Manoli!/ Zidul rău mă strânge,/ Țâțșoara-mi plânge./ Copilașu-mi frânge, / Viața mi se stinge!” Acest ultim strigăt al Anei din interiorul zidurilor poate avea o dublă conotație. Pe de o parte, gestul poate fi interpretat ca o mustare de conștiință pe care și-o face meșterul în clipa în care știe că sfârșitul îi este iminent. Este foarte probabil să fie așa, întrucât acest strigăt după ce mănăstirea este ridicată dar, pe de altă parte, putem lua în calcul și posibilitatea ca edificarea lăcașului de cult să se fi produs într-un timp accelerat, deci foarte rapid, iar această ultimă tânguie a Anei să fie interpretată în sens propriu. Cu toate acestea, având în vedere amplitudinea gestului pe care l-a făcut, acela de a-și zidi soția pentru a face ca zidurile să reziste, prima variantă pare mai plauzibilă. În cele din urmă, gestul lui Manole și, deopotrivă, al celorlalți nouă meșteri, are și o valență simbolică, întrucât, în concepția lui Eliade „sufletele celor căzuți «însufleteau» neamul, așa cum am văzut că, în antichitate, o expediție era «însuflețită», prin jertfe rituale. Concepția aceasta a morții creatoare, cu toate implicațiile ei străvechi, a fost acceptată și transfigurată de creștinism.”²⁴

În ecourile vocii Anei care cerea îndurare, Manole urmează același destin pe care l-au avut și ceilalți nouă meșteri, astfel încât, „De pe coperiș/ mort bietul cădea!”, iar în locul în care acesta cădea, a apărut o fântână, fapt deloc întâmplător având în vedere spațiul autohton în care este plasată acțiunea baladei căci, „la români, săparea unei fântâni este un rit de expiere a păcatelor și una dintre cele mai importante binefaceri.”²⁵ Fântâna din baladă nu este săpată de nimeni în memoria lui Manole, a Anei sau, poate, a rodului iubirii dintre ei încă nenăscut, ci este una care se săpa singură, „se mai făcea”, ca un simbol al pierderii pe care universul întreg a avut-o. Desigur că limbajul este unul metaforic, însă fântâna este una „cu lacrimi udată”, căci are apa ușor sărată, ceea ce întărește ideea că întreaga natură plânge după cei ce au dispărut, însă nu îi vrea pedepsiți, căci altfel i-ar fi dat uitării. În acest fel, memoria lor va dăinui.

Dincolo de conținutul baladei și de simbolistica pe care o au elementele acesteia, prin povestea din *Monastirea Argeșului*, care este, pe cât de simplă, pe atât de interpretată și care îl înfățișează pe meșterul Manole, se pune baza unui șir de texte care pornesc tocmai de la acesată imagine a sacrificiului pentru creație, dezvoltată în varianta populară și culeasă de Vasile Alecsandri. Dezvoltată la mai multe popoare, așa cum am arătat la început, această poveste aparent simplă constituie doar una dintre ipostazele în care apare mitul creației, anume aceea incipientă.

²⁴*Ibidem*, p.22.

²⁵Ivan Esveev, op. cit, p. 68.

Astfel, „modelul exemplar al tuturor acestor forme de sacrificiu este, aproape sigur, un mit cosmogonic, adică cel care explică creația prin uciderea unui Uriș primordial (...); organele lui dau naștere diferitelor regiuni cosmice.(...) În acest orizont mitic trebuie căutată sursa spirituală a riturilor noastre de construcție.”²⁶ Nu se poate ca în acest moment să nu amintim de vădita asemănare cu *Miorița*, și ea răspândită în rândul popoarelor din spațiul balcanic, dar care reprezintă o multitudine de elemente autohtone și, de asemenea, este baza altui mit fundamental al culturii române.

În ciuda răspândirii acestei balade în întreg spațiul balcanic, și nu numai ea este reprezentativă pentru viziunea românească a poporului în fața acceptării destinului, un destin marcat de superstiții și credințe mascate printr-o poveste simplă, dar de o reală valoare estetică. În acest sens, „fără îndoială că în dezvoltarea folclorică a temei jertfei zidirii la popoarele balcanice, formel românești clasice, prin orientarea lor artistică, prin modul în care realizează poetic vechea temp, depășind-o, dându-i, în locul fatalei resemnări în fața unei barbare superstiții, un sens umanist adânc de credință în misiunea artistului, în lupta lui eroică pentru realizarea marilor valori culturale, se situează într-o etapă foarte îndepărtată de momentul în care s-a făcut primul salt de la credință la reprezentarea artistică.”²⁷

BIBLIOGRAPHY

*** *Balade populare românești*, Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Iordan Datcu, Editura Albatros, București, 1997

*** D.Caracostea, în *Meșterul Manole*- Studiu, antologie și note de Maria Modoreanu, Editura Eminescu, București, 1980

Alexandrescu, Emil, *Introducere în literatura română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2007

Bărboi, Constanța, *Dicționar de personaje literare*, Editura Niculescu, București, 2009

Bot, Nicolae, *Monastirea Argeșului*, în *Dicționar analitic de opere literare românești A-M*, coord. Ion Pop, Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2007.

Crăciun, Gheorghe (coord.), *Istoria didactică a literaturii române*, Editura Aula, Brașov, 1997, p.40.

Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, București, 1995

Eliade, Mircea, *Meșterul Manole*: antologie; selecție de texte și note de Magda și Petru Ursache; pref.de Petru Urasche, Editura Eikon, Cluj- Napoca, 2008

Esveev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 2001

Pop, M; Ruxăndoiu, P., *Folclor literar românesc*, ed. a II-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978

Taloș, Ion, *Meșterul Manole. Contribuții la studiul unei teme de folclor european*, Editura Minerva, București, 1973, p.7 apud Wiliam J. Entwistle, *European Balladry*, Oxford, 1939

Vrabie, Gheorghe, *Balada populară română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București , 1966

²⁶Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, București, 1995, pp. 193-194.

²⁷M.Pop, P. Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, ed. a II-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978, p.348.

THE LITERARY AND ARTISTIC BOHEMIA: THE GENESIS AND THE PROLIFERATION OF A CULTURAL MYTH. THE FIRST OCCURRENCES IN THE ROMANIAN CULTURAL SPACE

Diana Blaga

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

*Abstract: At the same time with its perpetuation in the French society and culture, the literary and artistic bohemia, as a vibrant phenomenon of the nineteenth century, experienced the process of becoming a cultural myth. As a result of its popularity, bohemia has also been transferred towards other cultural spaces, wherefore it served as a model – it was copied and/or adapted. Thus, on Romanian grounds, the first bohemians expose themselves as sympathizers and imitators of the French original ones. The transition of the phenomenon from the French cultural space into the Romanian one is mediated both by men (writers and artists who made direct contact with the Parisian bohemia and who imported attitudes, practices, habits) and texts (their readings as well as their memories committed to paper during or after the process took place). One of the first most complex testimonies of this kind is the one of Dimitrie Karnabatt, *Bohema de altădată* (The Aforetime Bohemia), wherein the steps of the transition process are disclosed by the portrayals of the first Romanian bohemians such as Ștefan Petică or the actor C.A. Notarra. The image of bohemia was afterwards perpetuated by writers such as Dimitrie Anghel or Al. O. Teodoreanu.*

Keywords: literary and artistic bohemia, myth, „mythobiography”, cultural import, memoirs

Fenomen cu origini în spațiul geografic și cultural francez, boema literară și artistică a cunoscut procesul de transfer spre alte spații culturale. Perpetuarea și dezvoltarea sa pe teritoriul în care emerge a determinat, în mod organic, și difuziunea culturală a fenomenului. Această din urmă etapă a fost favorizată de caracterul cosmopolit, eterogen al Parisului, capitală a republicii literelor, loc creuzet al boemei, în care aceasta a cunoscut maxima eflorescență. Astfel, unei boeme franceze originare, îi urmează, de exemplu, o boemă americană, o boemă spaniolă și chiar o boemă românească, fiecare cu particularități ce țin de specificul propriu. Factorii care au facilitat această propagare a fenomenului, și anume mediatorii transferului, au un rol central și în fixarea unei imagini a boemei proprie spațiului adoptiv. Difuziunea fenomenului presupune și o selecție naturală a elementelor, a fundamentelor care îl constituie la origini. Fiecare cultură destinată va opera o triere organică a acestora, importând o formă a boemei care să se plieze pe spiritualitatea proprie, adaptând fenomenul la propria stare socio-culturală și spirituală. Conturarea unei imagini a boemei românești aflată în stadiul de emergență presupune anterior o prezentare a boemei franceze, cu ambiguitățile și contradicțiile pe care descrierea fenomenului le-a presupus dintotdeauna și o prezentare a mecanismelor care au determinat ca fenomenul să fie supus mitizării.

Matricea mitului boemei o găsim în romanul lui Henri Murger, *Scene din viața de boem*. Povestirile și personajele cuprinse în acesta au determinat formarea unei anume imagini a boemilor, care a dus la discuții și controverse privind poziția fenomenului în viața culturală, privind rolul și importanța lor. Primii boemi s-au desprins din rândul romanticilor, de unde punctele de întâlnire dintre imaginea geniului – un alt mit al secolului al XIX-lea – și cea a artistului boem ca ocupații vocaționale. Poveștile lui Murger au oferit șablonul după care va fi judecat ulterior caracterul boem al unui artist. Rebelul, artistul marginal, care se opune ordinii oficiale, instituționale, totodată refuzat de aceasta, pentru care libertatea este una dintre valorile supreme, alături de autenticitate, aflat mereu în impas financiar, frecventator asiduu al cafenelelor, cu o apetență ridicată pentru sociabilitate – aceștia ar fi câțiva dintre invarianții (Seigel în Brissette 2010) care definesc boema, elemente ale unui stil de viață care îi deosebește pe acești artiști de oamenii integrați social

(*ibidem*). Un stil de viață în care arta se confundă cu existența cotidiană și care poate deveni principala operă a artistului altfel neîmplinit. Caracterul artistic al vieții determină perceperea unei excepționalități a boemului, excepționalitate care dă greutate mitului și celui care se face reprezentant al său sau, dimpotrivă, este percepută drept inadaptare la norme, incapacitate de adaptare, făcând din artistul boem un paria al societății. Excepționalitatea, „starea de excepție” (Agamben, 2008: 37) arată că boemii se află în afara centrului, în afara câmpului literar, însă, cu toate acestea, aparținându-i; se află la marginea sa și într-o perpetuă încercare de a pătrunde spre centru, oferind o imagine alternativă asupra câmpului literar.

Nathalie Heinich (în Brissette 2010) propune o lectură a fenomenului boemei din trei perspective care, luate în ansamblu, oferă cadrul general al elementelor care au determinat formarea mitului corespunzător: una a realului, una a imaginarului și una simbolică. Prima dintre acestea prevede constatarea făcută de istoricii literari și de sociologi asupra câmpului literar care, prin forța de atracție exercitată de Paris, devine supraaglomerat, astfel încât mulți potențiali artiști vor fi ignorați de instituțiile oficiale, de unde numeroasele grupări alternative care vor lua ființă, majoritatea în spații ale sociabilității precum cafeneaua și majoritatea exercitându-și scrisul majoritar în presă. La nivelul realului se remarcă și vârsta boemului care este, prin excelență, tinerețea, vârsta a revoltei și a nevoii de a se face remarcat. Dimensiunea imaginarului este cea care oferă cele mai pertinente fire conductoare spre un mit al boemei, întrucât pornește de la acțiunile de fixare în scris a fenomenului: consemnări ficționale, memorii ficționalizate, legende, anecdote, biografii etc. Aflată în relație de determinare reciprocă cu dimensiunea realului, cea imaginară furnizează o perspectivă colectivă asupra boemei, reprezentări ale acesteia împărtășite de colectivitate, rezultate din ansamblul acestei „istorii literare anecdote”, cum subliniază Jean-Didier Wagneur, unul dintre cercetătorii cei mai avizați ai boemei franceze. În lipsa acestei colecții de istorii cu și despre boemi, în lipsa acestei „mise en texte” (Wagneur în Brissette 2010), boema și cetățenii săi sunt lipsiți de unitate semantică. Astfel, boema devine, conform sociologului francez Nathalie Heinich, un mit fondator de statut, constructor de vocații și chiar creator de realități, întrucât stilul de viață al boemilor lui Murger va deveni un punct vital de raportare pentru viitori potențiali boemi. Cea de-a treia dimensiune, cea simbolică, determină semnificațiile mai mult sau mai puțin conștiente pe care interpreții le-au oferit fenomenului de-a lungul timpului.

Din totalitatea consemnărilor și interpretărilor oferite boemei, fie ele de natură reală, imagină sau simbolică, se conturează ceea ce același Jean-Didier Wagneur numește „mitobiografie”. Ridicarea la rangul de mit a scriitorului boem și a fenomenului în care acesta se înscrie le oferă legitimitate, devenind modele în istoria literară, pasibile a fi copiate, adoptate și adaptate de generații care le urmează în același spațiu cultural, precum și în alte coordonate spațiale. Jerrold Seigel și Elizabeth Wilson prezintă, în studiile pe care le dedică boemei literare și artistice, cazuri – individuale și de grup – care au încarnat mitul boemei sau care l-au confirmat – deci, mitobiografii –, conturând prin portretele narate de ei fenomenul și imaginea unei epoci și a unei părți a societății în care fenomenul boemei s-a dezvoltat. Analizele minuțioase ale celor doi relevă, la rândul lor, prin sursele la care apelează, plasarea discursului despre boema literară la granița dintre document și imaginație, dintre referențial și ficțional. Pentru Seigel, Murger, Baudelaire, Verlaine, Privat d'Anglemon, Émile Goudeau, Jules Vallès ș.a. încarnează tot atâtea cazuri care, în momente diferite, pentru grupări diferite, oferă o imagine a fenomenului, la fel cum pentru E. Wilson o fac Byron, același Murger sau Rimbaud.

Fără îndoială, contactul direct cu Parisul, capitala republicii mondiale a literelor, reprezintă unul dintre factorii determinanți în răspândirea stilului boem de viață în alte spații literare, inclusiv în cel românesc. Parisul este, prin excelență, perceput drept „capitală intelectuală, arbitru al bunului-gust și locul de naștere al democrației politice [...], oraș idealizat unde poate fi proclamată libertatea artistică.” (Casanova 2016: 34). Acest fapt îl face să fie un punct de atracție pentru artiști, pentru cei care doresc să se afirme, fie că rămân aici sau urmăresc să se întoarcă în țara natală, unde se vor remarca prin intențiile de modernizare a câmpului literar, prin inovații și prin importul de forme cultural-literare. Cât privește viața boemă, determinantă este adoptarea de atitudini, de mentalități și de practici, căpătate prin contactul cu mediul parizian. Dintre figurile care încarnează

boema artistică emergentă în peisajul românesc, bucureștean, la sfârșitul secolului al XIX-lea, concludente sunt două cazuri. Actorul C.A. Nottara și caricaturistul Constantin Jiquidi, a căror „parizianizare”¹ este evidentă odată plasați într-o societate aflată încă în proces de modernizare, sunt surprinși în memoriile lui D. Karnabatt privind începuturile vieții boeme la noi drept mediatori ai unui stil de viață cunoscut celor mai mulți scriitori și artiști români de la acea dată exclusiv din presa, la rândul ei, pariziană. De altfel, structura noilor publicații, rubricile ziarelor noi, „decadente” urmează modelul centrului la nivel universal. Cel care rememorează în anii '40 despre „bohema de altădată”, mărturisește că C.A. Nottara, una dintre primele figuri boeme care populează Bucureștiul, „venea din Paris, parisianizat ca înfățișare, ca exhibiție vestimentară – bohem din Montmartre, purtând un joben caracteristic, lavalieră neagră, redingotă neagră – parisianizat în vorbă.” (Karnabatt 1944: 24). Actorul apare drept o figură metonimică a întregii boeme pariziene, incorporând esența fenomenului, astfel încât simpla sa prezență reușește să boemizeze atmosfera bucureșteană:

Era o arătare din Montmartre – din Montmartre: de poezie, sentimentalism și fantezie ale acelei epoci a cărei faimă și ale cărei ecouri ajunseseră până în București, Montmartre cu vestita cafenea de artă «Le Chat Noir» unde trona cântărețul Aristide Bruant, a cărui imagine sugestivă de prototip al acelui cartier, fixată cu atât pitoresc de Toulouse-Lautrec, ajunseseră și în București, Montmartre, ale cărui idile erau legănate de sentimentalele romane ale lui Paul Delmet, dintre care una «Vous êtes si jolie...» se cânta și pe la noi, Montmartre, în care romanța «Stances a Manon» de Maurice Bouquet [...] făcea furori. (*ibidem*: 191).

Din „acel cartier al poeziei și al farmecului parizian” venea figura insolită a lui C.A. Nottara, care

[...] aducea în mijlocul nostru viziunea și parfumul turburător al cartierului Montmartre din acea vreme, cu poetica, legendara lui bohemă de poeți, pictori, muzicanți, midinete, dansatoare, din care unii și unele luaseră proporțiile și caracterul unor celebrități europene, a căror faimă ajunseseră până la noi. (*ibidem*: 192).

Boema ieșise din epoca lui Murger, în care adepții ei trăiesc de azi pe mâine, în anonim și mizerie. Acest elogiu al cartierului boemei, pe care simpla prezență a lui Nottara îl provoacă, continuă, sugerând aceeași dorință arzândă de a-l locui, de a-l trăi, de a-l reproduce măcar în Bucureștiul de final de secol XIX.

În același registru îl vede și pe Jiquidi:

Un domn, îmbrăcat sobru – veston negru, pantaloni negri – și totuși, cu o eleganță ostentativă în simplitate, prin nouitatea-i. Figura încadrată cu plete castanii, era accentuată prin linia aquilină a nasului. Paloarea mată a figurii se afirma pe tonalitatea neagră a vestmântului. Purta un joben cu bordurile mari, plete și lavalieră de mătase neagră. Era o vedenie de artă desprinsă din feeria desenurilor lui Steinlein, Guerot și Villette, evocând bohema de lux din Montmartre, așa cum le văzusem din ziarele și revistele pariziene din acea vreme. (*ibidem*: 154).

Jiquidi, precum congenerii săi, printre care însuși Karnabatt, văzuse în Paris posibilitatea afirmării, locul tuturor posibilităților, centrul lumii literar-artistice. Tocmai această viziune care face din orașul francez capitală a republicii literelor determină stratificarea în rândul potențialilor scriitori și artiști, al căror număr crește constant, afirmarea fiind îngreunată și favorizând viața boemă.

Jiquide adoptase această originală, fantezistă exhibiție a făpturii lui din Parisul în care își încercase norocul de artist. Pentru a izbuti, însă, în Parisul care atrage ca un irezistibil magnet, cu fascinația lui de glorie, himerele și ambițiile întregii planete de poezie și artă, se cere nu numai talent și putere de luptă și muncă, ci și răbdare, darul așteptării unei problematice consacrări. (*ibidem*: 155).

¹ Jurnalistul american Nathaniel Parker Willis vorbește, cu privire la New Yorkul anilor 1830-1840, despre „iminenta parisificare” („imminent Parisification”) a orașului, având în vedere aceeași idee a importului de atitudini și practici dinspre Paris, „the golden centre”, loc unde plăcerea este un scop central (apud Joanna Levin, *Bohemia in America, 1858-1920*, Stanford University Press, California, 2010, p. 78).

Adoptarea de practici pariziene și transplantarea lor într-un alt spațiu decât cel original nu este întotdeauna un proces cu succes garantat. Spațiul adoptiv se poate dovedi nepotrivit pentru varietatea a ceea ce oferă Parisul boemilor săi. În aceste condiții adaptarea fenomenului se impune cu iminență. Parizianizarea lui C.A. Nottara întâlnește limitele peisajului spiritual și fizic pe care capitala îl reprezenta la acea vreme:

El nu spunea niciodată, chiar când vorbea românește, să ne plimbăm pe Calea Victoriei, ci să «flanăm». Fusese un «flâneur» neobosit, virtuos pe cheiurile Senei și pe marele bulevarde ale Parisului. Își păstrase obiceiul – de care mă molipsise și pe mine – și în București, deși aci nu avea spațiul, perspectivele, varietatea, pitorescul delicat și mai cu seamă acea dispoziție de spirit specifică mulțimilor parisiene. (*ibidem*: 24).

Karnabatt își publică amintirile în 1944, dar cu atât mai mult privirea retrospectivă reușește să surprindă efervescența și insolitul unor tineri precum Constantin Nottara și Constantin Jiquidî. El însuși un locuitor frecvent al vieții de cafea, boeme, portretele pe care le construiește, anecdotele extrase din această existență, fragmentele de viață cotidiană prezentate oferă sens acestei societăți care prinde acum contur în spațiul românesc – o „societate în societate”, cum numește Pierre Bourdieu boema literară –, contribuie la perpetuarea mitului boemei pariziene și în afara acestui spațiu original. Această „mise en texte” memorialistică a lui Karnabatt se conjugă cu alte scrieri de tipul său (memoriile lui Victor Eftimiu, ale lui N. Carandino etc.), precum și cu documente epistolare rămase din epocă, cu articole de presă, cu scrieri care ficționalizează fenomenul și epoca sa (un exemplu elocvent este romanul lui Pantazi Ghica, *Un boem român*). Din toate acestea se desprind o serie de „destine-feuilleton” (Wagneur în Brissette 2010), al căror ansamblu compune mitobiografia necesară pentru legitimarea fenomenului.

Cercetările asupra boemei literare și artistice din afara spațiului francez au constatat schimbarea sensului cuvântului odată cu transferul cultural al fenomenului. Are loc ceea ce André Belleau numește un conflict de coduri (apud Birou în Brissette 2010), ceea ce prevede utilizarea unui cuvânt care aparține unui anume cod cultural într-un context străin de acesta. Cuvântul va continua să aibă sens, însă aproximativ legat de originile sale, va fi mai mult evocator, în cazul de față al unui stil de viață. Urmărind cum este perceput termenul „boem” în *Istoria...* lui Călinescu, publicată cu trei ani înainte de amintirile lui Karnabatt, câteva observații legate de acest conflict de coduri ies în evidență. La o trecere în revistă a numelor cărora istoricul literar îl asociază, devine clar că nu folosește cuvântul întotdeauna cu același sens. Portretul pe care i-l face lui C.A. Rosetti convinge că publicistul avea ceva din spiritul boemei franceze:

Înhăit cu tineri de soiul lui, cu mari plete ca ale lui Gautier, el făcea boemă scandalosă sub ochii nededați cu romantismul al boierilor. Ar fi mers odată cu sania, vara. Încălecat de-andaratele pe o saca, străbătea Podul Mogoșoaiei, escortat de ștregari cari strigau: «Ura! Vivat musiu Berlicoco!» Vodă ar fi pus să-l tundă și l-a trimis polițai la Pitești, unde-l și aflăm în 1842. [...] În 1845 e la Paris pentru studii, [...], e admis în loja masonică l'Athénée des Étrangers, [...], se îmbibă de liberalism în nota mistică, mesianică, a lui Mazzini. Acum la plete se adaugă o barbă mussetiană și trupul se înfășură într-o mantie mefistofelică de carbonaro, cu o poală aruncată pe umărul drept. (Călinescu 1982: 166-167)

Imaginile care completează portretul scris confirmă nonconformismul lui Rosetti. Însă când citim despre „boema confortabilă, de om bogat” a lui Alecsandri sau despre boema lui C. Negri, care „visa tihna” departe de viața politică, se ridică întrebarea cu privire la accepția pe care criticul o oferă termenului. Boema acestora, la care îl adăugăm și pe Al. Davila, „un boem inocent, trăit în alintare” (*ibidem*: 654), este mai degrabă o atitudine bonomă, a unor boieri care își permit traiul într-un *dolce far niente* studiat. Viața de boemă atribuită lui Ion Ghica se arată ceva mai aventuroasă decât a congenerilor săi, însă pare descrierea unei rebeliuni adolescente mai mult decât adoptarea vieții nocturne, de cafea a boemei franceze:

Gălăgios, vesel, făcea boemă. Pornea în oraș cu câte un tovarăș, noaptea, lua înghețată la Tortoni pe Boulevard des Italiens, și, după lungi peregrinațiuni, se întorcea la ziuă acasă. Revenit în țară cu un nume «très à la mode», se pune în conflict cu familia care cerea să se «împingă», în vreme ce el, bonjurist, voia să se facă dascăl la Sf. Sava. (*ibidem*: 382).

Nu același lucru se poate spune despre fratele său, Pantazi Ghica, de care Ion Ghica se arată chiar nemulțumit, având în vedere stilul de viață căruia i se dedă la Paris. Numit de Macedonski „regele boemei române”, Pantazi Ghica dă primul roman inspirat de acest stil de viață din literatura română, autobiografia romanțată *Un boem român* (1860). Acestui prim adevărat boem pe care Călinescu îl remarcă, îi urmează alte boeme mai apropiate în spirit de cea originară. Șt. O. Iosif era „un reprezentant original al boemei de cafea” (*ibidem*: 605). Pe Minulescu nu îl numește boem, dar era „un Villon al cafenelii, vibrant, plin de imaginație și de simț artistic” (*ibidem*: 695). Din aceeași epocă, D. Anghel este cel care se apropie cel mai mult de figura boemului parizian nu doar prin comportament, ci și prin destin:

Frații săi îl înscriu la o școală de economie politică, însă după întâia lecție, îngrozit, Anghel refuză să mai dea pe acolo. El e Poet, cu majusculă, cum scrie singur, și iubește boema subțire, frecventând cafenelele literare ale Parisului, Closerie de Lilas, Café Vachette. Prima călătorie la Paris o făcuse în 1894, a doua în 1900 când mergea și Iosif. (*ibidem*: 691).

Se observă și în reflecțiile lui Călinescu modul în care contactul cu Parisul devine un factor determinant, de prim plan în calificarea unui scriitor drept boem. Cât privește înaintarea spre jumătatea secolului al XX-lea, Dimitrie Stelaru este „boem adevărat, ducând o viață imposibilă” (*ibidem*: 945). Călinescu însuși nu rezonează cu un astfel de stil de viață, se remarcă chiar o ușoară ironie în rândurile sale, de multe ori, cum ne-a obișnuit, anecdote, despre unii boemi. La fel de evidentă este ambiguitatea termenului, atribuit uneori parcă la întâmplare.

Citatele extrase anterior din memoriile lui Karnabatt relevă și strânsa relație existentă între viața boemă și practicarea jurnalismului. Explicația stă în deschiderile pe care presa le oferă tinerilor potențiali scriitori dedați boemei, scrisul la ziar reprezentând o șansă de a se remarca, oferindu-le un spațiu de exprimare. Murger însuși și-a publicat *Scenele din viața de boem* în foileton, astfel aflându-și consacrarea atât de mult dorită. Practicarea jurnalismului îi asigură boemului existența de zi cu zi. Boemul este, conform analizelor aceluiși Jean-Didier Wagneur, scriitorul-jurnalist prin excelență. Nu doar că presa îi asigură un venit pe care viața de scriitor nu i-l poate altfel procura, dar statutul său, asemeni celui al jurnalistului, nu este clar definit în epocă. Nu marile ziare socio-politice ale vremii sunt cele care oferă acestor marginali posibilitatea și libertatea de a se exprima, ci este vorba de ceea ce Alain Vaillant și Yoan Vêrilhac analizează drept „la petite presse”. Sunt ziare cu tiraj limitat, care se ocupă de probleme ce țin de sfera secundarului, având în general caracter literar, artistic și non-politic. Un astfel de ziar era, în spațiul francez, „Le Chat Noir”, apărut sub auspiciile cafenelei după care a și fost numit. La noi, Karnabatt își amintește de „Presa”, înființat de Eugen Vaian, „un ziar zilnic, în genul ziarelor pariziene de pe acele vremuri, publicând cronici literare, schițe și nuvele, chiar poezii în fiecare număr.” (Karnabatt 1944: 89-90). Încă de la debut, tânărul scriitor va iniția „sub sugestia ziarelor pariziene” o rubrică de anchete și interviuri cu personalități ale vremii, „ceea ce constituia oarecum o noutate în ziarele de pe acele vremuri” (*ibidem*: 211). Caracterul colaborativ al jurnalismului determină ca presa să poată fi privită, asemeni boemei, ca un mediu al sociabilității. Scriitura jurnalistică este rezultat al unei continue interacțiuni în cadrul comunității de scriitori-jurnaliști. Cei doi cercetători francezi subliniază cum, privite din această perspectivă, presa și boema se fac posibile reciproc. Vorbind despre începuturile sale, memorialistul român surprinde această interdependență între cele două medii: „Debutând în presă, potrivit împrejurărilor și moravurilor din acea vreme, am debutat automat în bohema bucureșteană, în lumea noctambulă a Capitalei.” (*ibidem*: 90). Cele două fac posibilă difuzarea discursului în spațiul public și surprind legătura existentă între comunicarea socială și cea literară sau mediatică, trecerea de la una la cealaltă.

Unul dintre elementele care au favorizat transformarea vieții boeme într-una de legendă presupune suprapunerea care se realizează între viața cotidiană a boemilor și viața de artist, ba chiar între viață și operă. Cercetătorii vorbesc de „co-ficționare” (Pavel 2018), presupunând tocmai confuzia dintre viață și operă, în condițiile în care are loc un transfer între *moduri de existență* diferite – cercetătorul clujean utilizează sintagma în sensul pe care Bruno Latour i-l conferă (*ibidem*). Astfel, viața boemului ajunge să fie ficționalizată, se transformă în legendă, devine parte a

operei sau chiar se transformă în artă, așa cum elemente ale operei pot pătrunde în viață. Este vorba nu doar de a trăi pentru artă, ci de a adopta cu dedicare o ținută, o conduită, a avea „sentimentul estetic al vieții” (Marino 1967: 715), în cuvintele lui Adrian Marino cu privire la Macedonski, unul dintre primii scriitori români cu manifestări specifice boemei. Boema poetului poate fi explicată și prin poziția sa pe scena literară, cu alte cuvinte, prin raportarea sa la societatea junimistă ca centru de forță al literaturii române din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Macedonski este unul dintre primii autori semnificativi care se plasează în contra acestui centru și propune o nouă poetică coerentă. Situarea sa la marginea câmpului literar atestă „starea de excepție” a artistului boem, plasarea sa marginală față de centrul oficial, *în contra direcției* centrale (junimiste) în literatură. Macedonski și „Literatorul” său reprezintă un spațiu de lansare pentru tinerii care vor să se facă remarcați în literatură. D. Karnabatt subliniază că în jurul său „roiau debutanții și tinerii poeți” (Karnabatt 1944: 89), fiind lipsit de pedanteria pe care cei de la centru o manifestau față de marginali și față de eforturile lor de a atinge succesul: „cei în vârstă, consacrați ca maeștri – afară de Macedonski, care era un ostracizat – ne tratau cu impasibilitatea zeilor față de cultul simplilor muritori” (*ibidem*: 25).

Macedonski face parte din „elita spirituală” (Marino 1967: 721), întrupează un stil, o „manieră de a exista” (Macé 2016: 23), avându-se în vedere procesualitatea trăirii, viața ca fenomenalitate. Sociocriticul francez, pe urmele lui Barthes, subliniază că stilul nu trebuie perceput exclusiv ca rezultat al trăirii, ci el vizează însăși trăirea, este despre *cum* se trăiește (*ibidem*: 21). Boemii încarnează această procesualitate a trăirii. D. Karnabatt o remarcă în persoana lui Ștefan Petică, „prieten nedespărțit de zi și noapte în anii de bohemă, poezie și sărăcie ai debutului” (Karnabatt 1944: 111). Estetismul unei vieți private de resurse materiale, viața de cafea, boala, moartea timpurie au făcut din Petică o figură predispusă mitizării: „A fost un tânăr și frumos Don Quichotte al poeziei, zvârlit în prăpastie de vârtejul morilor de vânt ale visului și versului, de care se agățase cu fantastice gesturi de inspirat.” (*ibidem*). Descrierea continuă, suprapunerea, confuzia chiar a planului trăirii cu cel al poeziei fiind esențială: „Ștefan Petică nu a fost poet numai în versurile lui, ci în întreaga lui făptură, în linia generală a vieții și în viața cotidiană. [...] vedea totul prin prisma de cristal și de figurare miraculoasă a poeziei.” (*ibidem*). Mai mult decât atât,

Pentru Petică linia care desparte adevărul de fantezie, o realitate de vis, nu avea nicio precizie, se topea într-o abureală albăstrie. [...] în ciuda mizeriei care l-a prigonit fără răgaz toată viața a trăit estatic în ideal. [...] vedea în ideal nu numai lumea din afară, ci propria-i înfățișare, chiar înfățișarea-i vestimentară. Estet prin fire și prin cultura artistică [...] urmarea atât în scris cât și în viață eleganța. (*ibidem*),

în ciuda sărăciei pe care hainele sale o relevau.

Același estetism al vieții îl avea și Delavrancea, care, se pare, ar fi avut o tinerețe boemă. În fapt, chiar acest simț estetic al vieții face din el un boem: „Delavrancea a fost și a rămas un bohem fiindcă a fost și a rămas până la sfârșit un poet și un artist al vieții.” (Karnabatt 1944: 69). Boema sa este determinată de refuzul de a se complăce în viața micii burghezii din care se trăgea. Experiență a tinereții sale, aceasta fiind vârsta prin excelență asociată boemei, „Delavrancea a fost un bohem de la înfățișarea vestimentară până la existența de toate zilele” (*ibidem*: 69). Boema prozatorului îi deschide memorialistului calea pentru a schița o clasificare a fenomenului, așa cum Murger recurge la una în introducerea romanului său, conștient fiind poate de faptul că includerea lui Delavrancea printre boemi ar putea părea forțată. Astfel, tânărul prozator frecventa „o anumită bohemă, căci sunt diferite boheme în complicata viață socială modernă” (*ibidem*: 70). Karnabatt descrie două tipuri ale boemei literare și artistice: una „a mizeriei, a rataților, a celor neadaptabili vieții sociale” și „o bohemă de lux, bohema fanteziștilor vieții sociale”, descrisă drept „restrânsă, selectă”, pe care o frecventează Delavrancea, dar și Caragiale, împreună cu alți „câțiva prieteni amatori de vin bun și de nopți bucureștene” (*ibidem*). Această din urmă boemă pare a fi rezervată celor celebri, care se bucură chiar de succes, spre deosebire de prima, sub auspiciile căreia își duc traiul scriitorii și artiștii aspiranți, dedați, în lipsă de altceva, practicii jurnalistice.

Câteva decenii mai târziu, în epoca interbelică, până la instaurarea comunismului, boemii vor continua să populeze cafenelele, în special pe cele bucureștene. Unul dintre aceștia este Al. O.

Teodoreanu – Păstorel. Reprezintă cazul tipic al scriitorului absorbit de legenda conturată în jurul numelui său. Corespondența sa relevă o oarecare dezordine existențială care coexistă cu rigoarea și cu un aristocratism spiritual. Stilul de viață al autorului pune în umbră opera, receptată simplist sau ignorată, redusă în principal la catrenele spontane intrate într-un patrimoniu colectiv transmis pe cale orală. Macedonski are și el parte multă vreme de acest tratament, prin care viața captează atenția mai mult decât opera, în special în urma incidentului cu epigrama antieminesciană. Boemul care subminează autoritatea nu face decât să își îngroape și mai adânc opera, depreciată acum nu doar pentru caracterul ei simbolist-decadent, de împrumut, ci și pentru gesturile extraliterare ale autorului ei. Ficționalizarea la care viața lui Păstorel este supusă capătă dimensiuni de proporții, îl reduce pe autor la câteva trăsături care mistifică realitatea, determinând o receptare reducăționistă. Putem vorbi însă de o autosabotare din partea lui Al. O. Teodoreanu însuși, tocmai prin stilul de viață practicat, dar și prin specificul literaturii sale: o literatură situată la marginea canonului atât din punct de vedere generic, cât și al tonalității. Într-o epocă în care romanul românesc se află într-un stadiu de maximă eflorescență, în care au fost scrise marile romane ale literaturii autohtone, Păstorel alege să creeze și să publice proză scurtă umoristică, asumându-și astfel, indirect, marginalitatea. Nu doar autosabotarea narativă, ci și gestul parodic, și cel al abandonării proiectelor sunt atitudini care confirmă același spirit al boemei. Înainte de a deveni un obișnuit al cafenelelor bucureștene Capșa, Corso sau Café de la Paix, Păstorel este un personaj popular al boemei ieșene. „Academia liberă” (se remarcă denumirea subversivă la adresa formei instituționale a culturii percepută ca cea mai închisată) de pe Str. Lăpușneanu, din magazinul de „Coloniale și băuturi alese” al lui Samoilă reprezenta spațiul în care Al. O. Teodoreanu și confracții săi – Mihai Codreanu, G. Topîrceanu, Traian Ulea, Nicolae Tonitza, George Lesnea ș.a. – își expuneau verva umoristică în perioada interbelică. Cafeneaua permite întâlnirea scriitorilor, a artiștilor indiferent de ideologiile și de grupările literare cărora le sunt asociați oficial, de unde transformarea ei în spațiu al dezbaterilor și polemicilor fructuoase, devenind chiar o redacție comună pentru atâtea ziare și grupări literare tocmai prin diversitatea pe care o cuprindea.

Descris ca „un artist devorat de propriul personaj” (Lavaud în Brissette 2010), boemul este predispus a fi situat la granița dintre realitate și ficțiune încă din timpul vieții. Postum, figura boemului, va trece de la obscuritate și chiar anonim la plasarea în legendă. Dincolo de legătura, în epoca postromantică, cu mitul geniului romantic, mitizarea sa vine și ca un rezultat al ambiguității fenomenului care îl cuprinde, al contradicțiilor din interiorul acestuia. Nu e de mirare astfel că, de cele mai multe ori, moartea unui reprezentant al boemei a fost urmată de texte memorialistice sau interpretative care urmăreau să ofere o coerență unui personaj, nereușind însă, în ansamblul lor, decât să adâncească misterul, să perpetueze semnele de întrebare, perpetuând astfel și un mit cultural.

BIBLIOGRAPHY

- *** *Păstorel și corespondenții săi*, 1998, ediție de Rodica Pandele, Ed. Eminescu, București;
- Agamben, Giorgio, 2008, *Starea de excepție (Homo sacer II, 1)*, traducere de Alex. Cistelean, Ed. Idea Design&Print, Cluj-Napoca;
- Brissette, Pascal, Anthony Glinoe (dir.), 2010, *Bohème sans frontière. Comment naît un poète*, Presses universitaires de Rennes (accesat online, octombrie 2017: <http://books.openedition.org/pur/40198>);
- Casanova, Pascale, 2016, *Republica Mondială a Literelor*, traducere de Cristina Bîzu, Ed. Art, București;
- Călinescu, G., 1982, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a doua, Ed. Minerva, București;
- Gluck, Mary, 2005, *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, Harvard University Press;
- Karnabatt, Dimitrie, 1944, *Bohema de altădată*, Ed. Vremea, București;
- Macé, Marielle, 2016, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard, Paris;

- Marino, Adrian, 1967, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București;
- Pavel, Laura, 2018, *Boema literară a anilor '60-'70: moduri de a fi între autobiografic și ficțional*, în „Vatra”, nr. 1-2/2018, pp. 137-142 (accesat online, mai 2018: <https://revistavatra.org/tag/boema-literara/>).
- Seigel, Jerrold, 1986, *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, Viking, New York; Penguin Books, Harmondsworth, G.B.;
- Ulea, Traian, 1969, *Evocări. Amintiri de la academia liberă*, în *Amintiri de vânătoare*, Ed. Ceres, București, pp. 118-149;
- Vaillant, Alain, Yoan Vêrilhac, 2018, *Sociabilités littéraires et «petite presse»: questions de méthode*, în Alain Vaillant, Yoan Vêrilhac (dir.), *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle*, Presses universitaires de Paris Nanterre, (accesat online, aprilie 2019: https://www.fabula.org/actualites/documents/87963_2.pdf);
- Wilson, Elizabeth, 2003, *Bohemians. The Glamorous Outcasts*, Taurisparke, London.

THE INTENTIONS OF TESTIMONIAL LITERATURE TO RESTORE THE IDENTITY IN CONSTANTIN VIRGIL GHEORGHIU'S WRITING

Diana Diaconu

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The totalitarian camps, reinvented in the twentieth century, remain a mark for the memories of that time. By living himself the experience of the political prison, the writer Constantin Virgil Gheorghiu is among the first authors who, thanks to the celebrity of his novel, **The 25th Hour**, can speak to the whole world regarding the atrocities of an increasingly digital society. In his capacity of witness, like Traian Koruga, the alterego of the writer in the novel, Constantin Virgil Gheorghiu feels compelled to seek salvific solutions, when the human identity is in danger. To write means to compose a "petition", with the intention of recovering the people's dignity. There must be letters for the spirit, because "all human victories, since the beginning of their existence, have been victories of soul" (Traian Koruga). This article aims to analyse the writer's solutions to save and restore the identity: the consciousness of the origins, then, the return to infantile purity, through the images at the center of which there is an almost immaterial figure of the father, staying in communion with God, by praying, but, moreover, to record as proofs in the literary creation the abominations of contemporary society, in which the being is less precious than a tool, his uniqueness is transformed into series. To resist this gradual deterioration, the human being must arrive at "the eternal hour", seeking the presence of God, with the help of the prayers that break the material limits of suffering. The writer is a priest, his creation must be a way to keep alive the soul. So, he succeeds in rebuilding the identity by the rebirth of the spirit. The testimony becomes literature and the literature has the role of a testimony.

Key words: identity, testimonial literature, petition, restoration, spirit

Despre un secol XX care poartă pecetea terorii a două uriașe traume, Holocaustul și Gulagul, se scriu studii și subiectul este inepuizabil. Teoria pe care o subliniază mulți analiști ai literaturii este aceea de interdependență între fenomenele politice și scriitură, cele dintâi fiind o sursă de inspirație, dar și având o reflectare involuntară în actul artistic ce are la bază cuvântul.

De altfel, scriitorul este o voce și o conștiință. Umberto Eco atribuie creației artistice denumirea de „metaforă epistemologică”¹, subliniind faptul că autorii acesteia însumează în vocabularul pe care și-l aleg „influențe culturale la care reacționează”². Libertatea de a-și selecta limbajul rezidă din ideea că arta, oricare ar fi ea, reflectă noutatea pe toate planurile, fiind „metaforizarea structurală a unei anumite viziuni asupra lucrurilor (cu care achizițiile științei l-au familiarizat pe omul contemporan)”³. Prin urmare, actul artistic se raportează la cele mai noi idei ale societății în care creatorul său, implicit scriitorul, trăiește.

Astfel, dezechilibrele pe plan politic se oglindesc pe toate planurile artistice, iar în domeniul literar apare scriitura traumei. Pactul Ribentrop-Molotov (23 august 1939), ce vizează o alianță între Hitler și Stalin, consecințele inimaginabile ale acestuia, sentimentul acut al dezastrelor prezente sau premoniția celor ce ar urma, duc la un fenomen de deliteraturizare. Scriitura devine oglindirea, directă sau ficționalizată, a deciziilor nefaste ale politicului.

După august 1939, nimic nu mai pare a fi la fel, pe plan politic sau literar. George Orwell, voce vizionară a cărui geniu aduce în literatură distopii precum *1984* (scris în același an, 1949, cu romanul *Ora 25*, care-i va aduce celebritatea lui Constantin Virgil Gheorghiu) sau *Ferma animalelor*, afirmă o prăbușire a capitalului de încredere al intelectualității americane, acordat

¹ Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, Traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 162.

² *Ibidem*, p. 163.

³ *Ibidem*, p. 164.

situației din Europa, fapt care implică, după cel de-al Doilea Război Mondial, o desolidarizare a artistului de propria sa cultură, deci un demers literar pe cont propriu, după cum afirmă Andrei Simuț, în studiul *Literatura traumei*⁴.

Anii '40 în literatură se caracterizează prin noutate și reflectarea urmărilor dezastruoase ale capriciilor politice mondiale, fenomen ce conduce la apariția a cel puțin trei direcții literare noi, inițial în literatura americană și apoi în Europa, guvernate de: *umorul negru*, drept soluție de ieșire din crize existențiale sau situații depresive, *romanul vizionar*, purtând masca SF și *romanul postapocaliptic*⁵. Din acest punct de vedere, distopia *Ora 25* a lui Constantin Virgil Gheorghiu se dovedește a însuma toate cele trei direcții amintite de Andrei Simuț, fiind o mostră de umor negru prin petițiile scrise de Traian Korugă, alter ego-ul scriitorului, care sunt un discurs sumbru adresat unui regim concentraționar dezumanizat, pe care poate doar un limbaj economic, adresat rațiunii, l-ar putea sensibiliza. Atât vizionarismul romanului, cât și reflectarea curajoasă a atrocităților politice contemporane, i-au adus succesul.

Într-o analiză asupra romanului european al primei jumătăți a secolului al XX-lea, realizat în *Aventura intelectuală a secolului 20*⁶, R.-M. Albérès încadrează romanul *Ora 25* în proza postapocaliptică, a unui timp atroce în care individul este forțat „să se supună destinului colectiv, care pare din ce în ce mai scăpat de sub control”⁷, incluzându-l în literatura ce reflectă traumele contemporane, împreună cu romanele *Obscuritatea cade din cer* (1942, Nigel Balchin), *L'Ardeur du jour* (Ardoarea zilei, Elisabeth Bowen), *Les jours de notre mort* (Zilele morții noastre, David Rousset), *Sous les ténèbres* (Sub tenebre, Paul la Cour), *Le chant du peuple* (Cântecul poporului, Isaac Katnelson) sau *Interviu cu moartea* (Hans Erick Nossack). În cele din urmă, intenția distructivă, atacul asupra identității ia forme inimaginabile, îndreptându-se nu doar spre viitor, ci și spre detonarea trecutului, dezampruntând conștiința: „*Nous n'avons plus du passé (Nu mai avem nici măcar trecut)*” spune un personaj al lui Nossack.

Studiul antropologic și moral *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX*, aduce în prim-plan contextul lagărelor totalitare, în care se declanșează „*războiul tuturor împotriva tuturor*”⁸, când dovezile bunătații într-o lume dezumanizată par paradoxale, însă provin dintr-o conștientizare a inutilității de a imita comportamentului călăilor. Degradarea umană, manifestată prin tortura aplicată semenilor, se desfășoară în două tipuri de spații concentraționale, cel dintâi constituit pe utopia rasei superioare, închisoarea nazistă, „*o adevărată industrie a genocidului*”⁹, iar cea de-a doua pe ideea aberantă de superioritate a clasei, gulagul sovietic, care a susținut instaurarea comunismului în Rusia și țările care au preluat același model.

Concluziile lucrării lui Todorov sunt centrate pe impactul acestor dureroase experiențe asupra memoriei colective. Una dintre soluțiile propuse se referă la *escaladarea răului*¹⁰, impus, în acest secol XX al terorii concentraționale, în cotidian, prin „*fragmentarea lumii și depersonalizarea relațiilor umane*”¹¹, mai ales pentru că „*o mentalitate <<tehnologică>> invadează, de asemenea, lumea umană*”¹².

În prefața romanului *A doua șansă* (1957), Constantin Virgil Gheorghiu își exprimă preferința pentru un citat din Talmud, pe care, de altfel, îl alege pentru a fi mottoul scrierii și despre care afirmă: „*Acest text din Talmud se potrivește foarte bine tuturor cărților mele. El poate fi*

⁴ Andrei Simuț, *Literatura traumei*, Editura Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, pp. 128-129.

⁵ *Ibidem*.

⁶ R. M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du 20ème siècle*, Éditions Albin-Michel, 22, Rue Huyghens, Paris, 1969, pp. 294-299.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 33.

⁹ Dumitru Tucan, *Literatura testimonială și conștiința post-totalitară*, în vol. *Qvaestiones Romanicae*, VI, (Papers of the International Colloquium Communication and Culture in Romance Europe), VI, Szeged, Ed. Jatepress, 2018, pp. 279-291.

¹⁰ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 286.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 288.

socotit o deviză a existenței mele pământești. El poate, în același timp, să servească drept epitaf pe crucea de la căpătâiul meu.”¹³ Este ca un jurământ de credință pentru prețuirea unicității creației. Iată citatul: „Omul a fost creat dintru început ca o persoană unică, pentru ca să se știe că, oricui suprimă o singură ființă omenească, Scriptura îi impută aceasta ca și cum ar fi distrus lumea întreagă, și oricui salvează o singură ființă omenească, Scriptura îi socotește aceasta ca și cum ar fi salvat o lume întreagă.” Talmud (Sanhedrin 4,5)¹⁴

Asupra acestui pericol, al agresiunii asupra unicității umane, prin înserierea ei, atrage atenția Traian Korugă, alter ego-ul autorului din romanul *Ora 25*: „Învățăm legile și limbajul sclavilor noștri — în consecință, ale sclavilor tehnici — ca să-i conducem mai bine. Totodată, renunțăm pe nesimțite la calitățile și la legile noastre omenești. Ne dezumanizăm, adoptînd modul de viață al sclavilor tehnici. **Primul simptom al dezumanizării omului este subevaluarea lui.** Omul se apreciază pe el însuși și pe semenii lui după criterii tehnice, ca element înlocuibil. Societatea contemporană, care cuprinde un om la fiecare două sau trei duzini de sclavi tehnici, trebuie să fie organizată, ca să funcționeze, după legile tehnice. Nu mai e o societate creată sută la sută după necesitățile naturii umane, ci una ridicată pe necesitățile tehnicii. De aici începe drama. Oamenii se trezesc obligați să trăiască și să se comporte după legi străine celor umane. **Cine nu respectă legile mașinii — devenite legi ale societății — este sancționat.** Omul, care trăiește în minoritate, devine cu timpul o minoritate proletară. El este exclus din societatea căreia îi aparține, dar în care nu se mai poate integra, fiindcă nu îi permite condiția lui umană. De aici rezultă un sentiment de inferioritate și dorința de a imita mașina, de a se lepăda de caracterul lui de ființă umană, care îl ține departe de centrul activității sociale. Dezumanizarea continuă sub diferite forme: **renunțarea la sentimente**, reducerea relațiilor sociale la ceva categoric, precis și automat, cum sunt relațiile între piesele unei mașini. Ritmul și limbajul sclavului tehnic este imitat în relațiile sociale, în administrație, în arte — pictură, literatură, dans. Oamenii devin papagalii sclavilor tehnici, în clipa asta suntem însă de-abia la începutul dramei.”¹⁵

Omul, creat dintru început „după chipul și asemănarea”¹⁶ lui Dumnezeu, „ca să stăpânească peștii mării, păsările cerului, animalele domestice, toate vietățile ce se târăsc pe pământ și tot pământul”¹⁷ (Facerea, 1,26), își pierde calitatea de stăpân, devenind, paradoxal, inferior și stăpânit de mecanisme pe care ar fi trebuit să le supună.

De altfel, un mesaj auctorial e încifrat și în onomastica personajului: Traian Cu-o-rugă, prenumele amintind de modelul ontologic al unuia dintre întemeietorii poporului român, împăratul roman Traian, iar numele oferind un indiciu despre legătura între scriitor și protagonist, pentru ambii scrisul având valențe sacre și salvatoare.

Universul scriiturii lui Constantin Virgil Gheorghiu se construiește tocmai cu intenția de a preveni acest pericol al transformării omului în mașină, prin sufocarea valorilor umane și devalorizarea acestora, când sunt raportate la criteriile tehnicii. Reconstituirea, la nivelul ficțional sau memorialistic, a unui paradis pierdut, care să restaureze statutul identitar auctorial, narator, al personajului și, implicit, al unui tipar existențial care să supraviețuiască acestor atacuri, are drept fundament valorile morale și spirituale.

Pentru că „a ignora trecutul înseamnă a risca repetarea lui”, așa cum reamintește Tzvetan Todorov în *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX*¹⁸, identitatea auctorială a lui Constantin Virgil Gheorghiu se constituie pe coordonatele tridimensionale în care creatorul de lumi autobiografice, memorialistice sau ficționale, în calitate de *supraviețuitor*¹⁹ al ororilor

¹³ Constantin Virgil Gheorghiu, *A doua șansă*, București, Editura Sophia, 2012, p. 6.

¹⁴ *Ibidem*, p. 7.

¹⁵ *Idem*, *Ora 25*, București, Editura Gramar, 2004, pp. 36-37.

¹⁶ *Biblia sau Sfânta Scriptură*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2006, p. 12.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Tzvetan Todorov, *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX*, București, Editura Humanitas, p. 32.

¹⁹ *Ibidem*, p. 238. În capitolul *Înțelepciunea supraviețuitorilor*, Todorov analizează reacția victimelor din lagăre, care, odată eliberate, se întâmplă să interacționeze cu torționarii, pe care îi iartă și îi ajută. Exemplar, în acest sens, este discursul Evgheniei Ginzburg: „Din asta n-o să ieșim niciodată, înțelegi? Ei contra noastră, apoi noi contra lor, și din

lagărelor, se simte dator, mai întâi față de sine, apoi pentru cei dispăruți și, în egală măsură, pentru istorie, să radiografeze evenimentele, în felul în care s-au petrecut. Literatura se deficționalizează, devenind document istoric, un exercițiu de atenție și atenționare. Deducem, de aici, o triplă funcție a scriiturii analizate, cea de restaurare identitară, vindicativă și documentară.

Artistul trebuie să fie atent la evenimentele la care este contemporan, așa cum afirmă Traian Korugă în prima dintre petițiile sale: „*Eu sunt scriitor și scriitorul este un martor.*”²⁰ Într-o societate din ce în ce mai potrivnică vieții, mesajul operei²¹ devine mai important decât valoarea sa estetică. „*Eu sunt poet, George! Eu am un simț în plus cu care prevăd viitorul. Poetul e un profet. Regret că văd viitorul în negru, că trebuie să spun lucruri triste. Dar misiunea mea de poet mă obligă să le spun cu voce tare, chiar când sunt neplăcute*”²², se confesează în alt fragment protagonistul.

Creația literară reprezintă, prin urmare, o petiție scrisă cu intenția de a recupera identitatea individului; ea se adresează sufletului. Așa consideră Traian Korugă, alter ego-ul lui Constantin Virgil Gheorghiu: „*Toate victoriile omului, de când se află el pe pământ, au fost victorii ale spiritului. Cu spiritul îi vom împlânzi și pe cetățenii din birouri. Dacă nu reușim, ne sfâșie până la ultimul.*”²³

Personajul principal al *Orei 25*, Johann Moritz, este prins fără voie în această capcană a degradării umane: „*În 1938 am fost în lagărul de evrei din România. În 1940, în lagărul de români din Ungaria. În 1941, în Germania, într-un lagăr de unguri. În 1945, în lagărul american. Alaltăieri am fost eliberat din Dachau. Treisprezece ani de lagăr...Am fost optsprezece ore liber. Pe urmă, m-au adus aici*”²⁴, mărturisește protagonistul, în finalul romanului *Ora 25*. Tot ce a îndurat pare peste putință de suportat pentru o ființă, detonează barierele suferinței. Criza identității sale se bazează pe confuzie și pe neșansa personajului de a fi angrenat într-un sistem devenit un mecanism al terorii.

Mașinile prețuiesc mai mult decât omul, așa cum i se spune direct lui Moritz, în lagărul din Germania: „*Cum poți să tu să stai alături de o mașină. Uită-te la tine! E o jignire, o împietate față de mașini, care sunt perfecte.*”²⁵

Fiind un exilat, adică o persoană căreia i se oferă o „*a doua șansă*”²⁶, după titlul unui roman al său, Constantin Virgil Gheorghiu are conștiința artistului care are obligația să lase dovezi ale trecerii prin lumea materială, prin soluțiile pe care le oferă și nu doar în calitate de martor impasibil.

Nicolae Steinhardt, la rândul său familiarizat cu mediul nefast al închisorii politice, în *Jurnalul fericirii*²⁷, află trei soluții de supraviețuire în mediul concentraționar. Prima, a lui Soljenițin, este ca încarceratul să se creadă mort, să se obișnuiască cu ideea aceasta și să nu abdice de la ea. A doua, a lui Alexandru Zinoviev, e libertatea celui hoinar, imposibil de înregimentat într-un sistem, iar a treia este atitudinea lui Winston Churchill și Vladimir Bukovsky, care își alimentează lupta împotriva sistemului chiar din duritatea încercărilor.

Scriitura are șansa de a induce acele emoții ultime care pot declanșa binele. Constantin Virgil Gheorghiu, martor dar și justițiar la instanța istoriei, oferă, în plus, două soluții pentru

nou ei contra noastră...Până când acest cerc vicios al urii?”, dar și concluziile lui Todorov care fac apel la o înțelegere morală a consecințelor: „Nu este vorba să-i iertăm pe toți, fără deosebire, nici să-i iubim pe dușmani, ci să nu reproducem actele inumane a căror victimă am fost, să interzicem intoleranța pe care ne-au arătat-o dușmanii” (p. 240).

²⁰ Constantin Virgil Gheorghiu, *op.cit.*, p. 189.

²¹ Umberto Eco în *Opera aperta* (1962), *Lector in fabula* (1979) și *Limitele interpretării* (1990) pledează pentru autonomia operei literare.

²² Constantin Virgil Gheorghiu, *op.cit.*, p. 38.

²³ Constantin Virgil Gheorghiu, *op.cit.*, p. 193.

²⁴ *Ibidem*, p. 280.

²⁵ *Ibidem*, p. 117.

²⁶ Virgil Gheorghiu, *La seconde chance (A doua șansă)*, ouvrage realize par la Société Nouvelle Firmin-Didot, Mesnil-sur-l'Estrée, pour le compte des Éditions du Rocher, 1990.

²⁷ <http://www.georgeenescu.ro/Files/uploads/2460-nicoale-steinhardt-jurnalul-fericirii.pdf>, pp. 1-4, accesat 24.11.2018, ora 18.04.

salvarea identității, în lumea instaurării sclaviei tehnice. Prima este crearea unui *univers compensatoriu*, de această dată deficiențializat, al literaturii cu valoare de document, în care se poate călători în timp spre originile neamului românesc, ce își trage obârșia din „poporul nemuritorilor”, strămoși neînfricați pentru care moartea nu era o piedică: „*Romanii, avansând către Dacia, vor întâlni un obstacol pe care nu-l mai întâlniseră până atunci: soldați care se credeau nemuritori. Era o sfidare nouă pentru Roma, în planul ei de cucerire a lumii pământenești.*”²⁸ Adevărul, de fiecare dată, e mai puternic decât iluzia. Amprenta stilului cu note de poem în proză asaltează, în acest caz, granițele epicului.

A doua soluție și cea mai curajoasă și mai greu de împlinit este trăirea „orei eterne”, menționată în scrierea de factură memorialistică: *De la Ora 25 la Ora eternă*²⁹, dar și în *Sacrificații de la Dunăre*. Ea constă în situarea minții în preajma lui Dumnezeu, prin participarea la Liturghie și rugăciune, prin manifestarea alegerii conștiințe a libertății umane, cea de a-L alege pe Dumnezeu: „*Când e vorba de creaturi libere și divine, cum sunt oamenii, ele sunt invitate. Dar nimic mai mult. Și omul are dreptul să refuze sau să accepte invitația. Fiecare.*”³⁰

În concluzie, în cazul lui Constantin Virgil Gheorghiu, scriitura recuperează identitatea degradată prin reconstrucția unor lumi nealterate și oferind soluția rezidării spirituale. O revelație asemănătoare o identifică Nicolae Steinhardt la George Orwell, cu care Constantin Virgil Gheorghiu se aseamănă prin viziune distopică: „*Orwell a înțeles prea bine principala problemă ce s-a pus deținuților din închisorile politice, când a scris că preluarea și ducerea mai departe a moștenirii umane nu se fac numai de cei care izbutesc să se facă auziți, ci de cei ce izbutesc să rămână întregi la minte.*”³¹

BIBLIOGRAPHY

- Biblia sau Sfânta Scriptură*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2006.
- Gheorghiu, Constantin Virgil, *De la Ora 25 la Ora eternă*, Arad, Editura Sens, 2018.
- Gheorghiu, Constantin Virgil, *A doua șansă*, București, Editura Sophia, 2012.
- Gheorghiu, Constantin Virgil, *Ispita libertății, Memorii II*, Traducere din limba franceză de Sanda Mihăescu-Cîrsteanu, București, Editura 100+1 Gramar, 2002.
- Gheorghiu, Constantin Virgil, *Les sacrifiés du Danube* (Sacrificații de la Dunăre), Paris, Éditions Plon, 1957.
- Gheorghiu, Constantin Virgil, *Ora 25*, București, Editura Gramar, 2004.
- Gheorghiu, Constantin Virgil, *Poporul nemuritorilor*, București, Editura Sophia, 2014.
- Albérès, R.-M., *L'Aventure intellectuelle du 20ème siècle*, Éditions Albin-Michel, 22, Rue Huyghens, Paris, 1969.
- Cubleșan, Constantin, *Escală în croazieră, Constantin Virgil Gheorghiu*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2011.
- Eco, Umberto, *De la arbore spre labirint, Studii istorice despre semn și interpretare*, Traducere de Ștefania Mincu, Iași, Editura Polirom, 2009.
- Eco, Umberto, *Interpretare și suprainterpretare*, O dezbatere cu Richard Rorty, Jonathan Culler și Christine Brooke-Rose, Constanța, Editura Pontica, 2004.
- Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Traducere de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, Iași, Editura Polirom, 2016.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, În românește de Marina Spalas, București, Editura Univers, 1991.
- Eco, Umberto, *Opera deschisă, Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, Traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.
- Simuț, Andrei, *Literatura traumei*, Editura Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007

²⁸Idem, *Poporul nemuritorilor*, București, Editura Sophia, 2014, p. 77.

²⁹Idem, *De la Ora 25 la Ora eternă*, Arad, Editura Sens, 2018, p. 54.

³⁰Idem, *Les sacrifiés du Danube* (Sacrificații de la Dunăre), Paris, Éditions Plon, 1957, p. 89.

³¹ Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericii*, Iași, Editura Polirom, 2012, p. 472.

Steinhardt, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Iași, Editura Polirom, 2012.

Todorov, Tzvetan, *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX*, București, Humanitas, 1996.

Tucan, Dumitru, *Literatura testimonială și conștiința post-totalitară*, în vol. *Qvaestiones Romanicae*, VI, (Papers of the International Colloquium Communication and Culture in Romance Europe), VI, Szeged, Ed. Jatepress, 2018.

THE „ADY ENDRE” LITERARY GROUP. KÖRÖSSI P. JÓZSEF AND SZŰCS LÁSZLÓ

Mihók-Géczi Tamás
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract. This study seeks to give a critical overview on the two of the most representative figures of the Ady Endre Literary Group from Oradea. One of our main objectives is to analyse Körössi P. József and Szűcs László's poetry in order to establish the main aesthetical features and motifs they have cultivated. Last but not least, we are interested in the connections between these two Hungarian poets from Transylvania and other local writers (within the literary group's sessions of poetry reading).

Keywords: Körössi P. József, Szűcs László, Ady Endre, Oradea, poetry

Nu mulți poeți transilvăneni prezentați publicului pe filiera colecției Forrás a editurii bucureștene Kriterion se pot lăuda cu faima transfrontalieră de care s-a bucurat Körössi P. József. Entuziast și perseverent – calități verificate de-a lungul atribuțiilor de prezidiu pe care le îndeplinea în cadrul ședințelor de cenaclu ale Cercului literar „Ady Endre” –, orădeanul debutează în 1978, la nici 25 de ani, cu *Ceva inevitabil* (1978), volum prefăcând (mai mult sau mai puțin voit) principiile textualiste ale postmodernismului poetic autohton. Limbajul flexibil, eficacitatea estetică (mai ales prin bizareriile decorative schițate în fugă, aproape minimalist), oralitatea, intertextualitatea (v. poemele omagiale cu care se încheie volumul, adresate unor personalități literare de rang precum Ady Endre, Szabó Lőrincz, Federico García Lorca, Gregory Corso sau Jean Cocteau) și pamfletul (*America*) sunt doar câteva dintre aceste specificități ce glisează pe un imaginar al cărui vizionarism teribilist e înmuiat în deziluzie. Mai degrabă intens, decât extins, discursul lui „kápéjé” – așa cum l-au botezat, prin abrevierea numelui, colegii de breaslă – respectă un rețetar ritmic ce urmărește dislocarea limbajului poetic tradițional, verificându-se numai în simultaneitatea rostirii. „[N]u credeți că poezia e libertate/ ajunge să cred eu” (*Trezirea*, 12.), declamă poetul, stabilind astfel între actul creator și sine un atașament pătimăș. Această relație, însă, îi va juca feste la nivel perceptiv, întrucât autoritatea documentară a vocii sale va cunoaște cotele inoperante ale gratuității: „E neliniștitor că am văzut tot/ și nu știu nimic despre cele văzute” (*Ceva inevitabil*). Körössi, pentru care poezia se scrie aparent într-un interval temporal de grație asemănător cu cel al întoarcerii pietrei la pumnul care a lansat-o, deschide în versurile sale mici șantieri de amenajări interioare, punctând în timp real efectele unor scene – reale sau închipuite – de largă tematică, de la puterea roditoare a poeziei, suferința feminină (*Cântecul de dragoste al lunilor leșinate*), infidelitatea domestică și autocaptivitate („și-acum nici de mine nu mai pot scăpa/ doamnă” – *Lui Déry Tibor. Cu irezistibilă stimă*), până la sacrificiul suprem, de dragul artei (v. figura Meșterului Manole unguresc, Kőműves Kelemen). Pasajele (vag-)subversive, așa cum este ultima strofă a poemului *Pe țiteră și flaut*, se angrenează și ele în mecanismele diversioniste ale metatextului greu de controlat. Logica simetriei, profitând de organicitatea echivocă a lexemelor, valorifică un flux contrapunctic, ținut în frâu de ecou: ceea ce manifestă eul se răsfrânge ulterior asupra lui (*Porumbelii mei*). Alteori, cuvintele se mișcă în poem precum niște plăci tectonice, cunoscând conjugări, declinări, concatenări și elipse cvasi-arbitrare (*Baladă*). Jocul textual obscur al lui Körössi se justifică prin faptul că obiectul epistemologic reușește să-și păstreze ermetismul în urma sesiunilor introspective.

Odată mutat la Budapesta, orădeanului îi apare volumul *Schiță de roman* (1984), primul, de altfel, la o editură din Ungaria. Acesta debutează cu un poem extins ce cumulează varii identificări sarcastice ale poetului cu lucruri eterogene precum boli, nații, obiecte sau evenimente, reflectând criza socială a vremii. Toată placheta pendulează între poeme formale (îmbinând grafiile și exerciții de dicție inedite, vecinătăți lexicale exotice, elipse de sunete ș.a.) și versuri ce urmează partitura

meschină a confesiunii artistului trecut de prima tinerețe. În primul rând, experimentalismul formal (ca, de exemplu, omiterea literei „i” din poezii sub pretextul că malinii de scris nu îi funcționează tasta aferentă) este menit să ilustreze o anumită repercusiune de conținut a cenzurii politice asupra textului poetic. În al doilea rând, dimensiunea reflexivă a volumului, deconstructivistă la rândul-i, validează un spațiu intim în care poetul își dispută cu minimum de dramatism două angajamente distincte, cel domestic și cel artistic. Potrivit lui Kőrössi, „cine se pregătește să se-nconjoare/ în trenul morții urcă” (*I-au lăsat să intre*), iată de ce enigma este lăsată să dăinuie în epicentrul poeziei.

Continuându-și periplul auctorial cu Șieuniciu (1989), orădeanul își canalizează energia pe aceeași dublă bravadă, textual(ist)ă și autoficțională. Toate tipurile de comic – printre care cele mai evidențiate sunt cel de limbaj, de situație respectiv de nume – sunt exploatate aici, împingând puseurile hohotitoare până în pragul poantelor interioare ale boemei de scriitori. Pe alocuri, frazarea respectă scheme specifice registrelor non-literare (scrisoare, cerere, formulare de înscriere), alteori aceasta ne lasă impresia că poetul și-a ales drept călăuză bâlbâiala. În Șieuniciu, disarmonia se manifestă atât la nivel conceptual, cât și pe filon identitar: „niciun romantism ăsta-i un cazan/ în iarba cu rouă unde mai vin cu mașina mea de scris” (*aspecte aluzive cu texte străine*), „sunt proaspăt voios și sictirit” (*secreții și ritmuri*).

Geografia lăuntrică împărțită (transilvanistă și pro-pustă) devine mai sesizabilă în *Gata curățenia* (1996), volum ce rezumă primele trei volume, adăugând câteva inedite împărțite în două cicluri. Scrise între 1980 și 1992, textele incluse în primul, *Din fotografiile unei expoziții interioare*, rezidă în fulgurații calamburești de tranziție, cu accent pe conspectarea rămășițelor unui neomodernism fabulatoriu. De dată genezică mai recentă (între '89 și '96) și, totodată, mai complex elaborat, al doilea ciclu, *dez...ire, des...are*, readuce un tip de trăncăneală soră cu sfătoșenia, în cadrul căreia flirtul și fermecarea femeii altcuiva devin laitmotive (*în viața-i literară. seducție; acum. dez...ire, des...are*). Kőrössi face aici o figură de Don Juan, lăsând să se întrezărească în subtextul frazării sale aproape automatizate întrebări precum: „În ce mod se poate naște aceeași flacăra, provocată acum de altcineva?” sau „Cum se întreține o relație deschisă?”. Reprezentative pentru această plachetă integrată în antologie sunt autoficțiunile montate în prozopoeme sub formă de mini-biografii, experimentele grafice și de sonoritate, respectiv opțiunile lexicale aparent aleatorii, întreținând o combinatorică neangajată semantic.

Puțin mai târziu, în 1998, poetul își reinventează vocația zeflemistă odată cu *vânătoare de elefanți în camera de copii* (1998), titlu – dar și conținut – postmodernist prin excelență, publicat la propria editură. Abundând în mici balade domestico-fantastice, volumul valorifică sectorul infantil al vocabularului pentru a-și invita cititorii la un pluriperspectivism cu poli generaționali. Kőrössi P. József, aflându-se în ipostaza dublă (sau, mai degrabă, duală) de tată-poet și, în același timp, erijându-se mintal în copil, se trezește în răstimpuri apostrofat candid de către copii pentru lipsă de coerență sau aderență la norme: „tată în povestea ta e dictatură/ mereu se-ntâmplă/ ceea ce inventezi tu” (*Cuvintele se suprapun. Sara devine membră de partid al unei dictaturi*). Copiii, nelăsându-se mai prejos, își cer și ei drepturile pentru a instaura, în joacă, bineînțele, propria dictatură. Vocile se încălesc pe măsura înaintării în joc, constatându-se la un moment dat că „[se pot] provoca probleme mari din joacă” (*înaintea focului de copii. după focul de copii*). Pe fondul inocenței verbale scapără contrastant stridente tematice precum concubinajul, recăsătorirea sau statutul de amant, dar și arte poetice sau ideologii inculcate subtil. Este vizată, în special, organizarea membrilor într-o familie modernă, discrepanțele dintre atribuții și fapte. Kőrössi apelează constant la parodie pentru a ilustra probleme domestice simpatice. În *Ceva. Se destramă*, de pildă, focalizând pe competitivitatea dintre părinți, tatăl își sfătuiește copiii să nu se căsătorească cu mama lor, căci mamele n-au această menire, ci, mai cu seamă, să se mărite cu el, tatăl. Căntece de copii din folclorul unguresc sunt pastişate nostim în cadrul acestui joc literar menit să perturbeze rolurile familiale, toate pentru a crea o grilă de interpretare a scriitorului-cap de familie și a beneficiilor poeziei în atare sferă. În *vânătoare de elefanți în camera de copii*, autoscopie, prin prisma copilăriei, vizând scriitorul trecut de a doua vârstă, identitatea infantilă pare doar o fantoșă în mâna poetului, pe care acesta și-o asumă din rațiuni de comunicare, animând-o pentru a crea confuzii

ingenioase: „nu știu încă/ ce mă voi face când voi fi mare// dar voi fi mare/ și firește copil!” (*nu știu încă*).

Odată cu noul secol, însă, poetul Kőrössi P. József i-a lăsat locul prozatorului, editorului și, mai ales, animatorului cultural omonim, acesta din urmă beneficiind nu doar de capitalul de imagine al primului, ci și de verva acestuia. Nu ne rămâne decât să sperăm că orădeanul asimilat de intelectualitatea țării mamă, reprezentant de seamă al Cercului literar „Ady Endre” (alături de Zudor János, cu care împărtășește o stilistică a nonconformismului lingvistic), își va continua proiectele lirice serioase, suspendate preț de mai bine de două decenii.

Unanim stimat pentru activismul său literar desfășurat în județul Bihor cu scopul de a întreține spiritul cultural maghiar al regiunii istorice Partium, Szűcs László este unul dintre puținii poeți ai Orădiei care au rămas fideli orașului de pe Crișul Repede. Iar această loialitate nu a rămas nerăsplătită de către istorie; poetul născut în 1965 a ocupat, pe rând, funcții cheie în cadrul instituțiilor culturale locale și zonale, cu valoare juridică sau simbolică, dintre care enumerăm posturile de membru în corpul director al Cercului Literar „Ady Endre” (1986-1988), titular de rubrică la *Bihari Napló* (variantea maghiară a ziarului Jurnalul Bihorean), apoi (din 1993 până în 1998) redactor-șef al aceluiași cotidian, redactor al revistei culturale *Kelet-Nyugat* (1994-1996), membru în comitetul director și delegat de circumscripție al județului Bihor al MÚRE (Asociația Ziariștilor Maghiari din România; din 1996, cu alternanțe), membru cofondator și redactor-șef, apoi manager al revistei culturale *Várad* (din 2002), respectiv redactor și redactor-șef al hebdomadarului *Erdélyi Riport* (tot din 2002).

Autor a două volume de poezie, dintre care cel de-al doilea îl include parțial pe primul, Szűcs debutează în penultimul an de dictatură cu samizdatul *Nebuni pe mal* (1988). Pentru același titlu a optat autorul și în cazul mini-antologiei pe care o publică în 2010, la editura arădeană Irodalmi Jelen könyvek, și care grupează în cinci cicluri poeme din ambele plachete plus câteva „inedite regăsite”, toate scrise într-un interval de 26 de ani.

În proiectul *Cu spatele la nord*¹, ce în 1996 vede întâi lumina tiparului, rețeta poetică a orădeanului propune ca ingrediente principale oralitatea și impersonalitatea, existând o accentuată distanțare a eului față de lumea luată în colimator. Un discurs fragmentat (v. poemele *Odin pe pod*, *Terfelire* și *Sfârlează*), pigmentat de gesticulații mimate radiografiază o realitate evenimentială și, totuși, nu foarte dinamică. Actul poetic „e respirație artificială” (*Terfelire*), ritmicitatea sacadată și frazarea concentrată făcând casă bună în versurile contrase de predicate ale lui Szűcs. Ludicul nu este dat, prin urmare, doar de calambururi și asonanțe, ci și de pauzele locuitoare de verb respectiv de latura enigmatică, de rebus, a alăturării lexemelor. Procedeele comice ale bihoreanului sunt moderate: majoritatea secvențelor de umor se articulează pe fondul unor scheme prozodice fixe, persiflând banalitatea de zi cu zi (*poem frumos*) și demitizând, la o adică, identitatea demiurgică a poetului. Nu scapă de sub reportajele cu iz de epigramă nici poezia (care „ca lanul de grâu/ arzând după ploaie/ fumegă jilavă/ plouată/ în fața picioarelor” – *frântură*), stereotipiile sociale („un fariseu întârziat/ un filistean întârziat/ și-un securist întârziat/ caută predicat” – *sfânta treime*) sau divinitatea („sunt singur/ ca Dumnezeu/ care se confundă-n mulțimea de manifestanți/ de acolo, de sus” – *oratoriul corectitudinii*). Inhibiția senzorială și tonul cvasi-impersonal, critic-jucăuș respectă o grilă a registrului publicitar, trădând o viziune poetică originală: aceea că lumea e o machetă textuală pasibilă de experimente imprevizibile. În rarele momente când renunță la masca impersonalității, Szűcs scrie o poezie de stări cu hașuri ironic-declamative: „fi-voi comunistul/ inimii tale” (*aici stau, față în față cu mine însumi*). Identitatea nomadă a eului (căci impresia e că materia poetică ființează mereu și mereu într-un alt loc), dispersată de un imaginar pestriț, activează automatismele unui limbaj cu inflexiuni structuraliste.

Setul liric din acest volum postdecembrist este completat cu texte adiacente vechi și noi în antologia *Nebuni pe mal* (2010). Rămân constante, printre altele, spațiul urban, umorul jurnalistic și dialogurile cu colegii de generație (dar și cu cei mai în vârstă) precum Horváth Imre, Zudor János

¹ Alegerea titlului se datorează, pe de-o parte, unei poezii inocente din folclorul unguresc și, pe de altă parte, unui joc de cuvinte: în maghiară, cuvintele „prânz” și „sud” sunt omonime, iar termenii pentru „noapte” și „nord”, paronime (speculație dejucată în poemul *Ploi la miezul nopții*).

(mult-invocatul personaj „Zéjé”), Sall László și Kinde Annamária. Prin prisma mentalității colective a cititorilor „supraviețuitori”, radiografia intelectualității orădene apare în aceste versuri drept un gest subtil de „opozitie”.

Secvențialitatea de tip fotografic valorifică în *Nebuni pe mal* o poezie a cotidianului lipsită de emoție. Reportajele terne sunt însă animate ritmic, sonoritatea anecdotică aluvionând pe alocuri scânteii de umor negru (*Joc sumbru, Sărbătoare*) și asociații lexicale inedite (de pildă, intervalele de timp fără curent în apartament sunt, în viziunea poetului, ca așteptarea chipului divin – *ore cu chip de isus*²). Izvorând dintr-un imaginar impregnat de sărăcia și staticitatea anilor '80², această realitate, interpretată uneori cu ajutorul regulilor analitice ale gramaticii, se axează pe șotii alegorice în cadrul cărora trăirea senzorială pare convertită în succinte didascalii. Poetul, regizor amuzat de propria sa resemnare (sau poate că resemnat de propriile sale amuzamentele), recunoaște fără perdea că „poemul e-o povară/ realitate diluată-n mister” (*Piesa by*). Astfel stând lucrurile, dimensiunea metafizică a poeziei lui Szűcs László funcționează doar ca un adjuvant al substanței sale dramatic-opresive (acest aspect se resimte cel mai bine în mottourile așezate, în loc de titlu, în debutul fiecărui ciclu): „pe cea mai ieftină carte poștală a lumii/ voi scrie/ aceasta e cea mai ieftină răscoală a lumii” (versuri-fanion recurente), „Molie de fabrică voi fi: cel mai frumos muncitor (...) Cu cine-i schimba puf de fum pe fluierat?” (*I.*), „În ochii tăi de sticlă gări îndepărtate crăpături (...) Ploaia picură din telefonul ascultat” (*II.*) Tehnica – eminemamente structuralistă – a colajului (v. poemul *Pe tine*) îmbină, iată, scene absurde eterogene, Szűcs dovedindu-se prin ea mai degrabă un colecționar de bizare decât un reacționar habotnic. În acest sens, ultimele două cicluri poetice se dovedesc veritabile butaforii structuraliste. Nu în ultimul rând, deși nu este străin de eros, poezia bihoreanului se manifestă foarte prudent față de pulsația aferentă acestuia; obsedat de (lăit)motivul fluturelui („în locul inimii mele/ un fluture e” – *Și...*), Szűcs scrie mai degrabă poeme *despre* – și nicidecum *de* – dragoste.

Prin urmare, lui Szűcs nu doar ipostaza de jurnalist redutabil și de redactor neobosit trebuie recunoscute. Meritele sale poetice sunt, pentru publicul restrâns al poeziei fragmentare, deopotrivă salutare. Și numai dacă ar rămâne cu atât, autorul ar ieși în câștig: cu aprecierea radiografiilor lirice iscusite având ca obiect perioada de tranziție dintre regimuri (*Nu-i totuna?*).

BIBLIOGRAPHY

- Ágoston, Vilmos (coord.), *Kimaradt szó*, Editura Kriterion, București, 1979;
 Dávid, Gyula (coord.), *Romániai magyar irodalmi lexikon* (vol. 5/1, S-Sz), Editura Kriterion, București–Cluj–Napoca, 2010;
 Gittai, István (coord.), *Váradynon*, Editura Nagyváradi Ady Társaság, Oradea, 2002;
 Körössi, P. József, *Valami elkerülhetetlen*, Editura Kriterion, București, 1978;
 Körössi, P. József, *Regényvázlat*, Editura Kozmosz könyvek, Budapest, 1984;
 Körössi, P. József, *Énisense*, Editura Maecenas, Budapest, 1989;
 Körössi, P. József, *Lomtalanítva*, Editura Pesti Szalon, Budapest, 1996;
 Körössi, P. József, *Elefántvadászat a gyermekszobában*, Editura Noran, Budapest, 1998;
 Markó, Béla (coord.), *Alapművelet*, Editura Kriterion, București, 1985;
 Szűcs, László, *Hátam mögött észak*, Editura BN, Oradea, 1996;
 Szűcs, László, *Bolondok a parton* (antologie), Editura Irodalmi Jelen, Arad, 2010.

²Așa cum bine observă și criticul literar Balázs Imre József pe coperta a 2-a a volumului Szűcs László, *Bolondok a parton* (antologie), Editura Irodalmi Jelen Könyvek, Arad, 2010.

ANA BLANDIANA OR THE INERTIA OF THE MIRACULOUS

Mihók-Géczi Tamás

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract. This study attempts to analyse the evolution of Ana Blandiana's poetry in her books published during more than a half-century (between 1964 and 2018). Our hermeneutical approach seeks to emphasize especially on interweaving between the ethics and the aesthetics, rendering critical opinions on Blandiana's literary perspectives. Being one of the most representative Romanian poets of the 60s Generation (alongside with Nichita Stănescu and Marin Sorescu), she accomplished her poetical work by four quasi-homogeneous phases of creation – the main subject of this paper.

Keywords: Ana Blandiana, poetry, inertia, miraculous, ethics

În sânul pleiadei de poeți ai anilor '60, Ana Blandiana (pseudonimul Otiliei Valeria Coman, căsătorită Rusan) este – am putea spune cu un aer ușor reducionista – adepta celui mai bizar paradox poetic. Născută în 1942, la Timișoara, absolventă a Colegiului Național „Emanuil Gojdu” din Oradea și a filologiei clujene, Blandiana a întâmpinat dificultăți majore încă din anii debutului din cauza tatălui preot, deținut în închisorile comuniste. Lirica ei, așadar, a trebuit să se conformeze unor linii tematice „necertate” cu discursul politic socialist, prezentând sechele, iată, încă din fază germinală. Chiar și așa, cu o vervă ciuntită, poeta își calibrează scrisul după trăiri proprii autentice, mânădu-le în refugiul unui peisagism atemporal, zonă ce putea găzdui, la nevoie, convertirea convulsiilor distopice specifice într-un epicurism funciarmente feminin.

Paradoxul eticismului rostit pe partiturile naivității, pe cât de neavenit la început, a devenit marcă înregistrată, ba chiar s-a articulat în fazele ei mai avansate pe niște obsesii fervente din punct de vedere estetic, precum vitalismul sau purismul. Acest conglomerat liric al antitezelor, ca și la romantici odinioară, a generat varianțiuni de îmblânzire a distanței dintre eul frământat – sau, în termeni blagieni, „omul problematic” – și universul său prins în jugul nefast al cronologiei. Poezia șaizecistei s-a configurat, mai cu seamă pe filon labișian (decât stănescian sau sorescian), în teren al omogenizării patetismului comuniunii cu angoasele solitudinii respectiv a unui soi de orgoliu senzorial cu conștiința vinei ereditare.

După o decadă de beznă literară dominată de reprezentativitate și dogmă, aportul Anei Blandiana la resurecția lirismului autohton e imposibil de neglijat. Camuflată într-o candoare personală, „misteriozi[tatea] diafan[ă] a lumii”¹ capătă în poezia ardelenței un dublu rol: de „deschidere a conștiinței spre miracol și taină” și de „normă modelatoare care ridică exigențe supreme în fața ființei”². Mizând pe o estetică pre-baudelaire-iană, cu rădăcini în meditație, contemplare și rememorare, Blandiana învâluie prin alegorii, parabole și alte ipostaze conotative discrepanța dintre năzuințele spiritului neangajat și contextul socio-politic opac. E o tactică de un grad de compromis infim și necesar, una a cărei latură etică lipsită de inflexiunile declarativist-moralizatoare poate fi asimilată nu atât prin pricepere, cât prin percepere.

Deși astăzi numele Anei Blandiana a devansat toate pretențiile de canonizare – autoarea fiind nu doar laureată a numeroase premii de prestigiu din țară și din străinătate, ci și prezentă de mult în manuale –, până a ajunge la această apreciere cvasi-unanimă și constantă, poezia ei, de-a lungul celor peste douăzeci de volume publicate, a îndurat un veritabil maraton de (re)validări și (re)modelări identitare, acțiuni întreprinse în patru etape de creație. De un vitalism exuberant coroborat cu un nelipsit senzualism antropocentric, această poezie a căutat dintotdeauna să

¹Al. Cistelean, *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 143.

²*Ibidem*.

integreze ființa în fluxul fenomenelor elementare și, în continuare, s-o păstreze conectată prin meditație.

Consumându-și prima perioadă de interdicție de publicare (1959-1963), Blandiana debutează numaidecât cu *Persoana întâia plural* (1964), volum prefațat de Nicolae Manolescu. Este și momentul instaurării unui canal de comunicare specific între eu și mediul înconjurător, unul a cărui putere de absorbție provine, așa cum observă și criticul Iulian Boldea, din „[f]renezia viețuirii într-un univers luxuriant prin bogăția de forme, culori și sunete” respectiv din „urgența de a trăi”³. În prim-plan avem o conștiință reflexivă, neconstrânsă și nefamiliarizată cu jugul traumatic, una radiind haihui prin univers cu porii deschiși întru admirație și autoadmirație. Această ființă tributară, se pare, arhetipului forței binelui cunoaște expansiunea pe principiul oglindirii în elementele concrete dimprejur cu potențial de mister. Uneori latentă, alteori debordantă, dimensiunea astrală dobândită din „[s]entimentul de solidaritate cu universul”⁴ creează scenarii extatice, dar, culmea, nu și patetice. Candoarea metafizică a senzualității blandianene poate fi ilustrată de aproape orice pasaj din poemul *Dans în ploaie*, clasicizat poate tocmai datorită gesticulației exaltant-virginale, cu „aer vag teatralizant”⁵. Altă dată, din textura idilei răzbat orgolii scriitoricești: „Cine ar putea să mă jignească?/ Măduva surâsului mi-e caldă/ Chiar și-atunci când înghețat pe buze/ Și-ntărit îmi fac din el unealtă. (...) Epoleții generației mele/ Cine-ar îndrăzni să îi jignească?” (*Mândrie*) Timbrul poetic respectă o armonie a iminențelor lirice în tandem cu interogațiile de sorginte reflexivă. Deși limbajul – așa cum a identificat și Alina-Iuliana Popescu în studiul său elaborat – respectă într-o bună măsură grilele deconstrucției, intenționalitatea poetică nu părăsește pentru nicio clipă zona gândurilor edificatoare și, am putea spune, înălțătoare.

În *Călcâiul vulnerabil* (1966) însă, volum care o propulsează pe poetă – potrivit unor exegeți de talie precum Ion Pop – în prima linie a generației sale, centrul de greutate a lirei se reorientează spre semnificație. Sunt sondate aici posibilitățile (și, implicit, eșecurile) cuvântului de a reda fidel realitatea, verbul împrumutând tendințe mimetice și de ordinul simulacrului. Față de volumul precedent, aici sedimentele lexicale prind conștiință de sine în cadrul configurațiilor lăuntrice. „Tot ce ating se prefacă în cuvinte”, respectiv „se-nnorează de vorbe” (*Darul*), constată poeta dând undă verde transfigurării realității în text. Cochetările cu așa-numita *texistență* aduc un plus de dramatism în procesul de decriptare a lumii. De fapt, în termenii teoreticianului poeziei de la care se revendică, poeta lasă impresia că pe măsură ce investește în cunoașterea paradisiacă, de interceptare a mesajului sacru și de propagare rațională a acestuia, cu atât mai mult se lasă păgubașă în fața prerogativelor cunoașterii de tip luciferic. Universul contemplat, impermeabil în fața inocenței junei poete, generează un cod gnostic al miraculosului. „[D]esenul liric se află undeva la confluența dintre grație și asceză, dintre reflecția austeră și ponderea notației minuțioasă.”⁶, afirmă autorul monografiei poetei în legătură cu această plachetă în care șaizecista, problematizând pe marginea utopiilor tinereții cu un „puritanism al candorii”⁷, se complăce în câteva paradoxuri inerente: pe de o parte, timpul increatului, al absolutului este urmărit îndeaproape (și uneori întretăiat) de timpul profan, istoric; apoi, nu de puține ori meditația gravă se confundă cu jocul; iar, în cele din urmă, replicii aspre îi răspunde reculul autoironiei. Fiorul estetic este blajin, dar nelipsit, ciocnirea curiozității tinerei de opacitatea evenimentelor cotidiene menținându-l în stare de mocnire. Poeme emblematice ca *Descântec în ploaie* sau *Ar trebui*, alături de unele mituri străvechi, matriceale, precum cel al androgenului, încorporate-n lamentouri tandre, jonglează nonșalant cu acest raport de natură pueril-justițiară dintre ființa predispusă la o ceremonialitate hipnotică și legile universului, de cele mai multe ori intransigente. Față de placheta de debut, eticismul din *Călcâiul vulnerabil*, sporit oareșicât, se dovedește a fi conductorul ideal al contururilor incerte, diafane și al figurilor hieratice ale percepției în contextul jubilației vitaliste.

³ Iulian Boldea, Ana Blandiana. *Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, 2000, p. 10.

⁴ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 151.

⁵ Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 11.

⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁷ Al. Cistelean, *op. cit.*, pp. 144, 145.

Începând cu *A treia taină* (1969), scrisul ardelenței trece într-o a doua etapă, aflată sub zodia acalmiei frazeologice. Solipsismul pălește odată cu scăderea stridenței tonale („Mă hăituiește universul cu mii de fețe ale mele/ Și nu pot să mă apăr decât lovind în mine” – *Legături*), denotând un salt spiritual și, mai ales, intelectual semnificativ. Fibra elementarității inconștiente a poetei primenește unghiul de interpretare a existenței, activând ceea ce Octavian Soviany numea „panerotism molcom”⁸ (conflictul identitar născându-se taman din imposibilitatea eului de a se defini în cadrul acestuia): „pentru a nu mai căuta să-nțeleg,/ Acoperă-mi ochii ușor/ Și lasă ploaia să curgă pe trupul/ prin care uimirea a trecut ca un plug” (*Elegie*). Deși melancolia determină un anumit nivel de exigență ontologică, ritmul lent și tonul meditativ-retractil instalează un discurs temporal ce pare să destrame identitatea (v. *Contratimp*). Candoarea prinde crustă de incertitudine, astfel că miraculosul este căutat într-un mod mai cumpătat, prin glisaje dialectice între lumi (v. *Hotarul*). Rămâne fascinant cum misterul universului blandianean nu se atinge de tenebre, ci, în locul lor, cel mult, de non-concepte, „generatorul unor viziuni dominate de echilibru și statornicie” fiind ochiul, instrument privilegiat al cunoașterii apolinice⁹.

Fațeta intimist-interogativă a poeziei șaizecistei se cristalizează în *Cincizeci de poeme* (1970), volum în care planul semnificațiilor își mărește plaja exponențial. Un vâl metaforic stratificat acoperă zbaterele transcendente ale ființei, goana piezișă după sens fiind pricipala ei preocupare. Astfel se nasc întrebările retorice precum „Dacă/ Nu s-ar mai face dimineață?” (*Moarte în lumină*) sau „Tu care ai învățat urșii să doarmă/ O iarnă întreagă/ De ce nu mă-nveți ce e somnul?” (*Psalm (II)*), tensiunea dramatică comutându-se în funcție de acuitatea perceperii scurgerii timpului.

Stația *Octombrie, noiembrie, decembrie* (1972) este una de consolidare a programului poetic sugerat în precedentele două volume. Aici, Blandiana optează deja deliberat „pentru un echilibru cosmic, în care regimul solar, diurn al trăirii se îngemănează cu noaptea, ca sub o nouă zodie a cumpenei”¹⁰. Erosul, în ipostaza sa de neîmplinire, capătă corespondențe thanatice fără ca această relaționare să afecteze în vreun fel seninătatea contemplației. Somnia cosmică îngână conștiința poetică, direcționând-o către un paradis al ancestralei comuniuni: „Adorm, adormi,/ cum stăm cu ochii-nchiși/ Părem întinși alături/ Doi tineri morți egali./ Auzi cum somnoroș foșnește soarele/ Prin ierbi uscate,/ Cerul e moale și lasă pe degete/ Un fel de polen./ Peste fețele noastre se mută/ Umbrele cârdurilor de păsări./ Mirosul strugurilor ne pătrunde./ Adormi,/ Nu te speria,/ Pletele noastre vecine/ Răsfirate în iarbă/ Au început să prindă rădăcini”.

Ulterior *Poezii-lor* (1974) ce reiau spectre vizionare la intersecția dintre oniric și sacru (în *Balada vânilor*, de pildă, zeul se întruchipează când ornitomorf, când în formă de broască), poeta lăsând încă o dată impresia de tălmăci între lumi dintr-o stare a letargiei alinate de fantezie, impalpabilul continuă să scapere printr-o poetică diafană a tainei în *Somnul din somn* (1977). Sub o boltă eminesciană a stării de grație („întunericul își ținea respirația” – *Ca și cum luna*), ardelenca nu se abate de la rafinarea misterului, în sens blagian¹¹, trebăluind la exorcizarea trivialității gândului thanatic. Cartografiind parcă sinapsele universului fără a le perturba activitatea, „Ana Blandiana [pare să, n.n.] scrie o poezie a surdinei”, întrucât „opțiunea nu vine dintr-o discreție cu virtuți muzicale, ci din teama de a nu violenta simțurile noastre, de a nu transforma confesiunea (...) în reprezentatie, în spectacol cabotin”¹². Un veritabil ierbar cu foșnete a(nce)strale cultivă poeta în acest volum, recuzita imagistică de natură vegetală având rolul de a tempera tonul elegiac, de a recondiționa, empatic, cugetul în funcție de simțuri. Metamorfozele absconse ale eului contemplator pot fi intuite mai mult după diversitatea tropilor agronom-rurali și a speculațiilor ascetice (*Cel ce mă visează*). Transfigurarea spirituală (v. *Ancoră*) se produce, sub o zodie împăciuitoare, prin

⁸Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 23.

⁹*Ibidem*, p. 24.

¹⁰Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, p. 293.

¹¹La un moment dat, Eugen Simion vorbește despre o „somnia situată între voluptatea eminesciană a integrării în ritmurile cosmice și teroarea blagiană a sfârșitului” (Eugen Simion, *Prefață* la Ana Blandiana, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1989, pp. XVI-XVII.).

¹²Daniel Dimitriu, *Ares și Eros*, Editura Junimea, Iași, 1978, p. 188.

atomizarea temporalității, membrană protectoare ce rareori ajunge să fie străpunsă de câte o apologie, așa cum e poemul dedicat lui *Avram Iancu*.

Traversând un moment al diversităților filigrane prin *Întâmplări din grădina mea* (1980), vlăguirea subiectului se desăvârșește, putem spune, în *Ochiul de greier* (1981): „Am obosit să mă nasc din idee/ Am obosit să nu mor –/ Mi-am ales o frunză/ Iată din ea mă voi naște” (*Am obosit*). Se consolidează aici un limbaj parabolic-aforistic, unul, în orice caz, de esențializare a eului prin țesătura textuală tot mai alienantă. Antropocentrismul este acoperit de zgomotul naturii, iar literele se împletesc cu datele geografic-peisagistice, parazitând tărâmurii pitorești în căutarea integrării (*Am obosit*, *Definiție* etc.). Obsesia reîntoarcerii în increat, manifestată explicit prin poemul *Oul* (cu referință evidentă la *Oul dogmatic* barbian), plasează ființa la răscrucea dintre indivizibilitate și individualitate. Poate de aceea, universul poetic al Anei Blandiana e un labirint hibrid de rapsodii elegiace și pasteluri melancolic-metafizice, unul în care limbajul conotativ (guvern timer de simbolistica vegetativă a somnului), subțire dar chintesențial precum firul Ariadnei, reprezintă cheia justificării (și mai puțin a înțelegerii) enigmelor.

Volumele publicate între anii '83 și '90 se înscriu în a treia etapă de creație a poetei. Vorbim, mai exact, de *Alte întâmplări din grădina mea* (1983), *Ora de nisip* (1983), *Stea de pradă* (1985), *Întâmplări de pe strada mea* (1988), *Poezii* (1989) respectiv *Arhitectura valurilor* (1990), culegeri de versuri în care blagianismul retrogresiv al poezicii blandianene se dedă, din când în când și neașteptat, la cronologia istoriei personale: „E prea târziu:/ Celula însăși se destramă,/ Nu mai recunosc niciun pact –” (*Târziu*). Sensul cuvintelor execută modulații între avantajele și dezavantajele *phantasiei* față de realitate. Crizele metafizice (v. *La celălalt capăt*, *Cel viu*, *Tu treci* etc.) sunt ambalate în continuare în interogații stilizate cu tandrețe, ideea fiind înălțată asimptotic până la un nivel lipsit de gravitația argumentelor. Astfel se face că drumurile inițiatice-transcendentale ajung să fie doar schițate (când reflexiv, când senzorial), nu și parcurse.

În *Ora de nisip* (1983), de pildă, antologie întregită cu texte inedite (care, la rândul lor, constituie părți din materialul *Stelei de pradă* [1985]), trecerea (sau, barem, ocheada aruncată) *dincolo* se face prin revelațiile văzute ca niște „iluminări/ Trecătoare” (*Câte miracole*). Nu mai puțin plastică decât compactă, placheta abundă de figuri trasate în tușă expresionistă: dumnezeu e surd, arhanghelii sunt murdari de funingine, spaima are uter, iar speranța uitată supurează. Odată cu această etapă de creație, dialectica lirică își mărește spectrul de contraste prin dihotomii secundare precum lumină-întuneric sau viață-moarte, iar romantismul prevalat în volumele anterioare se condiționează acum în mare măsură de o mitologie particulară guvernată de factorul vegetativ. Filonul gnoseologic preferă fundăturile oximoronice ale absurdului („Ce grosolană eroare să crezi/ Că împlânzitorul cântec/ A putut fi topit de Orfeu/ Din cuvinte...” – *Împlânzitorul cântec*), acest tip de abordare conducând la mutări de accente de pe dialectica eticistă pe probleme eminamente existențiale. Iată cum vitalismul blandianean înglobează organic binele și răul, abolindu-le de exigențe semantice extreme: „Și faptele mele, oricât de bune,/ Nu vor reuși să mențină un echilibru/ Oricât de instabil,/ Pentru că nu între bine și rău/ Va fi balanța din urmă,/ Ci între a fi fost și a nu fi fost.” (*Balanța cu un singur talger*). În acest punct însă, contrar etapelor poetice premurgătoare, lăuntricitatea se manifestă prin spasmele retractilității și ale dezagregării („O fugă în tine însuși cât mai adânc./ De afară, din calendar. (...) O fugă fără oprire/ Mereu înăuntru./ Mereu mai adânc, mai fetid.” – *Înăuntru*), cumulând prin procedee alegorice „o suită de aproximări imagistice ale «ideii» pentru a-i da în final o «figură» aforistică.”¹³

Volumul care încheie penultima fază a evoluției poezicii Anei Blandiana este *Arhitectura valurilor*. Apărută în 1990, dar scrisă în ultimul an de comunism, placheta marșează escatologic (v. *Dies ille, dies irae*), în subtext, ce-i drept, pe teme ale alienării și izbăvirii. În demersurile sale de consistență etică, șaizecista, deznădăjduită în fața inerției erodării ființei (și, implicit, a legăturilor sociale), împrumută glasul comun al creației, în sens teologic, pentru a sublinia gravitatea alterării în concordanță cu tăcerea divinității. Totuși, niciodată nu se ajunge la dojeni acide pe verticală, disperarea și agonia fiind trecute întotdeauna prin filtru reflexiv înainte de a se concretiza în

¹³Ion Pop, *op. cit.*, p. 297.

expresie. Versurile din *Arhitectura valurilor*, înrădăcinate într-un prezent circumscris de răul social, înfățișează nevoia stringentă a omenirii de a-și trezi simțul responsabilității. Acest „paradis bolnav” propriu unei viziuni lirice scindate este ilustrat ulterior și-n antologiile *Balanța cu un singur talger* (1997) respectiv *La cules de îngeri* (1997), cele ce confirmă observația antinomică a lui Alex. Ștefănescu, potrivit căreia Ana Blandiana, „[c]u aerul ei de ființă angelică, dornică să nu tulbure pe nimeni, (...) este, de fapt, foarte tulburătoare”¹⁴.

În ultima (citește: cea mai recentă) etapă de creație poetică, suflul nou este dat de vigoarea memoriei în raport cu discursul temporal construit în volumele precedente: „Vino lin, lunecând printre morții de piatră/ Ferecați în muzee, fără milă-admirați,/ Pe când greul pământului de sub marmure latră/ Hexametree uitați” (*Apollo*). Predispoziția critică – înmuiată, în continuare, într-o oarecare seninătate și curiozitate – este dată în *Soarele de apoi* (2000) de o sensibilitate călită, care de-a lungul metaformozelor sale și-a uzitat niște norme etice înnăscute pentru a evita compromisul. Astfel se nasc judecăți de valoare aprige ca „omenirea/ Și-a condamnat la moarte/ Nu atât criminalii/ Cât sfinții.” (*Nord*), sesizându-se negreșit ieșirea la rampă a unor subiecte delicate până acum tabuizate. De această dată țelul este evitarea dezintegrării, în sens axiologic: „păcatele” omenirii mai pot fi izbăvite de căderea în uitare, fapt realizabil prin subjugarea – ca în primele volume – a istoriei de către timpul sacru. „Întreabă./ Dar lasă-mă vers.” (*Lasă-mă*), spune poeta sub aura-i blagiană reaprinsă, explicându-și opțiunea într-un alt poem: „Nu există răspuns în stare/ Să crească cât propria sa întrebare.” (*Nu există răspuns*). Memoria colectivă are nevoie, deci, pentru a se salva, de o restartare. Poezia din *Soarele de apoi* – iar aici, atragem atenția asupra referinței prime a adverbului, cea la postdecembrism – propune, de fapt, o reevaluare a parametrilor principali, ecuație ce își aluvionează numeroase variabile dihotomice precum normă-eres, cuget-afect respectiv claritate-obscuritate. Pe aceste coordonate își încordează senzorialitatea metafizică¹⁵ (*Nici una, nici alta*) această conștiință poetică a cărei fascinație vitalistă (ce, de altfel, electrizează întreaga vegetație) provine din nostalgie și paseism topologic.

Nu e altcum în *refluxul sensurilor* (2004), unde expunerea descriptiv-tainică se exersează pe enumerații și frânturi apoziționale. În acest punct, rămâne interesant de constatat un aspect conservat în poezia șaizecistei, și-anume că, deși misterele existenței reprezintă principala preocupare a poetei, limbajul antrenat întru băjbâirea în necuprins valorifică aproape în exclusivitate termeni ce aparțin vocabularului fundamental al limbii. În atare condiții, se poate isca nedumerirea: oare nu e toată această operă doar o lamentare liricoidă, lipsită de mize majore? Citită astfel, lirica blandianeană ar fi nedreptățită din cel puțin două motive; pe de-o parte i s-ar neglija latura etică bine încheată, ținută în frâu tocmai de această voce ignorantă parcă la schimbările de paradigmă filozofică (și, în consecință, literară) apărute în postmodernismul autohton tardiv. Pe de altă parte, nu s-ar lua în calcul autoritatea viziunii brute, de sorginte blagiană acestui imaginar colcând de neliniști metafizice proprii. Citind în cheie gnoseologică semnele unui peisaj la îndemână, Blandiana are ca primi mesageri fauna și flora („E destul să încerci să-i mângâi magnifica blană lichidă/ De fiară a apocalipsei (...) Pentru un adevărat sfârșit al lumii...” – *O fiară*), prin acestea intermediul acestora lumea ideilor poate fi palpată. Cercetată de o conștiință atât retrospectivă, cât și, concomitent, prospectivă, comprehensiunea însăși pare să plutească în particulele cosmice evocate, prin succinte transe onirice, în diferitele sale forme. Dar volumul *refluxul sensurilor* rămâne unul de referință în poezia Anei Blandiana mai degrabă prin sistemul său simbolistic. Includem aici prezența misterioasă a calului ca un Charon printre lumi; somnul, refugiu și întoarcere în timpuri apuse sau pur fictive; patria cu molima sa ideologică (*Ziar*); motivele eminamente creștine: viața de apoi ca răsplată pentru faptele săvârșite, judecata de apoi, vina, ispășirea, liberul arbitru; dar și unele elemente de sorginte păgână: zeii, a căror consistență devine de natură poetică în *Sonet degradat* respectiv referința la Uroborus din *In memoriam*. Deși neomogenă, suprapunerea aceasta de planuri mitologice se justifică prin conștiința faptului că „noi suntem propria noastră istorie” (*Secolul nostru*).

¹⁴ Alex. Ștefănescu în Ana Blandiana, *La cules de îngeri*, Editura Litera, Chișinău, 1997, p. 290.

¹⁵ Sau „gândul înmuiat în metafizic”, cum formulează Ion Negoitescu în *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 39.

Focarul se mută în *Patria mea A4* (2010) pe valențele intime pe care le poate acorda viețuirea livrescă sau *existența*. Această „retragere în solitudinea literaturii”¹⁶ se produce ca un reflex față de gălăgia mundană tot mai greu tolerată de poetă (v. critica timidă la adresa milenialilor din *Pe role*), îmbogățind convulsiile poetice blandianene. Geometria cosmică depinde acum de nașterea sau reprimarea nașterii textuale: „Nu mai am dreptul să mă opresc./ Orice poem nespus, orice cuvânt negăsit/ Pune în pericol universul/ Suspendat pe buzele mele.” (*Biografie*) Astfel se construiește patria A4: dintr-un depozit abia descoperit de semne celeste oglindite în propria conștiință: „Să descifrez urmele care nu se văd./ Dar eu știu că există și așteaptă/ Să le trec pe curat/ În patria mea A4?” (*Patria neliniștii*). Reflexia transcendentă este obsesia șaizecistei în acest volum: în *Ca într-o oglindă*, de exemplu, descoperim că reprezentarea eului se face mereu prin prisma propriului avatar din increat. „Natura are oroare de vid” (*Atmosferă*), constată poeta referindu-se fără doar și poate la firea omului, inclusiv, cel a cărui singură modalitate de rezistență este un tip de atitudine vitalistă canalizată în interogații, polemici și comentarii. În poemul *Mistere*, de pildă, eul liric se întreabă unde se duc zeii atunci când nu mai sunt zei, unde își petrec, lipsiți de putere, eternitatea. La fel de contondentă e poeta când afirmă cu tărie că: „Sunt ani de când cred/ Că marea nenorocire a oamenilor/ Este că sunt prea mulți pe pământ” (*Joc*), devenind suspectă de gândul genocidului, sau când, în poemul *Rugăciune*, adresează pentru întâia oară divinității o săgeată nemiloasă. În încercarea de a dejuca tentațiile maniheismului (venit pe filiera romantismului german), Blandiana îngroașă în acest volum aura sacrală a miraculosului, confundând astfel cronologia evenimentelor (temporalitatea diabolică în care ele se desfășoară) cu timpul suspendat al contemplării lor (v. senzația de deja-vu din *Recunoașteri*).

Un alt – și ultim – exemplu al acestei etape de creație neîncheiate a poetei este *Variațiuni pe o temă dată* (2018), apărută ca o completare la versurile cu tentă tragică din *Orologiul fără ore* (2016). Scrisă din carcera nostalgiei, placheta reprezintă un recviem liric emoționant realizat în omagiul soțului proaspăt răposat. Tema morții este declinată aici prin diverse fulgurații ale memoriei, întrebări existențiale și nevoi imediate, adresarea directă având un caracter familiar-evocativ: „Doar tu știai să construiești o singurătate/ în care puteam încăpea amândoi” (*Mereu*), „Din copilărie până la moarte cuvintele/ ți s-au mărunțit și chinuit reciproc” (*În jurnalele tale viața apare aproape insuportabilă*). Semnele celui trecut la cele veșnice sunt căutate în zăpadă, în dungi de lumină, în venirea Crăciunului și, bineînțeles, în zâmbetul din fotografie, demers întreprins în încercarea de a învinge greutatea apăsătoare a trecerii timpului în planul concret. Nici fondul traumatic generat de socialism nu este înlăturat, dar e contracarat cu haz amar (v. poemul *Dacă am avea ca pe vremuri microfoane prin casă*), dovedind cristalizarea deplină a preocupărilor etice blandianene.

Judecată prin prisma celor peste douăzeci de volume de poezii inedite, Ana Blandiana, recunoscută și datorită implicărilor sale cultural-civice, este astăzi, fără îndoială, cea mai vizibilă și apreciată reprezentantă a generației șaizeciste de poeți de la noi. Timbrul său cumpătat, fără stridente, stilul de un rafinament impresionist, exigența morală și firea curioasă, deschisă spre miraculos au întrunit, în plenitudinea acestei opere poetice bogate, condițiile necesare unei sensibilități poetice al cărei ultimul estetic are toate șansele să dăinuie peste vremuri.

BIBLIOGRAPHY

1. The author's bibliography

- Blandiana, Ana, *Persoana întâia plural*, Editura pentru Literatură, București, 1964;
 Blandiana, Ana, *Călcâiul vulnerabil*, Editura Tineretului, București, 1966;
 Blandiana, Ana, *A treia taină*, Editura pentru Literatură, București, 1969;
 Blandiana, Ana, *Octombrie, noiembrie, decembrie*, Editura Cartea Românească, București, 1972;
 Blandiana, Ana, *Somnul din somn*, Editura Cartea Românească, București, 1977;
 Blandiana, Ana, *Ochiul de greier*, Editura Albatros, București, 1981;

¹⁶Ion Pop, *op. cit.*, p. 301.

Blandiana, Ana, *Stea de pradă*, Editura Cartea Românească, București, 1985;
Blandiana, Ana, *Arhitectura valurilor*, Editura Cartea Românească, București, 1990;
Blandiana, Ana, *Soarele de apoi*, Editura DU Style, București, 2000;
Blandiana, Ana, *Refluxul sensurilor*, Editura Humanitas, București, 2004;
Blandiana, Ana, *Patria mea A4*, Editura Humanitas, București, 2010;
Blandiana, Ana, *Orologiul fără ore*, Editura Humanitas, București, 2016;
Blandiana, Ana, *Variațiuni pe o temă dată*, Editura Humanitas, București, 2018;
Blandiana, Ana, *Cincizeci de poeme*, Editura Eminescu, București, 1970;
Blandiana, Ana, *Poezii*, Editura Cartea Românească, București, 1974;
Blandiana, Ana, *Ora de nisip*, Editura Eminescu, București, 1983;
Blandiana, Ana, *La cules îngeri*, Editura Litera, Chișinău, 1997;
Blandiana, Ana, *Opera poetică* (2 volume), Editura Cartier, Chișinău, 2008;
Blandiana, Ana, *Pleoape de apă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010.

2. Critical studies/books

Boldea, Iulian, *Ana Blandiana. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, 2000;
Cistelecan, Al., *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987;
Dimitriu, Daniel, *Ares și Eros*, Editura Junimea, Iași, 1978;
Negoîtescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994;

Pop, Ion, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018;
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi* (IV), Editura Cartea Românească, București, 1989.

AUTOBIOGRAFÍA CONVENTUAL FEMENINA: UN VIAJE EN EL MUNDO DE LA ÉPOCA COLONIAL

Diana-Giorgiana Mihuț

PhD Student, Universidad de Valencia, Spain

Abstract: The era of the colony in Latin America was a very restrictive era in many situations. Women could not have an important role in the development of society and precisely because of that, there were many intellectual women who hid in the only places where they could develop that love for the Letters, into the convents.

Although many of these nuns believed that they would be able to get rid of this "clausure" society, in convents they could not free themselves from the burden imposed by society. But the few that have really managed to do this were very important. It is worth mentioning Sor Juana Ines de la Cruz, Sor. Úrsula Suárez, Madre del Castillo or María de San José, nuns who have surpassed their status as simple nuns to become important figures in the history of writing. These nuns in the convents had the opportunity to write their lives through the "journey" to God, a journey that allowed them to be close to the Divine, but that, at the same time, allowed them to say everything that was wrong in that society.

In this work, we will try to point out by a "journey", starting from the writings of the nuns, in which a real world is shown to us and that in many occasions has even been compared with some biblical event or with the sufferings with those of the Virgin Mary.

Keywords: Autobiography, convents, nuns, colony, journey, Divinity

1. Introducción

Las mujeres fueron ignoradas y marginalizadas durante muchos siglos. Sin embargo, en nuestros tiempos, ocupan un lugar aparte tanto en la cultura, como también en la vida social y cada vez se ven involucradas en diversos proyectos, ocupando cargos más altos que en otros tiempos. Por eso, el feminismo es uno de los movimientos sociales más importantes de principios del siglo XX, movimiento que cambia la manera de ver las cosas, la visión del mundo, dándose un papel importante a las mujeres y valorándose su condición y sus opiniones.

Sin embargo, el movimiento feminista no empezó solamente en el siglo XX, sino que antes también hubo importantes manifestaciones de este tipo. Muchas personas que en aquellos entonces eran "anónimas" promovían este fenómeno en sus escritos. Precisamente por eso, en este trabajo decidimos que vamos a dar un viaje a partir de los escritos de algunas monjas importantes de la época colonial para poder ver cómo era la situación de la mujer en el siglo XVII, especialmente en el territorio de Chile. Aunque la sociedad le prohibía estudiar o escribir, las mujeres que eligieron la opción de entrar a profesar en algún convento del territorio, sí que podían continuar dedicándose al conocimiento, afán que algunas de ellas desarrollaron con habilidad. Pero a lo largo del viaje, también vamos a ver qué, aunque se libraron de esa clausura que imponía la sociedad, en el convento había algunos aspectos que imitaban la sociedad que existía fuera de los muros de los conventos.

2. Contexto histórico. La sociedad del siglo XVII

La sociedad de esa época barroca era una sociedad de fuertes contrastes. Fue una época dominada por la colonización de esas tierras, época en la cual los europeos impusieron sus propios costumbres e ideas. Aunque se impusieron, también ellos tenían que cambiar y adaptarse a las nuevas condiciones que les ofrecía el nuevo continente. Pero, aunque la conquista fue considerada una realizada por hombres, las mujeres tuvieron un papel fundamental, pese al hecho de no ser mencionadas. Beatriz Ferrús dice que Isabel, la Católica, "fue uno de los principales motores de la

conquista”, una “valedora de la empresa colonial”, pero que también era consciente de que en el mundo antiguo, aunque no se podía hablar del papel de las mujeres en la vida cotidiana, ellas sí que poseían un papel muy importante:

“la reina era muy consciente de que en los modelos de colonización del mundo antiguo la mujer había desempeñado un papel fundamental como eje del núcleo familiar, pues el asentamiento de familias completas en las nuevas tierras garantizaba el éxito del proceso de colonización y su estabilidad a largo plazo.” (2004:16)

La misma Ferrús afirma que las mujeres estuvieron presentes en las nuevas tierras mucho antes de que llegaran los españoles, haciendo referencia a las Amazonas que habitaban allí. No hay que olvidar que también Colón, en sus cartas para los Reyes, menciona a las Amazonas. Cabe destacar que Hernán Cortes se beneficiaba de la ayuda de Doña Mariana (La Malinche), ayuda sin la cual no habría podido conquistar las tierras de Moctezuma. Esta idea también aparece en el libro de Adriana Babeți, *Amazoanele* en la que la autora nos habla sobre cómo las mujeres evolucionaron siglo tras siglo, llegando a nuestros días, período en el cual ya no se puede hablar de esa discriminación, ya que adquirieron cada vez más derechos.

En el momento en el cual llegaron a las tierras americanas, la situación de la mujer española, denominada también la mujer “blanca”, “criolla” o “europea” no cambió mucho en relación con los hombres. Pero, en relación con las mujeres indígenas, se podía hablar de una superioridad, que creaba situaciones tensas entre ellas:

“La escasez de mujeres españolas, frente a la abundancia de mujeres indígenas, crea en los principios de la colonización una serie de situaciones ilegales y forma el mestizaje basado en la violencia, que se realiza durante la Conquista y se prolonga durante la colonización, aunque en menor proporción debido a la protección real a las indígenas.” (Muriel, 1974:13).

Esta misma idea la podemos encontrar también en la obra de Ferrús, que menciona que el “lugar social *mujer*” nos remite a las características de la sociedad de la Nueva España: “linaje, color de la piel y posición económica” (Ferrús, 2004:18), lo que afecta tanto a las mujeres como también a los hombres. En aquellos tiempos, el linaje era lo más importante. Y ese linaje se refleja en la pirámide social que mostraba, en función de la pureza racial, la posición que uno tenía en aquellos tiempos. En la cúspide de la pirámide se situaba la mujer blanca o criolla, siendo seguida de las demás mujeres de sociedad:

“En un mundo donde la mezcla es la regla, la pureza racial se convierte en la excepción prestigiosa. De este modo, la mujer blanca castellana o, en su defecto, criolla, se sitúa en el vértice de una pirámide de prestigio, donde la india de linaje noble ocupa un segundo escalón, al que le sigue el de mestiza y luego el de la mulata, para dejar en la base de esta pirámide a aquella que es considerada siempre inferior: la negra.” (Ibíd.)

Como podemos ver, estas ideas nos demuestran que había una jerarquía muy bien establecida entre las mujeres, aunque no eran consideradas importantes. Aunque tenía unos roles bien definidos, no se puede decir que la mujer fue aceptada como un sujeto autónomo. Eran consideradas solamente co-participantes de una sociedad cultural e ideológica. Por eso, tenían solamente dos opciones para elegir: el convento o el matrimonio.

Las que elegían la vía del matrimonio tenían que respetar las virtudes de la esposa perfecta, que son la fidelidad y la vida de recogimiento (Mendoza Pérez, 2004: 61). Su objetivo fundamental era de perpetuar la especie y obedecer en todo a su marido. Tenían que aceptar esta vida como si fuese un mandato divino. Las mujeres en el siglo XVII, pero también las de los siguientes siglos, eran consideradas, desde un punto de vista legal, menores de edad de por vida. Antes de casarse estaban bajo la tutela del padre, mientras que después estaban bajo la tutela del marido. Si se hubieran quedado huérfanas o viudas pasaban bajo la tutela de un pariente varón más próximo, o bajo la autoridad religiosa, que velaba por sus intereses. La mujer tenía que encarnar la honra absoluta, tenía que respetar las reglas impuestas por la sociedad y por la familia, siendo siempre sometida.

Existían los llamados ‘recogimientos’, que podían ser internados, orfanatos, espacios en los cuales iban mujeres viudas, huérfanas, divorciadas, pero también cualquier tipo de mujer que no formaba parte de ninguna de las categorías anteriores y que querían escapar de las dos opciones que

le daba el mundo de aquel entonces: el matrimonio o el convento. En estos recogimientos las mujeres debían adaptarse rápidamente, lo que lleva a Foucault a decir que aquí hay un grado de clausura similar a la de la celda. Aun así, Arenal y Schlau en su libro *Untold Sisters*, mencionan la doble función de los recogimientos, pero también evidencian que era un lugar donde las mujeres se apoyaban entre sí y cultivaban un cierto grado de independencia. (Arenal, E. y Schlau, S., 1989: 3)

Como bien se puede ver, las mujeres “coloniales” vivían en un mundo lleno de clausuras, clausuras que se apoderan de su espacio, de su cuerpo, de su mente, resumiendo su papel sólo a tres aspectos principales: la maternidad, educación de los hijos o al servicio de Dios. Rama decía que la sociedad latinoamericana era como un espacio de una `comunidad ordenada` en la cual la mujer era la persona más controlada. (Rama, 1983:1)

El convento colonial

Existía una clasificación social con base en el color de la piel y según la posición social que tenía su familia. Esta posición era muy evidente por la dote que la familia tenía que pagar al convento. De esta manera, las monjas más ricas gozaban de una vida privada en sus celdas, que se parecían más bien a un apartamento y que también se beneficiaban de criadas, mientras que las demás monjas tenían que compartir una celda con otras monjas (más o menos diez en una celda). Este detalle es el que causaba disgustos entre las monjas y las criadas, criadas que eran indígenas, que tenían poca educación y que no podían entender su forma de vivir. El mismo Benítez nos ofrece algunos datos de la situación que existía en el convento de San Jerónimo, convento donde estaba también Sor Juana Inés de la Cruz. Según sus datos, en 1673 había 87 monjas y más de 200 sirvientes (Benítez, 1992: 49).

Aunque existía la clasificación que había afuera del convento, el convento era visto como una posibilidad para poder estudiar. Según Ferrús, las primeras que tomaban el hábito eran mujeres solteras, quienes practicaban una vida de oración, como era típico de la mujer consagrada (Ferrús; Girona, 2009: 12). En las obras de Josefina Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España* y *Los recogimientos de mujeres. Respuesta a una problemática social novohispana*, se habla del estatus que tenían las mujeres en conventos.

El convento también les ofrecía a las monjas la posibilidad de superar su estatuto, mejorando su condición intelectual mediante las actividades como el canto, la lectura, la escritura, la pintura, el bordado, siendo denominado como “recinto conventual” (Arenal y Schlau: 1994). Los mejores ejemplos de estas monjas, que buscaban siempre a documentarse y que participaron activamente en los asuntos de la época mediante la escritura de obras son: Madre Francisca Josefa de la Concepción del Castillo, Sor Úrsula Suárez, Madre María de San José, Sor Juana Inés de la Cruz, etc.

3. La mujer en el convento

A lo largo de los años, la escritura de las monjas era comparada y asociada con la escritura de los conquistadores. Ferrús menciona que tanto las monjas como los conquistadores escribían desde una posición del “banquillo de los acusados”, porque sus escrituras eran examinadas con mucha atención e intentaban imponer las propias visiones de un acontecimiento (Ferrús, 2005:55). De esta manera, el lector de estas obras se convierte en un juez que lo examina todo detalladamente.

Gómez Moraña (1984: 74) afirma que las vidas conventuales son muy parecidas a la literatura picaresca, como también a las manifestaciones autobiográficas. En consecuencia, “la *narratio* era supeditada a la persuasión y argumentación”, mientras que el narrador se presenta siempre como un ‘elegido’ de Dios para escribir. Ferrús sostiene que las vidas de las monjas “coloniales” son como un relato de un episodio de la conquista:

“Las vidas de las monjas místicas coloniales son, de algún modo, también los relatos de una conquista, las crónicas de conquista nacen de un acto de fe, ambas manifestaciones asumen un metalenguaje jurídico y quieren legalizarse; pero, incluso cuando lo consiguen, en sus fisuras exhiben las formas de lo proscrito. Ni ante la ley de Dios ni ante la ley de los hombres lograrán jamás la absoluta ortodoxia.” (Ibíd.: 56)

En aquellos tiempos, escribir en los conventos suponía un verdadero reto para cualquier monja. Las llamadas *vidas* eran consideradas solamente “géneros menores”, géneros considerados

“acordes con su capacidad intelectual” (Ferrús, 2005:62). Estos escritos de vida se realizaban por mandato confesional, siendo una escritura de obediencia. La monja contaba su historia, siguiendo un esquema de otras historias de vida, en especial la de Jesús Cristo. En esa época barroca, la técnica del *imitatio* clásica era la principal para poder escribir. Los temas principales que debían ser imitados eran las vidas de santos, algunos relatos hagiográficos o la ya mencionada vida de Cristo. Así que el texto se redacta sobre una “falsilla” (Ibid.: 63).

Las monjas coloniales escriben sus vidas por órdenes de sus confesores y Margo Glantz considera que estas vidas transitan la hagiografía, o sea, escriben solo lo que pueden o deben decir para que luego sea leído, aunque muchas veces, algunos aspectos no pueden ser ocultados tal y como quisieran los involucrados. Las descripciones del lenguaje del cuerpo, de los sueños que la monja tiene nos hacen que leamos la obra de alguna forma, descifrando cada uno de los lectores lo que la autora quiere decir.

Estas escrituras por mandato o por obediencia se inscriben en las características del discurso del poder, donde se puede ver cómo el tono de la autora cambia nuestra perspectiva y hace que movamos la mirada hacia una perspectiva diferente de la inicial, una perspectiva en la que podemos ver cómo esas monjas reclaman sus derechos por ser iguales al hombre y al mismo tiempo por ser diferentes como mujeres.

Como habíamos dicho, los escritos eran solicitados por los confesores o por una autoridad eclesiástica, teniendo de esta manera una fuerza e influencia muy poderosa para la monja. De esta forma, era imposible desobedecer lo que el superior le decía. Muchas veces estos escritos eran como una preparación de confesión o autodefensa ante la Inquisición o como la denominación oficial en aquella época, “el Santo Oficio”. De esta forma, los escritos eran un reto para las monjas, un reto que tenía dos aspectos fundamentales: conocerse mejor a sí mismo y hacerse conocer.

El confesor tenía un papel fundamental tanto en la vida de la monja, como en el proceso de la escritura. Él era la única persona autorizada para entrar al convento y poder decidir lo que haría con la monja, porque él era quien leía la escritura y el que la juzgaba. Así, se crea una “división de roles dentro del macrorelato religioso” (Ferrús, 2004: 73-74). Estas obras toman como destinatario del texto al confesor, pero cada una de ellas lo enfrenta de una manera diferente, contándose su historia de una forma personal. Siendo así, estos escritos pueden ser considerados como “relatos de vida dialógicos” (Ibid.: 75).

Ferrús menciona que “al crear un espacio particular para el ejercicio de la vida y la palabra el recinto monástico femenino abría infinitas posibilidades a los quehaceres intelectuales, pese a las limitaciones y censuras impuestas al estudio” porque “serían muchas las mujeres que lograrían hacerse un hueco en la ‘lucha por el poder de interpretar’ y que convertirían su paso por el convento no sólo en una experiencia de adquisición e intercambio de conocimiento, sino también en una oportunidad para legar a la posteridad su propia obra” (Ferrús, 2004:28).

Estos escritos, considerados “géneros menores”, son los que nos abren el camino hacia el mundo literario barroco, un mundo en el cual la mujer colonial no tenía muchas opciones, pero leyendo estas *vidas* podemos entender mejor cómo era ese mundo. Los textos que hemos elegido para este trabajo presentan una característica común: un personaje protagonista, un yo, que es una mujer, que relata sus experiencias de vida en primera persona. Estas voces que se dirigen al mundo son voces en los cuales “se escuchan voces de mujeres que ‘entraron en religión’, la relación con la divinidad, pero también con la propia institución religiosa” (Ferrús, 2004: 37).

4. Hagiografías, *imitatio Christi* en Sor Úrsula Suárez

Úrsula Suárez y Escobar, o más bien Sor Úrsula Suárez, era una religiosa chilena que nació en 1666 en Santiago de Chile. No tenemos mucha información sobre su vida, excepto la que podemos sacar de su única obra, *Relación autobiográfica*.

Sor Úrsula Suárez y Escobar empezó a escribir desde una edad muy temprana. Su obra, *Relación autobiográfica*, fue escrita entre 1700 y 1730, en la que relata hechos desde su nacimiento hasta el momento que muere su segundo confesor, Tomás de Gamboa. También hay referencias a hechos que ocurrieron antes de su nacimiento, con respeto a la abuela materna, un personaje

fundamental para la formación de la monja. El crítico Ferreccio, el que escribe también el “Prólogo” de la obra, decía que esta obra tiene la forma de la memoria, pero que no es un diario de vida, sino más bien una enumeración de hechos del pasado, formando de esta manera un discurso confesional. Pero este discurso no tenía como fin su publicación, aunque era muy común encontrar publicados los relatos autobiográficos en el siglo XVII.

Relación autobiográfica es el título que propuso el filólogo Mario Ángel Ferreccio Podestá a la obra en 1984, cuando se publica por primera vez. La edición publicada tiene un largo “Prólogo” escrito por el mismo editor y con un “Estudio Preliminar” escrito por el sociólogo Armando de Ramón. Tanto el “Prólogo” como el “Estudio Preliminar” constituyen las primeras aproximaciones críticas al texto escrito por Sor Úrsula Suárez. En el mismo prólogo, Ferreccio menciona que la obra de Sor Úrsula es más bien una rememoración de sucesos pasados, lo que lleva al concepto de hagiografía, donde se hace una selección de los eventos (Ferreccio, 1984: 9). Entonces se puede decir que la obra de Sor Úrsula es una autobiografía, porque cuenta con una selección de memorias en las que narra sus experiencias personales.

En la obra de Sor Úrsula, *Relación autobiográfica*, abundan los detalles, la principal característica del texto, la escritura por obediencia. La misma Sor Úrsula confiesa que escribe a petición de sus confesores y que ellos son los que controlan lo que ella escribe. Esto es lo que hace más especial la obra, una obra que se agrupa en catorce cuadernos que forman sus capítulos.

Otro aspecto de la obra de sor Úrsula que llama la atención es que los temas están mezclados con algunos elementos de la literatura picaresca. Por ejemplo, K. Myers sostiene que esta combinación de los discursos autobiográficos espirituales y el género picaresco es realizada para enfrentar las atribuciones de los roles femeninos de la sociedad colonial (1998: 164).

“Sinificábame había sido incasable; yo le dije que Dios quería que conmigo se juntase, pues pareíamos de un humor, y que el casarme con él nacía de corasón. **Duró el ajustarse esto un mes entero. Yo cada día más mentía**, porque todos los días me visitaba y instaba. **Yo le desía fuésemos despacio, que a mis padres no quería disgustarlos, que podrían desheredarme**; (...) Por último, no pudo sufrirlo y quísome pedir al obispo: ¿en qué me hubiera yo visto!: ¡profesa y con marido! **Detúvelo yo, disiéndole hablaría (a) un confesor lo dijese a mis padres para que mejor se acomodase**; él se apuraba, porque estaba de viaje con dies mil mulas y cordobanes para Potosí; **yo le desía fuese y me dejase aquí, que bien segura quedaba, y en esto la verdad hablaba**” (Sor Úrsula, 1984:158-159)

Cabe mencionar que sor Úrsula, como todas las mujeres de esa época, teme por el castigo que podría recibir debido al hecho de que escribía.

“Señor mío, ¿por qué cuando usas de tus misericordias con las mujeres, anda la Inquisición conociendo de ellas?” (Sor Úrsula, 1984: 252).

Otro aspecto muy recurrente en la obra de sor Úrsula es la sanción. Esta sanción se nota desde la primera página, en la cual sor Úrsula se reconoce como “la suma de la maldad”, “arrastrada por la mala inclinación” (Sor Úrsula, 1984: 90) y poseedora de un “mal natural” (Sor Úrsula, 1984:116).

“si ésta [la mala inclinación] la Divina Providencia no la hubiera sujetado con gravísimas enfermedades, hubiera sido mi vida un desastre” (Sor Úrsula, 1984: 90)

Esta maldad y su aceptación contrastan con las virtudes que tienen cada monja, la humildad, obediencia, paciencia. Decía Roció Quispe Agnoli que esta maldad contrasta con las virtudes que cada monja debía tener: la humildad, la obediencia y la paciencia: “se contrarresta con las enfermedades que Dios le envía desde su nacimiento: 'si ésta [la mala inclinación] la Divina Providencia no la hubiera sujetado con gravísimas enfermedades, hubiera sido mi vida un desastre (Sor Úrsula, 1984: 90)'.” (Quispe-Agnoli, 2001: 41).

También las enfermedades que sufre Sor Úrsula eran consideradas necesarias para poder llegar a la perfección absoluta. Esta perfección absoluta se refiere a Jesús Cristo, llevando así al concepto mencionado al principio del trabajo, el *imitatio Christi*. Este aspecto es muy recurrente en todas las monjas coloniales. Por eso, el tema de la enfermedad es tan necesaria. Si Sor Úrsula habla sobre las enfermedades con un tono de aceptación, la Madre del Castillo o María de San José hablan de este tema con un tono negativo y de rechazo. También podemos ver que las enfermedades que

están presentes en la obra de Sor Úrsula van siempre unidas a la madre y la abuela paterna de la monja, personajes que, como veremos, no tenían una buena relación. Como bien decía Agnoli, a diferencia de otras monjas espirituales, sor Úrsula tiene una autosanción muy positiva que contrasta con la autonegación (Quispe-Agnoli, 2001: 42):

En la obra de Sor Úrsula se puede notar como la autoalabanza constituye un motivo fundamental del texto. Agnoli decía que este motivo proviene de la niñez de Sor Úrsula, niñez llena de personajes femeninos que la moldearon como persona. La madre se presenta como una persona estricta, muy rígida, mientras que la abuela paterna es la persona que siempre mimaba y defendía a la pequeña Úrsula, sin importarle lo que había hecho. Como hemos mencionado, entre la madre y la abuela había siempre algunas tensiones, Sor Úrsula teniendo el papel de mediadora, junto con la tía, que era considerada o “santa” o “gran mala” (Sor Úrsula, p. 94). Esta lucha que existía en su niñez se veía reflejada en sus conflictos con las otras monjas del convento.

La influencia de ese mundo femenino que rodeó a sor Úrsula durante su vida tuvo un impacto notable sobre la monja, convirtiéndola en una mujer fuerte, buena administradora de los bienes, pero también defensora de las mujeres, aunque este último aspecto era más bien como una característica adquirida de su abuela. En su *Relación* Sor Úrsula nos cuenta episodios llenos de aventuras que ella tuvo con los hombres, aventuras en las que ella engaña a los hombres, defendiendo de esta manera a las mujeres de su época. Estas aventuras están presentes como unos cuentos picarescos, de una manera satírica, burlona. Esta actitud de sor Úrsula de defender a las mujeres de su época, castigando de alguna manera a los hombres, se puede notar también en Sor Juana, pero esta no utiliza elementos picarescos para relatar estas aventuras, sino elementos filosóficos.

Esta escritura por obediencia, que es una característica fundamental de las autobiografías, representa una confesión, pero también una sanción porque las autoras siempre estaban sometidas y perseguidas por la Inquisición. Dice Agnoli que el resultado de esta confesión es siempre “una sanción que toma diversas formas: oración, silencio, trabajos corporales, humillaciones o la escritura de ese mundo interior.” (Quispe-Agnoli, 2001:45). De esta manera, los confesores son imprescindibles para la autorización de dicha escritura. La escritura por obediencia se mezcla con la autodefensa de las autoras de sus obras. Esta defensa se manifiesta como una negación para escribir, constituyendo una desobediencia ante su confesor. También se considera una desobediencia cuando sor Úrsula le pide al confesor que se le devuelvan los cuadernos para poder tener un control, pero sus ruegos fueron ignoradas.

Escribir autobiografías espirituales en una sociedad colonial hispanoamericana del siglo XVII o XVIII representaba un acto de obediencia a una figura masculina, que llevaba a las monjas hacia un camino de salvación del alma. Lavrin menciona que esta situación llevó a las monjas a renunciar a su propiedad intelectual porque escribían por orden o inspiración de sus confesores (Lavrin, 1995: 157).

En el nombre de Dios Todopoderoso, cuya misericordia y auxilio invoco, siendo mi principio Padre, Hijo y Espíritu Santo; suplicando al Padre por su caridad me asista la Santísima Trinidad; al Hijo que con su sabiduría me dirija, y al Espíritu Santo, que con el fuego de su amor y luz vaya alumbrando, para que yo cumpla con la obediencia de vuestra paternidad, y vensa tanta dificultad y resistencia como tiene mi miseria en referir las cosas que tantos años han estado en mí sin quererlas decir, por ser mi confusión tanta y con tan suma vergüenza que me acobarda; mas, atenta que será ésta la divina voluntad ordenada por la de vuestra paternidad, con lágrimas referiré toda mi vida pasada, que anegada en el mar de mis lágrimas no sé cómo principiar. Digo, pues que hoy 15 de setiembre, día de la octava de la Natividad de Nuestra Señora de las Mercedes, que esta Reina y Señora mía es quien me favorece y en cuyo patrocinio confío, daré buen principio y con su asistencia espero dar buen fin a mi empresa, favoreciéndome en ella la beatísima Trinidad. (Sor Úrsula, 1984: 90)

Ya sabe vuestra paternidad cómo el sábado pasado le fui (a) hablar, 8 del corriente y día de Navidad, y que el miércoles siguiente me trajo los papeles para que escribiese, y soy tan perversa que no cumplí con puntualidad el orden de vuestra paternidad, de cuya desobediencia le pido me perdone, e imponga penitencia para que con ella tenga enmienda. Padre mío, no sé que le diga en lo qué me manda escribir de mis niñerías, porque en mi infancia y pu(e)ricia fui peversísima. Como verá vuestra paternidad, he sido la suma de la maldad, pues aún no rayaba en mí la luz de la razón, cuando

me arrastró la mala inclinación, que si ésta la Divina Providencia no la hubiera sujetado con gravísimas enfermedades, hubiera sido mi vida un desastre. (Sor Úrsula, 1984:90)

Sor Úrsula Suárez es una de las monjas que intentaron crear una consciencia femenina, utilizando la creatividad para liberarse de esa sanción y carga que llevaba en sus hombros. El texto relata las circunstancias místicas de la temprana llamada vocacional como escritora a la edad de ocho años y cómo Sor Úrsula logró convencer a su madre para ingresar al Convento de las Monjas Clarisas. En una segunda instancia, se da cabida a la narración de la cotidianidad de la vida conventual, la que se verá prontamente afectada a la vez por un relato místico típico (estados extáticos, visiones iluminadas, pruebas divinas, etc.) y por un relato picaresco.

Cecilia Katunaric, en uno de sus artículos dedicados a Sor Úrsula, decía que, si seccionamos el título original puesto por la monja, podríamos descubrir que existen varios indicios textuales (Katunaric, 2016: 2). El primer indicio que menciona Katunaric es que en la obra se puede ver ese carácter confesional, íntimo (*Ibid.*: 3). El segundo elemento que señala la crítica es que hay una ambivalencia entre lo divino y lo humano, entre lo masculino y lo femenino, ambivalencia que es demostrada también por otros críticos (*Ídem.*). El tercer elemento se basa en la relación que tiene la monja con Dios, una relación que es más bien como una relación entre esposos y que vamos a detallar más adelante. También se hace referencia a que Sor Úrsula está vista como una religiosa, como cualquier otra (*Ídem.*). Como último elemento se puede notar que el confesor es como un “tercer sujeto narrativo”, un sujeto que obliga a la monja a escribir, aunque esta no quiere.

Díjome mi señor y padre amantísimo: “No he tenido una santa comedianta y de todo hay en los palacios, tú has de ser la comedianta”, yo le dije: “Padre y señor mío, a más de tus beneficios y misericordias, te radesco que, ya que quieres hacerme santa, no sea santa friona. (Sor Úrsula, 1984:230).

Teniendo en cuenta estos cuatro elementos, podemos ver que el título original es algo más que un “material memorial” (*Ídem.*), porque consigue evidenciar muy bien la vida monacal que había en aquellos entonces, en la cual las monjas tenían algunas reglas que debían seguir y entre estas reglas se encontraba también la obediencia hacia la autoridad religiosa, el confesor o, la autoridad religiosa suprema, Dios. Beatriz Ferrús nos dice que el texto de Sor Úrsula Suárez nos presenta una forma de escribir típica de los siglos XVII y XVIII y también nos ayuda a descubrir el mundo que había en aquellos entonces. También sostiene, como Ferreccio, que no se puede decir por completo que es una autobiografía, sino que es una obra que contiene unos rasgos autobiográficos (Ferrús, 2004:43).

La vida de sor Úrsula Suárez, junto con los demás escritos de las monjas “coloniales”, nos permite reconstruir una lista de los textos escritos en los conventos coloniales, para ver cómo es el modelo al que todas las monjas acuden. Las vidas de las monjas coloniales están sometidas a una dicotomía continua:

“Autoridad/individuo, cuerpo/espíritu, ortodoxia/misticismo, ser/parecer, cultura española/cultura criolla, *vidas* que habitan en el disloque, que activan un discurso polifónico, de dobles juegos de voces y de escrituras, de complejas texturas barrocas, de distintos y controvertidos matices que convergen en la construcción de un retrato.” (Ferrús, 2005:135)

Otro aspecto peculiar de la obra de sor Úrsula es que, mediante el lenguaje específico hispanoamericano, se utilizan también las características del lenguaje barroco. La identidad de la monja chilena se construye sobre la dicotomía de la ambivalencia santa/pecadora, mística/beata. Por eso, esa vida espiritual que se alza “representa una propuesta de comedia idéntica.” (Ferrús, 2005: 216)

Podemos ver en el texto de Sor Úrsula que la escritora no solo conoce perfectamente la dirección del hilo narrativo de su texto, sino que es también consciente de la posterioridad textual y de allí su insistencia por recuperar sus cuadernillos. Por eso, la obra de la monja chilena es considerada una hagiografía en la cual se hace una selección de eventos, que a veces son diferentes de la versión inicial debido al hecho de que las cosas se ven desde una perspectiva más objetiva y no tan subjetiva, controlada por las emociones. Recontar es igualmente narrar más ficcionalmente, pues la exaltación de los eventos remarcables, por un lado, y la subestimación de las futilidades, por

el otro, vuelven la narración referencial más intensa, novelada y atractiva. Finalmente, podemos argumentar que la autobiografía, en su sentido más ortodoxo, no admite una segunda versión, pues en efecto tal narración constituiría la historia de la figura literaria advenida en la primera narración, es decir, la re-escritura autobiográfica del yo-autor.

5. Conclusión

En resumen, se puede decir que aquella época fue una época con muchos contrastes entre las mujeres de cada clase social, contraste que se ve también en la vida conventual. Aunque existía una jerarquía muy bien establecida entre ellas y seguían reglas impuestas por cada clase social, todas defendían mediante sus escritos el estatus de la mujer en esa época en la que empiezan los primeros movimientos protofeministas. Ferrús menciona que estos escritos llegaban a ser géneros cultivados. (Ferrús, 2005:62)

También se observa que el convento fue el lugar predilecto de las mujeres para poder continuar con sus estudios: “Como se ha venido viendo el convento fue el recinto intelectual privilegiado para la mujer colonial y su escritura el principal testimonio del conjunto de la escritura femenina durante el periodo”. (*Ibid.*)

Existen autores que afirman que la historia de las mujeres novohispanas es una “historia de retraso” (Gálvez Ruiz, 2006: 69). Como bien señala Arrom y Gálvez, esta historia está retrasada gracias a dos términos claves: “el mayor auge de la historia de la familia y el papel destacado de los Estados Unidos en los estudios de las mujeres” (*Ibid.*:69).

A lo largo de este trabajo, pudimos investigar sobre cómo estas autobiografías de las monjas “coloniales” muestran huellas de movimientos protofeministas, que son a la vez una muestra de cómo funcionaba la sociedad en el siglo XVII. Este aspecto se nota en el hecho de que los escritos de nuestras monjas se pueden incluir y considerar como hagiografías. Esto implica una selección de eventos que han tenido un gran impacto en la vida de las monjas, eliminando u omitiendo otros. Con respeto a este aspecto, Ferrús plantea una pregunta al final de su libro:

“¿Cuál es la relación entre la *vida* colonial y la autobiografía?, que se completa con otros interrogantes que de ella se derivan: ¿Nos encontramos ante dos manifestaciones de una misma modalidad discursiva o ante modalidades distintas?, ¿Son correctas etiquetas como “autobiografías coloniales” o “autobiografías de los siglos de oro”, manejadas por buena parte de la crítica? Para responder a estas cuestiones este trabajo parte del análisis de un corpus.” (Ferrús, 2005:338)

Las respuestas de estas preguntas giran en torno al personaje femenino, el yo-monja, que relata su vida según la tradición de la hagiografía, pero utilizando la retórica del *imitatio Christi*. Esta retórica es muy común y corriente en la redacción de las autobiografías coloniales, que, según Ferrús, “se presenta por sus constantes formales como el campo de pruebas idóneo sobre el que indagar continuidades y rupturas” (Ferrús, 2005:338).

Como bien se afirma en la literatura de especialidad, las mujeres en esas tierras, junto con Sor Úrsula Suárez o con otras monjas, son muy importantes para poder descubrir cómo era la sociedad de aquel entonces. Monjas como Sor Juana Inés de la Cruz, la Madre del Castillo y María de San José, empiezan a tener una conciencia femenina, llevando una lucha continua con la mentalidad de los hombres y también con la sociedad en la que vivían. Esas luchas dieron paso al gran fenómeno del siglo XX, fenómeno que cambió por completo la forma de ver las cosas, la forma de vivir y, fundamentalmente, cambió el estatus y la condición de la mujer. Gracias a la bibliografía consultada, pudimos descubrir figuras importantes de la historia del feminismo, figuras como la Madre de Castillo, María de San José, Sor Juana Inés, quienes fueron sólo unas chispas que encendieron el gran movimiento que alcanzó su apogeo en el siglo XX.

BIBLIOGRAPHY

- ARENAL y SCHLAU (1989). *Untold Sisters*, Albuquerque, University of New México Press
- ARENAL y SCHLAU (1994). “El convento colonial mexicano como recinto intelectual”, en Actas IBLI. México, El Colegio de México
- BABETI, Adriana (2013). *Amazoanele. O poveste*, Iași, Polirom

- BENÍTEZ, Fernando. (1995). *Los demonios del convento: sexo y religión en la nueva España*. México, Era
- CÁNOVAS, Rodrigo (1990). “Úrsula Suárez (monja chilena, 1666-1749). La autobiografía como penitencia.” *Revista Chilena de Literatura* 35, pp. 97-115. Consultado en línea en la fecha de: 22.04.2017 [<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0031633.pdf>]
- DE SAN JOSÉ, M. (1993): *The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*, Liverpool: Liverpool University Press.
- FERRECCIO PODESTA, Mario (1984). “Prólogo” *Relación autobiográfica*, Biblioteca Nacional, Santiago, 1984.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2004). “Puesta en escena barroca: hacia una retórica femenina de la corporalidad en los siglos XVI y XVII” en VVAA, *Actas del Primer Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores (Aleph)*, Valencia: Universidad de Valencia. pp.103 – 112. . Consultado en línea en la fecha de 30.03.2017 [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5058827>]
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2004). *Discursos cautivos: convento, vida, escritura*. Anejo nº LIII de la Revista Cuadernos de Filología. Valencia, Universitat de València – Servei de Publicacions
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2005). “Yo-cuerpo y escritura de vida (Para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII)” en Asensi, Manuel y Girona, Nuria (eds.): *Tropos del cuerpo, Quaderns de Filologia*, Valencia: Facultat de Filologia-Universitat de València, nº9, pp 67-77. Consultado en línea en la fecha de 02.04.2017 [<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/31527/67.pdf?sequence=1&isAllowed=y>]
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2005). *Heredar la palabra: Vida, Escritura y Cuerpo en América Latina*. Valencia, Universitat de València – Servei de Publicacions Consultado en línea en la fecha de: 28.12.2016. [<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9818/ferrus.pdf>]
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2006). “Del cuerpo nadificado al cuerpo productivo: Teresa de los Andes y Laura de Montoya” en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)*, Vol. III, nº4, 2006, Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. pp. 73 – 89. Consultado en línea en la fecha de 28.04.2017 [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5628325>]
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2006). “Porque fuimos monjas. Mujer y silencio en el Barroco de Indias” en *La voz y la letra. Las mujeres en las conjuras de la historia*, Madrid: Arco/Libros, XVII/2.ISSN: 1130-3271, pp.59 – 76. Consultado en línea en 08.05.2017 [http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2011/03/Porque_fuimos_monjas.pdf]
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2007). “Máscaras de cera: vida, autobiografía y retrato en el mundo conventual”, *Extravío*, Valencia: Universitat de València, nº2, pp.10 – 115. Consultado en línea en la fecha de 20.04.2017 [<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2209/1817>]
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz; GIRONA FIBLA, Núria (2009): *Vida de Sor Francisca Josefa de Castillo. Estudio preliminar, edición crítica y notas de Beatriz Ferrús Antón y Nuria Girona Fibla*. Universidad de Navarra, Pamplona, Iberoamericana Vervuert
- GÁLVEZ RUIZ, M^a Ángeles (2006): “La historia de las mujeres y de la familia en el México Colonial. Reflexiones sobre la historiografía mexicanista”. En *Chronica Nova*, nº 32, Universidad de Granada, pp. 67-93. Consultado en línea en la fecha de: 20.12.2016. [<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/14805/1/Mar%C3%ADa%20C3%81ngeles%20G%C3%A1lvez%20Ruiz.pdf>]
- GLANTZ, Margo (2005). *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 1 de diciembre de 2015 [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sor-juana-ines-de-la-cruz-hagiografia-o-autobiografia--0/>]
- GÓMEZ MORAÑA, A. (1984). “Autobiografía y discurso ritual: la problemática de la confesión autobiográfica destinada al tribunal inquisitorial” en *Co-textes*, nº 8, Montpellier: Université Paul Valéry.
- GONZÁLEZ-VERA, Ruth (1992). *Nuestras escritoras chilenas, una historia por descifrar*, Tomo I, Editores: Guerra y Vergara, Santiago de Chile, Edición Hispano-Chilena.
- GRACIA FRAGO, Juan Antonio (2010). *Sobre el español de Chile: del período colonial al independiente*. En *Boletín de Filología*, Tomo XLV, Número 1, Universidad de Zaragoza, España, pp. 103 – 126. Consultado en línea en la fecha de 28.11.2017 [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-93032010000100004]
- JOHNSON, Julie Greer (1983) *Women in Colonial Spanish America Literature*. Westport, CT: Greenwood Press.

- KATUNARIC, Cecilia (2016). "La reescritura del yo-autor en la Relación autobiográfica de Úrsula Suárez", en CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains. Consultado en línea en la fecha de: 07.04.2017 [<http://crimic-sorbonne.fr/actes/sal4/katunaric.pdf>]
- LAVRIN, Asunción (1995). "Espiritualidad en el claustro novohispano del siglo XVII." *Colonial Latin American Review* 4:1-2, pp. 155-180.
- LAVRIN, Asunción (1993). "La vida femenina como experiencia religiosa: Biografía y hagiografía en Hispanoamérica colonial". *Colonial Latin American Review*, números 1-2, volumen 2, pp. 27 – 52.
- MARTÍNEZ – SAN MIGUEL, Yolanda (1999). *Subjetividad y saber en la escritura de Sor Juana*; Saberes americanos, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Consultado en línea en la fecha de: 16.05.2017 [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/saberes-americanos---constitucion-de-una-subjetividad-intelectual-femenina-en-la-poesia-lrica-de-sor-juana-0/html/39f5e271-9e1c-4358-8db5-dc854bd473b8_4.html#I_0]
- MARTÍNEZ CUESTA, Ángel (1995). Las monjas en la América Colonial. En THESAURUS. Boletín del instituto Caro y Cuervo, Tomo L. N°. 1, 2 y 3. Colombia. Consultado en línea en la fecha de: 03.01.2017. [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/50/TH_50_123_594_0.pdf]
- MATTALÍA, Sonia y ALEZA Milagros (eds) (1995). *Mujeres: escrituras y lenguajes*. En la *Cultura latinoamericana y español*, Departamento de Filología española, Facultat de Filologia, Universitat de València
- MYERS, Kathleen (1998) "La influencia mediativa del clero en las vidas de religiosos y monjas". *Sor Juana y su mundo: una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*. Coordinación de Carmen Beatriz López-Portillo. México: Universidad del Claustro de Sor Juana/ Fondo de Cultura Económica.
- MYERS, Kathleen (1993). "Miraba las cosas que desía: Convent Writing, Picaresque Tales, and the *Relación Autobiográfica* by Ursula Suárez." *Romance Quarterly* 40:3, pp. 173-80.
- MYERS, Kathleen (1994). *Word from New Spain: The Spiritual Autobiography of madre María de San José (1656-1719)*. TRAC, Liverpool UP.
- QUISPE-AGNOLI, Rocío (2011), *Espiritualidad Colonial y control de la escritura en la Relación Autobiográfica (1650-1730) de Úrsula Suárez*, Anales de Literatura Chilena. Año 2, número 2, diciembre 2011, pp. 35 – 50 Consultado en línea en la fecha de: 15.04.2017 [http://letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a2_2.pdf]
- QUISPE-AGNOLI, Rocío (1997). "Escritura femenina en los conventos coloniales. Control y subversión." *Mujeres Latinoamericanas: Historia y Cultura. Siglos XVI al XIX*. Casa de las Américas, Tomo I, La Habana. pp. 161-168.
- SUÁREZ Y ESCOBAR, Úrsula (1984). *Relación Autobiográfica*. Santiago: Academia Chilena de Historia.
- VALDÉS, Adriana, (1992) "Escritura de monjas durante la Colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile", *Revista Mapocho*, n° 31, Santiago de Chile. Consultado en línea en la fecha de 25.04.2017 [<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000076.pdf>]

NARATIVE STRUCTURES IN "THE MOST BELOVED MAN ON EARTH"

Elena Bornea (Benza)

PhD Student, University of Pitești

Abstract: Marin Preda's last and the most extensive novel was published in 1980 and surprises by the complexity of the theme which made the literary critic Eugen Simion to characterised with a less used syntagma „total novel: the novel of a destiny that assumes a history, the novel of a history that lives through a destiny”

Structured in three volumes, The Most Beloved Man on Earth, a novel of an epoch (1940-1960) and of an individual destiny, a confession, the main character being witness and story teller in the same time. Except for once in the 3rd volume, when the story is told by a different character, Ciceo, the entire novel is related using first person, a very distinctive sign of M. Preda's authenticity.

The novel is constituted on the myth of happiness through love, by fulfilment through love, aspiration reflected by the title of the novel itself, the love being, in the author's perspective, the decisive reason of existence. Through the inner monologue, the writer does a careful analysis of the feeling of love.

Victor Petrini is the protagonist of the novel and the narrator, an intellectual who deeply penetrates the "ways of the culture and philosophical systems", a destiny under the sign of lucidity and authenticity. In relation to history, the main character is defeated however he wins the inner fight.

Being a confession, the state of mind that defines Victor Petrini as a character is reflection. Thus, in the novel of Marin Preda, the meditation becomes a form of epic (an epic of the intellectual): the notions of existence, happiness, love, power, family, the condition of the writer are constants of the intellectuals' thinking.

A great female figure in Preda's prose and one of the most interesting feminine figures in Romanian literature, Matilda remains, along with Petrini, the complex heroine of the novel, clawed into the affectional labyrinth.

It can be seen from the above that The Most Beloved Man on Earth is an ample epic construction that builds itself on the development and the interference of several components: love novel, political novel, intellectual novel, moral novel, sensational novel. Profound judge of characters, the writer portrays them in all their complexity: good and evil; beautiful and ugly; superficial and deep, appearance and essence. And from this perspective, Marin Preda's novel is like an universe.

Keywords: Marin Preda, total novel, confession, authenticity, protagonist – story teller

Ultimul și cel mai vast roman al lui Marin Preda, a apărut în 1980, cuprinde o tematică complexă, ceea ce a determinat critica să-l situeze într-o formulă mai puțin folosită pentru literatura română: „**roman total**: romanul unui destin care asumă o istorie, romanul unei istorii care trăiește printr-un destin.”¹

Cel mai iubit dintre pământeni a fost receptat ca o operă de împlinire a scriitorului, care ieșea definitiv din cercul **Moromeților** și din tema altora pentru a se exprima asupra propriei teme.

Structurat în trei volume, **Cel mai iubit dintre pământeni**, roman al unei epoci (1940-1960) și al unui destin individual, o confesiune, eroul fiind martor și narator, este scris la persoana întâi, semn distinct al autenticității. Romanul este constituit pe mitul fericirii prin iubire, al împlinirii prin iubire, mit etern uman, aspirație ilustrată de însuși titlul romanului, iubirea fiind, în concepția autorului, narațiunea decisivă a existenței.

Romanul **Cel mai iubit dintre pământeni** se încheie cu tulburătoarele cuvinte reluate din Apostolul Pavel, prin care este sintetizat mesajul eroului: „Mulți dintre semenii mei au gândit la fel, au jubilat ca și mine, au suferit și fost fericiți în același fel. Mitul acesta al fericirii prin iubire, al

¹Eugen Simion, Prefață la ediția a II-a, 1984, p.7

acestei iubiri descris aici și nu al iubirii aproapelui, n-a încetat și nu va înceta să existe pe pământul nostru, să moară adică și să renască perpetuu. Și atâta timp cât aceste trepte urcate și coborâte de mine, vor mai fi urcate și coborâte de mine, vor mai fi urcate și coborâte de alții, această carte va mărturisi oricând: Dacă dragoste e, nimic nu e! ...”

Victor Petrini, recitindu-și lungul manuscris - confesiune, afirmă încrederea sa în puterea mereu vie a iubirii, care dă energie de a înfrunta absurdul timpului: „... dacă dragoste nu e, nimic nu e!...” Astfel tema privilegiată în roman este iubirea și nu puterea, fapt ceea ce face ca **Cel mai iubit dintre pământeni** să fie un roman de dragoste și totodată un roman despre mitul fericirii.

Ca mai toți prozatorii moderni, Marin Preda a fost preocupat de ideea cuplului, ca nucleu social: „Prozatorul modern a descoperit că sentimentele nu sunt libere, că pasiunile cele mai înalte sunt înlănțuite de circumstanțe. În spatele noțiunilor de destin, eșec, dragoste, fericire stă un mecanism puternic și, în bună parte, abstract. Destinele tragice ies, în roman din confruntarea cu acest mecanism”²

Înainte de a trăi cele două iubiri nefericite, cu Matilda și cu Suzy, Victor Petrini mai are alte două experiențe nereușite cu Nineta și cu Căprioara.

Istoria primei iubiri nefericite cuprinde o bună parte din roman; Petrini o numește „perioada Matilda”. Căsătorit cu Matilda, Petrini va cunoaște iubirea conjugală și drama care nu va întârzia să apară.

Prin intermediul monologului interior, scriitorul face o atentă analiză a sentimentului iubirii, din momentul declanșării ei și până când sentimentul se stinge definitiv. Comportamentul Matildei, după doi ani de căsătorie, este înregistrat minuțios și cu luciditate de Petrini, care va descoperi cu uimire schimbarea Matildei: „Acum expresia și privirea ei nu mai arătau nimic, deși erau aceleași”; „din acest nimic îi țâșniră scânteii reci din ochi”.

Alte scene din viața celor doi surprind degradarea tot mai accentuată a vieții conjugale. Episod epic relevant, petrecerea de la Tasia pune în lumină complexitatea feminină a Matildei: aceasta îl ignoră pe Petrini, îl respinge, refuzându-i privirea iubitoare, deși vocea ei caldă de la telefon, îl făcuse pe Petrini să tresară.

Asociată personajelor feminine dostoevskiene, cu o conștiință duală, împletire de iubire și ură violentă, dominate, egoistă, distructivă, Matilda subjugă demonic eroul, conștientă de firea ei malefică: „astfel era făcută ea, cedând la doi demoni ... dușmani bizari din interiorul ființei ei și care îi chinuiau puternica ei forță vitală.”

Cu Suzy, eroului i se oferă o nouă experiență și i se deschide din nou drumul identificării, cunoașterii și asumării unui tip de relație cu realitatea. La început, protagonistul e prudent și neîncrezător față de promisiunea unei experiențe fericite. Suzy întruchipează realitatea care se lasă cucerită fără să se opună: gesturile ei sunt firești, mirările sincere, dăruirea nereticentă. Suzy pare întruchiparea idealului regăsit și Petrini rezistă încercărilor Matildei de a-l readuce lângă Silvia.

„Cineva” („cineva care știe”, se spune în roman) se joacă, însă, și arbitrarul spulberă încă o dată iluziile lui Petrini. Fostul soț al lui Suzy, despre care aceasta nu-i promisese nimic lui Petrini, este ucis de cel din urmă. Destinul se împlinește încă o dată tragic: Victor Petrini ajunge la închisoare pentru a doua oară.

Iubirea nu este analizată doar în cadrul triumfului Petrini - Matilda - Petrică Nicolau. În carte apar și alte cupluri: Ion Micu - Ivona, Ion Micu - Clara; Ciceo - Lavinia (singurul cuplu reușit). Femei, ca Matilda sau Ivona, fac imposibilă viața în cuplu, distrugând familia.

„Scriind toate acestea, Marin Preda devine un moralist sever. Familia are, în orice caz, în el un analist fin și un apărător plin de fervoare. În numele familiei, al denigrează iubirea „smintită” și nu află nici o justificare pentru femeia care, târâtă de pasiune, grăbește destrămarea cuplului”³

Cel mai iubit dintre pământeni nu este însă un roman de dragoste, chiar dacă iubirea este axa coordonatoare a romanului.

O bună parte a romanului, prin caracterul cuprinzător al evenimentelor epocii, se constituie într-o cronică despre marile personalități politice ale vremii, despre „ascensiunea pe scena istoriei a

² Eugen Simion, op.cit.,p.9

³ Eugen Simion, op. cit., p. 29

unui tip bizar care a început să ucidă oamenii dincolo de necesitățile războiului”, despre raportul putere- mase, despre tirania totalitară.

Toate schimbările de structură ce au loc imediat după război sunt trecute prin filtrul gândirii personajului și a altor intelectuali (scriitori, istorici, filozofi): despre naționalizare și planurile economice, despre moartea lui Stalin și retragerea trupelor sovietice de pe teritoriul românesc, inflația, alungarea regelui, despre manifestările politice, despre reforma învățământului, despre dosare trucate, despre „îmbunătățirea compoziției sociale” în facultăți și cultură. Este o epocă tragică, fără nimic sublim. Astfel încât, **Cel mai iubit dintre pământeni** „teroarea realului devine teroarea istoriei”.⁴

Epoca este văzută din interiorul personajului care a trăit evenimentele grave ale vremii, deci implicat. Lungile discuții politico-literare cu prietenul și colegul său Petrică Nicolau, conversațiile cu Ion Micu, literat, alt prieten, susțin și amplifică procesul de formare și consolidare intelectuală a acestuia. Din acest punct de vedere, **Cel mai iubit dintre pământeni** este un roman intelectual.

Prin atacarea zonelor interzise ale „obsedantului deceniu” - ancheta politică, manipularea, înjosirea și mutilarea individului într-un sistem fanatizat politic, detenția și ororile opresiunii, prigoana intelectualilor - romanul are implicații politice. Preda însă încorporează actualitatea într-un cadru reflexiv superior, prin care semnificațiile se generalizează.

Scriitorul Marin Preda face referiri la înlăturarea nejustificată de la catedră a poetului și filozofului Lucian Blaga, prezintă lupta pentru putere în viața Uniunii Scriitorilor, moravurilor noii clase politice din deceniul al VII-lea, moravurile universitarilor. Toate acestea fac din **Cel mai iubit dintre pământeni** un roman de moravuri.

Se observă că romanul **Cel mai iubit dintre pământeni** este o construcție epică amplă care se edifică din dezvoltarea și interferența mai multor componente: roman de dragoste, roman politic, roman intelectual, roman de moravuri, roman senzațional.

„Romanele sunt posibile pentru că narațiunea (confesiunea) nu e liniară, narațiunea proliferază alte mici narațiuni ce diversifică, îmbogățesc și concurează tema dominantă a cărții. Puse capăt la capăt, narațiunile mici prefigurează o veritabilă colecție de scene din viața de provincie în mediul românesc. Eroii lui Marin Preda au, ca și autorul lor, darul de a fabula. Intelectualii (Ion Micu, Petre Nicolau, Petrini) spun anecdote și își ilustrează gândul prin mici întâmplări de viață. În jurul unei idei se adună ca boabele în jurul unui ciorchine, un număr enorm de fapte colorate de viață care caracterizează asperitatea demonstrației”.⁵

Despre Petrini s-a spus că este un tip nou și complet de intelectual în galeria de personaje a literaturii române. Victor Petrini este protagonist al romanului și narator, intelectual care pătrunde adânc în „culoarele culturii și sistemelor filozofice”, un destin aflat sub semnul lucidității și al autenticității.

Starea definitorie a lui Petrini este reflecția, aplecarea spre analiză. Ca și Ilie Moromete, mai contemplativ însă, el vrea să găsească un sens întâmplărilor trăite, încearcă să înțeleagă realitatea.

„Drumul de la Moromete la Petrini este cel de la reprezentantul unui moment istoric concret din viața unei colectivități, la eroul modern, a cărui individualitate se estompează, devine exponențială pentru condiția umană, confruntată cu momentul de criză. Petrini este omul care repune în discuție aspectele principalelor confruntări contemporane: reportarea la credință, la ideologie, dialogul între generații, posibilitatea de afirmare afectivă și socială, relațiile interumane și cele cu factorii de decizie politică și cu justiția. Avem astfel un monolog - dezbateri” - observă Andreea Vlădescu.

Intelectual superior, pentru care inteligența și cultura sunt supreme, el va medita asupra categoriei filozofice a libertății, fiind că ea este, pentru Petrini, însăși viața.

Absurdul istoriei agresează apoi realitatea spirituală, căreia îi aparține eroul, prin manifestarea unei puteri exterioare care sufocă forțele spirituale, reducând libertatea gândirii la necesitate, dar incomprehensibilă, prin irațional.

⁴Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Cartea Românească, p. 228

⁵ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 23-24

După ce a distrus echilibrul lui social și afectiv, istoria scoate eroul din mediul său, proiectându-l într-un univers celular, antirațional, printr-un instrument al său care și-a pierdut conținutul: justiția organizată astfel încât să distrugă forțele sociale, ea ajunge să atace însăși realitatea esențial umană. Tragicul condiției umane se revelează lui Victor Petrini în toată amploarea lui, ca luptă de a rămâne tu însuși în fața realității alienate a absurdului. Ajuns „afară”, istoria refuză în mod absurd reintegrarea socială a eroului, tocmai pentru vina de a fi fost acuzat și condamnat și de a fi ispășit propria-i „culpă”. Ea îl aruncă mai întâi la marginile existenței sociale, apoi ca treaptă existențială a muncii în uzină și după aceea într-o meserie la fel de străină de pregătirea sa, ca și celelalte (contabil). Istoria îl condamnă astfel la alienare, prin limitarea la un univers în care nu se poate exprima, nu poate exista în spirit, în modul specific ființei sale. Alienarea socială determină ruptura de ai săi, prin tocirea legăturilor afective, prin presiunea convenției sociale. Sensul existenței colectivității îi apare eroului a fi acoperirea falsei adeziuni la dogmă, cu o mască a aprobării cât mai apropiată de autentic, de convingere, de credință. Marginalizat, eroul va trăi absurdul la nivel cotidian și în ipostaza de inautenticitate, ca experiență erotică falsă. Din nou, el poate fi apărat de absurdul dezlănțuit decât prin crimă. Prima crimă (în închisoare) salvase eul metafizic al eroului, cea de-a doua salvase eroul empiric, și în același timp, îl apăra de eșecul existențial, decăderea în convenție: „... mă bucură că am fost condamnat. Liber, cu ea n-aș fi avut parte, niciodată de această revelație”.

În raport cu istoria, eroul este un înfrânt. Pe plan interior, în raport cu sine însuși, el rămâne învingător. Absolutul nu reușește să îi altereze universul lăuntric. Victor Petrini ca om în absurd este agresat, dar nu invadat de absurd. El nu își pierde încrederea în om. Își păstrează curiozitatea, dorința de înțelegere, setea de cunoaștere a complexității și varietății naturii umane. De aceea el are puterea asumării experienței totale, care să îl ducă spre descoperirea adevărului de dincolo de absurd și are și credința că prin operă (eseurile și lungul manuscris - confesiune) va comunica pe deplin cu semenii săi.

Dintre personajele feminine se distinge Matilda, ca personaj cu suflu amplu, egal ca forță cu cel al personajelor masculine din creația lui Preda. „Matilda este primul caracter puternic al cărții, greu de definit ca tip de sensibilitate feminină. Nu seamănă cu nici una dintre femeile din cărțile anterioare ale lui Marin Preda. Acelea erau buimace și intransigente, iar lumina era semnul frumuseții lor interioare. Matilda este o ființă abisală, imprevizibilă, jucăria unor forțe obscure”.⁶

„[...] Matilda (una din cele mai interesante figuri feminine din literatura română) e o femeie de o incredibilă vitalitate, acaparată, imprevizibilă, visceral violentă, agresivă, obstinată, trecând brusc de la tandrețe la ură, expresie a unui suflet total irațional, obscur și absurd”.⁷

Femeie fascinantă, Matilda pare din relatările lui Petrini drept o ființă greu de înțeles și de stăpânit. Matilda consideră că viața trebuie trăită din spirit epicureic și se deschide, ca fiind dionisiacă, spre trăirea intensă a clipei.

Personaj feminin de mare relief din proza lui Preda și una din cele mai interesante figuri feminine din literatura română, Matilda rămâne, alături de Petrini, eroina complexă a romanului, claustrată în labirintul afectiv.

Suzy Culala este celălalt personaj feminin care va marca hotărâtor destinul lui Victor Petrini. Experiența erotică a lui Victor Petrini cu Suzy Culala încheie cercul inițiativ al eroului. Scos de sub incidența istoriei, alături de Suzy, el trăiește absolutul la nivel cotidian, ca experiență erotică falsă. Iubirea lor este cea dintre două ființe traumatizate de contactul cu devenirea socială - una puternică rămasă ea însăși, cealaltă depersonalizată, „total neinspirată” - și îl duce pe individ la crima salvatoare pentru menținerea autenticității sale.

Alături de Victor Petrini, Ștefan Pop (Ciceo) este al doilea personaj - narator din roman. Fost judecător, Ciceo lucrează ca avocat. El încearcă să-l convingă pe Victor Petrini că nu este vinovat de crima din teleferic.

Ca erou simbolic, Ciceo reprezintă poate singurul perfect complementar al lui Petrini. Încrederea sa în justiție este cumva singulară celei cu care Petrini însuși pornește la drum. Și pentru

⁶Eugen Simion, op.cit., p.12

⁷Al. Piru, *Istoria literaturii române*, București, ed. „Grai și suflet” - Cultură națională, 1994

el procesul lui Petrini este inițiativ, în măsura în care noua experiență produce și eroului revelații. Ciceo are revelația subiectivității justiției înfăptuite de oameni și, în același timp, prin dureroasa dreptate pe care o avusese. Petrini să nu se încreadă în această instituție, avocatul înțelege obiectivitatea destinului care își urmează în cazul prietenului său, drumul neabătut spre o altă clarificare.

În afară de tematică, personaje, este interesant de urmărit și modul în care este organizat romanul **Cel mai iubit dintre pământeni**, arta narativă a scriitorului Marin Preda.

După cum am arătat, romanul este o narațiune la persoana întâi, întreruptă o singură dată, în volumul al III-lea, când locul naratorului este luat de un alt personaj: Ciceo.

Fiind vorba despre o confesiune, starea care îl definește pe Victor Petrini ca personaj este reflecția. Astfel meditația devine în romanul lui Marin Preda o formă a epicului (un epic al intelectualului): noțiunile de existență, fericire, iubire, putere, familie, condiția scriitorului sunt permanente ale gândirii intelectualilor: „O țară care nu știe să-și apere poezii va fi învinsă sau va supraviețui lamentabil la coada altor națiuni, fiind că poezia e sângele unui popor care curge subteran prin veacuri și îl face nepieritor”, sau: „desigur, ideile unui timp plutesc în acel timp și mai mulți oameni pot gândi același lucru fără să se cunoască. Are prioritate numai cel care le-a dat o mai mare forță de expresie și le-a scris într-o limbă de mare circulație”.

Un fragment relevant pentru caracterul confesiv-meditativ al epicului se află în volumul al doilea, partea a șaptea, capitolul XII. Prin comentarii, explicitări sau paranteze, asociații de idei, interogații sunt exprimate reflecții prilejuite de moartea mamei eroului. Aflăm aici o evocare caldă a mamei, un portret exprimat prin gesturi expresive („mâinile întinse cu sfială de-a lungul rochiei”); văzută în mediul adecvat, cotidian al existenței, în curte: „cu veșniciei ei umeri aplecați deasupra rufei, cu veșnicele ei brațe ridicate în sus să le întindă pe frânghie”; schițarea unor trăsături: cuta „pură” a obrazului, părul castaniu niciodată coafat, strâns pe lângă tâmpile „într-un coc savant”, ochii mari, negri, „de o strălucire opacă”.

Revolta și neputința împotriva morții se revarsă asupra pământului: „Atunci am simțit pentru întâia oară că pământul e hidos, că în nici un fel nu e mama noastră, că e orb și dușman ...”

Este de reținut finețea și minuțiozitatea analizei: „Nu-mi dădeam seama atunci (dar acum văd totul clar) că neputința mea de a înțelege neînțelegerea și care îmi picura în suflet o veselă, luminoasă, stranie și dulce melancolie, deschide încet și pe nesimțite ușa secretă în care stătea ascunsă întreaga mea putere «de a fi fericit în singurătate», starea de euforie stăruitoare care se instalase la mine parcă definitiv și care mă făcea să văd totul scăldat într-o eternă lumină?”

Peisajul natural aduce în memoria afectivă amintiri, clipe de fericire trăite, prilej de întrebări și de reflecție, de claritate cu propriul eu.

Prozatorul asociază analizei stării interioare pe care o trăiește eroul o caldă și nobilă reflecție asupra scrisului. Interogațiile, folosirea persoanei a doua, singular, iradiază intimitatea cu universul cărții; scrisul devine un act de memorie, un mod de a stăpâni eternul, expresie a măreției omului prin frumusețea ideilor sale. Scrutarea profundă, notarea precisă, punctele de suspensie, pauzele urmăresc și potențează stările sufletești, ritmul și intensitatea trăirii interioare, frământările, neliniștile, uimirile în lupta pentru fericire: „Dar nu e oare fericirea însăși? Această iluzie după care gonim pe vastitatea unei câmpii pe care lăsăm moarte, bucăți din sufletul nostru, până când ne pierdem, istoviți, dincolo de orizont? ...”

Scriitorul se dovedește un moralist; în text întâlnim formulări aforistice: „viața are și aspecte care nu sunt frumoase; ia trebuie făcută frumoasă”; „Ce e un om singur, singur cu adevărat? E un om fără soluție”; „nu numai somnul rațiunii naște monștri, ci și o luciditate prea mare” ș.a.

La Marin Preda, totul (întâmplări banale, curente, fapte reprobabile ale epocii) e relatat astfel încât să iasă la iveală implicațiile lor morale, profunde, extrem de grave; totul e luminat de reflecție apare trecut printr-o interogație severă asupra rosturilor existenței umane.

Trecerea din sfera speculației în cotidian se face firesc, în spațiul larg fiind acordat anecdotei. Intelectualii Ion Micu, Petrică Nicolau, Petrini își ilustrează gândurile prin mici întâmplări de viață. Confesiunea devine un lung monolog jucat prin caracterul scenic și oralitatea stilului, ceea ce asigură autenticitatea scrisului.

Prozatorul urmărește gesturile, mișcarea, reacțiile, expresia feței: „gâtul miniștrilor, matematicienilor se întinse la auzul acestui început de prelegere, asemenea școlarilor cuminți care încă nu înțelegeau ce li se spune, dar al căror instinct îi ține în bancă holbați, să se străduiască și să învețe”.

Explicațiile se remarcă prin pronunțarea specială a unor cuvinte („fie - roasă...” „lemn - oasă”); sunt de asemenea prezente automatismele vorbirii, pauzele, ironia, expresia feței. Marin Preda înregistrează atent vorbirea autentică, formele oralității: exclamații („A, Aiurea!”), interogații („Ce este un coș?”); forme ale vorbirii populare (domn’ general, ăla, de-aia); răspunsurile „în cor” ale deținuților — reduși la starea de animalitate - alcătuiește o situație grotescă.

Alte episoade înfățișează realist noi medii sociale, inedite pentru erou, care trăiesc o altă experiență de viață, în echipa de deratizare a orașului. Momentul rănirii șobolanilor se constituie într-o metaforă satirică fundamentală a alienării (volumul II, Partea a cincea, capitolele 12, 16).

Parcurgând opera lui Marin Preda, se observă trecere de la obiectiv (**Moromeții**) spre subiectiv, aplecarea spre confesiune, spre relevarea atitudinii autorului, punctul cel mai înalt al acestei opțiuni reprezentându-l romanul **Cel mai iubit dintre pământeni**. Aici capătă relief patetismul, discursivitatea eseistică, afirmarea tezistă a unei conștiințe etice.

Cel mai iubit dintre pământeni este un elogiu adus iubirii și libertății spiritului, garanție a demnității umane, o caldă pledoarie pentru dreptul la puritate, la viață interioară și la adevăr.

„Este vorba despre un roman realist, dar pe o temă de mit. Natura acestui mit ar fi următoarea: o imensă majoritate a oamenilor aspiră să fie fericiți prin iubire, nu în sensul biblic al „iubirii aproapelui”, ci în acela al împlinirii prin iubire care este un mit etern uman”.⁸

Se remarcă totodată și complexitatea tematică a romanului. Acesta este, în același timp, un roman al relației dintre om și societate, un roman al sentimentelor, al familiei, al tatălui sau al fiului un roman politic sau roman de moravuri.

Mediul citadin este un pretext pentru o profundă analiză a sufletului uman în relațiile cu sine însuși și cu lumea. Prin această analiză, prin personaje, romanul citadin al lui Preda este un roman modern. Ceea ce constituie specificul romanului predian este însă profunda meditație asupra condiției umane, fie la nivel general, fie la nivelul personajelor.

Profund cunoscător al oamenilor scriitorul ni-i înfățișează în toată complexitatea lor: bine și rău; frumos și urât; superficial și profund; aparență și esență. Și din acest punct de vedere, romanul **Cel mai iubit dintre pământeni** constituie un univers.

BIBLIOGRAPHY

1. Piru Alexandru, *Istoria literaturii române*, București, Editura „Grai și Suflet - Cultură națională”, 1994
2. Preda Marin, *Cel mai iubit dintre pământeni*, vol. I, II, III, ediția a II-a, București, Editura Cartea Românească, 1984
3. Preda, Marin, *Creație și morală*, Editura Cartea Românească, București, 1989
4. Simion, Eugen, Prefață la *Cel mai iubit dintre pământeni*, ediția a II-a, București, Editura Cartea Românească, 1984
5. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, volumul I, ediția a doua revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978
6. Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1985
7. Vlădescu, Andreea, *Marin Preda sau Triumful conștiinței*, București, Editura Cartea Românească, 1991
8. Zane, Rodica, *Marin Preda – monografie*, Editura Aula, Colecția „Canon”, Brașov, 2001

THE IMAGE OF THE OTHER AS A STUDY OBJECT OF IMAGIOLOGY

Elisaveta Iovu

PhD Student, "Dimitrie Cantemir" University of State, Moldova

Abstract: In this article we will review the meanings of the „Other” image which has acquired to different authors and to some disciplines such as psychology, ethnology, history, sociology, anthropology and, in particular, of the comparative literature. Actually, there are many types of imagologies which depending on the specific approach of the „Other”. Starting from the way they define their subject matter, namely the notion of the „Other”, imagology is divided into psychological imagology, historical imagology, literary imagology, anthropological imagology, social imagology

Keywords: The Other, The Stranger, Alter, Queer, Imagology.

Oamenii locuiesc în zone geografice diferite, la centru sau periferie, în spații urbane sau rurale. La o distanță mai mică sau mai mare, ei au vecini pe care îi consideră străini. Aceștia sunt „Ceilalți”¹, cei care arată diferit („Alter”), comportă caracteristici și trăsături diferite. „Străinul” este omniprezent în imaginarul tuturor comunităților lingvistice. Imagologia a apărut din necesitatea de a urmări și de analiza felul în care acest personaj apare în imaginarul și în mentalul diferitor colectivități lingvistice. Ea își centrează atenția pe discursul prin care un popor este caracterizat, evaluat și reprezentat în comparație cu un alt popor.

De-a lungul timpului, diverși gânditori au atribuit semnificații noțiunii de „celălalt”. Spre exemplu, Tzvetan Todorov este convins de faptul că *celălalt* nu reprezintă doar un străin din altă regiune sau din altă țară, ci ne are în vedere și pe noi înșine. Noi „îi putem descoperi pe ceilalți în noi înșine, putem înțelege că nu formăm o substanță omogenă și radical străină de tot ceea ce nu este sinele” [1, p. 7]. De aceea, cercetătorul analizează alteritatea în trei planuri diferite: *axiologic*, *praxiologic* și *epistemic*. În *planul axiologic* judecata de valoare vizează raportarea lui *eu* la *celălalt* în sensurile de „bun sau rău?”, „îl iubesc sau nu-l iubesc?”, „îmi este egal sau îmi este inferior?”. În *planul praxiologic* este evaluată acțiunea de apropiere a lui *eu* sau depărtare față de *celălalt*. Ce se întâmplă dacă îmbrățișez valorile celui alt, mă identific cu el, mi-l asimilez pe *celălalt* sau îi impun propria-mi imagine? *Planul epistemic* răspunde la întrebarea dacă eu cunosc sau ignor identitatea celui alt. Dar nici aici nu există un absolut, ci doar o gradare infinită între stări de cunoaștere mai mult sau mai puțin complexe [1, p. 173-176].

Cercetătorii francezi Marc Guillaume și Jean Baudrillard includ în categoria lui *celălalt* (*l'autre*) semnificațiile de „străin”, „imigrant” sau „marginal”. În viziunea lor, raportarea la Celălalt este „un soi de travaliu de doliu paradoxal, în forma renegării, în fața unei componente care, în altul, ar fi dispărut sau e pe cale de dispariție” [2, p. 6]. Acest tip de alteritate este numit de ei „alteritate radicală”. Alteritatea poate fi „asimilabilă” (când prin *celălalt* se interpretează o alteritate care poate fi înțeleasă) și „inasimilabilă” (când alteritatea este incomprehensibilă).

Istoricul Lucian Boia leagă alteritatea de structurile imaginarii umane, specificând ideea unei legături dintre două polarități „Eu și Celălalt”, „Noi și Ceilalți”. Această legătură se explică printr-un joc al alterităților, care trece inevitabil prin grila imaginarii, unde Celălalt ajunge într-o zonă apropiată de „animalitate sau de divin”. „Într-un sens mai larg, alteritatea se referă la un întreg ansamblu de diferențe: spații și peisaje diferite, ființe diferite, societăți diferite, asociind astfel geografia imaginară, biologia fantastică și utopia socială” [3, p. 32].

¹ În continuare, vom ortografia noțiunea aceasta – „celălalt” – și altele făcând parte din orizontul ei cu literă mică, caracter italic, cu excepția celor din interiorul citatelor, pe care le lăsăm în varianta originală.

Tot Lucian Boia îl situează pe *celălalt* într-o zonă a „anormalității”, care întruchipează trăsături „devalorizante sau valorizante”: „Față de normă, acest «străin» se poate dovedi mai bun sau mai rău [...]. «Cocteilul» său de vicii și virtuți este diferit. Când alteritatea se manifestă în toată splendoarea sa, morala curentă și comportamentul comun încetează să mai existe. [...] *adevăratul Celălalt* nu este decât un pretext sau un albi care ascunde jocul imaginației” [3, p. 118].

Otilia Sîrbu, cercetător român susține în „*Imagologie regăsită*” (2013) că străinul „este prin excelență un personaj negativ [...] și nu ar putea fi altfel, decât dacă s-ar lepăda de propriile daturi și le-ar lua pe ale noastre” [4, p. 6]. Cercetătoarea română are în vedere faptul că acei oameni care alcătuiesc o categorie de inși, au aceleași trăsături, se cunosc între ei și poartă numele de „noi”, se disting de ceilalți prin toate caracteristicile posibile. Ei fac parte din această categorie, deoarece au trecut deja prin etapa nezdruncinată „a asumării colective”, de aceea și-au „asumat” rolul de a penaliza străinul prin imagini negative. Când explică acest lucru, cercetătoarea îl citează pe Klaus Heitmann, care atrage atenția asupra acestui fenomen: „odată ce o societate/colectivitate a făcut pasul de a identifica un «străin», el va face în mod automat și al doilea pas, acela de a-l identifica în postură de «dușman». Odată identificat ca «dușman», el se arată instantaneu că este rău, urât și agresiv. Dacă nu era el, ne era mai bine – de aceea suntem supărați pe el” [4, p. 6-7].

„*Celălalt*” uneori apare ca o fantomă, ca o sperietoare [5, p. vi], mai ales atunci când, de exemplu, unor minorități sau colectivități lingvistice, cum ar fi cazul romilor, evreilor, sau chiar și a românilor, li se atribuie involuntar sau nu unele caracteristici cu sensuri negative.

Pentru a numi *alteritatea*, Corbey și Leerssen propun și sinonimele de „dușman, sclav sau unul care vorbește limba păsărilor” [6, p. vi]. Aceste sensuri au fost obținute în conflictele și războaiele care au existat din cele mai vechi timpuri sau când un popor și-a arătat superioritatea de hegemon asupra altor popoare, care i-au furnizat doar sclavi și față de a căror cultură și limbă nu a manifestat interes, precum sunt cazurile negrilor africani sau a popoarelor asiatice. Analizând culturile perioadei antice, Leerssen mai adaugă și faptul că *celălalt* reprezenta, în antichitate, „o ciudățenie, o anomalie sau o singularitate” [7, p. 17], iar pământurile străine erau considerate adesea „nefamiliare și ciudate” [6, p. viii].

În ultimul timp, a apărut un alt termen cu sens apropiat de noțiunile de *străin*, *alter* sau *celălalt*, acela de *queer*² („ciudat”). În componența lui *queer* intră așa categorii de oameni ca homosexualii, lesbienele sau bisexualii. Acest termen reprezintă „un cuvânt academic utilizat în contextul «teoriei queer» și al «studiilor queer», care înlocuiește termenul homosexual sau LGBT³” [8]. Conceptul se referă la o identitate sexuală sau de gen care nu corespunde ideilor stabilite de sexualitate și sex, în special de norme heterosexuale, sau poate fi și o insultă folosită pentru a descrie pe cineva din comunitatea LGBT, de obicei de către o persoană din afara acestei comunității, sau de a descrie orice altă persoană care nu place pe baza orientării sale sexuale, identității de gen, aspectul general și / sau comportamentul [9].

Utilizat inițial ca instrument al istoriei și teoriei literaturii LGBT, *queer*⁴ și-a lărgit cadrul, fiind preluat de discipline ca biologia, sociologia, antropologia, filosofia, psihologia, etica, științe politice etc., în sensul de studiu academic al identității, vieții, istoriei și percepției oamenilor ciudați [10]. Datorită faptului că face parte din categoria *celuilalt*, *queer* a intrat în orizontul de preocupări ale imagologiei.

Unii cercetători considera că studiul despre *celălalt/ străinul/ alter/ queer* ține mai mult de domeniul psihologiei, deoarece tocmai această disciplină, în special după cel de-al Doilea Război Mondial, avea ca temă de cercetare *psihologia popoarelor*. Cercetătorii din domeniu vedeau „identitățile naționale” ca pe „o imagine colectivă de sine bazată pe opoziția dintre *Auto-Altele*” [7,

²Termenul *Queer* este de origine engleză și a apărut pe la sfârșitul sec. al XVI-lea, însemnând inițial „ciudat”, „străin”, „straniu” și „excentric”. Termenul se referea la ceva suspect, „nu prea corect” sau la o persoană cu o ușoară deviere sau care prezintă un comportament social inadecvat.

³ LGBT - lesbiene, gay, bisexuali și transsexuali.

⁴*Queer* este un domeniu al teoriei critice post-structuraliste, care a apărut la începutul anilor 1990 în domeniile studiilor străinului și femeilor. Aplicațiile teoriei queer includ teologia *queer* și pedagogia *queer*. Teoreticienii *queer* sunt Rod Ferguson, Jasbir Puar, Lisa Duggan și Chong-suk Han.

p. 23]. Alții au fost de părerea că *celălalt* ar sta în competența istoriei, cel puțin participanții la Congresul de științe istorice de la Stuttgart au anunțat că *celălalt* ar constitui obiectul de studiu al imagologiei istorice. Totodată, imaginea *celuilalt* stă în atenția literaturii comparate, pământul fertil din care „s-a născut” și a evoluat imagologia. Prin urmare, cercetarea *celuilalt* a devenit preocuparea mai multor imagologii, de care ne vom ocupa în continuare.

Imagologia psihologică sau *șietnopsihologică* are în vedere orice reprezentare mentală a realității, care a fost construită ca rezultat al unui proces complex, atât constructiv, cât și cognitiv-afectiv, în care o persoană/grup/națiune acceptă sau nu, membri dintr-un alt grup/națiune și viceversa. Aceste reprezentări mentale despre o persoană sau alta, deschid în cadrul psihologiei și etnopsihologiei un univers cu preocupare imagologică, diferită de cea istorică sau literară.

Imagologia etnopsihologică cercetează imaginea *celuilalt* din perspectiva caracteristicilor psihologiei etnice, prin prisma auto-imaginii și hetero-imaginilor etnice. Ea își centrează atenția, cel mai adesea, asupra celor care creează imaginea, analizând, de exemplu, aspectele ce vizează categoria lor de vârstă, din ce domenii profesionale sau politice ei fac parte, cum sunt văzuți aceștia în general de ceilalți sau cum cred că sunt văzuți.

O atenție sporită disciplina acordă și formării imaginilor despre *celălalt*, efectului produs de ele asupra conduitei cetățenilor, modalității transmiterii lor în societate. Cercetătorii observă și explorează comportamentele specifice ale membrilor în diferite situații, explică mijloacele și metodele de studiere a imaginilor, analizează tipurile de imagini, produsele culturale ale națiunii, cercetează orientările de valoare, stabilesc natura și frecvența unor trăsături psihice sau a tipului de personalitate predominant al națiunii respective, analizează reprezentările despre sine sau despre alții, se ocupă și de studiile de alteritate.

Raporturile dintre autohtoni și străini sunt cel mai adesea diferite, încărcate de tensiune, pline de conflicte. Scopul imagologiei psihologice/etnopsihologice constă în analiza acestor raporturi, în cercetarea comportamentului atât al membrilor autohtoni, cât și al străinilor, cu atenție pe criteriul xenofiliei sau xenofobiei. Imagologia psihologică/ etnopsihologică studiază minoritarii, marginalii sau exclușii din aceste grupuri cu ajutorul unor anchete, sondaje, interviuri etc.

Hugo Dyserinck, un comparatist german, menționează contribuția imagologiei la o bună înțelegere a grupurilor etnice sau naționale, considerând că imagologia „poate îndeplini, în anumite condiții, și o funcție „etnopsihologică” [11, p. 206]. Etnopsihologia trebuie considerată nu o știință a „caracterelor popoarelor”, „ci o știință modernă care contribuie la înlăturarea falselor reprezentări și ideologii” [11, p. 209].

În procesul cercetării și analizei imaginii *celuilalt*, etnopsihologia utilizează și documente literare, însă, după cum afirmă Gheorghe Lașcu, disciplina aceasta se bazează cel mai mult pe anchete, sondaje, „pentru a corespunde unui eșantion reprezentativ” [12]. În continuare, cercetătorul român afirmă: „dacă, pentru comparatiștii literari și pentru istorici, studiind imaginea din oglindă putem cunoaște mai bine oglinda („privitorul”), etnopsihologii vor compara imaginea cu una considerată mai „corectă”, mai „adevărată” și vor aplica în consecință oglinzii corecțiile necesare” [12].

În ansamblul ei, psihologia/ etnopsihologia vizează comportamentul oamenilor, conduita, felul cum gândesc. Ea analizează formele de cunoaștere ale *celuilalt* prin senzații, percepții, reprezentări, gândire, memorie, imaginație, emoție și voință, atenție și limbaj, așa cum sunt acestea încadrate în imagine. Totodată, ea cataloghează stereotipurile naționale, ceea ce o face foarte importantă pentru imagologia literară sau istorică.

Imagologia istorică cercetează imaginea străinului într-un cadru temporal istoric, observând evoluția ei și comparând-o în diferite momente/perioade istorice. La fel ca și cea psihologică/ etnopsihologică, ea analizează modul de proiectare, formare, cristalizare și sedimentare a auto-imaginilor și hetero-imaginilor, numai că aceasta se bazează pe sursele/ documentele istorice concrete. Aceste tipuri de imagini evidente în sursele respective au trăsături și caracteristici care sunt specifice unei perioade istorice; ele poartă amprenta caracteristică unei epoci date.

Imagologia istorică este în drept de a pune în discuție problema imaginii *celuilalt*, raportând-o la temele fundamentale pentru imagologie: identitate și alteritate. Imaginea *celuilalt* este abordată

aici din perspectivă politică (*hegemon* versus *subaltern*; *puternic* versus *slab*), religioasă (*creștin* versus *restul/păgâni*) sau geografică (*centru* versus *periferie*).

În context istoric, imaginea reprezintă o proiecție reală sau cel puțin tinde spre una cât mai reală, iar deciptarea ei contribuie nemijlocit la înțelegerea și explicarea unui fapt istoric. Datorită faptului că istoria reprezintă terenul în care se întâlnește *sinele* cu *celălalt*, imaginea creată poate influența puternic rațiunea istorică a unei colectivități lingvistice.

Luminița-Mihaela Iacob consideră că, pentru istorie, imaginea despre *celălalt* este relevantă în plan epistemologic și praxiologic, deoarece „istoria – ca știință – fiind întemeiată pe mărturia umană, trebuie să țină cont că aceasta din urmă este cel mai ades constituită fie cu plecare de la fapte, fie de la relatarea faptelor. Perspectiva relatării este condiționată de poziția și gradul de apartenență al celui care o face. De aceea stăpânirea mecanismelor implicate în reprezentarea realității istorice – de pe poziții de interioritate sau exterioritate în raport cu fenomenul dat – devine „una din pietrele unghiulare în cunoașterea trecutului” [13, p. 45].

Lucian Boia observă o legătură strânsă între imagologia istorică și cea literară, atunci când sunt analizate imaginile despre *celălalt*. Cercetătorul român afirmă că „istoria însăși nu este, în felul ei, decât un discurs multiform în jurul principiilor opuse și complementare ale *identității* și *alterității*, că «noi și ceilalți» reprezintă o axă care unește acești termeni și «regroupează esențialul raporturilor interumane», iar «Celălalt» (cel mai adesea o persoană sau o comunitate) este observat «prin filtrul deformat al imaginarului» și «ceea ce percepem este imaginea sa, iar această imagine – ca orice imagine – face parte simultan din real și din ficțiune» [3, p. 117].

Imagologia antropologică studiază imaginea *celuilalt*, din simplul motiv că antropologia este o disciplină care studiază omul din toate epocile și tratează toate dimensiunile umanului. Ea se bazează nemijlocit și pe ideea de cultură și pe noțiunea speciei umane. Aceasta din urmă și-a dezvoltat o capacitate universală de a concepe lumea și de a o interpreta. D. H. Pageaux susține că imaginea pe care o studiază imagologia reprezintă „un fapt de cultură și o practică antropologică” [14, p. 84], deoarece această imagine creată de „cultura observatoare” asupra „culturii observate” exprimă în același timp și identitatea și alteritatea. Cercetătorul francez observă influența necontestată a practicii antropologice în analiza imaginii *celuilalt*.

Lucian Boia însă consideră că discursul antropologic (antropologia) nu este capabil să se pronunțe pe marginea imaginii *celuilalt*, de aceea ar trebui să rămână în rolul de „mediator” al celorlalte discipline care studiază imaginea *celuilalt*. Istoricul român susține că antropologia „a renunțat să inventeze ierarhii și să colecționeze bizareri, adevărata sa problemă este înțelegerea valorilor specifice și a funcționării fiecărui sistem cultural în parte. Rămâne de văzut dacă un astfel de efort de «obiectivizare» sau de «identificare» cu «obiectul de studiat» poate fi dus până la capăt. Ne putem îndoi. Aceasta explică criza pe care o traversează astăzi cunoașterea antropologică. Marile viziuni unitare s-au epuizat. Într-o lume «decolonizată», discursul antropologic (ca și discursul istoric, ca orice discurs despre celălalt) s-a sfârșit și el. «Centre» în devenire se afirmă cam prin toate locurile în care înainte nu era decât o «periferie». Antropologul se întreabă dacă disciplina sa reușește cu adevărat să înțeleagă realitatea celuilalt sau dacă aceasta n-ar trebui mai bine să se rezume la un fel de dialog, la o «mediere» între culturi” [3, p. 126-127].

Totodată, istoricul român observă și legătura dintre imagologia antropologică și cea literară, specificând că, unii consideră „discursul antropologic o ficțiune narativă, înrudită cu textul literar. Este poziția adoptată de antropofagia postmodernă de inspirație nord-americană, care susține subiectivitatea cercetării” [3, p. 127].

Făcând din personalitatea sa, din motivațiile sale și din experiența sa centrul confruntării etnografice, Carmen Andras afirmă că antropologul postmodern îl localizează de acum pe *celălalt* în el însuși. Textul pe care-l produce pierde astfel orice pretenție de a-l „descrie” pe *celălalt*. El nu mai contribuie decât la întărirea puterii autorului, transfigurat în erou solitar, în căutarea identității sale de-a lungul aventurii exotice. [15, p. 29]

Antropologii George W. Stocking⁵ (1987) și Eric R. Wolf⁶ (1982) efectuează cercetări care ridică discursul antropologic la nivelul celorlalte discursuri despre *celălalt*. În 2007, Joep Leerssen susținea că acești doi antropologi au început un proiect enorm încă în curs de desfășurare în care au analizat critic ipotezele etno-centriste pe care propria lor disciplină le-a ignorat atât de mult timp [7, p. 23], dând un imbold de analiză imagologică în discursul antropologic.

Imagologia antropologică examinează sistemul de valori a lui *celuilalt*, expresiile culturii sale, ceea ce permite o abordare din punct de vedere cultural: pasiunile, muzica, religia, îmbrăcămintea, bucătăria, obiceiurile etc. Datorită faptului că fiecare *celălalt* are propriile pasiuni, talente, vestimentație specifică, acest lucru favorizează cercetarea imagologiei antropologice.

Imagologia socială este o altă imagologie care studiază într-un fel specific imaginea *celuilalt*. Având ca obiect de studiu societatea, sociologia analizează diferite aspecte ale mobilității, integrării grupurilor sociale, cultură, ceea ce oferă imagologiei o perspectivă mai amplă de analiză socio-culturală în reprezentarea *celuilalt*.

Alin Gavreluc, cercetător/ psiholog de origine română, propune o schemă în care situează *imagologia socială* asupra celorlalte tipuri de imagologii (psihologică, literară, antropologică și istorică), considerând că „elementul hotărâtor în formarea identității, [...] îl constituie interacțiunea socială, relația cu *celălalt*” [16, p. 21]. Cu alte cuvinte, orice imagine despre *celălalt* își are originea și se dezvoltă/evoluează în imaginarul social al fiecărei comunități lingvistice.

Reprezentările sociale au capacitatea de a se încadra în cercetările imagologiei istorice sau etnopsihologice, deoarece „structurarea auto- sau a heteroimaginilor este controlată, ca procesualitate, de dinamica reprezentărilor sociale care «acționează» ca principii organizatoare ale atitudinii individuale, prin apelul la repere proprii colectivității sociale” [13, p. 49].

Ștefan Augustin Doinaș evidențiază la rândul său importanța societății în conturarea imaginii *celuilalt*. Cercetătorul subliniază existența unei „dimensiuni sociale a omului”, care nu poate fi contestată, nici negată, pe care o numește „socialitate”. Acest lucru se explică prin faptul că, pentru imaginea *celuilalt*, această societate ar trebui să fie o familie, „un fel de matrice spirituală”. Cercetătorul român prevede o dublă funcție a acestei societăți: „integratoare” și „umanizatoare”. Preluând aceste concepte de la Doinaș, putem lesne să le aplicăm la abordarea *celuilalt*. Funcția *integratoare* se explică prin ideea unei integrări a *celuilalt* în interiorul unui grup nou/ țară/ cultură străină. Iar cea *umanizatoare* se explică prin faptul că *celălalt*, odată integrat într-o comunitate lingvistică străină, trebuie să-și dezvolte niște activități specifice (fie intelectuale, afective, volitive) care se manifestă vrând-nevrând pe terenul „social”. Societatea este cu adevărat acel teren unde orice individ/persoană beneficiază de experiența altor persoane, iar *celălalt* (fie și un semen sau unul dintr-o altă țară) se confruntă cu un Altul. Iar, după cum susține Șt. A. Doinaș, „întâlnirea cu Celălalt, este proba de foc a existenței noastre” [17].

Imagologia socială nu are o metodologie proprie de a analiza imaginile pe care și le face un popor/ grup/ națiune despre alt popor/ grup/ națiune, însă contribuie foarte mult în domeniul dat prin oferirea unui set specific de instrumente pentru celelalte tipuri de imagologii, care sunt binevenite în abordarea complexă a *celuilalt*.

Imagologia literară studiază imaginea *celuilalt*, așa cum apare în operele literare. Literatura deține rolul de meditație culturală și simbolică în procesul creării imaginilor, și aici apare în prim plan măiestria fiecărui scriitor/ observator în trasarea unui portret al „culturii observate”.

Datorită caracterului interdisciplinar al imagologiei, analiza imaginii *celuilalt* din operele literare presupune nemijlocit și analiza contextului istoric, social, psihologic etc., împrejurările și scopul cărții. Prin urmare, orice „opera literară luată ca termen de comparație nu poate fi, de aceea,

⁵ George W. Stocking (1928-2013), în lucrarea „*Victorian Anthropology*” (1987), examinează portretizarea popoarelor primitive de către călătorii și misionarii din perioada Victoriană, arătând cum era atitudinea lor față de sălbăticiii cu piele întunecată.

⁶ Eric R. Wolf (1923-1999), în lucrarea „*Europe and the people without history*” (1982), explorează traiectoria istorică a așa-numitei globalizări moderne, contestând noțiunea antropologică de lungă durată conform căreia culturile și popoarele non-europene erau izolate înainte de apariția colonialismului și imperialismului european.

analizată izolat de contextul cultural în care s-a înscris, ci, dimpotrivă, trebuie inserată în cadrul exprimării culturale din care a făcut parte în momentul apariției ei” [18, p. 22].

Gheorghe Lașcu susține că imagologia literară nu cuprinde numai „textele literare propriu-zise, beletristica de mare valoare, capodoperele. [...] Textele sau literatura de valoare medie exprimă mai limpede și fără echivoc opinia publicului. Capodopera iese din tiparele generale, este o excepție. Creatorul de excepție, genial, exprimă mai ales crezul propriu, nefiind exponentul sau purtătorul de cuvânt al opiniei medii, generale. De aceea, capodopera nu este îndeobște semnificativă ca purtătoare a unei imagini naționale” [13]. În atenția imagologiei literare intră totalitatea jurnalelor, notelor de călătorie, memoriile etc., care reprezintă literatura de frontieră, deoarece tocmai ele sunt în puterea de a transmite cel mai mult imaginile despre străin, stereotipuri, etno-tipuri.

Imagologia literară se bucură deja de un apreciabil suport teoretico-practic în vederea analizei *celuilalt*. În acest sens, și-au adus aportul Joep Leerssen (*xenofilie/xenofobie*), Małgorzata Świdarska (*Alter/Alius*), D. H. Pageaux (atitudinile fundamentale *manie/ filie/ fobie*), Moura (*ideologie și utopie*) etc.

Joep Leerssen propune ca imaginea *celuilalt* din textele imago-tipice să fie interpretată prin prisma procesului de *xenofilie* sau *xenofobie*. Autorul care descrie/ reprezintă imaginea străinului în opera sa o face din cauza faptului că îi place această alteritate, simte o simpatie față de ea (*de ex*: imagini ale popoarelor civilizate, culte) sau, din contra, simte o atitudine de teamă, de respingere și de ură față de străini, pe care îi disprețuiește (*de ex*: imagini ale popoarele asiatice, africane, evreii, romii).

Cercetătorul francez Daniel-Henri Pageaux propune ca imaginea *celuilalt* să fie interpretată prin prisma atitudinilor fundamentale (sau a modelului simbolic): *manie* (străinul se consideră, în totalitate sau în anumite părți ale lui, ca superior față de cultura de origine), *fobie* (străinul este considerat inferior în raport cu superioritatea culturii de origine), *filie* (străinul este perceput favorabil, pozitiv, fără disprețuirea culturii din care face parte).

J. M. Moura, un alt cercetător francez, propune conceptele de *ideologie și utopie*, pentru a caracteriza imaginea *celuilalt*. Prin *ideologie* se înțeleg acele imagini (mai exact *auto-imagini*) create de către membrii unui grup/națiune, prin care aceștia se reprezintă pe sine, într-un anumit sens teatral, pentru a-și crea o imagine sau a-și întări propria identitate. Prin *utopie* se are în vedere că imaginea creată (atât *auto-imaginea*, cât și *hetero-imaginea*) are o funcție de destabilizare socială.

Małgorzata Świdarska, o cercetătoare de origine poloneză, propune o clasificare a imaginii *celuilalt* reperată pe două concepte de *Alter* și *Alius*, care reprezintă în viziunea cercetătoarei „două tipuri de personaje complementare de ciudați sau străini”. Cercetătoarea urmează nemijlocit pe Moura (dar totodată și pe Ricoeur) atunci când explică semnificația acestor tipuri (făcând referire la *ideologie și utopie*). Un *Alter* este unul dintre cei doi „ceilalți”, care sunt similari și complementari: ea / el reprezintă ideologia a unui anumit grup, națiune sau cultură. Un *Alius* este, de asemenea, un ciudaț sau un străin, dar *el / ea* este situată în afara lumii unui anumit grup, națiune sau cultură. Străinul *Alter* este construit în principal ca stereotip etnic sau național, pozitiv sau negativ, în timp ce străinul *Alius* are funcții predominant simbolice sau mitice. Ei sunt subversivi și pun la îndoială ideologia unui anumit grup etnic sau a unei națiuni. Aceste două tipuri de personaje „străine” ar trebui să fie interpretate mereu în contextul lor cultural, mai susține cercetătoarea [19, p. 3].

Imagologia literară are un rol desăvârșit în cunoașterea umanității, deoarece, după cum observă Xiaomei Chen, este ca un echilibru între disciplinele care au pe ordinea de zi reprezentarea *celuilalt*. Cercetătoarea subliniază: „trebuie să încercăm măcar să găsim un echilibru rezonabil între Sine și Celălalt, între Răsărit și Apus, astfel încât nici o cultură să nu fie fundamental privilegiată față de celelalte. Poate că realitățile istoriei nu pot permite realizarea deplină a unui asemenea echilibru. Se cuvine chiar să recunoaștem că acești tropi dominanți sunt învăluiți în ficțiune. Ceea ce trebuie să evidențiem aici este faptul ca imaginarea unui asemenea echilibru – cu siguranță una din primele cerințe ale noii ordini a lucrurilor – nu poate fi posibilă fără ca fiecare Sine să fie confruntat de un Celălalt sau că Celălalt să fie abordat din perspectiva Sinelui, în condiții istorice și culturale specifice” [20].

Considerăm că imagologia literară este cea mai în drept de-a analiza imaginea *celuilalt* în complexitatea ei, deoarece are capacitatea să aleagă, din totalitatea acestor științe umaniste, cele mai efective și cele mai desăvârșite elemente de analiză în reprezentarea *celuilalt*, fără teama de a fi contestate ulterior. Totodată, imagologia literară își concentrează atenția și asupra relației dintre textul imagotipic și cititor atunci când se transmit imaginile, stereotipurile despre o cultură străină.

În concluzie susținem că personajul *străinul* (*celălalt*, *queer*, *alter* etc.), aflat în atenția imagologiei, presupune a fi atât străinul dintr-o altă țară sau migrantul, cât și membrii aceeași colectivități lingvistice, dar care comportă unele trăsături diferite, ca marginalii, exclușii, minoritarii. Din acest considerent imaginea *celuilalt* este studiată de majoritatea științelor umaniste, ca psihologia, etnopsihologia, istoria, sociologia, antropologia și, în mod special, literatura comparată. Datorită acestui fapt, abordarea specifică a *celuilalt* împarte imagologia în imagologie psihologică, imagologie istorică, imagologie literară, imagologie antropologică, imagologie socială.

BIBLIOGRAPHY

1. Todorov, Tzvetan. *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*. Iași: Institutul European, 1994
2. Baudrillard, J., Guillaume, M. *Figuri ale alterității*. <http://www.scribub.com/literatura-romana/carti/Jean-Baudrillard-Marc-Guillaum42921.php>
3. Boia, Lucian. *Pentru o istorie a imaginarului*. București: Humanitas, 2000
4. Sîrbu, Otilia. *Imagologie regăsită. Tipuri imagologice în context istoric*. București: Tracus Arte, 2013, 212 p.
5. Heitman, Klaus. *Imaginea românilor în spațiul lingvistic german, 1775-1918*. București: Univers, 1995, 376 p.
6. Corbey, R., Leerssen, J. *Studying alterity: Backgrounds and perspectives*. În R. Corbey, J. Leerssen, *Alterity, Identity, Image*. Amsterdam: Rodopi. 1991, pp. vi-xviii
7. Leerssen, Joep. *Imagology: History and method*. În *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey* / Studia Imagologica 13, Amsterdam: Rodopi, 2007, pp. 17-32
8. *Queer*. În *Urban Dictionary*, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=queer>
9. *Queer*. În *Oxford Dictionary*, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/queer>
10. Roffee, J., Waling, A. *Resolving ethical challenges when researching with minority and vulnerable populations: LGBTIQ victims of violence, harassment and bullying*. <file:///C:/Users/Admin/Downloads/ResearchEthics-2016-Roffee-1747016116658693.pdf>
11. Dyserinck, Hugo. *Imagologia comparată*. În *Dimensiunea umană a istoriei*, Direcții în istoria mentalităților, de Al. Dușu. București: Meridiane, 1986, 304 p, pp.197-209
12. Lașcu, Gheorghe. *Imagologia literară comparată. Câteva repere teoretice și metodologice*, <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=2782>
13. Iacob, Luminița-Mihaela. *Imagologia și ipostazele alterității: străini, minoritari, excluși*. În Adrian Neculau, Gilles Ferreol, *Minoritari, Marginali, Excluși*. Iași: Polirom, 1996, 280 p, pp.40-54
14. Pageaux, Daniel-Henri. *Literatura generală și comparată*. Iași: Polirom, 2000
15. Andras, Carmen. *România și imaginile ei în literatura de călătorie britanică*. În *Phantasma*, 2003, <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=3777>
16. Gavreliuc, Alin. *Mentalitate și societate. Cartografii ale imaginarului identitar din Banatul contemporan*. Editura Universității de vest, 2003, ISBN 973-8433-40-1, 402 p, <file:///C:/Users/Admin/Downloads/GavreliucA.2003-2006.Mentalitatesisocietate-EUVT.pdf>
17. Doinaș, Ștefan Augustin. *Eu și celălalt*. În „Secolul 21”, Alteritate, nr. 1-7/2002/442-448, <http://secolul21.ro/arhive/114>
18. Dușu, Alexandru. *Modele, imagini, priveliști*. Incursiuni în cultura europeană modernă. Cluj-Napoca: Dacia, 1979, 272 p.

19. Świdarska, Małgorzata. *Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness*. În CLCWeb, pp. 2-8, <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2387&context=clcweb>
20. Chen, Xiaomei. *Occidentalism as Counterdiscourse*. În *Identities*, Ed. Kwame Anthony Appiah și Henry Louis Gates, Jr., Chicago, University of Chicago, 1995, pp. 63-89.

ADRIANA BITTEL: THE TRANSGRESSIONS OF THE NARRATIVE SELF

Flavia-Domnica Crăstănuș (Trif)

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: One of the pillars of the 80's literary generation, short prose, uncovers new ways of conceiving and approaching narrative material. As we can see, the field is occupied by a field made up of the "textualists" Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Sorin Preda, Bedros Horasangian, Nicolae Iliescu, Ioan Lăcustă, Cristian Teodorescu, Ioan Groșan, Alexandru Vlad, Daniel Vighi and other young prose writers who are the subject of many critical and analytical studies, synthesis of contemporary literary history.

The (discreet) presence of Adriana Bittel, attached to the "new flow", is more than the criticism of the "generation in jeans" criticized in the custody of seniors; with few exceptions, obviously!

This paper relies on the desideratum of an interpretative critique that highlights the narrative specificity of the short story proposed by Adriana Bittel, focusing on the hypostases and metamorphoses of the narrative instance. At the basis of the analysis, as it emerges from the title, is the principle of transgression, explained and theorized by Adrian Oțoiu in his study of the 80's generation.

We are considering transgressions in which the boundaries, the boundaries between the narrative court and the characters are abolished, the plans, the voices and the narrative levels alternate or function in polyphony. The way of integrating discourses into the text is also the object of the analysis, with obvious interest in the "marks" and "hypostases" of the indirect discourse, but also in the second person narrative, frequent procedures in the epic warp of Bittel's stories. We also see the art of transgression of characters from one story to another, from a fictional world to another, aiming at a narrative space marked by the "fluidity of the frontiers between real and imaginary."

Keywords: short prose, narrative instance, transgression, 80's generation, Adriana Bittel.

Unul dintre pilonii generației literare optzeciste, proza scurtă, scoate la iveală noi modalități de concepere și de abordare a materialului narativ. În numeroasele studii de analiză și de exegeză critică ale vremii, ante și postdecembriste, fenomenul prozastic optzecist este amplasat în direcția „noului flux”, într-o primă fază, textualist, cu accent pe relațiile intra și intertextuale.

Într-un parteneriat în care normele pot fi oricând încălcate, iar transgresările sunt continue, lectorul intră în jocul instanțelor narative, urmărește schimbarea de perspectivă ori polifonia vocilor, se perindă pe fiecare nivel al diegezei; pe scurt, el devine „strategie textuală”, o proiecție a narcisismului auctorial, în sensul integrării cititorului în discursul autorului.

Așa cum se poate observa, palierul este ocupat de un „desant” alcătuit din „textualiștii” Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Sorin Preda, Bedros Horasangian, Nicolae Iliescu, Ioan Lăcustă, Cristian Teodorescu, Ioan Groșan, Alexandru Vlad, Daniel Vighi și de alți tineri prozatori care fac obiectul a numeroase studii de critică și analiză, sinteze de istorie literară contemporană.

Optzeciștii bucureșteni nu se dezic de înaintașii lor junimiști, gruparea fiind slab reprezentată de „tinerele prozatoare”! Astfel, prezența (discretă) a prozatoarei Adriana Bittel, atașată „noului flux”, este semnalată mai degrabă de critica de întâmpinare, aflată în custodia seniorilor, decât de criticii „generației în blugi”; cu puține excepții, evident!

Lucrarea de față mizează pe dezideratul unei critici interpretative care să evidențieze specificul naratologic al prozei scurte propuse de Adriana Bittel, cu accent pe ipostazele și metamorfozele instanței narative. La baza analizei, așa cum reiese și din titlu, stă principiul *transgresiunii*, explicat și teoretizat de Adrian Oțoiu în studiul¹ dedicat prozei generației optzeciste.

¹ Oțoiu, A. (2000). *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralela 45.

Avem în vedere transgresările de ordin metaleptic în care limitele, frontierele dintre instanța narativă și personaje sunt abolite, planurile, vocile și nivelurile narrative alternează sau funcționează în polifonie.

Modalitatea de integrare a discursurilor în text face și ea obiectul analizei, cu vădit interes spre „mărci” și „ipostaze” ale discursului indirect liber, dar și pe narațiunea la persoana a doua, procedee frecvente în urzeala epică a povestirilor bitteliene. La fel, vizăm arta transgresării personajelor dintr-o povestire în alta, dintr-o lume ficțională în alta, cu țintă spre un spațiu narativ marcat de „fluiditatea frontierelor între real și imaginar”.²

La o privire de ansamblu asupra universului ficțional, observăm că proza scurtă a Adrianei Bittel înglobează și exersează mai toate strategiile generației optzeciste, în spiritul postmodernității, lung și amplu dezbătute atât de teoreticieni (Mircea Martin, Ion Lefter-Popescu, Liviu Petrescu, Carmen Mușat, Gh.Manolache ș.a.) precum și de autori (Adrian Oțoiu, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu ș.a.). Am reținut atenția acordată, de ambele tabere, unor invarianți ca: pluralitatea eurilor, intruziunea autorului în text, alternanța eului între identitate și alteritate, abolirea granițelor dintre realitate și ficțiune, interesul pentru cotidian, funcțiile corporalității, biografismul și intertextualitatea, la care mai putem adăuga preferința pentru metadiscurs, pentru punere în abis, pentru textualizare continuă a lumii narrative.

Alegem urmărirea cu acribie a ipostazierii instanței narrative puse sub semnul transgresiunii, demers ce ne obligă să parcurgem fiecare palier la care se produc, depășiri, travesări, migrări sau intruziuni.

În povestirile („prozele scurte” ale) Adrianei Bittel, instanța narativă este, cel mai adesea, implicată atât ca voce, precum și ca personaj în fabulă, cu mențiunea că vocea care narează, de regulă la persoana întâi, prezintă dintr-o perspectivă interioară evenimentele la care participă. Cu cât pătrundem, însă, mai mult în profunzimea textului, ne apropiem de viziunea unui „personaj-reflector”, așa cum îl conceptualizează și îl descrie Franz K. Stanzel; mai precis ca instanță care

„oglindește întâmplările lumii exterioare în conștiința sa, percepe, simte, înregistrează, dar întotdeauna în mod tăcut. [...]. Cititorul pare să afle direct, printr-o privire directă în conștiința personajului-reflector, despre întâmplările și reacțiile care sînt oglinzite în conștiința lui.”³

Însă adevărata provocare a textelor Adrianei Bittel este cea a situațiilor tranzitorii în care narațiunea trece dintr-o dată de la persoana întâi la a treia sau invers, în care perspectivele se schimbă și alternează între exterior și interior, în care „punctul de vedere” fluctuează între auctorial și actorial.

Pluralitatea nivelurilor ficțiunii înfățișează un periplu continuu de „autori”, de naratori ori personaje ce transgresează spațiul narativ, generând adesea polifonii. Ironizarea și ridiculizarea statutului naratorului auctorial (tradițional), cel omniprezent și omnipotent, inserția altor discursuri în povestire, ambiguitatea procesului narativ sunt tot atâtea procedee a căror exemplificare concretă, în text, este una de cert interes.

Eul prozelor scurte semnate de Adriana Bittel pendulează, așa cum am menționat, între hetero și homodiegetic, cu accent pe cea din urmă. Însă, mai interesantă este situația în care, în cadrul unei singure povestiri, *Numele*, publicată în volumul *Iulia în Iulie* (București: Editura Eminescu, 1986), asistăm la o „indecizie narativă” în care „narațiunea curge când la persoana întâi, când la persoana a treia.”⁴

Debutul povestirii relevă perspectiva unui eu auctorial, exterior diegezei și lumii personajelor: în câteva rânduri acesta creionează imaginea orașului Sibiu ca destinație de călătorie a personajului central, cu accent pe atmosfera-i idilică. Apoi, brusc, perspectiva narativă se schimbă, se situează asupra unui personaj-narator, care ia parte la evenimentele relatate: tânăra bucureșteancă

² *Ibidem*, p. 47

³ Stanzel, F.K. (2011, p. 224). *Teoria narațiunii*. Iași: Editura Institutul European.

⁴ Mușat C. (2008, p.200). *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. București: Editura Cartea Românească.

sosită la Sibiu, într-o vizită disimulată în casa familiei iubitului său, Ernst. Hoinăreala personajului prin oraș, prin viața până acum necunoscută a iubitului său simbolizează aceeași hoinăreală identitară a eului narativ prin universul ficțional, în al cărui final personajul-narator alege totuși izolarea și ține să se izoleze din nou în exterior, la persoana a treia, așa cum se afla în debutul povestirii:

„În asceșt moment, un raționament fulgerător leagă necunoscuții din compartiment de familia Pfeil de pe Hegel, de Ernst din București, de Ilie – izolatul din vale și eu sînt în afara lor, nu exclusă de ei, ci pur și simplu un punct de vedere exterior, conținându-i în conul privirii ca pe niște muște sub un clopot de sticlă.” (p.55)

Contextul ambiguu sau mai bine-zis oscilant al instanței narative atinge nivelul polifoniei vocilor, așa cum povestirea *Destul nu-i destul* o demonstrează în deschiderea volumului amintit mai sus. Nevoită să-și petreacă timpul câteva săptămâni în casa unei familii burgheze plecate în vacanță, Ilaria, personajul central, se refugiază într-un balcon situat deasupra unei guri de aerisire, acesta fiindu-i singurul loc în care nu se simte sufocată de opulența decorului interior. Acustica tunelului de aerisire face ca voci ale etajelor inferioare să fie auzite de Ilaria, în mod neintenționat, dar care ajung să constituie unica legătură cu lumea exterioară a tinerei. Așa cum observă Adrian Oțoiu⁵ într-o detaliată analiză a povestirii sub acest aspect, vocile sunt percepute ca acte de vorbire fără corporalitate, dat fiind faptul că Ilaria nu cunoaște nimic despre vecinii pe care îi aude. Aceștia sunt conturați în imaginația fetei doar prin intermediul vocii, stabilindu-se într-un raport al non-identității permanente:

„Acum îi vine Ilariei în minte că nu-i cunoaște, că nu i-a văzut pe niciunul dintre posesorii vocilor din tunel. Și nici pe Dan. Alcătuiți din zgomote și vorbe iute pieritoare, din litere. Și dacă ea măcar și-i poate închipui, ei n-au nici unul habar de existența unei tinere numită Ilaria.” (p.32)

Campioni ai dedoxificării și decanonizării genului, tinerii prozatori ai anilor '80 se remarcă, în opțiunea lui Gh. Manolache, (*Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc)*)⁶ și Gh. Crăciun prin câteva „câștiguri importante”: experimentarea unor formule de compoziție care afirmă discontinuitatea naturală a actului povestirii; inițierea unor „modele sintactice” axate pe o conștiință mai „analitică a limbajului”; probarea caracterului său de „stimul narativ al statutului personajului”; revizuirea „poziției” autorului față de procesul elaborării scrierii sale, în general, în tandem cu deschiderea spre procedee și materiale „exterioare genului”⁷.

Transcrierea mot-à-mot a unui dialog, transmisiunea directă, inserarea fără prelucrare a unor documente, „acte de vorbire” etc. (ca schimb continuu de titluri de proprietate ale propozițiilor vehiculate) operează reduceri în câmpul de confruntări necesare determinării autenticității. Transcrierea cu „intenții semnificative” sau refacerea lor, inventarierea acestora, „toate aceste operații literare aduc modificări și elemente noi în câmpul literar al anilor 80.

Natura plurală și transgresările continue ale eului narativ generează în ambiguitatea și în complexitatea fenomenului situații neașteptate, care surprind și determină în orizontul prozei optzeciste o „criză a identității postmoderniste”⁸, în care eul se caută ori pendulează într-o multitudine de euri decorporalizate și simultane.

O astfel de situație întâlnim în anatomia narațiunii *Gârla și Iordanul* publicată în volumul *Cum încărunește o blondă* (București: Editura Humanitas, 2015). Instanța narativă își declară oscilarea între două identități încă din primul paragraf: între „eu-aia” reprezentată de tânăra studentă dornică să scrie o povestire despre Valea Iordanului „unde oamenii se bat de milenii pentru apă” (p. 312) și „eu-asta” în ipostaza femeii ajunse la maturitate, care abia treizeci de ani mai târziu ajunge să viziteze Iordanul:

⁵ Oțoiu, A. (2003). *Ochiul bifurcat, limba sașie. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralela 45.

⁶ Manolache, Gh. (2004, p. 37-50). *Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc)*. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu).

⁷ Crăciun, Gh. (1999, p. 271-272). *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*. Pitești: Editura Paralela 45.

⁸ Mușat, C., op.cit., p.178.

„Între călătoria gonind cu febrilitate spre miticul Iordan și studenta care se tot uita pe geam la fâșia de cer de deasupra sălii Dalles nu era doar o diferență de uzură. Tânăra aceea- o cunoștință pierdută de mult din vedere, cinva despre care n-aș fi putut vorbi la persoana întâi, eu-asta și eu-aia.” (p.307)

Așa cum mărturisește și naratorul în text, între cele două identități nu este doar o diferență de vârstă. Avem de-a face cu două „euri” distincte ale unei corporalități. Dualitatea implică automat o dualitate a perspectivelor astfel încât vocea instanței narative se îndepărtează de ipostaza tinerei studente, se situează în afara ei, ba mai mult o pierde din unghiul vizual și îi relatează acțiunile dintr-un plan exterior, la persoana a treia sub apelativul „eu-aia”.

Confuzia în care se scaldă perspectivele narative și raporturile dintre instanțele diegezei se adâncește și mai mult în cazul narațiunii la persoana a doua, procedeu omniprezent în peisajul epicii optzeciste și teoretizat din varii perspective (stilistice, narative, retorice etc.).

Dacă autori precum Gh. Crăciun, Mircea Nedelciu, Cristian Teodorescu, Sorin Preda, Bedros Horasangian ș.a utilizează adesea procedeu, am constatat că nici Adriana Bittel nu îl ocolește. Povestirea cea mai reprezentativă din acest punct de vedere rămâne *Cum încărunește o blondă*, text ce deschide volumul cu același nume. Narațiunea dezvăluie imaginea femeii devotate familiei, copleșită de treburi casnice și de grija pentru copii într-un trai în care ea va fi mereu în planul secund:

„La vârsta mea e prematur să-ți faci bilanțul și, chiar de-ai vrea, n-ai când: abia de-ți rămân cinci-șase ore noaptea pentru refacerea forțelor, cum se zice la armată; în rest, un vârtej, o rășniță. Ești în plină putere, ce naiba, așa-i vocația femeii, să se devoteze familiei, cele singure suferă că n-au pentru cine să se sacrifice, se simt frustrate și fac astenii de nesolicitare” (p. 5).

Toată această „nebuloasă existențială” se oprește atunci când ipoteza „bilanțului” este posibilă și personajul se află în iminența unei operații al cărui rezultat poate fi decisiv. Întrucât rezultatul biopsiei este unul favorabil, viața femeii își poate relua cursul unui carusel continuu:

„Tu ești un bolnav sănătos, biopsia – ți s-a spus – a ieși bine, ție nu ți se poate întâmpla nimic rău, mai ai atâtea obligații. Câteva zile și te vei întoarce acasă, la copii și soț, la bucătărie, la serviciu. [...] Și, stând aici pe culoar, ți se face dor de oboseala de la unsprezece noaptea, când pui vasele la loc în dulapul din bucătărie și învești băieții, de zorul de dimineață, de certurile pitorești din autobuz, de satisfacția unor lucruri obținute cu efort și cărora nu le-ai da drumul din cioc, orice ți s-ar spune.” (p.14)

Urmărind semnificația narațiunii la persoana a doua, observăm un lucru interesant: două ipostaze ale enunțării de tip „tu” coexistă în ficțiune. Debutul narației, așa cum reiese și din primul paragraf citat mai sus, descrie un „tu” ca persoană generică, referindu-se la condiția femeii dedicate vieții de familie. Astfel, suntem martorii descrierii unei situații generaliza(n)te în care, respectându-și „vocația” de familistă, femeia funcționează mecanizat și neîntrerupt. Însă, folosirea sintagmei „vârsta mea” anunță o „personalizare” a narațiunii, ce va prelua controlul total asupra diegezei. Naratorul se adresează în mod direct personajului întruchipat de sine însuși pe tot parcursul textului, iar „pronumele tu nu este aici decât jumătatea alienată a unui eu scindat⁹. Trecerea de la un tu generic la cel al dedublării marchează încă o dată multiplele transgresări ficționale ale prozei optzeciste.

Într-un atare context al „dualității recesive”, Gh. Manolache consideră că scriptorul autobiografic și cel postmodernist rămân pe pragul dintre „ironie” și „nostalgie”. Este un prag (în cazul literaturii Adrianei Bittel) ce se sprijină pe contraforturile unor modele teoretice și artistice de inspirație tel quel-istă și parțial din Nouveau Roman-ul anilor '70, dar și de factură postmodernistă (preponderent anglo-saxonă sau vest-europeană) recunoscute în „gândirea slabă”, în ironia, delectarea ori în declinul nostalgic al marilor narațiuni.

Aceasta ar explica, până la un punct, preocuparea pentru autenticitate, fragmentarism și inginerie textuală. În opțiunea lui Gh. Manolache, „Tulpinile subterane ale rizomului-macă se

⁹Ibidem, p. 191.

recunosc, dual, polemic, atât la nivelul tematicii (priza la un real derizoriu, cultivarea „skaz”-ului înșilor marginali etc.), cât și la nivelul scriiturii (recontextualizarea, fragmentarul, autobiografia, preferința pentru genul scurt, montajul, colajul etc.)”¹⁰

Tot în spectrul integrării și fuzionării vocilor narative în ficțiune se încadrează și tehnica discursului indirect liber, procedeu dezbătut de teoria literară prin puncte de vedere aparținând lui Gerald Prince, Roy Pascal, Mihail Bahtin, Franz K. Stanzel, Mieke Bal ș.a.

În același spirit metaleptic, al transgresărilor narative, discursul indirect liber relevă, în povestirile Adrianei Bittel, schimbări de perspectivă, o dualitate, sau, mai concret, o pluralitate a eului. În povestirea care dă titlul volumului *Iulia în iulie* (București: Editura Eminescu, 1986), discursul indirect liber este prezent în diverse ipostaze. Fabula descrie activitatea celor patru funcționari ai unei bănci de credit din Capitală - Norbert Miclăuș, Filip Cornea, Alecu Stere și Domnul Tudose care le coordonează activitatea - zdruncinată de apariția unei misterioase femei de serviciu, pe nume Iulia. Prezența acesteia în sediul unității declanșează reverii și fantezii personajelor care o percep drept o ființă metafizică, superioară, dintr-un alt univers. Perspectiva narativă este una heterodiegetică, naratorul își privește, omniscient, personajele, însă își știrbește puțin câte puțin din acest „statut” în clipa în care discursul său este impregnat de cel al personajelor. Iată un exemplu: aflat într-o dispută cu colegii săi, Alecu Stere nu mai e susținut în fața lor de Tudose așa cum a mai făcut-o în trecut:

„Acum uite și la Tudose, nu-i ia apărarea, îi lasă pe derbedeii ăia să-și bată joc de el, fir-ar toți ai morții de ticăloși!” (p. 84)

Observăm contaminarea discursului naratorului, prezentat, în cazul de față, cu elemente din vorbirea personajului: expresia „fir-ar toți ai morții de ticăloși” face notă discordantă față de limbajul utilizat în relatare de către instanța omniscientă. De asemenea, alți indici coexistă: deicticele „acum”, „ăia”, suprimarea semnelor citării – ghilimele sau linia de dialog. Acest caz întărește din nou ideea transgresării dintr-o perspectivă omniscientă într-una subiectivizată, interioară lumii personajelor.

Tehnica discursului bittelian dezvăluie un fenomen foarte des întâlnit în proza generației '80: este vorba despre contopirea discursului naratorului cu replici ale personajului prin eliminarea tuturor semnelor citării. Vocea narativă se încheagă cu cea a personajelor, fapt ce sporește ambiguitatea receptării. Acest procedeu reprezintă, pentru Adrian Oțoiu, o trecere de la discursul indirect liber la „discursul direct liber”. În cazul discursului direct liber,

„[...] vocea personajului nu mai este mediată de discursul naratorului, ci doar juxtapusă acestuia într-un mod oarecum contrariant. Vocea aceasta însă își păstrează sunetul și intonația originară.”¹¹

Adriana Bittel apelează constant la acest discurs semnalat în nenumărate cazuri. Nuvela *Chelcășoz* din *Somnul după naștere* (București: Editura Cartea Românească, 1984) aduce la rampă imaginea bărbatului Vlad Ianculescu, îndrăgostit încă din timpul facultății de profesoara sa de filosofie, Vera, acum femeie la 40 de ani, căsătorită, căreia îi oferă servicii de reparație a televizorului. Pentru ea se dedică studiilor filosofice, încercând să-i împărtășească în acest fel sentimentele prin intermediul scrisorilor. Spre final are curajul să se confrunte cu aceasta, dar fără succes, pentru că ea va renunța la „serviciile” lui. În încercarea de a-i descoase comportamentul bizar a lui Vlad, colegul său Vișan îi face vizite inopinate în apartamentul personal. Într-un astfel de moment, instanța narativă auctorială se contopește cu vorbirea personajului Vișan:

„Vlad refuzase cu un gest de apărare să i le explice [...] și parcă de-abia aștepta să-i plece musafirul. Acesta se înfuriase, adică de ce să fie complicat pentru el, ceva ce nu era pentru subaltern, *mă crede tâmpit, hermeneutica lui de impotent, vedem noi la fabrică cine-i mai deștept.*” (p. 129).

¹⁰ Manolache, Gh., *op.cit.*, p. 43.

¹¹ *Ibidem*, p.150.

Propunem, în cele ce urmează, să ne îndreptăm atenția asupra demersului metaleptic al povestirilor Adrianei Bittel, pornind de la un cadru teoretic bine delimitat.

Conceptul „metalepsă” este utilizat de Gerard Genette, fiind definit ca

„orice intruziune a naratorului sau naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau personajelor diegetice într-un univers metadiegetic) sau invers.”¹²

După cum se poate remarca, în capitolul „Noua poetică a prozei: “program explicit” și “program implicit”, delimitările teoretice ale optzeciștilor relevau aspirația spre un proiect cu mult mai complex decât lăsa a se înțelege prin recurgerea la o serie de „tehnicisme” ca textuare, inginerie textuală, textualism, captarea vieții în text, existență etc. În opinia lui Gh. Manolache, noile protocoale narrative au direcționat, cu prioritate, proiectul narativ mai ales către „aspectele tehnice” ale inovației: multiplicarea instanțelor narrative, jocurile intertextuale, etajările diegetice (mise en abyme, enchâssement, variația registrelor ș.a.m.d.):

„Faptul că o mare parte din „nervurile textualismului” românesc au o fizionomie comună cu „nucleele postmoderne”, propuse de Ihab Hassan (1986) i-a făcut pe o bună parte din interpreți să le acorde un statut liminal, transgresiv, chiar dacă mai atașat postmodernismului.”¹³

Pe aceeași coordonată, Adrian Oțoiu înțelege prin metalepsă

„orice transgresiune a limitelor lumii diegezei care îi ambiguizează statutul. Transgresiunea este în primul rând una a nivelelor narrative, relevând existența unui etaj suplimentar, ignorat până atunci, al ierarhiei naratorilor.”¹⁴

Din specificul prozei Adrianei Bittel nu lipsește nici acest procedeu, utilizat, de altfel, în întreg peisajul ficțiunii optzeciste. Alegem spre analiză câteva exemple.

Povestirea *Numele*, adusă în discuție anterior, când discutam despre unele aspecte transgresive, prezintă câteva situații metaleptice frapante. În drum spre casă, în compartimentul trenului, tânăra Sara reflectează la statutul său de personaj care i-a fost atribuit în ficțiune. Deși este personajul-narator al fabulei, aceasta își descrie rolul ca fiind unul episodic, care să grăbească oarecum deznodământul și să „dezambiguizeze” aspectele diegetice. Refuzul vehement al acesteia de a lămuri ambiguitățile ficțiunii și, implicit, față de îndeplinirea sarcinii care i-a fost atribuită în povestire, trădează o răzvrătire față de instanța narativă, fapt ce demască un act metaleptic de natură ascendentă, conform taxonomiei prezentate anterior:

„În compartimentul de clasa a II-a, cu tâmpla rezemată de mușamaua lipicioasă, mă gândesc la Ilie și Ernst, la Inge Pfeil și soțul ei, ca la personajele unei drame schematice în care mi s-a distribuit un rol episodic, sub posibilitățile mele.

Apar în scenă doar la început și la sfârșit, în restul timpului așteptând în cabină. Să dormitez, să cos, să repet alte roluri, mai interesante, între iarna lui '41 și vara lui '82, când trebuie să intru iar în scenă ca să precipit finalul și să limpezesc ambiguitățile. Ei, uite că nu vreau să limpezesc nimic. Eu vreau acasă” (p.54).

Demersul transgresiv este dus la extrem în finalul povestirii când, tot în spectrul unei metalepse ascendente, personajul central ironizează cu finețe statutul instanței narrative ca autoritate superioară ce deține controlul total al ficțiunii și care își manevrează cu talent de păpușar personajele-i aflate în palmă, intenționând să-i găsească un „nume simpatic”(p.55).

„Mă clatin amețită, simt conul de sticlă cum coboară, încă puțin și voi fi acolo împreună cu ai mei. Vom avea timp destul de dormit, de răspuns, d fumat, de răstălmăcit și poate până la urmă vom inventa și un nume simpatic pentru cel ce ne ține în palmă, posesorul punctului de vedere cuprinzător”(p.55).

¹² Genette, G.(1972, p.244). *Discours du récit* în *Figures III*, Séuil, Paris.

¹³ Manolache, Gh. (2004, p. 37). *Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc*. Sibiu: Editura Universității ”Lucian Blaga” din Sibiu).

¹⁴ Oțoiu, A. (2000,p.87). *Trafic de frontieră.Proza generației '80.Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralela 45.

Experimente metaleptice sunt întâlnite și în plan orizontal, proza scurtă a Adrianei Bittel dezvăluind corespondențe între povestiri. Pe principiul vaselor comunicante, multiple ficțiuni interrelaționează, făcând posibilă traversarea personajelor dintr-un text în altul și reluarea unor evenimente-cheie.

Acest principiu se aplică în cazul personajului Ana Munteanu, personaj care transcende în mai multe universuri ficționale: în *Supliciu prin sperață*, Ana Munteanu este ipostaziată ca fiica mai puțin reușită a Colonelului, aflată în perioada dintre copilărie și adolescență, într-o atitudine de răzvrătire și nesupunere care „îi mînca sufletul cu indisciplina” tatălui său. Mai târziu, apare la maturitate în postura de corector al unei edituri în narațiunea *Petrescu și Munteanu*, dedicată cu sfințenie activității sale. Interesantă este aici și sugestia la „cultul Autorului”, ca instanță intangibilă și superioară:

„Dimpotrivă, Munteanu, [...], avea o adevărată mistică a *Autorului*, străduința ei fiind ca textul tipărit să respecte întocmai manuscrisul. [...] Își cunoștea măsura, iar Autorii erau pentru ea niște ființe superioare abstracte (deci nesupuse greșelii) de pe urma cărora își câștiga existența” (p.123).

Așa cum bine subliniază și Adrian Oțoiu, finalul povestirii adâncește aventura metaleptică a narațiunii, generând o situație circulară în care „cei doi, deveniți ființe de hârtie, corectează tocmai textul care i-a născut”¹⁵ Este bine-cunoscuta tehnică a „punerii în abis”, generatoare de situații metaleptice de profunzime.

„Între teancurile de reviste apărute și pachetele de manuscrise [...], Petrescu și Munteanu corectau textul despre Petrescu și Munteanu care se urau și corectau o schiță intitulată Petrescu și Munteanu, iscălită de Adriana Bittel” (p.125).

Iată astfel descrise câteva exemple în care eul bittelian transcende metaleptic lumi și universuri ficționale, într-un demers menit să ambiguizeze discursul narativ. (Re)lectura implicată a cititorului poate fi o soluție spre dezambiguizare, spre identificarea lumilor și sensurilor posibile.

În concluzie, joncțiunea textualismului cu noul autenticism, la care se referea Gh. Manolache este confirmată, prin astfel de exemple de proză scurtă ale Adrianei Bittel, de convingerea că autorul optzecist și-a pierdut inocența. Pentru că

„el știe și recunoaște public faptul că individul nu are altă dimensiune în afara celei pe care i-o conferă textul, ale cărui „urme” par adunate după o „teorie a haosului”, (re)constituit din resturile babelice ale narativei”¹⁶.

Așadar, conchidem, prin a reitera, subliniind specificul naratologic al prozei scurte semnate de Adriana Bittel, care, atât la un nivel de suprafață, cât și la unul de profunzime, se remarcă printr-un puternic spirit ludic: un joc al instanței narative, al perspectivei, al planurilor diegezei.

BIBLIOGRAPHY

Opere primare

Bittel, Adriana. (1980). *Lucruri într-un pod albastru*. București: Editura Cartea Românească.

Bittel, Adriana. (1984). *Somnul după naștere*. București: Editura Cartea Românească.

Bittel, Adriana. (1986). *Iulia în iulie*. București: Editura Eminescu.

Bittel, Adriana. (2000). *Întâlnire la Paris*. București: Editura Compania, 2000.

*** (2012). *Intelectuali la cratiță și 50 de rețete*. București: Editura Humanitas.

Bittel, Adriana. (2015). *Cum încărunește o blondă: povestiri*. București: Editura Humanitas.

Bittel, Adriana. (2015). *Fototeca: temă cu variațiuni*. București: Editura Humanitas.

*** *Bucureștiul nostru*. (2016). București: Editura Humanitas.

¹⁵ Oțoiu, A. *op.cit.*, p. 113.

¹⁶ Manolache, Gh., *op.cit.*, p. 45.

Bibliografie critică și teoretică

Bal, Mieke. (2008). *Naratologia*. Iași: Editura Institutul European.

Barthes, Roland. (1965). *Eléments de sémiologie*. Paris: Edition du Seuil.

Boldea, Iulian. (2008). *Teme și variațiuni*. Târgu Mureș: Editura Universității „Petru Maior”.

Boldea Iulian. (2011). *De la modernism la postmodernism*. Târgu Mureș: Editura Universității „Petru Maior”.

Călinescu, Matei (2003). *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, trad. Virgil Stanciu. Iași: Polirom

Currie, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*. London: Macmillan Press Ltd.

Genette, Gerard. (1972). *Disours du récit în Figures III. Séuil, Paris*.

Manolache, Gheorghe (2004). *Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc)*. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.

Manolache, Gheorghe (2004). *Degradarea lui Proteu (experiențe postmoderne în proza românească a anilor '80)*. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.

Mușat, Carmen. (2008). *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. București: Editura Cartea Românească.

Oțoiu, Adrian. (2000). *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralela 45.

Oțoiu, Adrian. (2003). *Ochiul bifurcat, limba sașie. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralela 45.

DIN PARTEA AUTORULUI BY FĂNUȘ NEAGU – AN ALLEGORY OF THE BIRTH OF THE FICTIONAL UNIVERSE

Gabriela Ciobanu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Classical mythology is a fertile source of artistic inspiration in the book "Beyond the Sands" by Fănuș Neagu. This paper analyses the connection between myth and literature, with a special focus on the short story "From the author". This story discussing also the main problems of realizing a valuable artwork.

Keywords: literature, short story, myth, From the author

Generația șaizecistă își leagă debutul de perioada tulbure, de tranziție de la literatura aservită ideologiei comuniste la una a unor libertăți estetice inimaginabile până la momentul respectiv, libertatea de a aborda alte subiecte decât cele impuse de propaganda politică, libertatea de a se abate de la personajul tipic și de a introduce trăsături care să individualizeze caracterul actanților într-un mod inedit, libertatea de a aluneca spre fantastic, fabulos, parabolic în defavoarea socialului, libertatea de a trece de la stilul sec al narațiunilor „cu temă” la unul arborescent în care metafora poate să fie în rol principal, până la urmă, libertatea de a fi scriitor și nu scrib, libertatea de a crea opusă „(contra)facerii” literaturii.

Debutând după o perioadă de ariditate literar-artistică în care singurele valori admise erau cele promovate de literatura angajată, scriitorii acestei perioade fac trecerea de la literatura socială la cea simbolică, în care textul literar propune mai multe niveluri semantice și în care se reinstituie dialogul cu arhetipurile culturale consacrate.

Dacă proza anterioară reflecta un univers în care imaginarul mitic tradițional era încă viu, în care exista măcar un bătrân care să știe sensul ieșirii din granițele realului și confruntării cu sacralul, proza generației acesteia prezintă adesea oameni care nu mai sunt cunosc miturile străvechi, care nu mai înțeleg semnele lumii arhaice și nu mai au nici posibilitatea de a primi explicațiile din partea unui păstrător al tradițiilor. Vremea miturilor, a solomonarilor pare să fi apus, oamenii construiesc povești noi, se refugiază în limbaj, acestuia revenindu-i menirea de a da culoare vieții.

În satele din povestirile lui Fănuș Neagu, nevoia de fabulos se manifestă prin coborârea sacralului în profan. În absența unei legături cu cerul, omul devine el însuși zeitate, în încercarea de a restabili sacralitatea lumii. Ceva din aparenta iraționalitate a mitului arhaic, din tradițiile ancestrale se păstrează, numai copiii par să mai creadă însă în puterea cuvântului străvechi.

Satul este descris nu atât ca peisaj, ca topos exterior, ci mai degrabă ca rețea de obiceiuri și ritualuri. Există un element, ușor de sesizat, care îl diferențiază pe Fănuș Neagu de colegii săi de generație și anume obiceiurile înlanțuite. Acestea pun presiune asupra personajelor care de multe ori simt nevoia să se elibereze de apăsarea mentalității colective căutându-și individualitatea. De aici și fascinația pe care o reprezintă lumea exterioară pentru personajele fănușiene. De aici și peregrinarea permanentă a lor pe ulițele satului. Cel mai adesea personajele sunt prezentate în mișcare, căutându-și parcă locul în această lume sau identitatea. Plecarea din sat corespunde unui drum inițiativ asemenea celui din basmele tradiționale unde călătoria contribuie la maturizarea individului. Sunt două ipostaze complementare și care par să definească un traseu arhetipal al omului din mediul rural. Călătoria este obligatorie pentru maturizare, la fel și întoarcerea în sat.

Drumul este precedat adesea de prezentarea unui spațiu-poartă, un prag între lumea de aici și cea de dincolo, un spațiu de graniță care permite întrezărirea universului mitic. De aceea drumurile prezentate sunt unele sufletești, dar și unele care înseamnă întoarcere către originile lumii.

Satul se înconjoară de câmpie ca o apă primordială, conținând germenul vieții și presimțirea morții. Este pământ primordial, spațiu-labirint, tentatie erotică, dar și un spațiu al confruntării cu sine sau unul al speranței, al mitului rescris prin ochii copiilor.

Din coordonatele acestei lumi face parte și stihialul, reprezentat sub câteva dintre formele sale, curgerea apelor, viscolul, asociat adesea cu gerul, și canicula. Simbolurile acvatice sunt, ca de atâtea ori în cultura umanității, ambivalente, apa fiind, pe rând, sursă a vieții și dezlănțuire diluviană. În prima variantă este mai degrabă o apă a fântânilor sau a râurilor, apa aceasta a coborârii în sine, a cunoașterii interioare, în cea de-a doua, se remarcă apa pluvială, ploaia care ar trebui să fie regeneratoare, chiar dacă anunță adesea sfârșitul. Dacă vântul își păstrează uneori simbolistica tradițională de suflu divin personificat, se poate observa că viscolul capătă și o altă dimensiune. Este o expresie a dreptății, dar și a mâniei divine, dar și o proiecție în exterior a pulsionilor de nestăpânit, a dorințelor incontrolabile. Gerul care face ca apele și întreaga suflare să înghețe, sugerează imobilitatea morții. Lui ar trebui să i se opună căldura vieții, dar de cele mai multe ori căldura se transformă în arșiță, în văpaie. Este de fapt o valorizare a arșiței prin trimitere la cuptorul alchimic, sinteză a căldurii pântecelui matern și a celei infernale, care permite transgresarea limitelor realului, ale universului profan.

Cele mai multe mituri au fost generate prin proiecția unei lumi interioare, spirituale în universul material, înconjurător. Structurile mitice universale sunt integrate în prezentarea alegorică a destinului personajelor, naratorul propunând adesea un dialog cu mitul (reflectat în basmele tradiționale) originar și o resemantizare a acestuia, căci lumea actuală nu mai permite o reiterare perfectă a actului sacru, de aici și eșecul eroiului, eșec ce survine adesea. Majoritatea textelor analizate fac referire la o schemă generică a basmului, cu simbolurile specifice (cifre magice, animale adjuvante).

Evident nu este posibilă o separare categorică a acestor teme, motive, lanțuri simbolice. De aceea, din rațiuni de coerență a interpretării oferite, am optat pentru a analiza opera *Din partea autorului* ca întreg, ca totalitate purtătoare de sens, și pentru o segmentare minimă a narațiunii bine încheiate din punctul de vedere al referințelor mitice. Demersul critic propus are în vedere studiul aprofundat al temelor, simbolurilor, arhetipurilor culturale reflectate în proza scurtă amintită, punerea în evidență a valorii estetice. De asemenea, se urmărește discutarea modului în care Fănuș Neagu contribuie la schimbarea paradigmei narative, prin propunerea unei formule epice originale.

Nuvela *Din partea autorului* plasată la finalul volumului *Dincolo de nisipuri* constituie o sinteză alegorică a literaturii fănușiene. Deși dimensiunea acesteia este mică prin comparație cu celelalte povestiri, prozatorul reușește să concentreze în firul epic întreg actul creator pe care-l parcurge inventatorul universului ficțional pentru a da naștere operei de artă. Subiectul este simplu: naratorul întors de la pescuit, cu trei pești în coș, descoperă la adăpostul unei răchite trei copii care, așezați în jurul unei mese, mănâncă un pepene roșu în timp ce discută despre întâmplările petrecute în natura din jurul lor pe parcursul ultimilor ore. Incipitul situează temporal întâmplarea: vara, la răsăritul soarelui – o alegere simbolică, căci începutul zilei și înălțarea pe cer a soarelui (ființă divină din punct de vedere mitologic) aduc cu sine ideea de naștere a unui timp primordial, care poate avea legătură cu vârsta copilăriei personale sau cu cea a omenirii. Imaginea cerului este reflectată în tabloul terestru dominat de prezența apelor râului domol și de lanurile galbene de floarea-soarelui. Tabloul este completat de zborul fluturilor portocalii, insecte arhetipale a căror simbolistică este strâns legată de înălțarea spirituală prin intermediul cunoașterii. Galbenul și portocaliul sunt culorile solarului, ale divinității, ale abundenței și băgăției. Pe parcursul lecturii cititorul se găsește propulsat în paradisul de la începutul creației lumii, în momentul imediat anterior despărțirii elementelor contrarii, căci binele și răul coexistă aici deopotrivă. Mirosul de pelin¹ și cel de păcură (elemente ale spațiului infernal) se amestecă cu mirosul de busuioc, de cimbru, de struguri și de maghiran (plante magice, binecuvântate, aducătoare de noroc, care îndepărtează răul prin parfumul emanat).

¹Simbolistica pelinului este una ambivalentă, pe de o parte este utilizat în riturile magice de protecție împotriva răului, pe de altă parte, amintește de amărăciune, tristețe și boală.

Naratorul-personaj trăiește o aventură inițiativă, căci peștele este un arhetip al inconștientului, iar prinderea acestuia este un gest prin care pescarul accede la tainele universului.² Coșul în care își depozitează peștii este împletit din crengi de răchită rupte din arborele care, potrivit mitologiei, simbolizează viața. Imaginea acestui Axis Mundi³ revine în secvența următoare când eroul descoperă cei trei copii adăpostiți la umbra unei sălcii. Călătoria spre centru se finalizează aici, odată cu descoperirea micuților așezați la o masă rotundă sprijinită pe trei picioare, element de mobilier care conține în structura sa cercul și cifra trei. Masa este centrul spiritual, unificator, așezarea în jurul acesteia este un gest care anunță participarea colectivă a personajelor la o realitate transcendentă. Cifra magică trei, des întâlnită în lumea fabuloasă a basmelor, primește în narațiunea de față și semnificația trinității creștine. Alegerea cifrei trei nu este întâmplătoare deoarece aceasta este sinteza a unui număr impar (1) și a altuia par (2). Așadar poate să simbolizeze armonia dintre contrarii, dar și un ciclu vital în întregimea lui, conținând deopotrivă începutul, mijlocul și sfârșitul.

Copiii, o fetiță brunetă și doi băieți bălai, refac tabloul unei mese de taină la care participanții – imagini infantile ale lui Dumnezeu, Iisus și a Fecioarei Maria – discută probleme importante ale universului abia creat. Jocul de semnificații este completat și de peștii din coșul naratorului, tot în număr de trei aceștia par a fi copii la un nivel acvatic al micilor eroi: „Scot două brănișoare și un maimuțoi de somn.”⁴ Pepenele mâncat de copii aduce cu sine imaginea sferei, a oului ce conține viața în germen și din care va lua naștere universul. De altfel acesta nu este singurul fruct prezent la masa copiilor, unul dintre băieți coboară în beci să aducă un alt pepene, galben de data aceasta. Catabazei îi urmează în mod logic oanabază, pepenele galben este o reproducere miniaturală a soarelui care răsare, părădind a se elibera de tenebrele pământului. Imaginea ascensiunii solare deschide și închide narațiunea simbolică într-o construcție rotundă. Pepenele poate fi deopotrivă și fructul cunoașterii sau poate sugera abundența, rodnicia atunci când apare în mai multe exemplare.⁵ Pepenele galben are o structură aparte, conținutul lui este împărțit în felii egale. Înlocuirea pepenelui sferic cu cel împărțit în felii este poate o sugestie a diferențierii elementelor în timpul creației, a individualizării fiecărui obiect nou apărut. Și pentru că paradisul presupune bogăție, cornul abundenței este plin și cu alte fructe. Piersicul, din care se considera în vechime că mănâncă nemuritorii, sucul fructelor lui putând asigura nemurirea și prunul apărut pe timpul furtunii de vrăbii devin eroii aflați în centrul atenției copiilor. După masa copioasă copiii plănuiesc să meargă a scăldat, scufundarea acestora urmând a fi o reîntoarcere în lichidul primordial, generator de viață, sau în apele inconștientului, conținătoare a imaginilor arhetipale din care anterior pescarul scosese cei trei pești.

Păsările, ca simboluri ale elevației, ale căutării valorilor paradisiatice, sunt și arhetipuri universale ale sufletului. Funcția lor este de protecție a universului în care trăiesc, căci salvează arborii de la distrugerea pe care ar fi putut-o provoca vântul nopții – metaforă sugestivă a tenebrei, a forțelor răului. În număr de 14 ele reprezintă perfecțiunea, armonia, eternitatea creației divine, căci acest număr este multiplu lui 7⁶, cifră atribuită de vechii greci lui Apollo sau chiar lui Dumnezeu. Ivan Evseev, în *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, afirma faptul că preoții

² „În multe mitologii apare ca animal primordial. Babilonienii credeau ca un pește mitic, Oannes, este cel care a dat oamenilor toate comorile. Divinități ihtiomorfe se întâlnesc în mitologia și religia egiptenilor, la popoarele africane și la triburile indienilor din America de Nord sau de Sud. În toată aria balcanică este un animal cosmoformic: pe patru balene sau pești mari se sprijină pământul. Ca străvechi simbol al regenerării și fecundității a fost preluat în creștinism. Este una din cele mai importante embleme ale lui Iisus Hristos.”, Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Amarcord, Timișoara, 2001, p. 139.

³ „La locuitorii diferitelor regiuni ale Tibetului, salcia este identificată cu Arborele Vieții. La aini, străveche populație a insulei Hokkaido din Japonia, salcia este un arbore totemic. În miturile lor se spune că primii oameni au fost creați din nuiele de salcie amestecate cu lut. În China, acest copac figurează printre simbolurile eternității. Cultul ei îl întâlnim și la o serie de popoare europene, printre care se numără și daco-românii.”, *ibidem*, p. 161.

⁴ Fănuș Neagu, *Dincolo de nisipuri*, Editura Academiei Române, București, 2007, p. 363.

⁵ „R. Guenon compara fructul cu oul lumii — simbolul originii. Simbolismul fecundității e specific fructelor cu multe semințe (granatul, dovleacul, pepenele etc).”, *ibidem*, p. 64.

⁶ „Este numărul simbolic al totalității cosmice, în conformitate cu ecuația: 3 — cer+ 4 — pământ=7 — cosmos.”, *ibidem*, p. 179.

Babilonului celebrau șapte zeități ce corespundeau celor șapte aștri: Soare, Luna, Marte, Mercur, Venus, Jupiter, Saturn. Crenguța salvată de vrăbii este încărcată cu 20 de prune, număr arhetipal al unității primordiale, al omului perfect construit după asemănarea divinității. Copacul devine așadar imaginea sinelui naratorului, călătoria pe care acesta o realizează nefiind altceva decât o sondare a universului interior și o întâlnire cu sine însuși prin intermediul universului ficțional al cărții.

Iepurele se regăsește în mitologia românească sub două ipostaze contrare, el este animalul ce-l poate ajuta pe erou să dobândească obiectul sau ființa după care a plecat în călătorie sau este iepurele șchiop care aduce răul celui ce-l întâlnește. În nuvela lui Fănuș Neagu cele două valori amintite nu sunt prezente, naratorul insistă mai degrabă asupra numărului acestora. Cei trei copii sunt de părere că au văzut 98 de iepuri ascunzându-se în cânepă, dar unul dintre ei își amintește că bunicul știe mai bine câți au fost, o sută, căci i-a numărat. Suta este un număr multiplicat, este unitatea care conține mai multe individualități, este macrocosmosul care încorporează microcosmosul. Cel care stăpânește acest univers nu poate fi decât cel care l-a creat, bunicul înzestrat cu înțelepciunea dată de experiența vieții este metafora marelui creator atotcunoscător, pe care C.G. Jung⁷ îl descria ca fiind un principiu primordial aflat la originea întregului univers.

Lumea narațiunii *Din partea autorului* este identică cu paradisul biblic, lanțul de motive pe care se structurează textul având evidente semnificații creștine. Călătoria simbolică de sondare a lumii inconștientului este o regresie spre spațiul copilăriei personale, dar și spre cel al începutului lumii și implicit al copilăriei omenirii. Omul modern, ce a pierdut contactul cu spațiul transcendent, nu mai poate retrăi magia acelor timpuri, miracolele îi sunt interzise pentru că distanța dintre acesta și lumea mitică s-a mărit considerabil. De aceea afirmația naratorului-personaj de la finalul povestirii: „Caut casa sturzilor dintr-un copac care nu mai trăiește”⁸, conține și o notă de nostalgie născută din conștientizarea unei mari pierderi irecuperabile. Scriitorul găsește totuși o cale de a recupera această copilărie, precum și lumea misterioasă a spiritului prin creația literară.

În concluzie *Din partea autorului* este așadar o *ars poetica*, naratorul aducând în discuție principalele probleme ale realizării unei opere de artă de valoare. Alegoria face referire atât la tehnicile de construcție ce privesc forma textului, cât și la conținutul propriu-zis: construcția rotundă, un incipit care să conțină anunțarea temei printr-o punere în abis (prezența simbolică a peștilor), recurgerea la metoda confesiunii la persoana I și inserția fragmentelor de monolog pentru a sugera autenticitatea întâmplărilor povestite, referințele intertextuale la literatura mitologică și la cea biblică care devin sursă de inspirație. Mitul și personajele acestuia migrează în narațiunea fănușiană desprinzând-o de cotidianul tern și transformând-o într-o operă literară ce va reuși să transgreseze timpul. Totuși recuperarea dimensiunii spirituale a umanității este parțială și oarecum superficială, căci intervenția asupra mitului nu poate fi decât una mistificatoare, spaima degradării acestuia prin intervenția neatență asupra lui venită din partea conștiinței obișnuite să analizeze și să critice este mereu prezentă: „aș vrea să fiu cuțitul care umblă prin pepenele roșu de la masa voastră, mereu plin de grija de a nu vă răni degetele.”⁹

BIBLIOGRAPHY

Antonescu, Romulus, *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2016

Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, București, 1994

⁷ „Acesta este un Dumnezeu despre care voi n-ați știut, căci oamenii l-au uitat. Ii spunem pe numele lui ABRAXAS. (...) Abraxas este Dumnezeul cel greu de cunoscut. A sa-i puterea cea mai mare, întrucât omul nu o vede. (...) Abraxas este soarele și, totodată, abisul veșnic absorbitor al golului și al îmbucătățitorului, al diavolului.”, C.G. Jung, *VII Sermones ad mortuos. Cele șapte învățături către morți. Scrise de Basilides la Alexandria, orașul unde Estul atinge Vestul*, în *Amintiri, vise, reflecții*, ed. Humanitas, București, 2004, p. 443-444.

⁸ Fănuș Neagu, *ibidem*, p. 364.

⁹ *ibidem*, p. 364.

- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Amarcord, Timișoara, 2001
- Jung, C. G., *Simboluri ale transformării*, vol. I *Simbol și libido*, Editura Teora, București, 1999
- Jung, C. G., *Amintiri, vise, reflecții*, Editura Humanitas, București, 2004.
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975
- Neagu, Fănuș, *Dincolo de nisipuri*, Editura Academiei Române, București, 2007.

THE RECEPTION OF EMINESCU IN HUNGARIAN LANGUAGE, IN BOOKS, DURING 1944-1989

Gabriella Enea Elekes

PhD Student, University of Oradea

Abstract: In the years that follow the Second World War the history of Hungarian - Romanian literary relations reach a new phase. Both Romanian and Hungarian intellectuals engage in a process of reciprocal spiritual approach. Thus a new period starts in the Hungarian reception of Mihai Eminescu. While Eminescu's first translators: Sándor József (1885, *Atât de fragedă*), Lőrinc Brán (1889, *De ce nu-mi vii*), Géza Szőcs (1895), Károly Révai (1902) may hardly classify among great poets, and the value of their translations consists in their function of road opening, in the years succeeding 1945 a new generation of poet-translators appear who indeed figure among the most representative authors of Hungarian literature and will superbly translate Eminescu's poetry: Jenő Dsida, László Gáldi, Mária Berde, Gerő Finta, Tamás Emőd, Gábor Oláh, Lajos Áprily and László Szabédi. Jenő Kiss, Ferenc Szemlér, Zoltán Franyó. Translation or preferably, interpretation from now on create a massive and reliable bridge between Hungarian and Romanian literature and respectively between the two modern generations.

Keywords: literary relations, Mihai Eminescu, reception, poet-translators

După încetarea celui de al Doilea Război Mondial, începe o nouă perioadă și în istoria receptării în limba maghiară a lui Mihai Eminescu, pornind de la faptul că și relațiile literare româno-maghiare vor funcționa pe baze ideologice noi. Aceste relații servesc la o mai bună cunoaștere, dar pe de altă parte au un caracter propagandistic.

Încă din vara anului 1945 a fost înființată Societatea de Prietenie Româno/Maghiară, respectiv maghiaro/română, atât la București cât și la Budapesta. Societatea din București a editat din martie 1948 Revista Româno /maghiară, iar Uniunea Populară Maghiară a declarat la primul său congres din mai 1945 că scriitorii maghiari din România sunt cei desemnați să creeze punți de legătură între Ungaria și România. În anii care au urmat, traducerile au devenit mult mai regulate, în special datorită naționalizării și planificării editurilor. Aparițiile editoriale erau legate în special de aniversări. Așadar în următorii 40 de ani au apărut traduceri în limba maghiară din aproape toți scriitorii clasici și de la cei mai importanți scriitori contemporani români.

Colecția lansată în anul 1955 sub titlul *Román Klasszikusok/Clasici români* însumează peste o sută de titluri, iar din anul 1981, colecția *Román költők/Poeți români* prezintă tălmăcirile în maghiară ale poeziei contemporane. Traducerea în limba română a literaturii clasice și contemporane maghiare a devenit și ea regulată. Volumele vor apare alternativ la București și Budapesta.

Statul socialist pune la dispoziție, din considerente propagandistice, fonduri însemnate, care însă sunt gospodărite de oameni responsabili pentru promovarea unor valori autentice, pentru tălmăcirea reciprocă a literaturii române în limba maghiară și a literaturii maghiare în limba română.

În anul 1947 apare prima antologie de versuri *Mai român lîra/Lirica română* de azi, în traducerea lui Emil Grandpierre din Cluj, care specifică în prefață numărul neînsemnat al traducerilor din limba română și accesul lor anevoios.

Între traducerile anilor '50 se remarcă traducerea *Amintirilor din copilărie*, lucrare realizată în comun de Maria Berde și Kiss Jenő, traducerile lui László Szabédi din Mihail Sadoveanu, *Venea o moară pe Siret* și *Nicoară Potcoavă*, proza lui Călinescu de Lőrinczi László, poezia lui Arghezi și Bacovia, de Jenő Kiss, dar și un nou volum din poeziile lui Eminescu, de Zoltán Franyó, la sfârșitul

deceniului cinci. Alături de acești traducători maghiari din Transilvania merită să-i amintim și pe Sándor Kányádi, András Sütő, Erik Majtényi, János Szász, János Székely, Zoltán Veress, György Béke, László Csiki. Iar dintre traducătorii maghiari din Ungaria: Lajos Áprily, Zoltán Jékely, László Gáldi, Pál Réz, László Szencsei. Pentru deceniul șase este specific faptul că sunt traduse pentru prima oară și studii de istorie și critică literară, precum cele ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, Tudor Vianu, Garabet Ibrăileanu, George Călinescu, Nicolae Iorga, Lucian Blaga, Șerban Cioculescu și Adrian Marino. Engel Károly împreună cu Béla Cselényi, József Detrehemy traduc din limba latină *Descriptio Moldaviae*. Tot în acest deceniu sunt traduse *Supplex Libellus Valachorum*, însemnările de călătorie ale lui Dinicu Golescu și lucrările lui Milescu-Spătarul. În anii 70 devine vizibil fenomenul bilingvismului, cititorul maghiar din această perioadă cunoaște de multe ori opera originală, înainte de a fi tradusă¹, fapt care duce la minuțiozitatea și precizia traducerilor, pentru a satisface cerința unui cititor maghiar tot mai exigent. Traducătorul nu se poate mulțumi doar cu redarea fidelă a textului, ci trebuie să redea și valoarea estetică a textului. Calitatea versurilor traduse în limba maghiară crește datorită faptului că apar perechi autor-traducător, precum: Eminescu-Franyó, Arghezi-Szemlér, Călinescu-Tamás Deák, Geo Dumitrescu-József Méliusz, Marin Sorescu-Domokos Szilágyi, Domokos Szilágyi-Nichita, Labiş-Sándor Kányádi.

În deceniul următor numărul traducerilor noi sunt puține. Pentru a doua jumătate a deceniului este relevant că se reeditează traduceri mai vechi sau apar traduceri tot din autori clasici. Sunt evitate intenționat traduceri din autori contemporani ca: Gabriela Adameșteanu, Ileana Mălăncioiu, Stefan Augustin Doinaș, Florin Mugur, Ion Caraion. În ultimii ani conducerea editurii Kriterion a intervenit tot mai mult în programul de editare.

Caracteristic pentru această perioadă este bilingvismul caracteristic traducătorilor maghiari din Transilvania, care a creat noi conjuncturi recepției, traducerii de calitate, astfel a crescut rolul estetic al traducerilor.

Primul eveniment literar important în receptarea lui Eminescu în limba maghiară, îl constituie volumul de traduceri *Eminescu válogatott versei/Eminescu versuri alese* în tălmăcirea lui Gáldi László, Aradi Nóra, Berde Mária, Jékely Zoltán, Szemlér Ferenc, Dsida Jenő, Képes Géza, apărut la Budapesta în 1947, cu o prefață interesantă despre valoarea și locul lui Eminescu în literatura universală. Iată cuvintele poetului maghiar Jékely Zoltán: „Mihai Eminescu - unul din turnurile de observație, aflat la limesul roman, loc de graniță al spiritualității europene, care a lansat semnalele sale de lumină timide către turnurile fraterne - a devenit în oarecare măsură cunoscut din bunăvoința poezilor maghiari din Transilvania.”

El își exprimă regretul că din cauza erorii contemporanilor în mod reciproc nu s-a luat cunoștință de valorile literare ale celor două țări. Mai departe afirmă, că dacă spiritul vremii ar fi îngăduit, un Reviczky ar fi încărcat versurile lui Eminescu de bucuria sufletului. În poetul român – format pe același filon filozofic ca și el – și-ar fi descoperit propriile convingeri, iar literatura maghiară ar fi fost mai bogată cu o interesantă și valoroasă amintire literară a apropierei spirituale româno-maghiare.

Jékely Zoltán atrage atenția că se știe prea puțin despre Eminescu: „Cel mai mare poet al românilor - cam atât știe despre el. Cine a citit *Istoria literaturii* de Szerb Antal poate să se convingă - nici măcar atât nu este în conștiința maghiară pe cât să spunem, Omar Khajjan sau Federico Garcia Lorca. A sosit timpul să-i arătăm fața frumoasă și îndurerată, ca a unui zeu rănit în Pantheon și personalitatea lui care are multe afinități cu Petőfi, Reviczky și József Attila. Acest suflet încărcat cu mai multe blesteme decât cu binecuvântări, a căpătat contur fizic în valea răsăriteană a Carpaților, acolo unde neamul slav și român din timpuri îndepărtate trăiesc în simbioză, sângele lui poartă cu sine pasiunea și durerea celor două neamuri, adică jalea, care plânge în hohote, deopotrivă în muzica lui Chopin, ca în baladele populare românești.

Și Eminescu, creator romantic, se adâncește în istorie, scrie creații eroice din timpuri preistorice, ca și Vörösmarty, în temele sale tot mai multe elemente filozofice și mistice strecoară. În activitatea sa stimulează sentimentul lipsei unei națiuni tinere, febra unei rapide completări,

¹Dávid Gyula, *Erdély irodalom villágirodalom*, Editura Pallas-Akadémia, Miercurea - Ciuc, 2000, p 240

profet și stâlp de foc, ca pe poporul său rămas în urmă, să-l înalte în familia popoarelor de neam bun- după cum s-ar exprima Ady Endre. În opintirile sale, când dă mâna cu Hugo, când cu Goethe, Schiller sau Byron. Dar nu este preocupat numai de problemele istoriei propriului popor și legendele despre întemeiere, ci este preocupat și de problemele umanității și doctrina sfârșitului de secol, în groaza unei apocalipse comune.

Lumea este doar o părere preia și el de la Schopenhauer ca și Reviczky Gyula, dar Eminescu redă cu mult mai mult tragism, cu autenticitatea sufletului sfâșiat și pierdut care-și caută propria motivare.

Conștiința zădărniceii vieții cu dezechilibrul sinelui și sufletului îl copleșește, iar versul scris la 16 ani se adevărește: „Álomnál többet ér a Semmi szűz világa” /Lumea neprihănită a Neantului, mai mult înseamnă decât visul”.

El este unul din cei mai pesimiști poeți ai vremii și dacă ne gândim că de la Berlin a adus cu el înțelepciunea Nirvanei, mai adăugăm condițiile vitrege, destrămarea înspăimântătoare a familiei - am și găsit explicația pesimismului său. Pentru el a rămas o singură mângâiere: a reveni în Neant.

Monumentalitatea sa nu se revelează, doar din opera sa, ci mai ales din imaginația sa poetică și din puterea limbajului. El altoiește și înobilează lira cu balada populară, arătând astfel drumul poezilor sfârșitului de secol XIX și început de secol XX. Limbajul său poate fi asemănat cu cel al lui Arany Janos: ca și cum *ființa națională nemuritoare ar murmura din ochiul mării!* Poate dacă ar fi trăit 100 de ani – ar fi reușit să termine toate fragmentele și faptul că la 33 de ani trebuie să lase totul- este cea mai mare nedreptate pe care a suferit-o.

Opera sa are efectul unei catedrale, pe care timpul nu a îngăduit să fie terminată, își păstrează coroana pentru alte epoci. Și la toate acestea se mai adaugă și faptul că epoca sa nu a văzut în el dimensiunile celui mai mare, câteodată și colegii apropiați se îndoiau de aprecierea lui absolută. Acestea slujesc drept scuză și pentru indiferența societății literare maghiare. Cu această antologie dorim să începem remedierea acestei greșeli. Versurile care acum ajung în mâna cititorilor maghiari, sunt cele mai reprezentative creații ale sale- deși prezentate în forma lirei maghiare moderne, poate redau fidel originalul, doar muzicalitatea eminesciană lipsește din ele. Pentru a reda aceasta este pentru noi toți o sarcină peste puțințele noastre”.²

Acest prim volum editat de către Societatea româno-maghiară din capitala Ungariei este indiscutabil cel mai valoros până la acea dată, iar prefața semnată de Jékely Zoltán cel mai frumos portret făcut lui Eminescu în limba maghiară. Acest fapt nu este întâmplător dacă ne gândim că tatăl său, Áprily Lajos este unul dintre traducătorii de seamă ai lui Eminescu.

În anul 1950 la aniversarea a 100 de ani de la nașterea lui Eminescu este editată ediția bilingvă *Eminescu válogatott versei/Eminescu versuri alese*, la Editura Révai/ Révai Könyvkiadó Nemzeti Vállalat. Prefața este semnată de Mihai Beniuc, iar Avram P.Todor este autorul unui studiu pe cât de concis pe atât de valoros. Acesta din urmă precizează că traduceri din acest volum au fost alese din cele 320 de variante ale versurilor eminesciene traduse până la acea dată, de către 50 de traducători maghiari. Afirmă că acestea au fost publicate de-a lungul anilor în diferite publicații, reviste, cotidiane, sau chiar în volume, iar în ediția aceasta au fost selectate acelea care au fost considerate mai aproape de valoarea versurilor originale. Dar precizează că sunt numeroase acele traduceri care au fost făcute pentru acest volum. Astfel, 53 de poezii sunt prezentate publicului maghiar, prin munca a 16 traducători: Nóra Aradi, Maria Berde, Jenő Dsida, Fekete Tivadar, Gerő Finta, László Gáldi, Zoltán Jékely, Sándor Kibedi, Jenő Kiss, Géza Képes, Géza Lajtha, Károly Révai, Béla Serestély, László Szabedi, Ferenc Szemlér.

În prefață, în limba maghiară, Mihai Beniuc³ prezintă pe Eminescu și opera sa prin prisma noii ideologii „eliberatoare”. Pesimismul său este explicat prin faptul că poetul nu a putut întrevedea viitorul în ideologia socialistă și consideră că opera eminesciană nu a fost apreciată pe măsura măreției sale, ci a fost folosită de clasa conducătoare burgheză pentru a-și explica interesele.

²*Eminescu válogatott versei/Eminescu versuri alese*, Budapesta 1947, prefața de Jékely Zoltán.(asa cum am menționat deja, traduceri din limba maghiară din text și din notele bibliografice ne aparțin)

³Mihai Beniuc, *Eminescu válogatott versei/Eminescu versuri alese*, Révai Könyvkiadó Nemzeti Vállalat Editura Révai, 1950, p 13

În anul 1953 apare la Budapesta la Ifjúsági Könyvkiadó/Editura Tineretului, primul volum de proză eminesciană în limba maghiară. *Călin nebunul/ Bolond Calin* în traducerea lui Jékely Zoltán. În anul 1955 la aniversarea a 105 ani de la nașterea poetului apare volumul de poezii *Eminescu költemények/Poeziile lui Eminescu*, redactat de Sándor Kacsó.

În anul 1961 este publicat la Ifjúsági Könyvkiadó/Editura Tineretului volumul *Eminescu költemények/Versurile lui Eminescu* înredactarea lui Kakassy Endre, cuprinzând aproape o sută de poezii eminesciene.

Între 1961-1966 la București au fost publicate șase volume Eminescu.

Cel mai important volum de poezii Eminescu în limba maghiară rămâne până în zilele noastre, ediția bibliofilă, din 1966, redactată de Sándor Kacsó după ediția din 1963 apărută sub îngrijirea lui Perpessicius. Volumul a oferit în tălmăcire maghiară întreaga operă poetică eminesciană, nu numai antumele și postumele, dar și fragmentele și poeziile de debut. Meritul îngrijitorului acestei ediții nu este numai acela că a mobilizat 32 de traducători din România și Ungaria, dar el însuși s-a angajat la traducerea unor versuri. Acest volum a apărut cu un an întârziere, inițial s-a dorit să fie publicat la aniversarea din 1965.

În prefața volumului Sándor Kacsó mărturisește că deja în anul 1961 la publicarea volumului *Eminescu költemények/Versurile lui Eminescu*, toți cei care s-au implicat în această muncă și-au dat seama că dorința lor de a da un Eminescu complet, înseamnă pentru traducători o sarcină imensă. Redactorul precizează că în acest nou volum aproape patru sute de poezii traduse le stă la dispoziție cititorilor maghiari, iar traducerile mai vechi au fost revizuite. „O mare atenție am acordat faptului ca să ne apropiem cât mai bine de conținutul și frumusețea formei originalului. De aceea toți cei care ne-am implicat într-o formă sau alta în nașterea acestui volum (traducători, redactori și ceilalți) acum ne simțim părțică din acest mare copac”⁴.

Într-un articol scris nouă ani mai târziu, la aniversarea a 125 de ani de la nașterea poetului, despre munca din jurul acestui volum, Sándor Kacsó va spune că nu ar fi fost posibilă această ediție fără munca predecesorilor lui, a primilor traducători: Sándor József, Brán Lőrinc, Szöcs Géza, Károly Révai, precum și a traducătorilor: Mária Berde, Áprily Lajos, Jenő Dsida, Zoltán Jékely, dar și a celor care și-au asumat noile traduceri: Zoltán Franyó, Szemlér Ferenc, Májtényi Erik, Deák Tamás, Szegő György. Redactorul precizează că ediția Perpessicius l-a descoperit pe Eminescu în toată măreția sa, l-au descoperit în el pe urmașul lui Byron, Pușkin și Petöfi și recunoaște că după mândria simțită la publicarea volumului din 1955, în pregătirea noului volum, au simțit iarăși neliniștea și încordarea dinaintea noului țel⁵. Va recunoaște că a început munca la acest volum încă în 1962 (Perpessicius deja din 1958 publicase prima ediție bibliofilă, cea din 1963 va fi una îmbogățită) cu experiența dobândită cu prilejul editării volumului din 1955 și la început i s-a părut o muncă de rutină. La scurt timp însă și-a dat seama că de fapt e o muncă titanică, pentru că multe din traduceri trebuiau revăzute, refăcute. Károly Köllő precizează că atât editura cât și cititorul au fost „despăgubiți” pentru întârzierea de un an, prin cele 84 de versuri antume și 197 de versuri postume, de un nivel spiritual ridicat⁶. Acest volum a fost reeditat în anul 1984.

În legătură cu acest volum, Andor Bajor, care a luat parte și în munca de redactare, dar a și tradus, precizează⁷ că atunci când au recitat cele șase variante ale *Luceafărului* de la acea vreme (Laurentiu Bran, Maria Berde, Lajos Áprily, Tivadar Fekete, Sándor Kibédi, Zoltán Faragó) și-au dat seama că nu e de ajuns. Deși varianta lui Lajos Áprily, este foarte frumoasă și expresivă, au observat că rimele perechi din textul original, în textul din limba maghiară nu sunt redade. De aceea au cerut o traducere nouă lui Jenő Kiss. Despre acest volum, traducătorul László Lőrinczi, afirmă că nu întâmplător este ultimul, ar fi mult prea greu să se depășească nivelul său.

⁴Sándor Kacsó, *Eminescu költemények/Versurile lui Eminescu*, Irodalmi Könyvkiadó/Editura literară, București 1966

⁵Sándor Kacsó, *Az 1966-os bibliofil magyar Eminescu kötet/ Volumul Eminescu în maghiară după ediția bibliofilă din 1966, Eminescu a magyar irodalomban / Eminescu în literatura maghiară*, ediție îngrijită de Mózes Huba, București Editura Kriterion, 1989, pp.345-350

⁶Károly Köllő, *Gondolatok a Romániai magyar Eminescu kultuszról/Gânduri despre cultul Eminescu în maghiară din România*, Annales, Budapesta 1993, pp. 146-147

⁷Andor Bajor, *Eminescu magyarul*, Igaz Szó, anul XXXVII, nr. 6, 1989, p. 529

În anul 1967 apare la Budapesta un nou volum *Eminescu válogatott művei/Operealese*, redactat de Köpeczi Béla și cu însemnările și revizuirile lui László Gáldi, pe care Jenő Farkas îl consideră „cel mai deplin volum Eminescu, până în zilele noastre”⁸.

Referitor la aceasta, Köpeczi Béla precizează că valoarea acestei ediții noi în maghiară se prezintă în faptul că pentru prima oară arată publicului maghiar și părți din proza eminesciană (*Geniu pustiu/A szárnyaszegett génusz* tradus de István Szamosi)⁹.

Traducerile de proză cuprinse în acest volum au fost reluate de Editura Kriterion într-o ediție din 1975. Basmelor în versuri și proză ale poetului au fost prezentate în numeroase rânduri în limba maghiară în selecții apărute sub egida Editurii pentru Tineret și a Editurii Ion Creangă.

BIBLIOGRAPHY

Avram P. Todor, *Confluente literare româno-maghiare*, 1983, Editura Kriterion, București; Domokos Sámuel, *A román irodalom magyar bibliográfiája/Bibliografia maghiară a literaturii române 1831-1960*, 1966, București, Editura Literară;

Farkas Jenő, *A román kultúra magyarul/Cultura maghiară în maghiară*, în volumul *Vígjátéktól az avantgárdig/De la comedie la avangardă*, 2008, Budapesta, Editura Palamart;

Köllő Károly, *Két irodalom mezsgyéjén/La hotarul a două literaturi*, 1994, București, Editura Kriterion;

Köllő Károly *Tanulmányok a román-magyar irodalmi kapcsolatok történetéből/Studii din istoria relațiilor literare româno-maghiare*, 1984, București, Editura Kriterion;

Köpeczi Béla *Eminescu válogatott művei/ Eminescu opere alese*, 1967, Budapesta, Europa Könyvkiadó/Editura Europa.

⁸ Farkas Jenő, *A román kultúra magyarul/ Cultura maghiară în maghiară în Vigjátéktól az avantgárdig/De la comedie la avangardă*, Budapesta, Editura Palamart, 2008, p. 104

⁹Köpeczi Béla, *Eminescu és az 1848-1849-es magyar szabadságharc*, Annales, Budapesta 1993, pp.174-175

THE LITERATURE OF THE "CROSS-REFERENCE" EPOCH

Georgia Daniela Popa (Olah)
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: My initial plan in printing this paper was to establish a clear distinction between the different terms that were used to define the proletcultism.

I took into consideration the clear highlight of the proletcultism term but also of his substitute which is the socialist realism.

Studying the books referring to this two words, periods or stages, being synonyms after some critics, I continued the work making an analyze, a literature, perspective analyze of the principles that were at the bottom of the stage of Romanian literature.

Deepening the studies regarding proletcultism, I identified many meanings, of this term, for instance literature movement through the literature had to adapt and conform to the political movement of the time.

But regardless the name that it takes: social realist, proletcultism, enslaved literature or opportunist literature it is about the same literature of the communist period that couldn't pass without leaving traces difficult to erase in romanian literature.

Continuing my study I followed the ways that will be drowned not only by the poetry and prose but also of the dramatic pieces, in other words the literature of the "cross-reference" epoch.

This political movement was visible in the entire literature plan of the romanian literature. It also can be observed the strong relationship between the dogmas of the party that the literature had to follow strictly.

Keywords: proletcultism, literature, party, political movement, social realism.

1. Diferitele fețe date proletcultismului

De cele mai multe ori în lucrările de specialitate apar doi termeni cu referire la perioada comunistă. Este vorba, pe de o parte, de dogmatismul proletcultist și, pe de altă parte, de dogmatismul realist socialist. M. Nițescu trasează o distincție între cele două elemente: „dogmatismul proletcultist se referă mai mult la textele cu caracter teoretic, care țin de critica și teoria literară, iar dogmatismul realist socialist, la textele de critică aplicată care respectă codul realismului socialist.”¹

Termenul „proletcultism” a pătruns demult în vocabularul criticii literare. Caius Dobrescu, autorul articolului *Despre originile temei „culturii proletare”* susține că termenul „îl folosim, în modul cel mai spontan, pentru a desemna, global, politicile culturale aplicate de comuniștii locali în epoca lui Gheorghe Gheorghiu – Dej. Ar fi vorba, așadar, despre aclimatizarea românească a stalinismului literar. În general, termenul este folosit în așa fel încât să sugereze o sinonimie deplină cu doctrina realismului socialist.”² Așadar autorul privește cele două cuvinte din relație sinonimică.

Proletcultismul anilor 1948 – 1950 de la noi nu avea nimic în comun cu proletcultismul sovietic al anilor 1918 – 1920, în sensul originar de artă avangardistă, rupându-se de orice tradiție și care adoptă în mod proletar orice viziune a partidului și ignorând orice altceva în afara partidului. Ion Simuț, într-un articol din revista *România literară* făcea o distincție clară între cei doi termeni. Din punctul lui de vedere „proletcultismul de la noi avea înțelesul remaniat, adaptat, cumințit, de cultură proletară, partinică și patriotică, reprezentând ideologia unei clase care a săvârșit victorioasă revoluția antiburgheză. În stilul proletcultist actualizat intră deci și lupta de clasă, spiritul revoluționar și caracterul eroic al unei victorii politice. Realismul socialist atenuează unele din

¹ M. Nițescu, *Sub zodia proletcultismului, O carte cu domiciliul forțat (1979 – 1995)*, Editura Humanitas, 1995, p. 128.

² Caius Dobrescu, *Despre originile temei „culturii proletare”*, în revista „Vatra”, nr. 9 – 10, 2004, p. 97.

schematisme și tezisme rigide, ofensive, agresive, ale proletcultismului inițial, le maschează: exclusivismul proletar se împacă, într-un mod mai tolerant, cu țăranii cooperatori și intelectuali angajați în sfera mai încăpătoare a poporului; lupta de clasă este depășită după cucerirea deplină a puterii.”³ Ceea ce putem adăuga în acest context este ideea că realismul socialist era mai domol, mai calm, mai în sfera poporului, pe când proletcultismul era un spirit revoluționar, mai agresiv, dar totuși cumințit în comparație cu proletcultismul sovietic. Ceea ce face realismul socialist este orientarea literaturii spre construcția socialistă, spre o societate nouă, un om nou, distrăgându-i atenția de la conflictele câștigării puterii. În cadrul acestor conflicte intră dogma proletcultistă. „Realismul socialist nu e, astfel, decât un proletcultism reformat.”⁴

Referindu-ne la realismul socialist, Ov. S. Crohmălniceanu analizează cuvântul „realism” din sintagma realismului socialist. Pentru el „Conceptul de realism se abstractizează astfel până ajunge strict formal, tocmai pentru a-i îngădui criticului în spirit reformist să șteargă hotarele între literatura umanismului democratic burghez, fără îndoială de o netăgăduită valoare, și literatura proletariului revoluționar, totuși calitativ deosebită, adecvată unor sarcini istorice noi, superioare. Legătura nemijlocită cu cauza comunismului, caracterul socialist al realismului sunt subteran minate aici.”⁵

Principiile realismului socialist au fost elaborate în 1934 de către A. Jdanov și Maxim Gorki. În aceeași perioadă extrema dreaptă din România elaborează anumite teze prin care literatura urma să fie arondată unui „realism spiritualist ale cărui linii se conjugă, numai în aparență surprinzător, cu finalitatea realismului socialist.”⁶

Liviu Teghiu aduce în prim plan o definiție a realismului socialist, așa cum este el privit prin ochii unui specialist: „Pentru realismul socialist, definitorii erau *accesibilitatea formei* - în realitate un nivel elementar al artei, *limbajul artistic rudimentar* - croit după tiparele limbii de lemn, *viziunea maniheistă* care împărțea lumea în alb și negru - adică eroi pozitivi și negativi, fapte bune și rele, *refuzul oricărei forme novatoare*, de unde și vehemența respingerii oricărui experiment - socotit expresie a decadentismului, a descompunerii și putrefacției artei burgheze, iar în final, corolar al acestor precepte - *imaginea utopică a omului nou*.”⁷ Scriitorul devine în aceste condiții un individ care activează în partid dar în domeniul artei.

Între anii 1948 - 1964, o perioadă eminentă comunist socialistă care utilizează, după cum am amintit și anterior, cu precădere, două tipuri de concepte: proletcultismul și realismul socialist. „Termenul Proletcultism - și derivatele sale - poate isca o înțelegere superficială; acest lucru cred că se evidențiază cu pregnanță atunci când este vorba de literatura română deoarece utilizarea excesivă a acestui cuvânt poate induce existența unui proletcultism genuin (autentic) în spațiul literar românesc, ceea ce, trebuie să recunoaștem că nu este adevărat.”⁸ Altfel spus, utilizat excesiv proletcultismul devine autentic, dar acest lucru este fals.

În lucrarea sa *Fenomenul proletcultist în literatura română*, Liviu Teghiu oferă termenului proletcultism o dublă înțelegere: „pe de o parte ca mișcare literară - artistică apărută la începutul secolului în condițiile care au determinat tensiunile ce au agitat Europa înainte de primul război mondial, iar pe de altă parte ca orientare marcată politic într-un interval istoric extrem de scurt și care, deși a fost oficial repudiată, și-a prelungit în timp preceptele din care a apărut.”⁹

Ceea ce i se cere literaturii, în anul 1971 este să realizeze o cultură pentru clasa muncitoare. De asemenea i se cerea să își ia atât temele cât și personajele din aceeași sferă a clasei muncitoare, respectând un limbaj accesibil muncitorimii.

³ Ion Simuț, *Proletcultism sau realism socialist*, în revista „România literară”, nr. 31, 2008, p. 13.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ov. S. Crohmălniceanu, *Pentru realismul socialist*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960, p. 45.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 98.

⁸ *Ibidem*, p. 100.

⁹ *Ibidem*, p. 100.

Ion Simuț vorbește în articolul său și despre o cultură comunistă de masă care subliniază că „e o reeditare a proletcultismului.”¹⁰ Dar indiferent că se vorbește despre cultură comunistă de masă, realism socialist sau proletcultism sursa proletcultistă e aceeași.

Acest proletcultism a rezistat în literatura română până în 1989, deși s-a încetat să i se mai spună așa după ce regimul politic s-a mai cizelat. S-a preferat noțiunea de realism socialist, fiind o denumire mai elegantă în comparație cu directul și frustul proletcultism. Din această cauză Ion Simuț afirmă că: „realismul socialist e un proletcultism cosmetizat, emancipat, adaptat, așezat într-un sistem de dependențe ideologice explicite în programul partidului comunist.”¹¹ Proletcultismul a fost rebotezat, s-a numit realism socialist dar nu a fost îndepărtat în sensul muncitoresc, proletar. Clasa muncitoare a fost cunoscută drept clasa conducătoare în timpul comunismului, iar arta trebuia să fie pe măsura ei. „Proletcultismul nu avea cum să dispară din literatura română a perioadei comuniste, numai că nu i-a plăcut să se numească mereu așa și s-a «emancipat» sub denumirea de realism socialist, în concordanță cu ceea ce s-a întâmplat în urmă cu câțiva ani la Moscova. Regimului comunist i-a plăcut să-și vehiculeze amăgirile ideologice sub denumiri onorabile ca: democrație populară, realism socialist, societate socialistă multilateral dezvoltată – ceea ce înseamnă că noi nu avem voie să restaurăm adevărurile sub denumiri actuale mai transparente: dictatură comunistă, literatură oportunistă, societate închisă.”¹²

Nu putem decât să subliniem încă o dată ideea că proletcultismul e sinonim perfect cu realismul socialist, dar și un sinonim perfect al culturii comuniste de masă.

Scriitoarea Ana Selejan nu pune în relație de sinonimie cei doi termeni: „Teoretic și principal realismul socialist a renegat proletcultismul, dar spiritul proletcultist, obsesiile și clișeele acestuia s-au manifestat printr-o serie de creații artistice, până spre mijlocul deceniului al șaptelea al secolului trecut atât în literatura sovietică, cât și în literaturile est – europene.”¹³ Ion Simuț este de părere că proletcultismul s-a manifestat până în anul 1989 dar sub denumirea de realism socialist, în timp ce Ana Selejan nu agreează ideea de a unifica cei doi termeni sau de a-i înlocui unul cu altul sau de a confunda cele două noțiuni. Ana Selejan aduce în discuție două argumente, pe de o parte, proletcultismul este o ruptură totală cu tradiția literară anterioară, iar, pe de altă parte, proletcultismul e antipartinic, iar realismul socialist e partinic. Referitor la primul argument, Ion Simuț este de părere că și realismul socialist proclamă o ruptură parțială cu tradiția, ruptură pe care „nu o acceptă în întregime, cu obiectivitate, decât dacă e trecută prin filtrul realismului, considerat criteriu valorizator decisiv; valorificarea moștenirii literare în comunism prin opere alese e o tristă comedie ideologică; dogmatismul sever există și într-un caz și în celălalt, diferența constă între ignorarea totală și falsificarea grosolană a tradiției;”¹⁴ Prin realism socialist definim implicit și proletcultismul, dar într-un sens mult mai cuprinzător, notează Ion Simuț, îl putem numi literatura oportunistă.

Dar ca să iasă din dilema proletcultismului sau realismului socialist, Ion Simuț acceptă varianta literaturii oportuniste și susține că aceasta a existat extrem de mult în comunism și îi dă dreptate Anei Selejan când aceasta afirmă: „Dacă scoatem din ecuație realismul socialist și-l înlocuim cu proletcultismul, fie la nivelul terminologiei, fie, și mai grav, în diverse optici și proiecte de periodizare a literaturii române, atunci ce ne facem cu mulțimea de practicieni și teoreticieni ai realismului socialist?”¹⁵ Termenul de realism socialist nu poate fi scos din discuție dar poate fi înlocuit, de pildă, putem vorbi și de literatură aservită așa cum o denumesc Eugen Negrici.

Reluând câteva idei anterioare pentru a fixa unele date prezente, putem afirma faptul că prin intermediul studiului literaturii, proletcultismul poate fi înțeles ca activând în literatură între anii 1948 – 1964, perioadă în care a fost interzisă libertatea de creație, literatura devenind un mijloc de propagandă al partidului. Dar Sanda Cordoș subliniază ideea că pe cât de frecvent este utilizat

¹⁰ Ion Simuț, *op. cit.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² Ion Simuț, *Proletcultism sau realism socialist*, în revista „România literară”, nr. 31, 2008, p. 13.

¹³ Ana Selejan, *Literatura în totalitarism: 1949 – 1051*, Editura Cartea Românească, 2007, p. 498.

¹⁴ Ion Simuț, *op. cit.*

¹⁵ Ana Selejan, *op. cit.*, p. 512

„termenul este tot pe atât de incorect întrucât în literatura română proletcultismul n-a existat și cred că această greșală se cuvine îndreptată pentru a putea restitui perioadei respective, precum și avatarurilor sale care, resuscitate oficial după tezele din iulie 1971, pot fi identificate până în 1989, numele adevărat și, o dată cu el, natura lor adevărată: *jdánovism*.”¹⁶ Autoarea nu este de acord cu termenul de proletcultism, ea atribuindu-i *jdánovismul*.

În termenii lui Mihai Beniuc, ne completează Sanda Cordoș, termenului proletcultist i-a echivalat „o formă de deviaționism”¹⁷. Trebuie să adăugăm faptul că scriitorii s-au ferit în acea vreme de acest termen proletcultism. Nici chiar Marin Preda nu prea este de acord într-un tot cu el. el susține că: „proletcultismul se manifestă în special prin idilism.”¹⁸ Un alt scriitor, Ion Caraion, pledează, ca și Sanda Cordoș pentru termenul de *jdánovism* dar îl acceptă și pe cel de *stalinism*. Sunt termeni folosiți pentru perioada de după 1947. Ideologul Adrian Marino, în lucrarea sa *Biografia ideii de literatură*, optează pentru termenul de „realism socialist”¹⁹.

„După abandonarea proletcultismului și adoptarea realismului socialist, în 1934, în URSS, s-a reamintit motivația vagă a unei literaturi despre omul aflat într-o neîntreruptă luptă socială. Nu de om era vorba, ci de om - clasă. Astfel societatea este peste tot un câmp al combatanților(...) La noi realismul socialist a fost teoretizat dogmatic sau deschis, prin acceptarea, parțial de fațadă, parțial reală, a diversității stilistice. Știm ce a urmat. Mai prudent ar fi să umblăm ușor cu socialisme pe scările literaturii pentru că prăbușirile acestea sunt dureroase și jalnice. Proletcultismul în literatură înseamnă sărăci(r)e. Iar socialism (egalitarism) literar: mizerie artistică.”²⁰ Cu alte cuvinte, pentru Marian Victor Buciu literatura proletcultistă înseamnă sărăcie, probabil datorită faptului că trebuia să fie scrisă pe înțelesul proletcultului.

Așadar, indiferent că este realism socialist, proletcultism, literatură aservită sau literatură oportunistă este vorba de literatura perioadei comuniste care nu a putut să nu lase urme greu de șters în literatura română.

2. Literatura epocii „de răscruce”

Literatura din perioada comunistă, fie ea și proletcultistă, nu își păstrează de-a lungul vremii, o formă singulară. Etapele ei diferă în funcție de modificările care apar în ideologia socialistă a partidului, dar și în funcție de activiștii care erau în diferite perioade în acea regiune. Dacă în viața socială a existat o perioadă de „îngheț”, în care totul trebuia făcut după modelul stalinist, mai mult decât atât, copiat după originalul sovietic atunci și literatura acelei perioade avea aceeași tendință: „viața literară cunoaște perioade de «îngheț» (când literatura devine o simplă anexă propagandistică sau, cu sintagma leninistă, *o literatură de partid*)”²¹. Pe de altă parte, dacă viața socială cunoștea o perioadă de „dezgheț”, atunci și literatura se subordona acestui impediment și devenea o „relativă normalitate (când literatura poate reveni la programe propriu – zis literare, la canonul literarității).”²² Este un lucru anormal faptul că literatura a trebuit să se subordoneze schimbărilor politice. Ea ar fi trebuit să fie de sine stătătoare fără să primească influențe sau să fie cenzurată de politică, de normele regimului socialist. Dacă în „obsedantul deceniu”, așa cum l-a numit Marin Preda, o literatură sufocată de ideologiile politice, obligată la o anumită formă literară aproape identică proletcultismului, o dată cu „dezghețul”, amintit mai sus, se poate observa o schimbare a literaturii: „o dată cu momentul Labiș se poate lesne constata efortul constant al literaturii de a ieși de sub tutela monolitismului tematic și formal, semne pozitive ale evoluției – lente, dar sigure – a literaturii spre (re)câștigarea statutului său autonom.”²³

¹⁶ Sanda Cordoș, *Op. cit.*, pp. 277 – 278.

¹⁷ *Ibidem*, p. 277.

¹⁸ Marin Preda, *Creație și morală*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 552.

¹⁹ Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 3, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1994, p. 178.

²⁰ Marian Victor Buciu, *Nu are clasă literatura ca produs de clasă (sau despre morbida viață de apoi a proletcultismului)*, în revista „Vatra”, nr. 9 – 10, 2004, p. 123.

²¹ Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 183.

²² *Ibidem*.

²³ Liviu Teghieu, *op. cit.*, p. 171.

Dar până să devină astfel, cu un statut autonom caracteristic anilor '60, când deja realismul socialist își slăbise frâiele, literatura a fost supusă unor grele încercări, atât ea cât și autorul ei. Literatura a trebuit să treacă mereu de granițele de control ale puterii politice, ea nu a putut fi liberă și autentică, ci doar, eventual, tolerată dacă se supunea normelor. A fost o literatură: „mereu supravegheată, vânată și hărțuită, dat fiind că ea a reprezentat permanent un pericol potențial de subversivitate.”²⁴

Dar revenind la literatura aflată în perioada de „îngheț”, de maxim realism socialist i se interzice existența eului, a persoanei. M. Nițescu afirma: „Socialismul desăvârșește și consacră moartea individului și odată cu ea moartea valorilor spirituale. Individul dispare într-o nesfârșită masă amorfă și atunci și atunci mediocritatea lui este acoperită de număr și salvată. Așa cu e organizată societatea, întreaga noastră viață permite individului de a abdica de la condiția de om, fără a se simți răspunzător pentru aceasta, sau, pentru a relua cuvintele unui mare om, de a se degrada fără a se compromite prea mult.”²⁵ În anii '50 îi sunt interzise individului aceste tănuiri, această interioritate, indivizii și chiar scriitorii erau supuși la renunțarea de sine, „la conținutul particular al psihicului lor.”²⁶ Individul avea obligația să fie fidel partidului, adică partidul trebuia să cunoască întreaga autobiografie a individului. Intervine aici chiar și Miron Radu Paraschivescu, care, în jurnalul său explică cum nu este el de acord cu aceste tactici proletcultiste: „Și eu însumi o recunosc cu rușine dar și cu satisfacție meschină, trebuie să mă declar de acord cu aceste tâmpenii «geniale», când vorbesc cu un Răutu, de pildă. Sunt eu de vină că îmi apăr astfel minimul de existență? Aș schimba cu ceva acest climat general dacă aș vorbi deschis, spunând ce cred despre aceste penibile gogiși? Desigur că nu. Înotăm în minciună și poltronerie ca într-o baltă, singura în care poți viețui. Altfel, pușcăria, canalul sau, în cel mai bun caz, mizeria totală.”²⁷

În urma acestor opresiuni se produce o dedublare, adică individul se apără pe sine însuși și își apără eul. Aici intervine partidul, puterea absolută prin denunțul de sine: „Denunțul de sine se practică, apoi, în mod curent, în anchetele politice, în care mărturia despre modul propriu de a gândi, mărturie spusă adesea prin tortură, devine o probă incriminatorie în instanță. Evocând un lung șir de torturi fizice și psihice, ajunse la apogeu prin privarea de somn pentru un răstimp de douăsprezece zile(...)”²⁸

Acest experiment care ducea tineri, elevi și studenți la Pitești (unde erau închiși deținuții) pentru reeducare, îl transforma pe om într-un robot. Acestor roboți li se spăla creierul prin torturi care dezonoarează ființa umană prin agresiunea puterii politice. Pur și simplu se crea un om nou care să se potrivească standardelor partidului. „Această formă monstruoasă de educație dă în vileag, la o scară mărită, odioasa intenție a puterii privind transformarea naturii umane, a individului: de a-i șterge omului propria conștiință, imaginea de sine, pentru ca în acest vid lăuntric, pe acest ecran translucid strămutat în loc, să poată înscrie, fără urmă de împotrivire, capricioasele sale comenzi.”²⁹

Aș face aici o paranteză pentru a ne lămuri cine este, de fapt, acest om nou? Omul nou ar trebui să fie omul partidului, indiferent dacă e sau nu membru de partid, e omul pe care partidul l-a creat după felul și asemănarea sa. Acesta ar trebui să creadă neprecupețit în ideologiile partidului, să militeze pentru doctrinele sale, să nu se plângă de sine, să creadă în prezentul dar și în viitorul fericit al familiei sale, dar să aibă o bogată conștiință comunistă. Omul nou trebuia neapărat să fie ateu, să nu creadă în nimic și nimeni altceva decât în ideologiile partidului. De asemenea, omul noi i se cerea „să nu ezite să denunțe părinții, frații și prietenii când aceștia cârtesc împotriva partidului. Într-un cuvânt omul nou ar trebui să fie total anulat de personalitate, un exemplar anonim într-o turmă imensă.”³⁰

²⁴ Sanda Cordoș, *op. cit.*

²⁵ M. Nițescu, *op. cit.*, p. 367.

²⁶ Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 149.

²⁷ Miron Radu Paraschivescu, *Jurnalul unui cobai*, Editura Dacia, Cluj, 1994, p. 358.

²⁸ Sanda Cordoș, *op. cit.*

²⁹ Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 150.

³⁰ M. Nițescu, *op. cit.*, pp. 362 – 363.

Dar, tot literatura este cea care are meritul de a continua și de a propune un cult al eului. În momentul maxim al proletcultismului tematica eului era interzisă și ideologia de partid purta o adevărată luptă cu literatura „«intimistă», retrogradă, tocmai în numele faptului că, întorcându-l pe om spre sine însuși, l-ar sustrage noilor inițiative colective prezidate de putere.”³¹ Cu alte cuvinte, practicând o literatură în care predomină psihologia individului, atunci individul s-ar gândi la sine însuși și nu ar mai fi capabil să se subordoneze partidului. Un text reprezentativ în acest context este un volum al Ninei Cassian. În acest sens, Paul Georgescu consideră volumul Ninei Cassian drept unul intimist: „poezia Cântec în zori exprimă dragostea egoistă, strâmtă, a unei femei pentru bărbatul ei. Acest bărbat doarme și femeia îl privește... Dacă acesta ar fi un soldat coreean, venit în permisie, sau un patriot grec, întors din închisoare, atunci odihna lui, veghe femeii, ar avea un sens emoțional, puternic. (...) Dar ce altceva decât simple necesități fiziologice le leagă pe cele două personaje din poezia Ninei Cassian? Or, nu acestea pot defini un om cu o mentalitate înaintată.”³²

Dacă în 1952, Paul Georgescu era cel care denunța abaterile poezie, în literatura contemporană, el se schimbă, este adeptul literaturii adevărate și îl ajută pe Nichita Stănescu să se lanseze.

După cum am amintit mai sus, scriitorul se afla în aceeași categorie valorică asemeni individului. Așadar și acestuia i se cer aceleași lucruri, să se rupă de trăirile sale interioare și să se lase condus, influențat de partid, de ideologie. În aceste cazuri societatea merge mână în mână cu literatura: „În aceste momente, tendința este de a egaliza ficțiunile, de a instaura o continuitate între ficțiunile puterii și ficțiunile literaturii. Pentru perioade mai lungi, însă, ele trăiesc despărțite, literatura vorbește în limbajul eului, autentic, contradictoriu și pluriform, iar cititorul are șansa de a descoperi consemnate în textele ficționale traseele contorsionate ale vieții sale interioare, pe care discursul ideologic nu le admite sau le consideră specifice.”³³ Se poate just observa o tendință de liberalizare a literaturii care cere să se realizeze o literatură a sincerității. Există și un articol – manifest în acest sens. Este vorba de articolul intitulat *Despre sinceritatea în literatură*. Despre această sinceritate în literatura română putem vorbi odată cu începutul anilor '60, în perioada de „dezgheț” a literaturii române. Tendința de resuscitare a poeziei îi revine cu precădere lui Nichita Stănescu, odată cu volumul *O viziune a sentimentelor*. Este meritul poezilor șaizeciști „de a se fi învățat și de a-i fi învățat pe cititorii lor să spună eu, de a fi recunoscut că există emoții și «viziuni a sentimentelor»”³⁴

Încercările generației '60 sunt multiple: ei au produs omul cu trăiri psihologice, individualizat și sincer, au scos literatura de sub canoanele erei socialiste, au descoperit sau redescoperit mijloacele specifice avangardei, au înlăturat o literatură plictisită de un proletcultism istovitor și au pus un mare accent pe contemporaneitate. Ceea ce observă Liviu Teghiu, referitor la acest lucru, este faptul că se poate observa o oarecare revenire la literatura epocii pașoptiste, epocă de un important avânt care aduce în prim plan literatura modernă românească. Literatura pașoptistă se sincroniza cu mișcările culturale europene și ceea ce urmărește acum literatura șaizecistă este tocmai ceea ce urmărea literatura pașoptistă. Această nouă literatură își dorește să fie din nou sincronă cu marile evenimente culturale europene. Sub aspectul ideologiei de partid, se poate identifica o slăbire, o calmare o imensă diminuare a doctrinei realismului socialist, dar fiecare scriitor privește din punctul lui de vedere această nouă situație. Totul stă în mâinile scriitorilor tineri pentru o resuscita o literatură pusă în slujba proletariatului.

Drumurile pe care le vor urma atât poezia, cât și proza acestei perioade sunt în mod clar „neomodernismele și neoavangardismele resuscitate de Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Sașa Pană, Ion Caraion, Geo Dumitrescu etc. (...) livrescul ostentativ, abstractizarea liricii și irealizarea cuvântului, destructurarea radicală a coerenței, revizuirea raportului dintre verb și imagine prin

³¹ *Ibidem*, p.151.

³² Paul Georgescu, *O manifestare virulentă de formalism*, în revista „Viața Românească”, nr. 7, 1952, p. 211.

³³ Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 157.

³⁴ *Ibidem*, p.156.

Mircea Ciobanu, Virgil Mazilescu și Constantin Abăluță, Mircea Ivănescu și Ioana Ieronim, Marin Sorescu, Petre Stoica sau Leonid Dimov.³⁵

S-a putut, ulterior, observa apariția unor cărți în adevăratul sens al cuvântului. Putem vorbi de apariții care s-au făcut remarcate abia după anul 1969: *Antologie a literaturii române de avangardă*, scrisă de Sașa Pană, *Avangardismul poetic românesc*, al lui Ion Pop, apoi, *Paginile bizare* ale lui Urmuz, un an mai târziu, *Urmuz* așa cum este el văzut de Nicolae Balotă. Toate aceste precizări le face Liviu Teghiu, alături, de asemenea, de faptul că ar exista și un avangardism la limită. Acesta îl numește „ermetismul livresc”. Acesta din urmă „ar fi încercat să evidențieze disponibilitățile pe care le oferea un rafinament livresc capabil să scoată la lumină nebănuite virtuți latente ale unui ermetism accesibil în mod exclusiv inițiaților și marcând astfel o constantă distanțare față de «linia recomandată» a documentelor de partid care încercau cu obstinație să țină sub control, cel puțin la nivelul directivelor, o realitate ce le scăpa mereu vigilenților slujnicari ai «ministerului gândirii».”³⁶

În proza românească putem observa influența puternică pe care o aduc Proust, James Joyce, dar o mai puternică influență franceză. Cu alte cuvinte modelul romanului *Mitrea Cocor* trebuia depășit prin orice mijloace. La aceste influențe se poate adăuga „onirismul poetic sau formula esopică, refugiul într-un timp ce putea genera, prin comparație, analogii sau aluzii transparente la realitatea contemporană.”³⁷

Această schimbare, deosebit de vizibilă, al întregului plan literar a reprezentat un moment de cotitură chiar și în rândul scriitorilor. Vechii scriitori nu puteau ceda presiunilor puternice ale tinerei generații. Dar imediat după moartea lui Gheorghe Gheorghiu – Dej, noua conducere s-a consolidat în interior pentru a crea o imagine favorabilă în exterior. S-a ajuns la concluzia că „literatura trebuie să acționeze în sens estetic.”³⁸

S-au pus în discuție și s-au analizat, în această perioadă, amintită anterior, trei direcții esențiale, direcții literare care vor avea un rol deosebit de important pentru perioada care va urma, anii 1971 – 1989.

Prima direcție amintită de Liviu Teghiu este aceea care cuprinde perioada de timp între anii 1965 – 1971 și este reprezentată de „continuatori fideli ai liniei «obsedantului deceniu»; lor și se adaugă noul val al nelipsiților obedienți, profitori de ocazie care se găsesc oricând și oriunde.”³⁹ În această perioadă își vor publica lucrările scriitori mai vechi și mai noi, unii vor continua să urmeze linia dictată de partid, alții vor încerca încet, încet să iasă la lumină cu teme noi. Putem să-i amintim aici pe Silvian Iosifescu, care publică în anul 1965, volumul *Artă și arte*. N. Jianu publică în 1966 cele două volume *Pământul era viu*. Aceste volume readuc în discuție tema tratată în 1955 în *Izvorul roșu*. Un an mai târziu același scriitor publică *Sfârșitul singurătății*, în care aduce în prim plan ilegalitățile comuniștilor din acea perioadă. Dar există scriitori care continuă să fie adepții sinceri, încă, a unor teme îmbuibate de ideologiile socialiste. Aici îi putem aminti pe Mihai Beniuc și Victor Tulbure, în a căror opere regăsim accente proletcultiste. Beniuc continuă să publice poezii patriotice.

În cadrul celei de-a doua direcții putem observa cazul unor scriitor de primă linie care în „obsedantul deceniu” au avut un rol desăvârșit în dezvoltarea literaturii. Acești scriitori vor face o turnură de o sută optzeci de grade și își vor abandona vechile obiceiuri. Dintre scriitorii pe care îi putem aminti aici se numără Maria Banuș cu un volum de traduceri deosebite, *Din poezia de dragoste a lumii*. A. E. Baconski publică *Echinoxul nebunilor* în 1967. Și critica parcă e altceva, are un alt aer. Ov. S. Crohmălniceanu publică primul volum, în 1967, *Literatura română între cele două războaie mondiale*. Celelalte două, apar în 1974, respectiv 1974. Primul volum urmărește proza, al doilea poezia, iar ce-l de-al treilea este dedicat teatrului. Autorului S. Damian îi

³⁵ Monica Spiridon, *Apărarea și ilustrarea criticii*, EDP, București, 1996, p. 12.

³⁶ Liviu Teghiu, *op. cit.*, p. 180.

³⁷ *Ibidem*, p. 181.

³⁸ *Ibidem*, p. 184.

³⁹ *Ibidem*, p. 191.

apare *Intrarea în castel* în 1070, dar cea mai surprinzătoare apariție este cea a lui I. Vîtner, „exemplu tipic de cameleonism”⁴⁰ care publică volumul *Semnele romanului*.

Cea de-a treia direcție este cea reprezentată „de literatura care așază în drepturile sale firești linia estetică. În sens strict, acesta va fi literatura autentică pe care perioada 1971 – 1989 o va detașa de literatura obedientă, în cadrul a ceea ce poate fi socotit drept *scindarea literaturii*.”⁴¹ Este necesar să-i amintim aici pe Marin Sorescu și *Poemele sale*, dar și pe Nicolae Breban cu al său roman *Francisca*. Apar în această perioadă și alte volume importante: în 1966, *Călcâiul vulnerabil al Anei Blandiana*, Leonid Dimov cu acele *11 Elegii* (1966). Tot în acest an Sorin Titel publică *Reîntoarcerea posibilă*, iar lui Lucian Blaga îi apare *Hronicul și cântecul vârstelor*. Și Vasile Voiculescu se bucură, în același an, de apariția *Povestirilor*. Foarte importante erau și cărțile de critică și istorie literară. Și acestea aveau un aer nou iar „seriozitatea demersurilor întreprinse făcea uitată atmosfera anilor precedenți.”⁴² În rândul criticilor îl notăm de Nicolae Manolescu cu *Lecturi infidele*, Adrian Marino, *Viața lui Al. Macedonski* și I. Negoïtescu *Scriitori români moderni*, toate apărând în 1966.

Dacă până acum câmpul literar era marcat de revistele propagandistice și de partid, începând cu acești ani încep să apară sau să reapară reviste de tradiție în marile orașe. În 1965 reappare revista „Familia” la Oradea, La Pitești apare revista „Argeș”, la Brașov, revista „Astra”, la Constanța, revista „Tomis”, iar în 1968 reappare „România literară”.

Aceste este climatul în care urmează să evolueze limba română și da! se produse o schimbare, o schimbare așteptată de mult timp care i-a înapoiat literaturii ceea ce i se furase cu câțiva ani înainte.

„Ceea ce în anii «obsedantului deceniu» fusese încriminat, dar promovat, ca literatură proletcultistă se înfățișează acum în haine discret schimbate, cu un discurs atenuat ca virulență, dar rămas tributar în esență vechilor opțiuni.”⁴³ Libertatea începea să cuprindă încet, încet societatea, dar ani 1971 – 1989 vor accentua acea sciziune a literaturii despre care am vorbit anterior. Liviu Teghiu notează faptul că „proletcultismul va cunoaște forme noi de manifestare cum ar fi protocronismul, romantismul revoluționar – cu un cuvânt un alt gen de literatură angajată, literatura în care devotamentul ideologic va fi mult mai prețuit decât valoarea estetică.”⁴⁴

3. Concluzii

Din sloganul de schimbări care s-au perindat în toți acești ani amintiți până acum nu putem să rămânem imparțiali, rigizi, neclintiti de impactul pe care l-a avut realismul socialist asupra individului, în primul rând și apoi, asupra literaturii și, de ce nu al întregii societăți care suferea mereu de pe urma comunismului. Nimic din ceea ce s-a înfăptuit atunci nu s-a făcut fără un scop bine stabilit. La început totul s-a făcut și justificat în numele poporului, în numele clasei muncitoare, apoi al întregii națiuni. M. Nițescu punctează că: „Din «detașament» al proletariatului, partidul s-a proclamat «avangardă», a întregii clase muncitoare, apoi a întregului popor muncitor, deci a țărânimii și intelectualității și, în sfârșit, reprezentant unic al națiunii, al patriei.”⁴⁵ Pentru fiecare din această nouă etapă partidul a folosit măsurile și lozincile potrivite, fără să aducă în prim plan adevărul, defăimând adevărul și folosind lozinci mincinoase. Odată cu înaintarea în timp și trecere perioadei de „îngheț” precum și a creșterii nivelului de trai populația a început să se deștepte și să observe că sloganele folosite de ideologia de partid erau, de fapt, o minciună, nimeni nu întreprindea ceva pentru binele omului, pentru fericirea lui, pentru libertatea lui socială. Totul era doar o fațadă grosolană iar în spatele ei se ascundeau interesele partidului. „Desființarea exploatării, ridicarea permanentă a nivelului de trai și a gradului de civilizație, fericirea și libertatea noastră socială și națională, apărarea împotriva acțiunilor agresive ale imperialiștilor, a propagandei burgheze otrăvitoare, toate acestea au fost și au rămas sloganele prin care s-au justificat acțiunile

⁴⁰ *Ibidem*, p. 193.

⁴¹ *Ibidem*, p. 194.

⁴² *Ibidem*, p. 195.

⁴³ *Ibidem*, pp. 196 – 197.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 199.

⁴⁵ M. Nițescu, *op. cit.*, p. 353.

regimului, dictate în realitate de dorința consolidării puterii și a zdrobirii oricărei opoziții. Minciuna a fost astfel ridicată, în văzul lumii și cu sfidarea evidenței, la rangul de metodă politică fundamentală.⁴⁶ Dar poporul a luat această minciună drept un fapt veritabil, s-a adaptat la el, s-a subordonat lui și a urmat doctrinele semănate de el. Dacă minciuna ar fi fost respinsă întregul popor poate ar fi avut o altă șansă, un alt destin, nu s-ar fi scufundat în acest proletcultism, în această opresiune care ne-a frânat și ne-a oprit nivelul de evoluție. Am stagnat datorită fricii de a nu ne opune, a fricii de partid, a fricii de noi înșine și ne-am învârtit într-un cerc vicios din care greu am mai găsit drumul și calea să ieșim la suprafață. Acceptarea minciunii ne-a făcut părtași la propria degradare, „la degradarea generală”.⁴⁷

În acest sumbru destin omul, individul era golit de sine și transformat în marionetă a partidului. Ceea ce m-a impresionat, în mod cert, răsfoind paginile despre comunismul în floare din țara noastră, a fost modul în care erau îndoctrinați chiar și copiii. Cu câteva săptămâni înainte de ziua demonstrației, copiii, mii de copii erau duși în locul unde urma să aibă loc demonstrația și erau învățați să facă urale, să aplaude, să meargă în pas de marș, să dea flori conducătorilor, să slăvească partidul ca pe o icoană. Acestea li se întipăreau copiilor în minte zi de zi și li se părea un act normal de conduită. În jur de 4.000 de copii erau astfel dresați să devină oameni de bază ai partidului comunist.

Totul a fost politizat, începând de la om, chiar și gândurile și trăirile sale, credințele sale, cultura, literatura, toate se aflau sub ochiul mare al realismului socialist. Intelectualii acelor vremuri au fost cei mai vizați pentru că ei puteau să ghicească minciuna în care se aflau și să se răzvrătească. „E un fel de repulsie congenitală, instinctivă, o teamă superioară față de miracolul inteligenței, al talentului, al personalității și mai cu seamă și mai cu seamă o spaimă în fața libertății conștiinței.”⁴⁸ Aceași ură a fost manifestată și împotriva culturii și literaturii, a libertății de expresie și de exprimare, împotriva valorilor autentice: „Nu cred că există valoare autentică acolo unde scriitorul se autocenzurează reflex, înainte de a fi cenzurat de instituțiile oficiale.”⁴⁹

BIBLIOGRAPHY

1. Bălan, I. D., *Delimitări critice*, Editura pentru Literatură, București, 1964
2. Cioculescu, Șerban, *Aspecte literare contemporane: 1932 – 1947.*, Editura Minerva, București, 1972
3. Cordoș, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 2002
4. Crohmălniceanu, Ov. S., *Pentru realismul socialist*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960
5. Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1975
6. Cornea, Paul, *Ce a fost, cum a fost?*, Editura Polirom, București, 2013
7. Frunză, Victor, *Istoria stalinismului în România*, Editura Humanitas, București, 1990
8. Georgescu, Paul, *Părerii literare*, Editura pentru Literatură, București, 1964
9. Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973
10. Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1994
11. Marcea, Pompiliu, *Concordanțe și controverse*, Editura Eminescu, București, 1983
12. Mihăilescu, Florin, *De la proletcultism la postmodernism*, Editura Pontica, Constanța, 2002
13. Mocanu, Marin Radu, *Cazarma scriitorilor*, Editura Libra, București, 1998
14. Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985

⁴⁶*Ibidem*.

⁴⁷*Ibidem*, p. 354.

⁴⁸*Ibidem*, p.376.

⁴⁹*Ibidem*, p.378.

15. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism: 1948 – 1964*, Editura Cartea Românească, București, 2010
 16. Nițescu, M., *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat (1979 – 1995)*, Editura Humanitas, 1995
 17. Oarcăsu, I., *Prezențe poetice*, Editura pentru Literatură, București, 1968
 18. Piru, Al., *Panorama deceniului literaturii române: 1940 – 1950*, Editura pentru literatură, București, 1968
 19. Piru, Al., *Poezia românească contemporană, 1950 – 1975*, Editura Pentru Literatură, București, 1975
 20. Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București, 1971
 21. Preda, Marin, *Creație și morală*, Editura Cartea Românească, București, 1989
 22. Raicu, Lucian, *Structuri literare*, Editura Eminescu, București, 1973
 23. Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor*, Editura Transpres, Sibiu, 1992
 24. Selejan, Ana, *Reeducare și prigoană. România în timpul primului război cultural*, Editura Thausib, Sibiu, 1993
 25. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1949 – 1951*, Editura Thausib, Sibiu, 1994
 26. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism – anul 1954*, Fundația Culturală Fronde, 1996
 27. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1955 – 1956*, Editura Cartea Românească, București, 1998
 28. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1978
 29. Spiridon, Monica, *Apărarea și ilustrarea criticii*, EDP, București, 1996
 30. Spiridon, Monica; Lefter, Ion Bogdan; Crăciun, Gheorghe, *Experimentul literar românesc postbelic*, Editura Paralela 45, 1998
 31. Tănase, Stelian, *Elite și societate. Guvernarea Gheorghiu – Dej, 1948 – 1965*, Editura Humanitas, București, 1998
 32. Teghiu, Liviu, *Fenomenul proletcultist în literatura română*, Editura Mirton, Timișoara, 2000
 33. Terian, Andrei, *G. Călinescu – A cincea esență*, Editura Cartea Românească, București, 2009
 34. Ungureanu, Cornel, *Proza românească contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985
- Reviste
1. Breban, Nicolae, *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, în revista „Comtrapunct”, nr. 11, 12, 1990
 2. Buciu, Marian Victor, *Nu are clasă literatura ca produs de clasă (sau despre morbida viață de apoi a proletcultismului)*, în revista „Vatra”, nr. 9 – 10, 2004
 3. Călinescu, Al., *Poezia demnității*, în revista „Cronica”, nr.34, 1971
 4. Dobrescu, Caius, *Despre originile temei „culturii proletare”*, în revista „Vatra”, nr. 9 – 19, 2004
 5. Gafiță, Mihai, *Împotrivirea manifestărilor proletcultiste în literatură*, În revista „Viața Românească”, anul IV, nr. 5, mai, 1951
 6. Georgescu, Paul, *O manifestare virulentă de formalism*, în revista „Viața Românească”, nr. 7, 1952
 7. Manolescu, Nicolae, *Realismul socialist. Literatura „nouă”*, în revista „Vatra”, nr. 9 – 10, 2004
 8. Novicov, Mihai, *Realismul socialist și mișcarea literară*, în revista „Viața românească”, nr.2, 1963
 9. Perianu, Gheorghe, *Realismul socialist – o temă de predilecție a criticii literare contemporane*, în revista „Vatra”, nr.6, 2015

10. Simuț, Ion, *Proletcultism sau realism socialist*, în revista „România literară”, nr. 31, 2008
11. Spiridon, Monica, *Puterea literaturii și literatura puterii*, în revista „România literară”, nr. 22, 1990
12. Șipoș, Mariana, *Moartea unui poet. Despre „proletcultism” înainte și după Congresul XX al PCUS*, în revista „Adevărul literar și artistic, nr. 422, 1998

THE CONCEPT OF FANTASTIC BETWEEN REALITY AND FICTION

Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu)

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: Man has always had secret aspiration to another world, an imaginary one, different from everyday existence, limiting his aspirations horizon. Certain psychologists believe that man is endowed with fantasy that is predestined to fill his life shortages and deficiencies. In literature, the fantastic has overwhelmed many forms of expression and expression over time. I'll just remember two of them. There is a fantastic of primordial situations, one of original times, manifested by hierophants and revealing acts. This category of the aesthetic, the fantastic, always inspired the interest of both the writers and especially the readers.

Keywords: fantastic prose, recognized theoreticians of the fantastic genre, natural and supernatural plan, gender fantasy, the sphere of the fantastic.

Introducere

Fiindcă în paginile acestei lucrări voi folosi abundent termenul *fantastic*, consider că e necesar să fac doar succinte precizări asupra semnificației lui. Termenul este prezent și în vocabularul francez (*fantaisie*), și în acela englez (*fantasy*).

Există multe definiții ale acestui termen; în dicționare, frecvent se întâlnesc acestea. Dacă lărgim aria semnificației termenului, întâlnim și opinii precum acestea: „în cadrul domeniului artei, este o subspecie a fantasticului, un gen al literaturii fantastice și a unei multitudini de alte genuri artistice precum cele ale domeniului animației, apropiată de miraculosul folcloric, cu un întreg arsenal de elemente de magie. Astăzi, fantezia în arta modernă este cu mult diferită față de miturile arhaice. Însă rădăcinile ei se află în aceste prime creații cu caracter existențial ale minții omenești.”¹ sau „Autorii de fantezie creează lumi noi, nemaivăzute, animate de magie și locuite de rase și creaturi fantastice.

Prima caracteristică a genului este aceea că lumea descrisă nu este cea reală, ci una imaginată, dar care nu are nici o legătură cu Pământul, ca în cazul SF-ului.”²

Obiectivul investigației mele țintește problematica conceptului de *fantastic* și, de aceea, voi face o incursiune în unele studii, la început, din anii '60 în paralel cu cele din contemporaneitate.

Scopul principal urmărit de acest studiu este de a ilustra modul în care conceptul de fantastic este tratat în diversitatea abordărilor unor cercetători.

Fac precizarea că diversitatea tipurilor de fantastic, numeroasele definiții care s-au dat *fantasticului* au pus în dificultate pe cei care s-au ocupat de acest concept. Studiul profund al acestui gen literar scoate în evidență capacitatea fantasticului de a îmbrăca diferite forme în funcție de avansul societății pe spirala timpului.

Arta fantasticului, multitudinea formelor sale au, cu siguranță, caracter „proteic”.

Cercetătorul Marcel Brion afirmă că acele forme în care a persistat „neliniștea seculară a omului hăituit de frică”, au avut drept consecință proiecția imaginilor anxietății lui, „încercând să se elibereze astfel de ele, și chiar, în anumite cazuri, să le exorcizeze.”³

Ce agenți sporesc arta fantasticului?

René de Solier consideră că „regimul nocturn al imaginabilului” este un factor declanșator al stării de spaimă: „frica impune o lege, și orice înaintare, în acest domeniu, prin tenebre, se lovește de

¹Richard Mathews, *Fantasy. The Liberation of Imagination*, London, Routledge, 2002

² Robert Lazu (coordonator), Mihaela Cernăuți- Gorodețchi, Györfi-Deák György, *Enciclopedia lumii lui J.R.R. Tolkien*, Galaxia Gutenberg, 2007

³ Marcel Brion, *Arta Fantastică*, traducere de Modest Morariu, Editura Meridiane, București, 1975

superstiții, de obstacole naturale, de focare;” Lumina zărită în depărtare ar constitui speranța “un centru ocult, iar întunericul rămâne un fel de lume dușmănoasă pe care căutam să o ocolim.”⁴

Un studiu asupra căruia mi-am focalizat atenția este “Portalul Și Lumile Secundare: Tipologii Ale Spațiului În Literatura Fantasy” semnat de Marius Conkan.

Mi-a atras atenția minuțiozitatea cercetării fenomenului de “fantasy” asupra căruia voi insista în continuare. Interesul față de conceptul în discuție a crescut începând cu secole în urmă, încât a atras și atrage atenția unor teoreticieni ai literaturii și anumitor cercetători cu reputație.

Remarc importante contribuții pe care Corin Braga le are în domeniul clarificării trăsăturilor acestui gen.

În paginile revistei *Echinox* (Nr.26-2014), cercetătorul amintit plasează mai multe definiții ale genului. Referindu-se la scriitorul C.S. Lewis, autor al „Cronicilor Narniei” și prieten apropiat al lui J.R.R.Tolkien, menționează că, în concepția lui, „termenul literar *fantasy*” se referă la orice narațiune care se apleacă spre imposibil și supranatural”.

Scriitorii și teoreticienii români și-au exprimat opiniile privind abordarea genului *fantasy* în mediul autohton. Astfel, la întrebarea *În ce măsură literatura română manifestă o vocație a fantasticului?*, au răspuns Al. Philippide, Eugen Simion, Adrian Marino, Marin Beștelu, Ovidiu Ghidirmic ș.a, unii considerând că fantasticul ocupă un loc neînsemnat în literatura română (Philippide, Marino), alții, dimpotrivă, consideră că fantasticul este o predispoziție a spiritului uman, manifestându-se în toate literaturile.” Ca atare, există o vocație a fantasticului în literatura română, ilustrând-o cu operele unor scriitori precum Mihai Eminescu, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, care au elaborat opere de notorietate, în care fantasticul ocupă o pondere însemnată.

Proza autohtonă n-a fost și nu este străină de genul “fantasy”. Să amintim numai de Vladimir Colin și Rodica Bretin, scriitori, care au abordat cu succes acest gen. Cel care a ilustrat genul prozei „gothice” și „dark fantasy” este tânărul Oliviu Crâznic.

Se conturează, la începutul capitoului “Portal și distopie în literatura fantasy”, atmosfera anterioară evoluției literaturii care abordează acest gen, precizându-se cu claritate: “Curentul *fantasy*-a manifestat în special ca un fenomen specific culturii anglofone. Datorită numeroaselor traduceri din limba engleză, romanele *fantasy* se bucură de o largă audiență pe plan mondial și-au încurajat pe reprezentanții altor culturi să emuleze acest curent în limbile lor native”.

Exemplific totodată contribuția lui Roger Caillois și a lui Tzvetan Todorov, doi teoreticieni recunoscuți ai genului *fantasy*.

Roger Caillois mi-a atras atenția prin disocierea pe care o face între literatura fantastică și cele două „extreme” ale sale, anume „feeria și literatura științifico-fantastică.” E important să distingem între aceste două noțiuni apropiate și foarte des confundate.” Motivația este plauzibilă prin acuratețe și precizie: „Feericul e un univers miraculos care se suprapune lumii reale fără să-i pricinuiască vreo pagubă sau să-i distrugă coerența.” În opoziție cu acesta, *fantasticul* „vădește o amenințare, o ruptură, o rupere insolită, aproape insuportabilă, în lumea reală.”⁵

Definiția dată de Caillois fantasticului se distinge prin claritate și plasticitate. De aceea merită amintită: “o întrerupere a ordinii recunoscute, o navală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene”.⁶

Tzvetan Todorov preciza că proza fantastică se naște atunci când planul natural și cel supranatural devin incongruente. Teoreticianul definea fantasticul în raport cu realul și cu imaginarul, drept “ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural”.⁷

Todorov stabilește condițiile pe care trebuie să le îndeplinească un text pentru a fi încadrat în sfera fantasticului: “Mai întâi, textul trebuie să-l oblige pe cititor să considere lumea personajelor drept

⁴ Rene de Solier, *Arta și imaginarul*, traducere de Marina și Leonid Dimov, Editura Meridiane, București, 1975, p.35

⁵ Roger Caillois, *De la basm la povestirea științifico-fantastică*, studiu introductiv la „Antologia nuvelei fantastice”, Editura Univers, București, 1970, p.14

⁶ Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura meridiane, București, 1971

⁷ Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973, p.42

o lume a ființelor vii astfel încât el să ezite între o explicație naturală și una supranaturală a evenimentelor evocate. Apoi, această ezitare poate fi de asemenea împărtășită de unul dintre personaje (...). În fine, o ultimă condiție cere cititorului să adopte o anumită atitudine față de text: să refuze atât interpretarea alegorică cât și pe cea poetică.”⁸

Howard Phillips Lovecraft a dedicat o lucrare specială supranaturalului, subliniind necesitatea “creării unei atmosfere specifice” acestuia. Certătorul amintit face precizări în legătură cu apariția narațiunilor fantastice, notând “deși îndemnul și atmosfera spre literatura fantastică sunt vechi de când lumea”, în calitate de gen literar “nu este decât copilul secolului XVIII”.

În perimetrul teoriei și criticii literare autohtone, au existat preocupări serioase în domeniul cercetării literaturii fantastice. Teoreticienii noștri au preluat unele teorii noi demne de interes, dar printr-un filtru critic original, analizând amănunțit fenomenul.

Întrucât criticii s-au confruntat, încât din anii '60, cu cel puțin două probleme care cereau soluții pertinente (definirea și legitimarea termenului general de *fantasy*), lucrarea lui Marius Conkan explorează un evantai larg de ipoteze și structuri spațiale.

Autorul citat se ocupă cu insistență, printre altele, de romanele “Stăpânul inelelor” și “Cronicile din Narnia”. În privința celui din urmă roman citat, cercetătorul afirmă că: “În *Cronicile din Narnia*, este reprezentat, întâi de toate, un cosmos alternativ, cu o structură minuțios articulată, în care sunt topite o sumedenie de viziuni religioase și referințe mitologice.”⁹

Noi perspective în dezvoltarea interesului pentru genul în discuție îl aduce „revoluția literaturii *fantasy*”, autor fiind J. R. R. Tolkien. Este de reținut, ca trăsătură fundamentală a literaturii *fantasy*, libertatea de a imagina universuri noi „spații care alcătuiesc o hartă complexă a lumilor imaginare”.

Fără îndoială, remarc faptul că savantul și scriitorul Mircea Eliade a contribuit esențial la impunerea în literatura română a prozei fantastice moderne. El însuși a teoretizat conceptul de *fantastic*, a afirmat, în interviuri și în eseu *Fragmente* (publicat în cartea de studii *Oceanografie*), opiniile lui despre fantasticul folcloric, insistând asupra unor caracteristici ale acestuia și despre elementele specifice care permit unei scrieri să fie definită *operă fantastică*.

În interviul dat cu prilejul publicării romanului *Domnișoara Christina*, aprecia în mod deosebit acțiunea fantastică într-o creație românească, diminuând exagerat importanța atmosferei și a tehnicii narative. Savantul își continua aserțiunea astfel: „În primul rând e nevoie de o acțiune fantastică, de intervenția unor agenți extraumani, care să transforme un episod într-un destin și o stare sufletească într-un delir.” În eseu *Fragmente*, Mircea Eliade este preocupat de fantasticul folcloric, discriminând fabulosul individual, care echivalează cu nevroza, de prezența fantasticului într-o colectivitate, pe care teoreticianul îl numește *folclor*. Apoi adugă: „Fantasticul irațional (teluric sau celest) este asemenea unei limfe care străbate prin tot organismul vieții asociate, îndată ce se izolează, se individualizează, limfa se descompune...”. Nu se sfiește să afirme „Povestirile fantastice, chiar scrise de un geniu ca Edgar Poe, îți repugnă prin exaltațiile lor nevrotice, bolnave, inumane, demonice.” Dacă suntem atenți la nuanțe, observăm că Mircea Eliade nu respinge proza fantastică a unui geniu ca Edgar Poe, ci exprimă starea afectivă pe care compunerile marelui scriitor o produce în sensibilitatea cititorului. El nu neagă aportul lui Edgar Poe la crearea premiselor prozei fantastice moderne, așa cum pretinde Eugen Simion. Consider că renumitul istoric și critic literar diminuează, pe nedrept, importanța prezenței elementului irațional, miraculos, întruchipate de reprezentările vampirice, toate având un rol important în potențarea discutabilă a moralității în care cititorul concepe supranaturalul și-l trăiește.

Dacă examinăm universul creațiilor folclorice cu referire directă la basmul popular, constatăm că elementul fantastic nu sperie, ci ademenește cititorul, fiindcă naturalețea prezenței lui ni se pare firească, făcând „parte din ordinea lucrurilor”.

Mircea Eliade credea că fantasticul folcloric aduce în prim-plan, nemijlocit o realitate irațională și concretă, în același timp, „cu o experiență asociată, în care s-a concretizat intuiția globală a vieții și a morții.”

⁸Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973, p.51

⁹Marius Conkan, *Portalul și lumile secundare: Tipologii ale spațiului în literatura fantasy*, Editura Tracus Arte, București, 2017

Am poposit puțin și asupra opiniilor lui Adrian Marino privind fantasticul. Preocupat de etimologia termenului, semnalează diferitele metamorfoze ale termenului pe scara timpului. Criticul evidențiază „ruptura” în domeniul semnificațiilor, pe care o generează modalitățile de existență a neobișnuitului: "Sensul sistemului fantastic de relații este contrazicerea, ruperea inopinată a ordinii sau coerenței persistente, răsturnarea subită a unor situații constante, stabile".¹⁰ O altă remarcă interesantă referitoare la clasificarea temelor fantastice, constă în precizarea faptului că o temă fantastică se încadrează într-o categorie din cele patru privind abaterea de la realitate, rațiune, temporalitate.

În aceeași perioadă, apare și lucrarea lui Pavel Dan în care autorul se ocupă de gândirea și conceptul literaturii fantastice. Autor consideră că izvoarele fantasticului sunt neliniștile și temerile ființei umane. Creațiile mileniilor trecute, deși abundă în elementele miraculoase, nu toate aparțin fantasticului. Ocupându-se de „frontierele literaturii fantastice” cercetătorul face referire la anumite domenii limitrofe precum „fabulosul feeric, miraculosul mitico - magic și superstițios, ocultismul inițiat, literatura S.F., proza poetică și alegorică, proza vizionară, literatura de aventuri și proza de analiză.”¹¹

Pășind în al optulea deceniu, rețin câteva contribuții privind unele clarificări din domeniul teoriei fantasticului. Alexandru George, în prefața antologiei prozei fantastice „Masca”, remarcă o anume indiferență a teoriei și criticii literare din perioada interbelică față de prozele autohtone care marchează existența „prozei fantastice ca *gen* autohton”¹²

Nicolae Manolescu teoretizează conceptul de fantastic în cartea „Arca lui Noe” volumul III. Autorul relevă efectul confruntării dintre real și nereal, constând în „tensiune și perplexitate”. Despre incompatibilitatea speciilor feericului și fantasticului preciza: "Speciile feericului se grupează la polul atenuării; speciile fantasticului la acela al agravării”.¹³

Examinarea considerațiilor făcute de critic referitoare la categoria fantasticului se finalizează prin următoarea aserțiune: “Ceea ce ieri era simțit ca fantastic, azi e simțit ca fabulos sau straniu. E ca și cum teritoriul fantasticului, ros neconținut la margini de apele miraculosului sau ale feericului, se reface neconținut în altă parte. Această schimbare reflectă probabil ezitarea structurală a închipuirii umane între nevoia de mister și nevoia de explicație: fantasticul nu este altceva decât armistițiul fragil între forțele imaginației și forțele logicii, pe care atât declararea războiului, cât și încheierea păcii l-ar periclita.”¹⁴

Închei prin punctarea efectului estetic al inserării elementelor fantastice în textul unui roman modern.

Cartea „Între pământ și cer” semnată de Jón Kalman Stefánsson, deși nu are o contribuție teoretică, directă, în domeniul *fantasticului* apreciez că, prin inserarea unor elemente din domeniul acestui gen, determină să rezoneze orice cititor sensibil, indiferent de naționalitate, sex, teritoriu, tocmai prin modalitatea originală, inedită, incitantă în care este scrisă.

Care să fie cauza? Măiestria cu care se împletește, pe fondul unui mit verosimil, diversitatea de tehnici narative de certă modernitate din care nu lipsește și picătura de *fantastic*. Efectul fericit al fluxului conștiinței, împletirea lirismului din poezie cu secvențele dure, vocile interioare ale unor personaje secundare (voci care se izbesc), au ca rezultat implicarea lectorului, provocându-l.

Complexitatea problematicii abordate în romanul amintit (diversitatea tematicii: viața, moartea, iubirea, durerea, pierderea, tristețea, deznădejdea, marea, timpul) nu-mi permite decât să iau în discuție doar câteva aspecte ale unor teme grave, tratate într-un mod inedit de J. K. Stefánsson.

Încheiere

O meditație pătrunzătoare prin adevărul conținut, având ca temă trecerea implacabilă a timpului, provoacă emoții și frământări cititorului. Finalul deschis al scriiturii încărcat de suspans, melancolie și interogații determină lectorul să mediteze asupra semnificației vieții și morții. Arta

¹⁰ Adrian Marino, *Fantasticul*, în Dicționar de idei literare, volumul I, Editura Eminescu, București, 1973

¹¹ Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Ed. Minerva, București, colecția "Momente și Sinteze", 1975

¹² *Masca, Proza fantastică românească*, prefață și antologie de Alexandru George, Editura Minerva, București, 1982

¹³ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, volumul III, Editura Minerva, București, 1983, p.48

¹⁴ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, volumul III, Editura Minerva, București, 1983, p.52

narativă apropiată și implică cititorul, ajungând să-l fascineze prin împletirea reflexivului cu liricul și cu meditația filozofică. Lui Jón Kalman Stefánsson îi este străin stilul savant, nu emite definiții, ci constată și își exprimă cu dezinvoltură amărăciunea (existentă și în interiorul nostru) derivată din marile enigme ale vieții.

BIBLIOGRAPHY

1. Richard Mathews, *Fantasy. The Liberation of Imagination*, London, Routledge, 2002;
2. René de Solier, *Arta și imaginarul*, traducere de Marina și Leonid Dimov, Editura Meridiane, București, 1978, p.35;
3. Roger Caillois, *De la basm la povestirea științifico-fantastică*, studiu introductiv la Antologia năvelei fantastice, Editura Univers, București, 1970, p.14 ;
4. Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, București, 1971;
5. Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973, p.51;
6. Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, București, 1971;
7. Adrian Marino, *Fantasticul*, în Dictionar de idei literare, volumul I, Editura Eminescu, București, 1973;
8. Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, colecția Momente și Sinteze, 1975 ;
9. Masca. *Proza fantastică românească*, prefața și antologie de Alexandru George, Editura Minerva, București, 1982;
10. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, volumul III, Editura Minerva, București, 1983, p.48;
11. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, volumul III, Editura Minerva, București, 1983, p.52;
12. Jón Kalman Stefánsson, *Între pământ și cer*, Editura Polirom, Iași, 2014.

VOICULESCU'S RELIGIOUS VISION IN HIS STORIES

Iuliana Voroneanu (Păunescu)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Vasile Voiculescu illustrates the religious vision in some stories, too, using two narrative variants: the one representing a fantasy and inventive painting suite, and one based on concentrated action, culminating in an unexpected and shocking ending. Initially, the facts that are approaching banality are gradually turning into events that favor the re-destination of heroes, taking place in a natural / social environment that seems blocked over time. Reporting of heroes to existence is done according to their own laws, materialized in a folkloric religion strongly marked by pagan, archaic elements. The inclination towards the tellurium and elementary, to the religious feelings transposed into symbols and allegories. The tumultuousness of life pulsates into the surrounding vegetation, the soul becomes the space of trouble. The woman and, implicitly, love is more defined as sin, destroying curse of destiny.

Keywords: religion, vision, tellurium, feelings, soul

Referindu-se la Vasile Voiculescu, în culegerea de eseuri *Din spumele mării*, Bartolomeu Anania este de părere că „Expresia cea mai înaltă și mai pură a credinței și a sentimentului religios din întreaga literatură română se află în opera marelui poet Vasile Voiculescu.”¹

Într-adevăr, lirica lui Voiculescu din perioada interbelică se distinge prin puternice accente religioase, generate de convingerea că există Dumnezeu, înscriindu-se în curentul tradiționalismului interbelic, care se va transforma în poezia gândiristă. Temele religioase preferate sunt Nașterea, venirea Magilor, moartea Mântuitorului. În volumul *Poeme cu îngeri* există numeroase prezențe angelice, universul poetic fiind cuprins de această hierofanie.

În proza scurtă, Vasile Voiculescu abordează mituri autohtone ale creștinismului primitiv, încadrându-se în creștinismul cosmic. *Povestirile* se remarcă prin forța de evocare și de reinterpretare a eroilor și miturilor din Vechiul Testament în formula parabolei sau a construcției alegorice. În 1932, prozatorul întocmise sumarul unei culegeri tematice, intitulat *Toiaagul amintirilor*, rămasă multă vreme în manuscris. Povestirile biblice permit să se întrevadă un prozator temerar și inventiv, atribuind interpretari filosofice moderne semnificațiilor simbolice din texte consacrate.

Inițial, întâmplările care se apropie de banalitate, se convertesc treptat în evenimente care favorizează re-destinarea eroilor, desfășurându-se într-un cadru natural /mediu social care pare blocat în timp. Raportarea eroilor la existență se face după legi proprii, concretizate într-o religie folclorică puternic marcată de elemente păgâne, arhaice. Înclinația spre teluric și elementar, spre sentimentul religios, este transpusă în simboluri și alegorii. Tumultul vieții pulsează în vegetația din jur, sufletul devine spațiul frământărilor. Femeia și implicit, iubirea se definesc, la început, drept icoană, imagine ideală, sentiment pur, dar treptat se transformă în ispită, păcat, blestem distrugător de destine.

La fel ca în mitologia populară românească, ortodoxismul voiculescian preia acele elemente, mituri, credințe și simboluri recurente în istoria diferitelor religii, din cele mai îndepărtate timpuri, adaptate ulterior de creștinism: timpul mitic, arborele considerat "axis mundi" și simbol al reînnoirii, apele și simbolismul acvatic, spațiul sacru, cultele fertilității, sacrificiile omenesti, rituri și simboluri cerești, visul profetic, simboluri ale ascensiunii, îngerii, precum și existența echivalenței profet-mag-solomonar. Voiculescu ilustrează aceste aspecte utilizând două variante narative: cea reprezentând o suită de tablouri, pline de fantezie și de ingeniozitate, punând în evidență nevrednicia

¹ Bartolomeu Anania, *Din spumele mării*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995, p. 165

sau chiar vinovăția spirituală a slujitorilor lui Dumnezeu (*Chef la mînăstire, Ispitele părintelui Evtichie, Behaviorism*), și cea bazată pe acțiunea concentrată, culminând cu un final neașteptat și șocant (Viscolul, Iubire magică, Lostrița).

O parte din *Povestirile voiculesciene* se inspiră în mod direct din Biblie, reflectând viziunea creștină asupra lumii, după cum recomandase redactorul și teoreticianul *Gândirii*, Dumitru Stăniloae relația direct om-divinitate, coborârea către ființa umană, manifestarea naturii divine a lui Dumnezeu. Această serie de povestiri sunt apropiate ca substanță și viziune de dogma ortodoxă, nefiind lipsite de originalitate, fiecare având o amprentă personală a scriitorului. Deși sunt mai puțin cunoscute, opere precum *Bunavestire, Demoniacul din Gadara, Copacul lui Iuda* sau *Adevărul* rămân creații de referință pentru orientarea ortodoxistă a scriitorului.

În povestirea *Lostrița* se regăsesc mitul totemic, apa ca element primordial al vieții și motivul femeii-pește, fiind asociate botezului și potopului din *Vechiul Testament*, ca modalități de purificare și regenerare a umanității. Imaginea femeii-pește s-a împletit perfect cu mitul autohton al știmei apei, divinitatea primitivă.

Drumul eroului din *Lostrița* la vrăjitor semnifică călătoria inițiativă a acestuia, în încercarea de a călca pe urmele solomonarului. Aliman nu deține însă puterea maestrului său, neavând suficientă cunoaștere. Conform mitologiei populare, solomonarul poate aduce ploile sau seceta, are control asupra intemperiilor, a monștrilor din adâncuri. Acest șaman autohton care cunoaște în mod nemijlocit universul sacru este, după cum remarca Mircea Eliade, un mistic².

Întâlnim, atât în *Vechiul*, cât și în *Noul Testament* imaginea pescarului drept mesager și căutător al divinității. Sunt cunoscute atât mitul prorocului Iona, fiu de pescar, devenit mai târziu purtătorul de cuvânt al zeității supreme, cât și îndemnul adresat de către Mântuitor apostolilor Săi, pescari, de a-L urma pentru a deveni „pescari de oameni”.

Disparația lui Aliman în adâncurile apelor corespunde viziunii creștine care vizează episodul coborârii în infern, un infern al apelor, haosul primordial, nediferențiat, unde legea și ordinea divină lipsesc. În mentalitatea populară, „jos” se situează Iadul, și „sus”, se află Raiul, unde se află Dumnezeu și îngerii.

În același timp, sfârșitul lui Aliman își găsește originea în credința păgână, conform căreia moartea reprezintă trecerea omului la un alt mod de existență, spirituală, prin contopirea cu natura. Moartea eroului în mijlocul apei, elementul primordial preexistent creației, este, astfel, o întoarcere la origini.

Miturile și simbolurile creștine au semnificații care le continua pe cele păgâne. Apa reprezintă originea creației, simbol al vieții în *Vechiul Testament* și simbol al Duhului în *Noul Testament*, element al purificării prin botez și este ambivalentă, generatoare de viață și distrugătoare. Mitul biblic al potopului purificator se reia prin revărsările periodice ale apelor, de aici existență ciclică a colectivității arhaice înfățișată de Vasile Voiculescu.

Povestirile Lacul rău și Pescarul Amin se înscriu în același univers acvatic, îmbinând mitul totemic, știma apelor și motivul pescarului înghițit de ape.

Povestirea Iubire magică propune încă de la început intrarea într-un spațiu arhaic, al practicilor magice pe care unii intelectuali le ignoră. Prin susținerea unor poziții opuse față de magie, se evidențiază „convertirea” eroului reticent, nevoit să experimenteze efectele practicilor magice. Aspirația poetului, este, ca prin Margareta, să ajungă la Eva, deci la arhetipul feminin, de unde ideea pe care o transmite opera, că magia și creația sunt două ritualuri ale descoperirii sacralului, aici sub forma erosului.

În *Copacul lui Iuda* Voiculescu reinterpretează episodul biblic al căinței și morții apostolului trădător, evocând momentul în care Iisus a fost arestat și adus în fața Sinedriului. Scriitorul plasează în centrul narațiunii motivul universal al arborelui cosmic, simbol al ascensiunii, verticalității, al caracterului ciclic al evoluției, morții și regenerării. Semnificația arborelui este subliniată de secvența în care Iuda se închină în fața copacilor, ceea ce reprezintă o recunoaștere a caracterului sacru al acestora. Tradiția creștină a preluat imaginea Arborelui Vieții printr-o analogie între Pomul

² Mircea Eliade, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, Editura Humanitas, București, 2006

Vieții din *Facerea din Vechiul Testament*, liturghia și teologia creștină asimilând acest simbol universal și arhaic crucii făcute din lemnul arborelui binelui și răului. Cedrul lui Iuda face trimitere la simbolistica dualului, Arborele-Cruce din Noul Testament, care își desparte primele două ramuri în forma unei furci. Cedrul sacru simbolizează perenitatea, incoruptibilitatea, măreția și noblețea și a fost preluat de imagistica creștină, care îl înfățișează uneori pe Hristos în trunchiul unui asemenea copac, ceea ce reprezintă o epifanie vegetală³.

Ca urmare a căderii adamice, povestirea *Viscolul* începe cu un episod analog căderii adamice în ordine simbolică, regresivă, deoarece colectivitatea umană pierde bunăvoința divină. În „noaptea” conștiinței, în locul Paradisului terestru, oamenii sunt nevoiți să supraviețuiască unor condiții nefiresc de aspre.

Bunavestire reia episodul biblic al *Noului Testament* și îi conferă o dimensiune ce include aspecte ale unui creștinism primordial. Apariția arhanghelului Gabriel corespunde cu revărsarea luminii solare. Îngerul îi aduce Fecioarei Maria vestea minunată și îi dăruiește o floare de lotus, semn al nuntirii cerești, al evoluției spirituale din întunericul materiei către lumina divină. Din momentul acceptării Sfântului Duh, Fecioara Maria își atribuie originea dumnezeiască, contribuie la înlăturarea păcatului primordial și capătă darurile spirituale ale unei Eve cosmice.

În povestirea *Ultimul Berevoi*, eroul este un vrăjitor, un solomonar, al cărui neam se trage din urs, animal totem specific religiei tracilor, în perioada secolelor 6-4 î. Ch., care îl reprezintă pe Zamolxe. Narațiunea debutează cu descrierea unui început al ciclului existențial, caracterizat de schimbarea bruscă, dar și sporirea ignoranței oamenilor. Acest fapt este simbolizat prin dispariția vânătorilor, și prin înmulțirea „bestiilor”, metaforă a instinctelor umane care se manifestă nestingherit. Lipsită de putere și voință, ființa umană cere ajutor unui șaman autohton, încredințând acestuia misiunea de salvare a colectivității umane, prin întoarcerea spre credința ancestrală, magică. Prin asumarea tuturor păcatelor lumii, berevoiul devine Mântuitor al comunității. Sacrificiul lui este echivalentul răstignirii, ca act suprem al iubirii divine, iar figura lui reunește puterile arhetipale latente cu esența învățăturii creștine asupra mântuirii tuturor prin jertfa celui ales, forța și curajul jertfei, vor activa forțele binelui.

Viziunea religioasă a Povestirilor voiculesciene este expresia instinctivă a spiritualității poporului român, care intuiește că dogma religioasă este incompletă fără magie, acceptată drept cale a cunoașterii, și fără mistică, respectiv, calea iubirii.

BIBLIOGRAPHY

Anania, Valeriu, *Poezia religioasă română modernă, Mari poeți de inspirație creștină, Vasile Voiculescu în Din spumele mării*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995

Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1993

Drăghicescu, Dumitru, *Din psihologia poporului român*, Editura Albatros, București, 1995

Mircea Eliade, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, Editura Humanitas, București, 2006

Popescu, Florentin, *Viața lui Vasile Voiculescu*, București, Editura Vestala, 2008

Sorescu, Roxana, *Ultimul mag – primul creștin. Câteva teze preliminare pentru interpretarea prozei lui V. Voiculescu*, studiu introductiv la V. Voiculescu, *Opera literară. Proza*, Editura Cartex 2000, București, 2003

Zaharia – Filipaș, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, București, Editura Minerva, 1980.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1993, p. 297

AN ANALYTICAL APPROACH OF MARTA PETREU'S DEBUT VOLUME

Laura Petrea

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Marta Petreu is a teacher, poet, writer and editor. Her real name is Rodica Marta Petreu and after marriage her last name became Vartic. She is formed in the ambiance of „Echinox” and she belongs to 80s. Her first volume is called „Bring the verbs” and it is published in 1981. The major theme of this volume is the loneliness, melancholy, fear and language. Its pure and rough realism doesn't have figures of speech. From the beginning of the volume we can notice the fact that the poetry is an autobiographical type.

Keywords: Petreu, 1981, echinoxism, autobiographical, poetry

Marta Petreu este pseudonimul literar al Rodicăi Marta Crișan, căsătorită cu numele de Vartic. S-a născut în 14 martie 1955 în județul Cluj și este profesoară, poetă, scriitoare, eseistă și editoare. S-a format în ambianța „Echinoxului” și aparține generației '80 după cum afirmă Eugen Simion „O poetă notabilă, pe nedrept ignorată de criticii generației '80, este Marta Petreu, profesoară de științe sociale la un liceu din Cluj.”¹ Opera sa poetică este vastă, publicând opt volume de poezie de-al lungul anilor: „Aduceți verbele” (1981), „Dimineața tinerelor doamne” (1983), „Loc psihic” (1991), „Poeme nerușinate” (1993), „Cartea mâniei” (1997), „Apocalipsa după Marta” (1999), „Falanga” (2001), „Scara lui Iacob” (2006). În anul 2011 Editura Polirom publică un volum care conține toate aceste volume ale Martei Petreu, cu titlul „Apocalipsa după Marta”. Datorită stilului unic de a scrie, lipsit de feminism și realist, este o poetă care merită o analiză amănunțită.

Volumul de debut este intitulat „Aduceți verbele” și apare în 1981. Din punct de vedere structural, este alcătuit din două secvențe – prima este intitulată „Verbele”, iar cea de-a doua este intitulată „Sentimentele”. Ceea ce putem observa la prima vedere este faptul că poeziile incluse în acest volum au versuri inegale, strofe inegale, tehnica ingambamentului este prezentă în fiecare poezie și nu în ultimul rând, semnele de punctuație lipsesc. Aceste caracteristici dau poemelor un caracter melancolic, haotic și schizofrenic. Bineînțeles că aceste detalii nu se pot remarca doar din aspectul vizual, ci și din conținut. Am putea spune că tema acestui volum de poezii este legată de singurătate, melancolie, frică și limbaj – care poate fi remarcat încă din titlul primei secvențe a volumului. Verbul este cel care exprimă acțiunea sau starea unui obiect și este un mijloc de exprimare.

Titlul volumului „Aduceți verbele” exprimă un realism pur și dur, lipsit de figuri de stil, iar poeta „notează mai mult gândurile și senzațiile și aproape deloc visele ei...”² Astfel, această lirică feminină plină de luciditate demonstrează faptul că autoarea ei este într-o „supraveghere a fiziologiei sentimentului, demontarea mecanismelor gingașe, exultanța ca nimic nu se petrece în afara propriei cenzuri ce refrigerează instinctul”³.

Încă din prima poezie a primei secvențe intitulată „Prefață” putem remarca faptul că poezia Martei Petreu este una de tip autobiografic „O nouă poveste n-am să vă spun: / fiecare întâmplare a lumii s-a întâmplat”⁴ și îndeamnă cititorii să se apropie pentru a afla jocul cu verbele și lecția de istorie a faimei sale „Apropiati-vă: / sub această tunsoare nefeminină / stă Numele – duios

¹Eugen, Simion, *Scriitori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.569.

²Eugen, Simion, *Scriitori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.569.

³Mircea, Zăciu, *departe aproape*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2012, p.66.

⁴Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta*, Editura Polirom, București, 2011, p.9.

anacronism al poemului / Aici se află jocul cu verbele / și lecția de istorie / a faimei mele”⁵. „Numele” este scris cu inițială deoarece în următoarele poeme putem remarca faptul că Marta, autoarea, este de fapt un personaj în opera lirică, un personaj abstract. De asemenea, apar alte personaje precum „tu” și „Maestrul de Vânătoare”. Eugen Simion afirmă faptul că există „personaje-simboluri care se repetă și în cel de-al doilea volum: *Maestrul de Vânătoare*, un neidentificabil, abstract *tu* și un personaj fictiv (*Marta*) care dă mai multe versiuni despre sine și elaborează, cum am spus, mai multe *teze* despre singurătate, frică, melancolie, creier, verb (limbaj), bărbați, conjugalitate...”⁶

Putem remarca o altă poezie reprezentativă, aflată printre primele poezii și este intitulată „Coerența istoriei”. Bineînțeles că istoria este o teză importantă a poetei și vorbește despre ea ca fiind un element important în viața poezilor. Astfel, prin „cuvânt” se înființează cartea, iar aceasta este o dovadă a scurgerii timpului și apariției istoriei. Astfel, eul liric afirmă faptul că singurătatea este cea care se întrupează în melancolie și acest lucru determină scrisul „Prin aceste semne ia întrupare melancolia / Și scriem: / cartea este coerența istoriei și de aceea / scriem scriem scriem”⁷. Prin repetarea verbului „a scrie”, la persoana I, plural, fără a avea niciun semn de punctuație, se creează o atmosferă continuă de a scrie, ca și cum scrisul este calea de supraviețuire prin singurătate, iar prin acest mod pare să rămână o istorie scrisă a cuiva, care este oprit din a interacționa cu lumea inconjurătoare, dar are acest atu, de a avea cuvântul la îndemână și a-l putea folosi. Fiarelor și morților le este oprit acest fapt, după cum putem observa în primul vers al poeziei „Fiarelor oprit le este cuvântul – morților: oprit / Iar nu singurătații”⁸. Prin acest mod de comunicare și eliberare a gândurilor care frământă conștiința, poeta încearcă o terapie.

„A verba”, un verb creat de către autoarea acestor poeme, are un înțeles particularizat și foarte bine exemplificat în poemul „Verba”. La prima citire a poemului putem afirma faptul că a verba se referă la a comunica, dar odată cu aprofundarea, putem spune că sensul său este de a crea într-un mod inedit ceva nou, este „primul teasc pentru tipărit sentimente”⁹. Odată cu „verbarea” se creează o „multiplicată fotografie a singurătații”¹⁰, un remediu de alungare a amneziei deoarece odată intrat în această lume a cuvintelor, scribii vor vorbi despre poet deoarece ei acest lucru îl văd precum un lucru nou, interesant, magic și numai bun să fie scris despre el – „magic os” – și prin acest mod lumea va avea contact direct cu opera și autorul ei. Bineînțeles că acest os reprezintă pentru început conceperea artei poetice odată cu prezenta inspirație – „verbarea”, iar acesta va putea fi „îmbracat” cu diverse vocale și consoane, care devin silabe și cuvinte – numite de către eul liric într-un singur cuvânt: piele.

Verbele sunt cele care compun esența poemelor, după cum putem observa în poeziile anterioare, deci ele exprimă acțiunea, elementul de bază și fără ele nu ar exista mișcarea și miezul acțiunii. „Verbul nu mai caută, aici, spectacolul limbajului, iar sentimentele trec, în drum spre poem, prin ținutul unei lucidități neîngăduitoare. Poezia este o vivisecție, nu o contemplație. Ce impresionează, la lectură, este fuga de artificiile poeziei. Adică un alt mod (remarcabil) de a scrie o poezie existențială sub supravegherea unei minți conștiente de limitele ei.”¹¹ Pentru a ajunge la o comunicare eficientă sau glorie (după cum o numește Marta Petreu), o putem regăsi în acest volum în poeme precum „Gloria” sau „După-amiază de iarnă”, este necesară și utilizarea vocalelor și consoanelor, „și adună silabe”¹², care bineînțeles că devin cuvinte „Aud cuvintele sărind din dicționare / în cerul gurii”¹³. În aceste două versuri este reprezentată inspirația care este pe punctul de a refula, deoarece relațiile dintre conștient și inconștient sunt foarte dinamice. Această terapie a Martei Petreu seamănă cu metoda terapeutică a lui Sigmund Freud, aceea care are ca nucleu relațiile

⁵*Ibidem*.

⁶Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.571.

⁷Marta, Petreu, *op. cit.*, p.12.

⁸Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta*, Editura Polirom, București, 2011, p.12.

⁹*Ibidem*, p.13.

¹⁰*Ibidem*.

¹¹Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.574.

¹²Marta, Petreu, *op. cit.*, Editura Polirom, București, 2011, p.16.

¹³*Ibidem*, p.18.

dinamice dintre conștient, inconștient sau individ și societatea. Metoda terapeutică a lui Freud este bazată pe asocieri de cuvinte, relatări de vise și interpretări de figuri confuze, pe când cea a Martei Petreu este o terapie prin cuvinte, exprimarea tezelor despre singurătate, frică, melancolie, verb etc. într-un mod direct, lucid, chiar dur în anumite situații, după cum afirmă Eugen Simion „stil lipsit de orice solemnitate, un stil aspru, direct, <<nepoetic>>, cu o figurație minimă”¹⁴.

În viziunea Martei Petreu, poemul are o definiție originală pe care o regăsim în „Vorbe Mari”: „Cârje roase ale imaginației / Tocite. Mirositoare oase moi ale poemului”¹⁵. Aceste trei versuri sau mai bine spus această definiție reprezintă un adevărat poem. Dacă mai devreme scribii văd în poem un „os magic”, aici încă nu este magic – este doar un os moale care urmează să prindă o formă odată cu munca și imaginația celui care îl înființează. În „Aduceți verbele” pătrundem în lumea poemelor („Noi intrăm în carte cu trufie / și spunem:”¹⁶) și observăm faptul că „Un poem de dragoste / e mai adevărat / decât o noapte de dragoste // Un poem al spaimei e mai cumplit decât spaima // Un poem despre moarte / e mai real decât moartea/”¹⁷. Comparat cu realitatea, poemul este mult mai profund, exprimă sentimente, trăiri și senzații care trăie în carne și oase nu sunt atât de complexe. De aceea avem nevoie de pătrunderea în lumea poeziei - „Noi intrăm în carte / și spunem: / verbele / aduceți verbele / pentru Cina cea de Taină” – pentru a trăi acel efect cathartic. Odată intrați în lumea cărții, a acțiunii, care este de fapt una inspirată din realitatea pură și crudă, ne alimentăm în secret. Această asociere de cuvinte „Cina cea de Taină” este un tablou biblic în care apostolii sunt alimentați nu doar fizic, ci și psihic cu învățături. La fel este și în acest caz – noi, cititorii intrați în această lume trăim o terapie prin poezie, adică ne alimentăm în taină cu învățături pe care alții le-au trăit deja.

Din punct de vedere al poetului, „Această lume-i prea verde și prea înaltă”¹⁸ și în interiorul ei poemul este ceva nesemnificativ, deoarece „de ramura unui cuvânt roșu / atârna carnea poemului”¹⁹. Apare personajul-simbol „tu” care se adresează direct iubitei, „Iubito – mi-ai spus - / scribul își devoră prietenul / și adună silabele / la marginea raiului / Acolo răsar fragii”²⁰. De aici reiese faptul că scribii adună informații de peste tot, părănd binevoitori pentru faima celor în cauză, dar de fapt adună informațiile și le depozitează pentru a-și crea propria lor faimă. Adunarea silabelor reprezintă furtul informațiilor și fragii sunt rezultatul, faima, produsul, fructul muncii poetului care îl adună o persoană care nu merită.

Un alt personaj-simbol, Marta, apare pentru prima dată în poezia „Cosmetică” și pare un personaj verosimil datorită descrierii: „Adevăruri care nu se cer inventate: / data nașterii dioptriile înălțimea / umbra tunsorii pe același perete/ cuviincioasele aduceri aminte // Nimic despre Amor primăvară / despre verosimilul fricii”²¹. Acest personaj este de fapt exteriorul poetei, trupul și aspectul fizic. Ea creează acest personaj cu o adevărată strategie, fapt care o ajută să vorbească foarte mult și despre partea fizică și simplistă a sa, care este lipsită de frici, parte care „învață conceptul de înger”²². „Și în carte – mamă a timpului -”²³ acest vers schimbă totul, se pare că în lumea scrisului, am putea spune că este precum o un demiurg, un creator al operei și în același timp este omniscient și implicat în toate evenimentele. „Asta în planul de suprafață, în interior poemul este mai complex și disponibilitatea poetei mai mare. Personajul ei (Marta) învață conceptul de înger și scrie un tratat despre Mizeria Filosofiei, nu are îngăduință pentru mister și aleargă, lucidă, în calea spaimei...”²⁴ Dar putem observa că aceste două personaje sunt separate: eul liric este reprezentat de un interior profund, fără a avea un nume, iar celalalt personaj simplist este Marta, o

¹⁴ Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.571.

¹⁵ Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta*, Editura Polirom, București, 2011, p.17.

¹⁶ *Ibidem*, p.15.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p.16.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta*, Editura Polirom, București, 2011, p.16.

²¹ *Ibidem*, p.21.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.571.

simplă femeie care „în oglindă Marta pune imaginea sa despre sine”²⁵. Oglinda este o reflecție a realității și simbolizează portretizarea unei ființe și în același timp și autocunoașterea. Privind din exterior, Marta este doar o femeie simplă. Datorită acestei separări a trupului de spirit, putem identifica o poetică a refuzului „Refuzul începe cu tandrețea, atributul clasic al feminității și se încheie cu respingerea temelor specific feminine în poezie și a limbajului învăluitoare, elegiac, considerat, iarăși, propriu sensibilității feminine”²⁶.

„Teze despre zilele faste” începe cu un vers separat de restul text poetic „În vecinătatea durerii teroarea are bot de lapte” care este reprezentativ pentru tema de bază a acestui volum de poezie, mai exact durerea cauzată de singurătate. Se pare că pentru eul liric teroarea are „bot de lapte”, adică este veșnică pe lângă durere, laptele fiind un simbol al nemuririi conform unei legende legate de creștinism. Afirmă faptul că locuiește în trupul său cu indiferență „Da / stau în mine mă locuiesc cu oarecare indiferență”²⁷, ca și cum acest trup care îi este străin, nu este identitatea sa și nu se regăsește acolo.

În ultimele două poeme ale acestei prime secvențe „Fideli gloriei” și „Iată gloria” nu mai este vorba de singurătate, schizofrenie, frică, melancolie ci de glorie. Dacă mai devreme gloria era pe punctul de a refuza, de a se exterioriza, acum vorbim despre gloria pe care toți dorim să o obținem, iar când este vorba de a o obține „Nimic nu e prea mult / când pregătim gloria”²⁸. Acest prim vers devine un motiv laic deoarece este repetat pentru a arăta fidelitatea noastră și motivația pentru a ajunge la glorie. Apare din nou oglinda „imperială haină - oglinda”²⁹ precum o haină, care în momentul în care o privești o vezi doar pe ea, nu vezi omul cum este el în interior. La sfârșitul ultimului poem numește gloria „Iată gloria: o piele bine întinsă”³⁰. Putem afirma faptul că mai devreme era vorba de un os moale, care bineînțeles că nu permitea îmbrăcarea lui într-o haină atât de bine întinsă, aceasta fiind de fapt pielea. Acum gloria este bine definită, cu un os puternic, care permite îmbrăcarea sa cu o piele foarte fermă și bine întinsă.

În această primă secvență apare și cel de-al treilea personaj-simbol care este martor în ceea ce se întâmplă sau chiar ia parte la acțiune „Feriți cei uitați – râde Maestrul de Vânătoare”³¹, „Ora de melancolie: Maestrul de Vânătoare / pregătește sinteza”³², dar despre el nu se vorbește, el doar ia parte la acțiune, este martor deseori și atât.

Cea de-a doua secvență, intitulată „Sentimentele”, este exemplificată într-un mod diferit – primul poem este „Începutul serbării” și ultimul „Sfârșitul serbării”. Bineînțeles că ne punem întrebarea la ce se referă această serbare, care este conținutul său deoarece primele poezii par să aibă teme biblice „Binecuvântată este candoarea”, „Cântec”, „Săptămâna patimilor” sau „Ziua a șasea”.

Prima poezie din cea de-a doua secvență „Începutul serbării” este o adresare directă către persoana a doua singular „Nu mă închide în faptă / nu mă închide”³³ și reprezintă un monolog adresat cuiva care nu dă niciun semn cum că ar fi auzit. Eul liric pare înspăimântat să stea „cu moartea-n față”³⁴ fără să comunice. În următorul discurs liric din nou se adresează „În noaptea asta îți voi vorbi desore mine / În noaptea asta trupul meu e trist”³⁵ dorind să împărtășească trăirile și tristețea pe care o simte, dar se pare că acel „prânz” care ar fi trebuit să-i asculte cuvintele „moare în fiecare pagină” „și tot moare”³⁶ lăsând tăcere și întuneric. În „Ziua a șasea” din nou tăcerea este o temă de bază, care s-a instaurat între eul liric și acel „tu” „și nu răspund azi / când mă chemi / cu

²⁵Marta, Petreu, *op.cit.*, p.27.

²⁶Eugen, Simion, *op. cit.*, p.570.

²⁷Marta, Petreu *Apocalipsa după Marta*, Editura Polirom, București, 2011, p.27.

²⁸*Ibidem*, p.32.

²⁹*Ibidem*.

³⁰*Ibidem*, p.33.

³¹*Ibidem*, p.21.

³²*Ibidem*, p.11.

³³*Ibidem*, p.37.

³⁴Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta*, Editura Polirom, București, 2011, p.37.

³⁵*Ibidem*.

³⁶*Ibidem*.

glasul cel de toate zilele”³⁷. Această tristețe pare să nu se mai termine „E vineri: materia curge în rotative”³⁸ și să nu se atenueze. Chiar și trupul începe să fie afectat „Îmbrăcă-tă-n jeans Marta contemplă - / tot mai palidă tot mai dreaptă”³⁹ de durerea pe care o simte sufletul, adică eul liric „Din câte litere se compune o disperare / domnul meu / din câte litere o tandrețe?”⁴⁰

„Argila asta brutală” este o poezie în care poeta dezvăluie ceea ce o face să sufere, mai exact liniștea care s-a lăsat „Între noi s-a-nțărît un spațiu de ură / (...) / Tineri am fost / și-am pierdut puterea verbelor”⁴¹. Odată cu lipsa de comunicare s-a instaurat între cei doi acel spațiu de ură, care provoacă o agonie înceată și care a creat o adevărată elegie „Amândoi suntem popas / între uși / deschizându-se închizându-se”⁴². Ușile pot reprezenta oportunitățile pe care viața le oferă celor doi, iar cu cât se deschid mai multe oportunități, cu atât căile de comunicare a celor doi se închid. Trupul rămâne unica singurătate a poetei, iar în poezia „Dialog”, care este din nou o adresare a sa către acea persoană de mai devreme, vorbește despre singurătatea trupului său pe care, spune - „n-o împărțim – ca prețul pâinii”. Pâinea este reprezentată de hrana spirituală, iar acest aliment atât de uzual și necesar zi de zi omului nu îl mai împart împreună – deci nu mai trăiesc împreună, nu se mai hrănesc nici fizic și nici spiritual împreună.

Odată instaurată această barieră între cei doi, autoarea începe să se justifice de ce nu poate scrie tandru, frumos, iar odată cu lăsarea nopții amintirea îi bântuie gândurile și „-i un intrus în propria carne”⁴³. Odată cu pierderea puterii verbelor și instaurarea urii și a agnoiei s-au instaurat acele vorbe care, am putea spune că respinge bărbatul ca atare „În căderile nopții vorba mea tencuiește bărbații”⁴⁴. Întrebarea retorică pe care ea o adresează direct persoanei a doua, singular este reluată „Cum să scriu poeme tandre – mă întreb - / cum să scriu? / (...) / Străjuț de ridul memoriei / cum să scriu – mă întreb – cum să scriu?”⁴⁵. Scrisul tandru o frământă din ce în ce mai mult, provocând un fel de agonie am putea spune, din care poetul nu poate să iasă. Un element foarte important pe care îl putem remarca aici este faptul că poeta nu este de gen feminin, Marta nu folosește adjectivul „străjuț” la feminin, ci la masculin, deoarece în acest moment al creației trupul său este desprins de partea spirituală.

Bărbatul devine un simbol aflat în poemele Martei Petreu, un simbol care are conotații negative. Încă din prima poezie a acestui volum Marta subliniază cu ajutorul ironiei părerea sa despre aceste ființe masculine „Pe scaunul măririlor stăpâni sunt azi / prietenii mei Bărbații”⁴⁶. Putem observa că substantivul comun bărbații este scris cu inițială, ceea ce arată superioritatea acestora față de partea feminină, iar acest lucru o deranjează pe scriitoare, faptul că ei, doar pentru că sunt de sex masculin sunt considerați stăpâni. Probabil din această cauză ea se simte inferioară, consideră că poezia este bună doar dacă este scrisă de celalalt sex și astfel în sine ea se creează o luptă – luptă între personajul Marta care este femeie și persoana care scrie, eul creator, poetul. Această revoltă între cele două părți ale sale provoacă această scriere într-un stil aspru și direct.

„Dimineța” este un îndemn de plecare „Pregătește-te de plecare pregătește-te”⁴⁷. Acest vers devine refrenul poeziei, fiind repetat de trei ori pe parcursul a două strofe. Lipsa semnelor de punctuație este precum o alertă a acestui îndemn de pregătire. Poezia începe și se termină cu acest îndemn pe care eul liric îl adresează bărbaților care odată cu sosirea dimineții se pregătesc de plecare - „bărbații nenumărați bărbați / își potrivește zâmbetul și cravata” – lăsând în urma lor „absența cuvântului”⁴⁸.

³⁷ *Ibidem*, p.41.

³⁸ *Ibidem*, p.42.

³⁹ *Ibidem*, p.44.

⁴⁰ *Ibidem*, p.46.

⁴¹ *Ibidem*, p.47.

⁴² *Ibidem*, p.48.

⁴³ *Ibidem*, p.51.

⁴⁴ Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta*, Editura Polirom, București, 2011, p.51.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p.9.

⁴⁷ *Ibidem*, p.53.

⁴⁸ *Ibidem*.

Poezia care încheie acest volum este întutată, după cum spuneam și mai devreme, „Sfârșitul serbării” și este de fapt calea noastră spre „somn”. Aici somnul nu se referă la moarte, ci la acea stare de suferință și melancolie în care stăm și stăm și stăm fără să mai ieșim. Totul începe cu copilăria – „ne asumăm o copilărie / un așternut”⁴⁹, apoi apar dorințele noastre care sunt atât de vii, dar în același timp atât de fragede precum niște „animale de muselină”⁵⁰ și sunt atât de ușor de destrămat devenind doar suferințe pline de durere „Și nimic asemănător durerii / în aorta ca o mătase coaptă”⁵¹. Această comparație este atât de profundă încât lasă cititorul la o meditație profundă, aorta fiind comparată cu o mătase, cu ceva valoros și fin care se distruge în momentul în care „se coace”. Poemul se încheie cu două versuri separate de întregul discurs poetic „Stăm în somn ca-ntr-o tranșee / frica noastră miroase umed a câine”; această tranșee ne permite să ne apărăm de inamici, de permite să supraviețuim, însă frica este cea care nu ne permite să ieșim din acea ambianță cu un miros greu, umed, care ne sufocă.

În aceste două secvențe ale primului volum de poezie al Martei Petreu, Ion Pop remarcă „un pigment de orgoliu feminin”⁵², probabil datorită acestei separare a eului creator de feminitatea trupească. Acest volum de poezie este lipsit calofilie, figurile de stil sunt foarte puține, putem remarca doar câteva comparații, iar acea alternanță dintre eul creator care este singur, melancolic și Marta care face acțiuni tipic omenești este inedită.

Putem remarca în aceste două secvențe o mulțime de animale precum lup, cățea, râmă, cămilă, viermișori, fluture, scarabeu, vite, gândaci, vulpe, cârțiță, paianjeni, cuc, șarpe, vipere, miel. Toate aceste animale reprezintă o lume a pustiului sau a singurătății, de exemplu cămila locuiește în deșert; viermișorii, scarabeul și cârțița locuiesc sub pământ în întuneric; câinele, vulpea, șarpele și vipera reprezintă în acest context violența și lingușirea scribilor care doresc acapararea inspirației și a creației; până și „fluturile fluturile dumnezeiescul scarabeu”⁵³ zboară și pare frumos să obțină ceea ce vrea. Mielul este singurul animal blând căruia nu îi atribuie nicio acțiune din această familie lexicală a temelor volumului său. În poezia „Căderile nopții” apare acest simbol al blândeții „Ieri prin gând îmi treceau / miei sălbatici”, care este alături de un adjectiv antagonic acestui animal blând și firav. „Mielul este, totuși un simbol liniștitor. Marta Petreu nu rămâne la el. Prin gândul ei trec de regulă animale mai sălbatice și imaginația sa poetică nu evită figurile violenței și ale exasperării.”⁵⁴

Pe lângă mulțimea de animale, există în poeme și o mulțime de plante pe care putem să le grupăm în două categorii mari: prima categorie este legată de plantele medicinale precum menta, socul, laurul, gențiana, șofranul și cealaltă categorie este legată de frumusețe: brândușele, florile și lotusul. Probabil toate acestea dau culoare poeziei deoarece sunt singurele elemente frumoase care aparțin acestui volum. Deși majoritatea imaginilor vizuale sunt vagi, există câteva imagini frumoase, impresionante precum „Plouă: mari brândușe de vineri”⁵⁵, „Fericiții au memoria întinsă pe foi de lotus”⁵⁶ sau „dumbrăvi de soc”⁵⁷. O imagine vizuală dar și auditivă în același timp este cea a personajului principal - „Marta rumegă frunze de mentă”⁵⁸ – care pare să se învigureze și să se pună pe fapte obișnuite precum să se tundă, să viseze, să copieze teze despre măsură.

Când vine vorba de bărbați, aceștia sunt pomeniți de nenumărate ori „prieteni mei bărbați”⁵⁹, până și identitatea sinelui o compară cu un „bărbat străin ce-mi doarme în brațe”⁶⁰,

⁴⁹ Ibidem, p.57.

⁵⁰ Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta*, Editura Polirom, București, 2011, p.57.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ion, Pop, *Lecții de vivisecție în oglindă*, Revista Vatra, nr. 5, 1999, p.7.

⁵³ Marta, Petreu, *op. cit.*, p.18.

⁵⁴ Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.570.

⁵⁵ Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta*, Editura Polirom, București, 2011, p.42.

⁵⁶ Ibidem, p.53.

⁵⁷ Ibidem, p.43.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem, p.9.

⁶⁰ Ibidem, p.27.

„bărbații mă apără de cărăbuși ca de aduceri aminte”⁶¹, visul său la povestit „unui bărbat care și el l-a visat”⁶², „vorba mea tencuiește bărbații”⁶³, „bărbații nenumărați bărbați”⁶⁴ sau „bărbat ce contemplă / ploaia de miercuri ca pe o femeie”⁶⁵.

Întregul volum de poezie este axat pe crearea de teze, fapt ce reiese chiar și din titlurile câtorva poezii „Teze despre creier”, „Teze despre singurătate”, „Teze despre zilele faste”, „Teze neterminate despre Marta” și „Alte teze neterminate despre Marta”. După cum afirmă Eugen Simion, în același limbaj sunt comunicate și tezele despre poezie. „Ele exprimă limpede aversiunea față superstiția perfecțiunii și a frumuseții: <<să evităm frumoasa știință a Verbului,>>, <<sunt sătul de poeme definitive>>. Autoarea se ține de cuvânt: poemele ei nu sunt deloc perfecte, în sensul vechi al poeziei, și din știința Verbului nu folosește decât posibilitatea de a spune adevărul pe față.”⁶⁶

Ca o concluzie a volumului de debut, putem afirma faptul că stilul Martei Petreu este un stil unic de a scrie, un stil aspru și direct, nu folosește figuri de stil, iar forma poeziei sale nu respectă niciun tipar. Singurătatea este cea care predomină această poezie, iar semnele punctuație creează un gol mai mare decât cel existent în sinele eului creator. Poeta încearcă o terapie prin artă, creare de teze și „verbare” pentru a alunga acea stare din care simte că nu mai poate să evadeze.

După volumul de debut „Aduceți verbele” care apare în 1981, urmează ca după doar doi ani, în 1983 să publice un alt volum numit „Dimineața tinerelor doamne”. Marta Petru „scrie o poezie de tip biografic, în stilul unui realism dur, lucid, acela pe care Mircea Cărtărescu în definea în termenii următori într-un articol intitulat *Realismul poeziei tinere* (<<România literară>>, 23 IV 1987) o poezie de <<întăită fidelitate față de referent, de lumea reală>>”⁶⁷. După cum afirmă Eugen Simion, această poetă încearcă să-și transforme viața sa unică și individuală în poezie confesând tot ceea ce trăiește „fiecare ac și fiecare soare (...) cu fiecare gând și fiecare senzație”⁶⁸. Mircea Zăciu afirmă despre Marta Petreu că „a intrat în literatură într-un anotimp neprielnic: două volume înainte de Decembrie '89: *Aduceți verbele* (1981) și *Dimineața tinerelor doamne* (1983) o prezentau în prelungirea unei așa-zise <<lirici feminine>> violente, agresive, torturate de luciditate”⁶⁹.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei:

Petreu, Marta, *Apocalipsa după Marta*, Editura Polirom, București, 2011

Bibliografia critică:

Oprea, Nicolae, *Literatura „echinoxului”-partea I-*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2012

Oprea, Nicolae, *Timpul lecturii. Selecție de cronicar*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Perian, Gheorghe, *Prefață la: Viorel Mureșan, Simbăta lucrurilor*, Editura Limes, Cluj, 2006

Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni. Eseuri*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996

Petreu, Marta, *Biblioteci în aer liber*, Editura Polirom, Iași, 2014

Poantă, Petru, *Efectul „Echinox”, sau, Despre echilibru*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2003

Poenar, Horea, *Dicționar Echinox A-Z. Perspectivă analitică*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1989

Simion, Eugen, *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005

⁶¹ *Ibidem*, p.25.

⁶² *Ibidem*, p.29.

⁶³ *Ibidem*, p.51.

⁶⁴ *Ibidem*, p.53.

⁶⁵ *Ibidem*, p.55.

⁶⁶ Eugen, Simion, *Scriitori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.571.

⁶⁷ Eugen, Simion, *Scriitori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.569.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Mircea, Zăciu, *departe aproape*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2012, p.66.

- Țeposu, G. Radu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ediția a III-a, Editura Cartea Românească, București, 2006
- Vedinaș, Traian, *Exhinoxismul. Dicționar sintetic și antologic*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2010
- Voncu, Răzvan, *Un deceniu de literatură: 1998-2008*, Editura Ideea Europeană, București, 2009
- Vulturescu, George, *Cronicar pe Frontiera Poesis*, Editura Princeps Edit, Iași, 2005
- Zaciu, Mircea, *Lecturi și zile*, Editura Eminescu, București, 1975
- Zaciu, Mircea, *departe aproape*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2012

EPITHETS IN OPERA LUI MIHAI EMINESCU BY G. CĂLINESCU

Loredana-Georgiana Popescu (Tomescu)

PhD Student, University of Craiova

Abstract-: *The lexis use-d by Călinescu is of interest both lexically and stylistically. The language he uses is vivid, due to the expressiveness of poetic images. In the historical and critical work of G. Călinescu, the diversity of stylistic devices is remarkable. The research is based on the epithets found in Opera lui Mihai Eminescu/ 'The work of Mihai Eminescu' by G. Călinescu, the analysis approaching them from a semantic, structural and morphological point of view.*

Keywords: *epithet, lexis, expressiveness, stylistic devices, language.*

Stilul beletristic este un stil funcțional al limbii, având drept caracteristică fundamentală funcția poetică a limbajului, expresivitatea.

Limbajul poetic a atras întotdeauna cititorul, atât din punct de vedere lingvistic, semantic cât și stilistic, deoarece, prin limbajul utilizat, autorul transmite cititorului emoții, trăiri, gânduri. Ștefan Munteanu¹ afirmă că „expresivitatea poetică va fi pentru noi nu numai facultatea limbajului de a spori forța de comunicare a cuvântului, ci însăși această forță realizată în actul armonios al potrivirii celor două laturi ale cuvântului, care fac posibilă reprezentarea profundă și revelatorie a ideii ca imagine, în formele gândite de autor.”

Limbajul artistic renunță la normele lingvistice, valorificând potențe denotative ale limbii și transformând cuvinte deja existente în limbă, prin conotație. Altfel spus, limbajul artistic este o modalitate de comunicare specifică artei. Folosirea termenilor cu sens figurat creează emoții, imagini plastice. Transformarea cuvintelor din limbajul comun în limbaj artistic ajută la formarea imaginilor poetice.

Figurile de stil sunt un procedeu stilistic prin care se schimbă sensul propriu al unui cuvânt în sens figurat, îmbogățind, astfel, sensul cuvintelor, în cadrul unei opere literare.

O figură de stil întâlnită foarte des în operele literare este epitetul. Cuvântul *epitet* provine din fr. *épithète* și lat. *epitheton*. Conform DEX², epitetul este un „determinant expresiv pus pe lângă un substantiv sau pe lângă un verb pentru a scoate în evidență mai nuanțat o trăsătură a obiectului sau a acțiunii și pentru a da mai multă expresivitate artistică creației respective.”

Tudor Vianu³ definește epitetul ca „parte de vorbire sau frază care determină în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb, însușirile lor estetice, adică acelea care pun în lumină felul cum le vede sau cum le simte scriitorul și care au un răsunet în sensibilitatea și fantezia cititorului.” Epitetul trebuie să aducă un plus semantic, să introducă în enunț o valoare expresivă; în absența expresivității, nu se vorbește de epitet, ci de simplă determinare.

Tipologie

Din punct de vedere morfologic, sunt: epitețe adjectivale (cu funcție de atribut/ nume predicativ): *Noaptea-i dulce-;* *primăvară, liniștită, răcoroasă* (Alecsandri); epitețe substantivale (cu funcție de atribut): *val de aur;* *fir de-argint;* *lacuri de smarald* (Alecsandri); epitețe adverbiale (cu funcție de complement circumstanțial): *plânge dureros;* *turbat mă sfâșia* (Heliade); epitețe gerunziale (cu funcție de atribut): *notele murinde;* *silfe șopotinde* (Eminescu);

După structură: epitețe simple: *asprul ger* (Alecsandri), epitețe duble: *primăvară, liniștită, răcoroasă* (Alecsandri), epitețe triple: *aerul văratic, dulce, moale* (Eminescu). Există și o a patra

¹Ștefan Munteanu, 1972, p.120.

²DEX, 2012, p.357.

³ Tudor Vianu, 1968, p.161.

categorie de epitețe, epitețe pletore care conțin o însușire de mai mult de trei termeni, dar acestea se folosesc mai rar.

Din punct de vedere estetic, conform DSL⁴, există o clasificare mai veche, utilizată parțial de T. Vianu, care cuprinde tipurile clasice de epitețe privite din punctul de vedere al funcției lor stilistice în text; unele categorii se suprapun: un epitet poate fi, de ex., apreciativ și ornant sau ornant și generalizator: epitet apreciativ (cuprinde o judecată de valoare): *floare mândră, răpitoare* (Eminescu); epitet evocativ (asociere în sintagmă⁵ a unei realități fizice cu una morală): *un gând fin și obscur* (Eminescu); epitet ornant (atribut al stilului „ornatus”, epitet care amplifică sensul determinantului: *adâncă spaimă* (Alexandrescu); epitet generalizator (valabil pentru un număr mare de determinate): *dulce plai; frumosul ideal* (Alecsandri); epitet individualizator sau individual (izolează elementul determinat): *lunecoase sfaturi*; (Eminescu); epitet pleonastic (asociere în sintagmă a două cuvinte aflate la distanță semantică mică; are, în general, funcție de superlativ): *ceață sură* (Eminescu); epitet impropriu sau imposibil (asociere caracteristică mai ales poeziei moderne, inacceptabilă ca determinare în limbajul curent) *iarba cerului albastră* (Arghezi); epitet cromatic: *păru-i galben* (Eminescu).

Din punct de vedere semantic, există: epitet comparativ: *mers ca o legănare*; epitet hiperbolic: *cupola gigantică*; epitet onomatopeic: *voce viuindă*; epitet personificator: *luna moale, sficioasă și smerită* (Eminescu); epitet metaforic: *broască de smarald; slova de foc; visul de azur* (Arghezi); epitet sinestezic: *aerul văratic, dulce, moale; mireasmă pipărată* (Eminescu); epitet contrastiv sau oximoron: *farmec dureros; bulgări de lumină* (Eminescu); epitet tautologic (crează aceeași idee): *făclii prealuminate*;

Foarte des se folosește epitetul inversat, sau epitet în inversiune: *dulce minune* (Eminescu).

Aplicații

G. Călinescu urmărește evoluția fenomenului literar românesc, oferind o imagine completă asupra acestuia.

Opera lui Mihai Eminescu, de G. Călinescu a prezentat interes pentru cititori datorită informațiilor oferite de către autor în ceea ce privește întreaga operă a lui Mihai Eminescu. Limbajul pe care G. Călinescu îl utilizează este unul colorat datorită expresivității și prin multitudinea figurilor de stil pe care acesta le folosește. În prezenta lucrare vom pune accent pe epitețele utilizate de către G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*, vol.I și vom analiza atât din punct de vedere semantic, morfologic, dar și din punct de vedere structural epitețele întâlnite.

Din punct de vedere structural, Călinescu folosește epitețe simple: *amintire glumeață* – „Episodul fusese conceput prin urmare la Viena, unde, după o *amintire glumeață*, un profesor ținea curs de istorie antică...” (p.35); *aluzie amară* – „...o *aluzie amară* la o părere a lui Maiorescu ...” (p.296); *aerul necăjit* – „Versurile pe care le trimite aceasta d-rei Cornelia Emilian, cu *aerul necăjit* de a nu fi izbutit să facă altele mai bune.” (p.471); *bătrînul satanic* – „În scurt, *bătrînul satanic* urmărește să pună pe tron pe fiul său ...” (p.128); *bizara compunere* – „În evul turbure al Daciei creștine din vremea năvălirilor barbare trebuie pusă *bizara compunere* Strigoii ...” (p.70); *inima murindă* – „...unde avea să cînte facerea Romîniei din *inima murindă* a Romei ...” (p.140); *istorica nerecoștință* – „...pentru *istorica nerecoștință* a omenirii față de exponenții adevărului.” (p.20); *năluca strălucitoare* – „*Năluca strălucitoare* nu poate fi, după definiția de încheiere a chiar Regelui Somn, decît puterea de ficțiune.” (p.24); *naționalist furtunos* – „Și apoi Eminescu era un *naționalist furtunos*.” (p.74); *nebunia întunecată* – „*Nebunia întunecată* a lui Ștefăniță s-a ivit de cînd pe malurile mării a văzut (o cetățuie neagră) cu o locuitoare, ce nu este alta decît Mira, fata lui Arbore.” (p.102); *ochii ironici* – „Acesta, așezat în capul mesei, își dezvoltă, sub *ochii ironici* ai tinerimii, etica sa patriotică...” (p.106); *pustiul sufletului* – „Ștefăniță ... își definește *pustiul sufletului*.” (p.105); *spirit funambulesc* – „Cu *spiritul funambulesc* din Munchausem, Eminescu nu-i familiar.” (p.427); *țipăt jalnic* – „Mureșan și Chipul...chemăți de un *țipăt jalnic*...” (p.24); *umbră de argint* – „... o oglindă neagră din care se desprinde o *umbră de argint*, vînăta la față ca mărgăritarul.” (p.29),

⁴DSL, 1997, p.187-188.

și epitete duble: *strălucitul adînc de mare* – „...rege străbun Nord, care-și petrece lungile nopți în *strălucitul adînc de mare...*” (p.143); *nebună călătorie în stele* – „... magul ... e pe cale de a întreprinde și el o *nebună călătorie în stele.*” (p.30); *dragostea angelică și cea infernală* – „Însă poetul avea de tratat *dragostea angelică și cea infernală*, avea o eroină lunatică la care ținea mult, pe Mira...” (p.125); *euforia selenară halucinantă* – „Toată *euforia selenară halucinantă* din Sărmanul Dionis a trecut aci.” (p.258) ; *fumul incert al inspirației* – „...informația istorică e acum ceva mai harnică, dar aceasta numai cît privim lucrurile ... căci ar fi hazardat să datăm *fumul incert al inspirației.*” (p.79); *instrument diabolic al politicii* – „Întîiul factor comun al acestor proiecte e ideea unui *instrument diabolic al politicii* naționale a lui Mihai Viteazul...” (p.126); *ironie decentă, deși amară* – „Cu mult mai blîndă, de o *ironie decentă, deși amară*, este Viziunea [Utopia] lui Don Quijote [Diamantul Nordului (Capriccio)].” (p.286); *icoana veșnic tinerei naturi* – „El trebuie să puie sub ochii călugărului *icoana veșnic tinerei naturi*, ca un quietiv al durerii.” (p.23); *ochi fix de nebună* - ... „mîngîierea dragostei Mirei, care îl privea cu *ochi fix de nebună*, cu zîmbet ateu...” (p.105)

Din punct de vedere morfologic, epitetele sunt exprimate printr-un adjectiv: *amintire glumeață, aluzie amară, aer necăjit, bătrînul satanic, bizara compunere, istorica nrecunoștință, năluca strălucitoare, naționalist furtunos, nebunia întunecată, ochi ironici, spirit fantabulesc, țipăt jalnic*; două adjective: *dragoste angelică și infernală, euforia selenară halucinantă, ironie decentă deși amară*; participiu: *inimă murindă*; substantiv: *pustiul sufletului, umbră de argint*; adjectiv și substantiv: *strălucitul adînc de mare, nebuna călătorie în stele, fumul incert al inspirației, instrument diabolic al politicii*.

După tipul însușirilor pe care le descriu, epitetele sunt personificatoare: *amintire glumeață, aer necăjit, nebună călătorie în stele, icoana veșnic tinerei naturi, ochi ironici*; metaforice: *pustiul sufletului, umbră de argint*; epitet în inversiune: *strălucitul adînc de mare, nebuna călătorie în stele, bizara compunere, istorica nrecunoștință*; epitet ornant: *bătrînul satanic, euforia selenară halucinantă, fumul incert al inspirației, instrument diabolic al politicii, naționalist furtunos, ochi fix de nebună, spirit fantabulesc, țipăt jalnic*; epitete cromatice prin sugerare: *strălucitul adînc de mare, năluca strălucitoare, nebunia întunecată*; epitet sinestezic: *aluzie amară, inimă murindă, năluca strălucitoare*; epitet evocativ: *dragoste angelică și infernală*; epitet oximoronic: *ironie decentă deși amară*.

Concluzii

G. Călinescu folosește diferite tipuri de epitete în *Opera lui Mihai Eminescu*, pentru a evidenția trăsături specifice operei eminesciene.

Din punct de vedere morfologic, funcția de epitet o pot îndeplini diferite categorii gramaticale. Cele mai des întâlnite sunt adjectivele și substantivele dar pot fi și adverbe sau verbe la gerunziu cu valoare adjectivală. În cazul substantivelor, introducerea epitetului se face, în general, prin prepoziții simple.

Din punct de vedere structural, predomină epitetele simple, dar sunt folosite și epitete duble.

După tipul însușirilor pe care le descriu, sunt predominante epitete în inversiune, personificatoare și epitete ornante, dar sunt folosite și epitete comparative, metaforice, sinestezice.

Epitetul accentuează imaginația scriitorului dar și trăirile pe care acesta le transmite. Prin acest trop, G. Călinescu reliefează însușiri deosebite ale operei lui Eminescu, punând în lumină atitudinea autorului față de lume.

BIBLIOGRAPHY

Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, Editura Științifică, București, 1972.

Vianu, Tudor, *Despre stil și artă literară*, în *Studii de stilistică românească*, ed. Didactică și pedagogică, București, 1968.

DEX, Academia Română, Institutul de Lingvistică Iorgu Iordan-Alexandru Rosetti, *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2012.

DȘL (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*), Bidu-Vrânceanu Angela, Călărașu Cristina, Ionescu Ruxăndoiu Liliana, Mancaș Mihaela, Pană Dindelegan Gabriela, Editura Științifică, București, 1997.

MDA, Academia Română, *Micul dicționar academic*, ediția a doua, Institutul de Lingvistică Iorgu Iordan, București, Editura Univers Enciclopedic, 2010.

Surse

Călinescu, G, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1969.

NATIONAL IDENTITY IN THE 19TH CENTURY: COLONEL LĂCUSTEANU'S MEMOIRS

Luciana Chiric (Lupu)

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Colonel Lăcusteanu's memories represent the only source in the Romanian literature that contributes to the realization of the concrete life of the past century. Lăcusteanu's memoirs highlight the idea of national identity in the nineteenth century, rebuilding the crucial moments of the national revival of the forty-eight period. Lăcusteanu's autobiography embraces multiple purposes, including the glorification of his own ascension and apology of his own career, which intertwines with that of political chronicle. Lăcusteanu's image appears to be the educator of future generations, as if he would not want to pass on than knowledge of narrow interest and a message of cultivating the ancestral virtues. The present work depicts the literary value of this illiterate author, the involuntary expressiveness, the historiographic intent, aspects of the political and social life of that period.

Keywords: memoirs of the nineteenth century, the authenticity of events, the forty-eight period, national rebirth, political and social life

Cele mai importante trăsături ale prozei din perioada pașoptistă sunt caracterul memorialistic, lipsa ficțiunii, a invenției pure: aflată la început de drum, proza românească pune, înainte de orice, faptul trăit. O trăsătură comună a prozatorilor pașoptiști este aceea de a respinge invenția. Proza din perioada pașoptistă nu s-a bucurat de o înnoire radicală spre deosebire de versul românesc din pașoptism. Poezia pașoptistă a ignorat ceea ce s-a scris înainte de 1830, ceea ce în cazul prozei, nu se întâmplă. În cazul prozei, sursele de inspirație sunt tot mai variate: fragmentele autobiografice își bazează stilistica pe dominanța **Memoriei** în defavoarea **Imaginației**. În opinia lui Mihai Zamfir, „Memoria înseamnă relatarea unor experiențe directe trăite de autor sau de personaje; din Memorie se revendică și reproducerea sau prelucrarea unor documente - administrative, politice, economice, istorice, non-literare prin definiție. Memorie înseamnă și apelul la surse literare preexistente, urmat de parafrizarea ori stilizarea lor.”¹

Critica veche numea memorialistica „literatura subiectivă” sau „literatura confesiunii”.² Criticul Eugen Simion afirmă faptul că orice operă literară poate fi subiectivă, presupunând un „subiect creator” (Jean Rousset) și o reprezentare individuală a lumii. Din prisma relației dintre autor-narator-personaj, ca și în cazul jurnalului intim sau al autobiografiei, cele trei instanțe coincid: „autorul este totuna cu cel care povestește și se identifică, în egală măsură, cu acela despre care se povestește.”³ Deosebirea dintre memorii și jurnalul intim se poate realiza din analiza raportului autorului. Autorul scrierii memorialistice se comportă ca un martor dublu: al existenței sale și al epocii sale. „În autobiografie și în jurnalul intim obiectul discursului este individul însuși, în memorii naratorul, povestindu-se pe sine, povestește mai ales lumea prin care trece...”⁴

În scrierile care aparțin genurilor biograficului, funcția de reprezentare și funcția de acțiune se suprapun. În memorii predomină pactul cu istoria, în timp ce în autobiografie, autoportret, jurnal intim, prevalează pactul autorului cu el însuși-pactul autobiografic. Memorialistul prezintă evenimentele, așa cum sunt derulate, creând o imagine a istoriei pe care a parcurs-o, în contrast

¹Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Ediția a II-a rev., Ed. Cartea românească.Polirom, București, 2012, p.164;

²Eugen Simion, *Genurile biograficului*, Vol 1, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, pag. 17;

³Ibidem;

⁴Idem, p.18;

cu autobiograful care se referă, în primul rând la sine. Memoriile se diferențiază de celelalte scrieri biografice și din pricina deosebirii în ce privește ritmul și natura discursului. Clauza sincerității în statutul memoriilor este pusă în discuție deoarece memorialistul (ca individ) este subiectiv, iar între momentul trăirii și momentul scrierii este o distanță. Memorialistul nu este spontan în observațiile sale fiindcă el nu-și notează seara ceea ce s-a petrecut în cursul zilei, cu spontaneitate, posibil în grabă, ci din contră are timp să-și organizeze discursul confesiv, narațiunea sa fiind retrospectivă. Autorul de autobiografie își construiește lucid imaginea unitară pe care o va prezenta lumii. Inadvertențele și asperitățile personalității sunt netezite. Caracterul scrierii este exemplar. Eugen Simion afirma că „Memorialul este o istorie întâmplată cu mult timp în urmă, notată în alt timp și cu altă stare de spirit.”⁵ Jurnalul, în comparație cu memoriile, este scris sub impresia evenimentului. Memoriile sunt publicate, de regulă, postum și atunci sunt avute în vedere trei aspecte: momentul trăirii evenimentelor, momentul scrierii și momentul lecturii lor. În narațiunea memorialistică autorul încheie un pact autobiografic și un pact istoric. Autorul își scrie viața după ce o trăiește. „Citim, în fond, o carte de memorii ca să descoperim o istorie văzută de un individ și de o viață reprezentată (închipuită) de cel care o trăiește și o scrie. Amândouă depind, în cele din urmă, de puterea discursului de a le face verosimile. Iar puterea discursului depinde în mare parte de coerența și expresivitatea povestirii din interiorul lui. O carte de memorii cuprinde, în fond, povestea unei vieți și, direct sau indirect, povestea unei istorii.”⁶

Criticul Eugen Simion este de părere că un memorialist care-și literaturizează viața nu lasă o bună impresie, așadar memorialistul trebuie să fie un martor de bună-credință. Acesta așteaptă de la o carte de memorii să spună adevărul, să fie sinceră, să fie o mărturie credibilă, verosimilă.

Renumerele literar al lui Grigore Lăcusteanu se datorează, în cea mai mare parte, memoriilor scrise de el în perioada 1865-1874, fiind publicate de către un membru al familiei, nepotul său, Radu Crutcescu, în anul 1935.

Apariția „Amintirilor” colonelului Lăcusteanu a produs „o veritabilă surpriză”⁷, o mișcare de simpatie în rândul criticilor, al literaților întrucât s-a dovedit a fi un text deosebit de important sub raport psihologic cu incursiuni în viața de familie. Mircea Anghelescu precizează că amintirile colonelului Lăcusteanu ocupă o poziție specială între textele memorialistice lăsate posterității de epoca revoluției de la 1848. Publicarea lor târzie le-a împiedicat să intre în fluxul comun al documentelor despre istoria primelor decenii ale modernității noastre și să participe la configurarea unui profil al epocii. Memoriile lui Lăcusteanu beneficiază de entuziasmul cu care critica modernistă trăia reîntâlnirea cu scriitura autobiografică a clasicilor secolului al XIX-lea, întrucât apar în aceeași perioadă cu publicarea „Însemnărilor zilnice” ale lui Titu Maiorescu. Lăcusteanu declară că își scrie amintirile pentru a lăsa nepoților și copiilor istoria familiei, „origina familiei lor” astfel încât să poată crește în respectul străbunilor care devine totdeauna un izvor de generoase inspirații. Istoricul familiei și biografia colonelului reies cu ușurință din textul său. Se observă atașamentul excesiv față de fiul său Mihai, Mișu, singurul fiu ajuns la vârsta majoratului. Lăcusteanu avea dorința arzătoare ca unicul său fiu să-i continue numele : „Voiam ca alături cu ostașul să fie și virtutea, voiam ca Mișul meu, unicul fiu și moștenitor al familiei mele, să se facă demn de numele ce purta, ca să fiu răsplătit și mângâiat pentru muncile și strădaniile mele cu care am luptat în lume din copilăria mea, căci și eu, și mumă-sa am trăit numai pentru copii. Și nu m-am înșelat în speranțele mele, căci Mișul meu avea destule mijloace și stofă într-însul spre realizarea dorințelor noastre. (Dar ce folos de toate sacrificiile și silințele lui și ale noastre?! Nenorocita noastră soartă au voit numai ca să ne agraveze mai cumplit chinurile și suferințele noastre care le-am gustat mai târziu cu pierderea lui.)”⁸ Exemplele din zona familială se încadrează într-o arie largă a autenticității. Lăcusteanu utilizează proverbe populare sau dictoane scoase din texte clasice, citându-le în latinește sau grecește: „ omul nu se însoară până nu-i sosește de la Dumnezeu scrisa lui”, „rumânul nu este vindicativ, își răzbună numai când îi dă cuțitul de os”, „pro mortuis nihil,

⁵ Simion, Eugen, op.cit., p.19

⁶ Idem, p.20;

⁷ Amintirile colonelului Lăcusteanu, Ed. Polirom, 2015, pref. de Mircea Anghelescu, p.7;

⁸ Idem, p.73

sicut bene”, când cade un stejar, toată lumea taie lemne. Un proverb sau un citat dintr-un autor clasic este neinterpretabil; citatul marchează refuzul său de a accepta nuanțele și reflectă încă o dată spiritul autoritar al memorialistului, dar și amabilitatea de a întrebuința o retorică potrivită să-l sprijine.

Memorialistul vorbește despre „*nenumărate faceri de bine*” ale rușilor asupra țării care devenise „*cămară turcească*”, pradă a tuturor exacțiunilor, încât „*cutez a zice că a patrula parte a țării era stăpânită de turci*”, în timp ce „*la Țipetele românilor, puterile europene...nu s-au gândit niciodată să arunce o picătură de balsam pe suferințele și durerile lor*”. Textul memorialistului este util și important pentru că personalitatea autorului este mai evidentă și mai ușor de descifrat în filigranul unui text care dă câteva indicații despre inventivitatea și caracterul laborios al confecționării unor asemenea documente de familie. În opinia lui G. Călinescu, meritul estetic al Amintirilor constă în aceea că stârnesc râsul: “Stilul lui Lăcusteanu e de un automatism care a putut entuziasma pe gidenii noștri, într-atât scriitorul e străin de orice idee de artă. Autenticitatea integrală, sub raport psihologic, a memoriilor produce o plăcere de ordinea umorului.”⁹

În opinia lui Mircea Anghelescu, **Amintirile colonelului Lăcusteanu** merită locul unui documentarist al istoriei. Între textele memorialistice lăsate posterității de epoca revoluției de la 1848, Amintirile colonelului Lăcusteanu ocupă o poziție specială.

I. Negoîtescu îl numește pe colonelul Grigore Lăcusteanu „adversar al pașoptiștilor”¹⁰ care și-a găsit un admirator în Camil Petrescu pentru *autenticitatea* stilului lor străin de orice literaturizare. Un punct de vedere asemănător are și Nicolae Manolescu care remarcă faptul că *Amintirile* sunt o operă literară involuntară ce prezintă interes ca „document moral și sufletesc antipașoptist”.¹¹ Reacționarismul lui rusofil este de cea mai comică speță, observă Manolescu: „Rusia a dat românilor frumoasa constituție (Regulamentul Organic), culeasă din toate constituțiile Europei... Această constituție, revoluționarii și desculții de la 1848 au nimicit-o și au ars-o...”.¹² Nicolae Manolescu îi observă atât calitățile de bun familist, soldat dedicat și creștin cu frică de Dumnezeu, cât și câteva trăsături negative, fiind un om plin de prejudecăți, cu o mentalitate de om moral, dar limitat, plin de prejudecăți. Criticul remarcă lipsa expresiei în înșiruirea amintirilor făcând referire la „portretele banale”¹³, frazele cu anacoluturi. Cu toate acestea, *Amintirile* au farmec în ochii intelectualului familiarizat cu stilul și cultura.

În opinia lui Camil Petrescu, *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu*, reprezintă un document autentic: „unicul document scris, autentic, pentru psihologia individuală românească”¹⁴. Camil Petrescu consemnează linia stilistică pe care se situează Lăcusteanu fiind de părere că activitatea „Junimii” nu a fost orientată către scrierile autentice, însă, cu toate acestea, Lăcusteanu și-a scris memoriile fără sacrificarea autenticului. Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu se împărtășesc din acest concret psihologic, Petrescu numindu-l un „aristocrat mândru care are pretenții patriotice, culturale, absolut estetice.”¹⁵ Camil Petrescu subliniază faptul că romanul românesc din acea perioadă nu a existat, tocmai pentru faptul că lipsea tehnica de abordare din punct de vedere sensibil. Acesta menționează că *Amintirile colonelului Lăcusteanu* ar putea fi asemănate cu un roman, pe care l-ar denumi „O viață...”¹⁶

Grigore Lăcusteanu are o contribuție istorică prin scrierea acestor amintiri, regăsindu-se în memoriile sale numeroase motive de interes istoric. Opera nu reprezintă doar un document istoric și social, ci și un document de „caracterologie”¹⁷. Camil Petrescu apreciază personalitatea colonelului Lăcusteanu : „Omul nici nu s-a preocupat să fie măcar sincer. El a fost sincer din orgoliu...Egoist și vanitos, convins că are o cultură rară, dominând pe cei ai casei, cărora li se adresa în scris, nici

⁹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Semne, 2003, p. 192.

¹⁰ I. Negoîtescu, *Istoria literaturii române*, Vol.I, Editura Minerva, București, 1991, p.43

¹¹ N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, p.281

¹² Ibidem

¹³ Idem, p.282

¹⁴ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Ed. Minerva, București, 1971, p.38

¹⁵ Idem, p.40

¹⁶ Idem, p.43

¹⁷ Idem, p.45

măcar nu-și pune problema sincerității. El era definitiv ca un augur... . Dacă n-ar fi fost atât de plin de el, nici n-ar fi dat atâtea sfaturi, n-ar fi avut pretenția să explice atâtea. El reprezintă ca nici o altă operă românească a veacului trecut o concepție proprie a lumii, o Weltanschauung, oricât de mărginită.”¹⁸ Camil Petrescu, entuziasmat de autenticitatea *Amintirilor*, le-a asemănat cu *Scrisorile* lui Ion Ghica și cu *Ciocoii* lui Nicolae Filimon. El este de părere că toți scriitorii epocii trăiesc intens abstracția literară (patriotică, socială, poetică, ideologică), și doar cei trei nominalizați mai sus (Lăcusteanu, Ghica, Filimon) au capacitatea de a vedea concret. În articolul publicat de Camil Petrescu, *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile anticalofilismului*, apropie numele lui Grigore Lăcusteanu cu cel al lui L. N. Tolstoi : „Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu îți dau impresia tulburătoare a manuscrisului unui roman de proporțiile *Război și pace*, fără ideologia romanului rus, dar cu aceeași originară putere de creație din care s-au pierdut trei sferturi- nu în ordine, ci la întâmplare – din totalul foilor...” Explicația ce urmează și motivul plastic nu atenuează apropierea celor doi scriitori, dimpotrivă o accentuează: „Viziunea e un tablou sfâșiat cu cuțitul, călcat în picioare, zdrențuit și pe care îl întinzi, prins sufletește, solicitat puternic și senzual să închipui restul... Nu numai că n-a pierdut și din acea frumusețe vie, pe care o urmărea Rodin când schilodea în parte statuile sale.”¹⁹ După mult timp de la publicarea articolului lui Camil Petrescu, în care face referire la *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu*, putem afirma că scriitorul nostru exagera întrucât istoria literaturii nu a confirmat poziția camilpetresciană.

În opinia lui Eugen Simion, „*Amintirile colonelului Lăcusteanu* plac cititorilor , în primul rând, ca document de epocă și, în al doilea rând, plac ca roman indirect. Valoarea lor ca document anticalofil este relativă.”²⁰ Eugen Simion este convins că Lăcusteanu nu este preocupat pentru stilul lor literar, când își notează amintirile. Cu toate acestea, colonelul memorialist nu consemnează orice idee ce-i vine în minte. El utilizează o retorică inventată de alții și un limbaj folosit de oamenii cultivați ai vremii: dă citate din grecește și latinește, se folosește de limbajul neologic al „ciocoilor”, „ștregarilor”, „craior”, „vagabonzilor”, celor care provoacă evenimentele de la 1848. El folosește și un vocabular de origine rusească. Criticul Simion este de părere că Petrescu s-a înșelat când a afirmat că „omul (...) nu s-a gândit nicio clipă la publicarea acestor note, a stat în fața hârtiei singur el cu Dumnezeu” și aduce o explicație în acest sens, cu exemple din text: memorialistul se gândește la posibila săi cititori, dovadă că îi invocă în text: „iubiți lectori, veti vedea cum au împins spre prăpastie”...și, în alt moment al vieții sale, ia ca martori pe dreptii săi lectori: „lectorii judece, este așa ranchiună sau nu?... Aceste precizări dau posibilitatea ca notele sale să fie tipărite. Petrescu concluzionează că „El nu mai stă singur, în acest caz, cu Dumnezeu în fața hârtiei, stă și cu gândul că ceea ce scrie va fi citit și judecat. De altfel cel care se apucă să-și povestească viața în cel mai mare secret nu este niciodată singur.”²¹

Colonelul Lăcusteanu era familiarizat cu scrierea memorialistică deoarece respectă o structură clasică, aceea de a-și prezenta originea, în prima parte a scrierii, vorbind de „moșii” lui, urmând ca în partea a doua să-și prezinte biografia din perioada tinereții, continuând în a treia parte istoria vieții sale de la căsătorie până la moartea fiului sau, Mișu. În scrierile sale se observă vocația involuntară pentru concretul psihologic, autenticitatea confesiunii, dar și profilul moral caracterizat printr-o sinceritate excesivă. În acest sens, George Călinescu a afirmat: „Rar om se înfățișează mai neprefăcut în fața noastră”²². Savoarea acestor *Amintiri* scrise de „un neliterat vine nu din lipsă de gramatică, așa cum crede G. Călinescu, ci mai degrabă dintr-un elementar, dar puternic, simț involuntar de a surprinde realul și de a configura un destin uman într-o istorie care-și schimbă des decorurile”.²³ Memorialistul relatează cu multe detalii, în prima parte a amintirilor, suferințele cauzate de moartea fiului său.

¹⁸Ibidem

¹⁹Camil Petrescu, op.cit., p.51

²⁰Eugen Simion, op.cit., p.232

²¹Idem, p.234

²²Ibidem

²³Idem, p.240

În ceea ce privește viața politică și socială de la mijlocul secolului al XIX-lea, colonelul este un om de arme și își făurește o morală adecvată. Nefăcând parte din protipendadă, el se consideră legat de partida boierească și apără privilegiile acesteia împotriva tuturor încercărilor de reformă generoasă ale generației revoluționare de la 1848. Aceasta nu-l împiedică totuși să cârtească în momentul când i se pare că partidul acesta nu îi dă ceea ce i se cuvine. Are sentimentul responsabilității, se consideră patriot și în momente cruciale crede că poate salva poporul român. Este ambițios și impulsiv, amenință mereu cu demisia, aruncă sabia și înjură când Știrbei Vodă ridică în grad alți ofițeri, iar pe el, „loialul și curajosul maior”²⁴, îl uită. Nu este de acord cu măsurile luate de Tudor Vladimirescu, pe care îl blamează „care a dat cea dintâi manifestație de a omorî aristocrația română, spre a se urca prostimea și mojcimea pe ruinele ei, vrăjmaș neîmpăcat al nobleței”. Alexandru Ioan Cuza este și el „un câine roșu”. Îi detestă pe „ciocoi”, „craii”, „desculții”, „vagabonzii” care se ating de rangurile statornice și amenință aristocrația. Se arată mai neînduplecat față de evenimentele de la 1848 decât marii boieri pe care îi acuză de slăbiciune și de complicitate cu „roșii”²⁵. Colonelul este supărat că desculții de la 1848 nesocotesc Regulamentul Organic. Credința colonelului era că revoluția de la 1848 e opera unui grup de „crai deznădăjduți” și, de aceea, nu ezită să scoată sabia împotriva lor.

Cel mai important eveniment, la care Lăcusteanu este martor și actor, este Revoluția de la 1848, pe care memorialistul o prezintă cu o adversitate încă nestinsă: „În anul 1847 se coaliza dăscăleții, advocații și ciocoi rapace, aspirând la o răsturnare generală a țării, cu scop de a se urca peste ruinele boierilor și celor avuți.” În acest segment al memoriilor, autorul, care se descrie singur drept ținând de tipul sangvino-colic, devine pamfletar, în genul cronicarilor munteni răi de gură ai Evului Mediu. Din dezgustul său rezultă efecte stilistice inedite, de ordinul „parodicului”²⁶, mai ales când relatează în modul său ranchiunos evenimente clasate sub raportul judecății istorice: “Poporul încurajându-se au intrat în cazarmă, năbușind oștirea cu sărutările.”²⁷

În contextul Revoluției de la 1848, Doris Mironescu afirma: „Grav este faptul că represiunea era comandată de ruși, fără știrea administrației românești. Chiar și delegatul turc, Fuad Pașa, îl acuză că nu e român dacă acționează din ordinul rușilor”²⁸, acuzație la care Lăcusteanu îi dă replica invocând „specificul național” și neajunsurile politice ale țării pentru a justifica trădarea sa: “Ce să fac? îi zisei. Așa este soarta noastră, a rumânilor!... Care se scoală mai de dimineață, acela te ia de păr. Știți, Ecselenția voastră, că dacă nu aș fi executat ordinele rușilor, mâine aș fi fost împușcat...că i-am trădat.”²⁹ Rușii îl vor ajuta să se pensioneze colonel, făcând presiuni asupra guvernului să-și dea acordul. Pozează în victimă a unor compatrioți neînțelegători: “În aceeași zi m-am dus de am mulțumit lui Halcinski, și nicidecum patrioților mei, domnului și miniștrilor cărora le-am slujit douăzeci de ani lor și țării mele, și acum mă trimitea la calendele grece. (Iată dreptatea!)”³⁰

În concluzie, *Amintirile colonelului Lăcusteanu* rămân o importantă scriere memorialistică a secolului al XIX-lea românesc care, pe de o parte, creează o imagine a unei epoci istorice, în deplina derulare a Revoluției de la 1848, iar pe de altă parte, conturează și spectacolul unei personalități psihologice și morale accentuate, cu numeroase implicații istorico-culturale.

²⁴Idem, p.236

²⁵Ibidem

²⁶ Florin Faifer, *Lăcusteanu, Grigore*, în *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei, 1979, p. 492.

²⁷ Amintirile colonelului Lăcusteanu, op. cit., p. 174.

²⁸ Revista *Caiete critice*, editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2(340)/2016, p.76

²⁹ Amintirile colonelului Lăcusteanu, op.cit., p.203

³⁰Idem, p.216

BIBLIOGRAPHY

- *Amințirile colonelului Lăcusteanu*, Ed. Polirom, 2015, pref. de Mircea Anghelescu;
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Semne, 2003;
- Faifer, Florin, *Lăcusteanu Grigore*, în *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei, 1979;
- Manolescu, N., *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008;
- Negoțescu, I., *Istoria literaturii române*, Vol. I, Editura Minerva, București, 1991;
- Petrescu, Camil, *Teze și antiteze*, Ed. Minerva, București, 1971;
- Revista *Caiete critice*, editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2(340)/2016
- Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, Vol 1, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008;
- Zamfir, Mihai, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Ediția a II-a rev., Ed. Cartea românească, Polirom, București, 2012;

BLAGA AND THE COSMIC ENTHUSIASM

Mădălina Onet

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Considered one of the most illustrious poets of the twentieth century, Lucian Blaga is fascinated by the innovative ideas found in Nietzsche's philosophy. Like other poets of the interwar period, Lucian Blaga is interested in Nietzschean vitalism, the only one who can unleash his vital energy and which he considers an antidote to the intellectualism of the modern man. The overthrow of the scale of values, the concept of the overman, the rejection of science as a way of knowing, the adversity of modern society strengthened the idea that German culture and expressionism are inspiring. Thus, in the first volume of poems, one can notice the tendency to celebrate life and the isolation of the genius of humanity, its communion with nature, which is the expression of the expressionists.

Nietzsche's vision of the human condition and the meanings of the "God died" correspond to Blaga's sensibility. In his poems, God is called to reveal the mystery of existence, but He refuses and chooses to remain hidden. Lucian Blaga also aligns the Nietzschean ways of finding the truth by returning to myths and Apollonian-Dionysian dichotomy proves to be indispensable to the new style of perception of the world, Blaga being heavily impressed by the dionysiac, and this attitude is evident by the appropriation of Zarathustra's prophecies and by the desire to be lost in the infinite nature. Without the Nietzschean influence, Blaga could not have conceived concepts such as enthusiasm, vitality, verbal invention. Even Goethe's concept of the daemonic is described in terms of the Dionysian exaltation. The Romanian philosopher replaces the Apollin with the conscious, paradisaic cognition and the Dionysius is substituted by his own concept, namely luciferic cognition.

In the first stage of creation, especially in the first volume of poems: "Poems of Light" this influence can be recognized because of the style and the fundamental questions of existence.

Keywords: Lucian Blaga's poetry, Nietzsche's philosophy, vitalism, celebrate life, Apollonian-Dionysian dichotomy

Considerat a fi unul dintre cei mai iluștri poeți ai secolului al XX-lea, Lucian Blaga este fascinat de ideile inovative regăsite în cadrul filosofiei nietzscheene. Asemenea altor poeți din perioada interbelică, Lucian Blaga este interesat de vitalismul nietzschean, singurul care îi poate descătușa energia vitală și pe care îl consideră un antidot împotriva intelectualismului omului modern. Răsturnarea scării de valori, conceptul Supraomului, respingerea științei ca modalitate de cunoaștere, adversitatea pentru societatea modernă i-au întărit ideea conform căreia cultura și expresionismul german sunt generatoare de inspirație. Astfel că, se poate remarca, în primele volume de poezii, atât tendința de celebrare a vieții, cât și izolarea geniului de umanitate, comuniunea acestuia cu natura, proprie expresioniștilor. Iulian Boldea descrie primele volume de poezii astfel: „Poezie a marilor elanuri vitaliste proiectate la scară cosmică și a identificării eului cu universul elementar (în primele volume) lirica lui Blaga cunoaște o evoluție marcată de drama *tristeții metafizice* a omului problematic înstrăinat de *tainele* genezice ale universului și aspirând spre regăsirea echilibrului originar, sub semnul unui *mit al reintegrării* într-un spațiu ideal al mitologiei românești.”¹

Viziunea lui Nietzsche asupra condiției umane și semnificațiile replicii „Dumnezeu a murit” se potrivesc sensibilității lui Blaga. În poeziile sale, Dumnezeu este chemat a-i dezvălui misterul existenței, însă El refuză și alege să rămână ascuns. De asemenea, se aliniază căii nietzscheene de aflare a adevărului prin reîntoarcerea la mituri, iar dihotomia apolinic-dionisiac se dovedește a fi

¹ Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești (perspective analitice)*, Colecția „Studii”, Editura Aula, Brașov, 2005, p. 340.

indispensabilă noului stil de percepere a lumii, Blaga fiind puternic impresionat de dionisiac, iar această atitudine este evidentă prin însușirea profețiilor lui Zarathustra și prin dorința de a se pierde în infinitul naturii. Fără influența nietzscheană, Blaga nu ar fi putut să creeze concepte precum: entuziasmul cosmic, elanul vitalist, invenția verbală. Însuși demonia goetheană este descrisă în termenii exaltării dionisiace. Corin Braga, referindu-se la cultul dionisiac adoptat de Blaga, vorbește despre un „ocean întors” cu trei lentile: prima și cea mai îndepărtată este a umanismului iluminist, a doua este a lui Nietzsche, a iraționalismului, caracterizată printr-o schimbare de perspectivă – de pe principiul apolinic pe cel dionisiac –, iar cea mai actuală este lentila expresionismului, care amplifică conceptul de originaritate. Filosoful român înlocuiește apolinicului cunoașterea paradisiacă, conștientă, iar dionisiacul este substituit de un concept propriu, și anume cunoașterea luciferică. Cunoașterea paradisiacă este de tip logic, rațional, reducând misterul prin conceptualizare, pe când cunoașterea luciferică are drept scop potențarea misterului. Blaga utilizează conceptul de *stil* pentru a defini o varietate de caracteristici determinate de factorii inconștienți și influențate de spațialitatea și temporalitatea *spațiului mioritic*. În aceeași manieră în care disociază tipurile de cunoaștere, tot astfel la nivelul stilului, Blaga distinge între metafora plasticizantă, care are scopul de a conferi concretețe faptului, fără să îi îmbogățească conținutul și metafora revelatorie, care are drept scop unic revelarea misterului fundamental pentru conținutul obiectului.

În scrisorile către Cornelia, Lucian însuși mărturisește că, datorită iubirii, conștiința lui s-a dedublat: o parte din el se află în imperiul unei liniști apolinice, iar cealaltă parte se contituie ca un tărâm atins de avânturi dionisiace. Considerând natura apolinică proprie sclavilor culturii, îmbrățișează principiul dionisiac, care revine geniilor și reprezintă chintesența posibilităților unui individ. Asemenea lui Nietzsche, Blaga divide indivizii în două categorii: cei mai numeroși, dar lipsiți de substanță metafizică, și elita spirituală, oamenii aleși: „Pe urmele lui Nietzsche, el se revoltă împotriva comodității și inerției spirituale, propovăduind eliberarea omului de sub prejudecăți și falsitate.”²

Numeroși critici literari, printre care îi menționăm pe E. Lovinescu, G. Călinescu, Ion Vinea, Nicolae Manolescu, contestă nietzscheanismul lui Blaga, considerându-l mai degrabă o impunere: „Poemele debutului lui Blaga sunt exerciții intelectuale scurse de orice lirism, de o sentențiozitate seacă, precum aceea din gazeturile lui Coșbuc ori din compunerile conceptuale ale lui Cerna (*Pustnicul din Pașii profetului* pare scris de acesta), de un vitalism retoric-abstract, împrumutat din *Zarathustra* lui Nietzsche (și care-l făcea să exulte și pe tânărul Barbu), dar cât se poate de străin de firea contemplativă a poetului, înrudit cu Rilke și Trakl mai degrabă decât cu Däubler sau Heym. Exclamațiile sună fals în gura tânărului Blaga”³.

Cornel Moraru observă că Blaga nu este interesat în prima etapă de creație de misterul transcendentului, ci de misterul ființei umane, exacerbandu-și sentimentele: „câtă vitalitate, atâta fervoare spirituală și aspirație la puritatea ideală a elementelor.”⁴ Vitalizarea misterului, eul poetic în ipostaza de stihie cosmică, avânturile dionisiace, spiritul care își depășește corpul, materia, spațiul și timpul sunt doar câteva dintre conceptele planului ideologic al *Poemelor luminii*.

În prima etapă de creație influența nietzscheană poate fi recunoscută la nivelul stilului, dar și a întrebărilor fundamentale ale existenței: „sentimentul de explozie interioară trăit de poet în anii 1917-1918 este ipostaziat într-un cult orgiastic de natură mistică, avându-l pe Dionysos ca zeu tutelar.”⁵ În „Poemele luminii”, Blaga îi conferă o expresie deosebit de plastică conceptului de Supraom: „O, inima: când pieptul ea mi-l sparge cu/ bătaia de plumb,/ atunci îmi strigă îndrăzneță/ că peste veacuri lungi și goale și pustii,/ când Dumnezeu se va-ndemna/ să fac-o altă lume/ și-o

²Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Ediția a II-a, revizuită, Studiu introductiv de Călin Teuțișan, Editura Tracus Arte, București, 2013, p. 275.

³Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 677.

⁴Cornel Moraru, *Lucian Blaga. Monografie, antologie comentată și receptare critică*, Editura Aula, Brașov, p. 12.

⁵Corin Braga, *op. cit.*, p. 278.

omenire/ din neamuri mari de zei,/ Stăpânul bun va plămădi atunci din lutul ei/ pe noul Adam.”⁶ (*Inima*), iar metafora luminii sugerează o forță demiurgică care îi invadează ființa, eliberând o mare cantitate de energie divină, care face posibilă călătoria cosmică a sufletului: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!/ Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță – încătușat./ Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu, să spintec/ nemărginirea/ să nu mai văd în preajmă decât cer,/ deasupra cer,/ și cer sub mine—/ și-aprins în valuri de lumină/ să joc/ străfulgerat de-avânturi nemaipomenite/ ca să răsuflă liber Dumnezeu în mine,/ să nu cârtească: <<Sunt rob în temniță!>>”⁷ (*Vreau să joc!*).

Volumul *Poemele luminii* debutează cu mărturisirea perspectivei lui Blaga care percepe universul ca o *corolă de minuni*, poetului fiindu-i specifică lumina nocturnă, spre deosebire de *lumina altora*, vinovată de distrugerea tainelor. Acesta integrează această viziune proprie într-un spațiu arhetipal presărat cu mituri universale: „*Poemele luminii* (1919) reprezintă etapa dionisiacă a acestei viziuni. Mobilizat de avânturi nemaipomenite, în armonie cu ritmurile unei naturi aflate în primă geneză, eul liric exprimă, într-o gesticulație hiperbolică, voința de cuprindere, de contopire și asimilare a universului întreg, într-o aspirație de depășire a limitelor individualității.”⁸ Datorită faptului că integrează viziunea sa despre lume în versurile acestei prime poezii a volumului, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este considerată o *ars poetica*. Prin intermediul acesteia, Blaga își mărturisește aderența la cunoașterea de tip luciferic, asumându-și misterele existenței și nedorind să le distrugă prin raționalitate. La nivel gramatical, această opoziție între poet și lume și opțiunea sa pentru cunoașterea luciferică este evidentă prin utilizarea pronumelui personal de persoana I, a verbelor la indicativ prezent și a adjectivelor posesive: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ și nu ucid/ cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc/ în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte.” În acest ultim vers citat sunt sintetizate tainele universului, prin simbolurile „flori”, „ochi”, „buze” și „morminte”, adică iubirea, spiritualitatea, logosul și neantul. Cei care optează pentru cunoașterea de tip paradisiac și vor să reveleze tainele universului prin intermediul logicii sunt condamnați de poet: „*Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric*”. Antinomia sa față de restul lumii este accentuată: „dar eu,/ eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —/ și-ntocmai cum cu razele ei luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții,/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi flori de sfânt mister,/ și tot ce-i ne-țeles/ se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari/ sub ochii mei.” Finalul poeziei dezvăluie maniera poetului de a exista și de a cunoaște misterele lumii: prin iubire. Cele două simboluri „lumina mea” și „lumina altora” ilustrează, în mod clar, relația de opoziție dintre cele două planuri ale poeziei, elocvente pentru cele două tipuri de cunoaștere: luciferică și paradisiacă.

În *Lumina* este ipostaziată o viziune mitică a genezei prin Marele Anonim, procesul cosmogonic realizându-se aici prin nașterea luminii: „Nimicul zăcea-n agonie,/ când singur plutea-n întuneric și dat-a/ un semn Nepătrunsul:/ <<Să fie lumină!>>” . Lumina pătrunde cu o vitalitate primară dionisiacă în spațiul biblic, haotic, creând diferențiale divine: „O mare/ și-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă:/ o sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi,/ o sete de lume și soare.”⁹ Potrivit lui Tudor Vianu, limbajul poetic al acestei poezii este unul metaforic, învăluit de mister, lumina reprezentând actul cosmogonic primordial, care dă naștere imensității: „o mare”, dar și unui tip de cunoaștere impulsivă și spontană: „un vifor nebun de lumină”. Datorită acestor explozii, se înfățișează creația, dar și setea de cunoaștere. Antinomia tăcere-cuvânt se formează în aceeași manieră ca întuneric-lumină: „lumina care se desprinde din tenebre, ca și cuvântul din tăcere, elemente primordiale în cosmogonia biblică, sunt, în sens goethean, fenomenele originare ale poeziei lui Blaga.”¹⁰ Atât lumina, cât și cuvântul sunt ambivalente, deoarece cuvântul poate să

⁶ Lucian Blaga, *Opera poetică*, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, Editura Humanitas, București, 2018, p. 46.

⁷ *Ibidem*, p. 21.

⁸ Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 341.

⁹ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ Nicolae Balotă, *Euphorion*. Eseuri, Cap. „Lucian Blaga, poet orfic”, Editura pentru literatură, București, 1969, pp. 302-304.

ucidă, dar și să potențeze misterul, iar lumina se disociază între lumina altora, apolinică, rațională, și lumina poetului, dionisiacă. Din tenebrele sufletului, lăcașul focului divin, izbucnește aici entuziasmul dionisiac: „Lumina ce-o simt năvălindu-mi/ în piept când te văd – minunato,/ e poate că ultimul strop/ din lumina creată în ziua dintâi.” Pentru a renaște, este necesară o coborâre în tărâmul umbrelor și al întunericului, o coborâre în moarte. Poetul creează prin emanație din propria interioritate, spre deosebire de Dumnezeu creștin care înfăptuiește totul din nimic.

Jocul apolinic – dionisiac din *Vreau să joc!* pune în lumină relația dintre poet și Dumnezeu: „misterul lui *homo ludens*, bucuria abisală a creatorului, în atingere cu misterul lui *Deus ludens*.”¹¹ Divinitatea captivă în interiorul ființei umane poate fi eliberată numai prin joc, iar această bucurie a lăuntricității este atât de intensă încât se apropie foarte mult de tragic.

Metafora luminii se plasează în opoziție cu cea a păcatului, laitmotiv recurent în lirica blagiană: „Pesemne – învrăjbiți/ de-o veșnicie Dumnezeu și cu Satana/ au înțeles că e mai mare fiecare/ dacă-și întind de pace mâna. Și s-au împăcat/ în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet/ credința și iubirea și-ndoiala și minciuna.// Lumina și păcatul/ îmbrățișându-se s-au înfrățit în mine-nțâia oară”¹² (*Pax Magna*). Jocul inocent al tânărului Demiurg descătușat este înlocuit de jocul grav al împăcării, dincolo de aparenta rivalitate, lui Dumnezeu cu Satan. După ce simte adânc dumnezeirea metamorfozată în auto-dumnezeire, după ce simte că eul i se îneacă într-o mare de lumină, după ce aude în sine glasul diavolului din întuneric, care își face cămin din interioritatea sa, după ce are conștiința amară a reunirii celor două principii, demiurgic și satanic, și a reluării luptei lor, eul liric își asumă, cu luciditate, tragică polaritatea. Sursa puterii dionisiace este conferită, la Blaga, de ideea de păcat și păgânism: „mă-nchin luminii voastre, stelelor,/ și flăcări de adorare/ îmi ard în ochi, ca-n niște candelă de jertfă.” Poetul are un moment de ezitare privind ținta avânturilor sale: „o, stelelor, nici voi n-aveți/ în drumul vostru nici o țintă,/ dar poate tocmai de aceea cuceriți nemărginirea!”¹³ (*Stelelor*).

După primul element al Genezei, lumina, urmează pământul, dar este un pământ aflat în combustie, atmosfera poemului fiind una toridă: „Văzduh topit ca ceara-n arșița de soare/ curgea de-a lungul peste miriști ca un râu.” Poetul dorește să-l audă mai bine, acesta având o anima, o esență vitală: „N-avea să-mi spună/ nimic pământul? Tot pământu-acesta/ neîndurător de larg și-ucigător de mut, nimic?// Ca să-l aud mai bine mi-am lipit/ de glii urechea – îndoielnic și supus –/ și pe sub glii ți-am auzit/ a inimei bătaie zgomotoasă.// Pământul răspundea.”¹⁴ (*Pământul*).

După lumină și pământ observăm apariția mării, care îi propulsează sufletul în nesfârșit: „Soarele în răsărit – de sânge-și spală-n mare/ lăncile, cu care a ucis în goană noaptea/ ca pe-o fiară./ Eu/ stau pe țărm și – sufletul mi-e dus de-acasă,/ S-a pierdut pe-o cărăruie-n nesfârșit și nu-și găsește/ drumul înapoi.”¹⁵ (*Lamare*).

Focul este un alt element fundamental întâlnit adesea în lirica blagiană în diverse ipostaze: soare, lumină, stele, rug, flăcări, limbi de foc, scântei, cenușă: „Atâtea stele cad în noaptea asta./ Demonul nopții ține parcă-n mâni pământul/ și suflă peste el scântei ca peste-o iască/ năprasnic să-l aprindă./ În noaptea asta-n care cad/ atâtea stele, tânărul tău trup/ de vrăjitoare-mi arde-n brațe/ ca-n flăcările unui rug./ Nebun,/ ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind,/ ca să-ți topesc zăpada umerilor goi,/ și ca să-ți sorb, flămând să-ți mistui/ puterea, sângele, mândria, primăvara, totul./ În zori când ziua va aprinde noaptea, când scrumul nopții o să pară dus/ de-un vânt spre-apus,/ în zori de zi aș vrea să fim și noi/ cenușă,/ noi și – pământul.”¹⁶ (*Noi și pământul*). Focul se dovedește a fi un element mult mai puternic decât apa, aceasta nereușind să potolească focul, care cuprinde totul, astfel că zăpada se topește pe umerii goi: „Celelalte două elemente – apa și aerul – nu rezistă de obicei temperaturilor acestui univers de foc și suferă tot soiul de metamorfoze.”¹⁷ Pământul și focul

¹¹ Cornel Moraru, *op. cit.*, p. 13.

¹² Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 54.

¹³ *Ibidem*, p. 57.

¹⁴ *Ibidem*, p. 22.

¹⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 168.

sugerează energia vitală, pasiunea, substanțialitatea, indicând energetismul transmis pe filieră nietzscheană, dar și accentele expresioniste, insinuând dominarea ființei umane de către forțele cosmice.

Viața netrăită a strămoșilor, ciclicitatea unui spirit prin legătura neamului, amintirea care este, de fapt, amintirea strămoșilor, se regăsesc în *Liniște*: „Se spune că strămoșii cari au murit fără de vreme,/ cu sânge tânăr încă-n vine,/ cu patimi mari în sânge,/ cu soare viu în patimi,/ vin,/ vin să-și trăiască mai departe/ în noi/ viața netrăită.//(...) O, cine știe – suflete, -n ce piept îți vei cânta/ și tu odată peste veacuri/ pe coarde dulci de liniște,/ pe harfă de-ntuneric – dorul sugrumat/ și frânta bucurie de viață? Cine știe? Cine știe?”¹⁸.

La Blaga, soarele și-a pierdut din intensitate, fiind specific pentru momentul amurgului sau pentru un tărâm orfic. Astfel în poemul *Mi-aștept amurgul*, titlu care duce cu gândul la *Amurgul idolilor* a lui Nietzsche, lumina neagră nu mai emană din soare, forța acestuia divizându-se, ci din stele: „În bolta înstelată-mi scald privirea –/ și știu că și eu port/ în suflet stele multe, multe/ și căi lactee,/ minunile-ntunericului./ Dar nu le văd,/ am prea mult soare-n mine/ de-aceia nu le văd./ Aștept să îmi apună ziua/ și zarea mea pleopa să-și închidă,/ mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,/ să mi se-ntunece tot cerul/ și să răsară-n mine stelele,/ stelele mele,/ pe care încă niciodată/ nu le-am văzut.”¹⁹

Munții sunt indispensabili sufletului, aceștia constituind un fundal propice pentru izbucnirile pline de vitalitate ale poetului. Munții reprezintă singurele forme de relief impunătoare, grandioase, fiind direct proporționale cu elanul dionisiac: „Dar munții – unde-s? Munții/ pe cari să-i mut din cale cu credința mea?// Nu-i văd,/ îi vreau, îi strig și – nu-s!”²⁰ (*Dar munții – unde-s?*). Soarele este furnizorul credinței poetului, făcând posibilă contopirea acestuia cu nemărginirea.

Energia exorbitantă se revărsă din interioritatea poetului, din propriul „izvor”, poetul fiind cuprins de isteria creatoare: „Nu-mi presimți tu nebunia când auzi/ cum murmură viața-n mine/ ca un izvor/ năvalnic într-o peșteră răsunătoare?”. Poetul este un punct median pe o axă verticală care pompează sacralitatea atât din izvor, cât și prin intermediul ploii de rouă: „Nu-mi presimți văpaia când în brațe/ îmi tremuri ca un picur/ de rouă-mbrățișat/ de raze de lumină?”. Vorbim despre o iubire abisală în care Dumnezeu pare mai mare: „Nu-mi presimți iubirea când privesc/ cu patimă-n prăpastia din tine/ și-ți zic:/ O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu/ mai mare!”²¹ (*Nu-mi presimți?*).

Punctul original dionisiac reprezintă originea actului de creație, dar și a setei de viață, a dorinței de a fi. Haosul dionisiac original este „alimentat de Marele Anonim și de diferențialele divine cari recad în el, în haos”²². Abordarea gorunului este justificată de Lucian Blaga astfel: „Un gorun se află în fața noastră, îl vedem, îl pipăim, îl identificăm. Datorită unora din însușirile sale, gorunul are darul unei prezențe deosebite de a tuturor celorlalți goruni; față de actul nostru aperceptiv el se afirmă ca o certă individuațiune. Forma lui, deși asemănătoare cu a altora, e prin o mulțime de amănunte – numai a lui; felul cum sunt așezate crăcile e numai a lui, și bogăția și distribuția frunzelor de așisderea.”²³ Individualizarea gorunului este potențată numai de înțelegerea noastră a materiei și a configurației lui reală și de maniera în care ni se comunică în repere crono-spațiale.

Ființa umană trebuie să ființeze misterul și mitul, acest fapt reprezentând originea metaforelor revelatorii, care depășesc dimensiunile temporale, relaționând cu fondul original dionisiac al omului. Metafora și stilul sunt complementare, potențând actul revelator. Ființa umană are o structură ambivalentă, pe de o parte, aceasta se încadrează într-o lume concretă, pe care nu o poate exprima, iar, pe de altă parte, este cuprinsă de brațele misterului, pe care nu îl poate releva. Singura cale de acces este prin intermediul metaforei, definite ca: „moment ontologic

¹⁸ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹ *Ibidem*, p. 31.

²⁰ *Ibidem*, p. 32.

²¹ *Ibidem*, p. 34.

²² George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976, p. 151.

²³ Lucian Blaga, *Trilogia cosmologică*, cap. *Diferențiale divine*, București, Humanitas, 1997, p. 50.

complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații, așadar o dimensiune specific destinului uman.”²⁴.

Metafora luminii este emblematică pentru opera lui Lucian Blaga, fiind inclusă în titlul volumului de debut și sugerând cunoașterea. Lumina, primul element al creației, este folosită pentru a contempla lumea, prin intermediul acesteia poetul devinind creator, iar acest lucru se înfăptuiește sporind tainele: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină”²⁵. Lumina sa este comparată cu lumina lunii: „el pare a opta decisiv în favoarea mitului selenar, simbol al centrului psihic scufundat din care poetul controlează fondul inconștient. Luna este un <<soare oglindit>>, ea radiază o lumină secundă, niciodată una directă. Este un loc de răsfrângere în abis a soarelui rațional, oglindire prin care lumina apolinică își pierde facultatea ordonatoare.”²⁶, care accentuează, în peisajul nocturn, starea de vrajă și mister: „și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții,/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi flori de sfânt mister”²⁷ (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*). Dedublarea luminii este redată prin opoziția dintre „lumina altora”, semnificând cunoașterea paradisiacă, și „lumina mea”, cunoașterea poetică, de tip intuitiv.

Influența expresionismului este evidentă în poezia *Lumina raiului*, unde Blaga nu se află asemenea lui Arghezi între credință și tăgadă, ci le îmbrățișează cu patos pe ambele: „De unde-și are raiul-/ lumina? – Știu: Îl luminează iadul/ cu flăcările lui!”²⁸. Erosul reprezintă o stare de încântare, care își are originea în voluptatea păcatului, o viețuire între paradis și infern, luminate reciproc și care coincid până la afirmarea vitalității, lumina raiului răsfrângând-o pe cea a iadului. Conceptul *voinței de putere*, care permite depășirea omului, abandonarea vechilor idoli, a mentalităților desuete și a speranței într-o lume de dincolo, a lui Nietzsche reprezintă sursa de inspirație a poeziei. Eul liric este cuprins de o trăire orgiastică, dionisiacă, dorind a se contopi cu cosmosul: „Spre soare râd!/ Eu nu-mi am inima în cap,/ Nici creieri n-am în inimă./ Sunt beat de lume și-s păgân!”.

Izvorul nopții este un scurt omagiu expresionist dedicat frumuseții iubitei. Pentru eul poetic, ochii iubitei sunt „izvorul nopții”, așadar originea unui fenomen ce atinge dimensiuni cosmice. În centrul acestui discurs liric se situează metafora nopții, însă, specific liricii blagiene, orice obiect își are originea în opusul aparenței sale, astfel că noaptea izvorăște din lumina ochilor femeii iubite. Rolul oximoronului este de a-i atribui femeii statutul de ființă tainică, o reunire a luminii și a întunericului. Trebuie avută în vedere însă perspectiva orfică, ceea ce înseamnă că iubita este doar o întrupare a Erosului cosmogonic. Blaga depășește cunoașterea paradisiacă prin cunoașterea luciferică și se apropie de lumină, îndepărtându-se de tendința de subordonare laturilor materiale ale existenței, care a dus la o îndepărtare de lumină, de origine. Întunericul este simbolul omului modern, exteriorizat până la abandon, până la răstăcirea de propriul său ego, iar, în lirica sa, este prezent împreună cu lumina, simbolul omului întors către sine însuși. Poetul pune în valoare revelațiile pe care le are în ambele regimuri: solar și nocturn. Izvorul este una dintre imaginile alegorice ale resurgenței abisale, daimonul poetului având însă efect regenerativ, izvoarele irumpând dionisiac din afundurile ființei: „Sursa magică se află întotdeauna sub suprafața conștiinței, asemeni râurilor care își au izvorul adânc sub munte, dar ies la suprafață la mari depărtări de origine.”²⁹

Izvorul vieții își are originea în inimă, organ cu funcție simbolică și mistică: „O, inima:/ nebună, când se zbate-n joc sălbatic,/ atunci,/ atunci îmi spune că din lutul ei/ a fost făcut pe vremuri vasul/ în care Prometeu a coborât din cer/ aprinsul jar ce l-a furat din vatra zeilor”³⁰. Așadar, inițial, inima reprezintă materialul din care a fost realizat vasul în care Prometeu a ascuns

²⁴ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol”, București, 1937, p. 56.

²⁵ Lucian Blaga, *Opera poetică*, ed. cit., p. 19.

²⁶ Corin Braga, *op. cit.*, p. 310.

²⁷ Lucian Blaga, *Opera poetică*, ed. cit., p. 19.

²⁸ *Ibidem*, p. 35.

²⁹ Corin Braga, *op. cit.*, p. 253.

³⁰ Lucian Blaga, *Opera poetică*, ed. cit., p. 45.

focul furat de la zei pentru a-l duce pământenilor. Mitul prometeic are valențe dionisiace „deoarece focul divin este imaginat ca esență a umanității, la fel cum cenușa lui Dionysos-Zagreus sfâșiat de titani este substanța din care ia naștere omenirea.”³¹ În a patra strofă, poetul se oprește asupra misticii creștine și aseamănă inima cu „lutu-n care-odinioară pe Golgota/ s-a scurs șiroaie sângele din trupul lui Iisus”³². Astfel că, din materia divină a inimii ia naștere omenirea și, tot din aceasta, va fi creat omul nou sau Supraomul. Prin urmare, dionisiacul din lirica lui Blaga este dublat de registrul mitic.

Picăturile și fiorii eternității sunt resimțiți în căderea stropilor de ploaie sau în razele de lumină, iar eul poetic se imaginează ca un Dumnezeu, aflat în ipostaza unui ascet de piatră: „și-ncremenit cum stau și pașnic/ ca un ascet de piatră,/ îmi pare/ că sunt o stalactită într-o grotă uriașă,/ în care cerul este bolta./ Lin,/ lin,/ lin – picuri de lumină/ și stropi de pace – cad neconținut/ din cer/ și împietresc – în mine.”³³ (*Stalactita*). Forța dionisiacă instituie o legătură între om și univers, între lumea subpământeană, cea pământeană și lumea cerească, ființa umană fiind asemănată unei stalactice, iar universul fiind comparat cu o grotă: „omul face joncțiunea între superior și inferior, asemeni unei stalactite într-o peșteră platoniceană.”³⁴

Complexitatea sufletului este prezentată în *Vei plânge mult ori vei zâmbi?*: „Eu/ nu mă căiesc/ c-am adunat în suflet și noroi –/ dar mă gândesc la tine./ Cu gheare de lumină/ o dimineată-ți va ucide-odată visul/ că sufletul mi-așa curat/ cum gândul tău îl vrea,/ cum inima iubirii tale-l crede./ Vei plânge mult atunci ori vei ierta?/ Vei plânge mult ori vei zâmbi/ de razele acelei dimineți,/ în care eu ți-oi zice fără umbră de căință: <<Nu știi/ că numa-n lacuri cu noroi în fund cresc nuferi?>>”³⁵. Întâlnim o antinomie între intelectualismul socratic, asociat credinței creștine, transmis la Blaga pe filieră paternă, și cunoașterea prin simțuri, alăturată credinței panteiste, pentru care poetul optează.

În concluzie, extazul se exteriorizează în două maniere: prin dinamism dionisiac: dans, strigăt, joc, învârtire sau prin imobilitate contemplativă. În economia afectivă a universului de creație blagian, acestea se succed: „Pattern-ul comportamentului ambivalent al tânărului Blaga este de căutat în oscilația între dorința de afirmare și presiunea de renunțare la sine, între cuvânt și tăcere, din prima copilărie, reluată în ritm accelerat în perioada de nesiguranță și criză de mai târziu.”³⁶ În lirica blagiană, sunt două posibilități de a trăi absolutul: în liniște, în nemișcare contemplativă, în înțelepciune apolinică a echilibrului sau în goană, în nebunie dionisiacă a mișcării.

BIBLIOGRAPHY

• BIBLIOGRAFIA OPEREI:

- Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol I”, București, 1937
- Blaga, Lucian, *Ceasornicul de nisip*, cap. *Revolta fondului nostru nelatin*, Ediție îngrijită, prefată și bibliografie de Mircea Popa, Editura Dacia, Cluj, 1973
- Blaga, Lucian, *Curs de filosofia religiei*, Alba-Iulia-Paris: Fronde, 1994
- Blaga, Lucian, *Trilogia cosmologică*, București, Humanitas, 1997
- Blaga, Lucian, *Trilogia cunoașterii*, Editura Humanitas, București, 2013
- Blaga, Lucian, *Opera poetică*, Prefată de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, Editura Humanitas, București, 2018

³¹ Corin Braga, *op. cit.*, p. 296.

³² Lucian Blaga, *Opera poetică*, ed. cit., p. 46.

³³ *Ibidem*, p. 47.

³⁴ Corin Braga, *op. cit.*, p. 298.

³⁵ Lucian Blaga, *Opera poetică*, ed. cit., p. 53.

³⁶ Corin Braga, *op. cit.*, p. 317.

• **BIBLIOGRAFIA CRITICĂ:**

- Balotă, Nicolae, *Euphorion. Eseuri*, Cap. *Lucian Blaga, poet orfic*, Editura pentru literatură, București, 1969
- Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești (perspective analitice)*, Colecția „Studii”, Editura Aula, Brașov, 2005
- Braga, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Ediția a II-a, revizuită, Studiu introductiv de Călin Teuțișan, Editura Tracus Arte, București, 2013
- Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
- Moraru, Cornel, *Lucian Blaga. Monografie, antologie comentată și receptare critică*, Editura Aula, Brașov

THE SACRED SIGN OF ARGHEZI'S POETRY

Margareta Onofrei

PhD, Pitești

Abstract: Concerning the general definition of the poetic paradigm and the stylistic matrix of the arghezianism, this study reveals the problem of one of the component of the triadic pattern in Tudor Arghezi's poetry: the paradigm of the sacred sign.

Firstly, the starting point of this pattern is the symbol whose meaning is correlated with the mystery. From the three Arghezian symbols, the book, the tree and divinity, the last one substantiates the sacred paradigm which is related through inclusion with the other two and it develops at the awaited revelation of the sign. The paradigm of the sacred sign generates the drama of a tireless search of the divine especially as a hierophany in correlation with the profane.

Secondly, this tireless search is based on the presence of the paradigmatic features for the textualized and contextualized sign, in texts as Psalms, The Psalmist, The Witch Doctor, Since You Know Me, I Look at Flowers.

In conclusion, the coordinates of a superior poetry of searching the self develop from the perspective of the Arghezian sacred sign.

Keywords: paradigm, stylistic, sign, sacred, symbol.

Stilul personal arghezian, remarcabil prin unicitate, se raportează la seria paradigmatică integratoare prin care se accentuează această trăsătură definitorie a poeziei sale, cea care instaurează un model paradigmatic specific, recurent în opera lirică. Termenul de *paradigmă particulară* argheziană se află în relație cu cel de stil individual, ca schematizare prin tipare ideatice obținute prin corelație cu *pattern*-urile lingvistice.

Schematizarea, în cazul lui Arghezi, se referă la o *matrice stilistică* (cf. Lucian Blaga) ale cărei puncte de referință sunt trei simboluri matriciale: cartea, divinitatea, arborele; prin intermediul simbolului, poetica se învecinează cu misterul pentru că „*numai imaginarul este capabil să îmbrățișeze înfinita bogăție a unui simbol*”¹.

Paradigma lirică particulară argheziană instaurează un sistem poetic inovator dezvoltat în manieră specifică. Pornind de la cele simbolurile matriciale izotopice ale poeziei lui Tudor Arghezi care devin arhisememe paradigmatic, îmbogățite cu numeroși termeni care le susțin și le dezvăluie semnificațiile, se pot identifica trei paradigme axiale lirice argheziene: paradigma artelor poetice, paradigma coincidenței sacru - profan, paradigma vegetalului. Ele se remarcă prin actualizare și sintagmatizare. La nivelul paradigmelor poetice contextualizate, coerența textuală are la baza prezența eului care se raportează reflexiv la fiecare dintre ele și fuziunea paradigmatică prin aplicarea principiului ordonator al coincidenței contrariilor. Arhisemnele *carte*, *Dumnezeu*, *copac* sunt generate de lexeme variate, fiecare în parte corelându-și semnificația cu simbolurile matriciale de la care se dezvoltă.

Stilisticianul Crișu Dascălu formulează o definiție pertinentă a paradigmei poetice din perspectivă semantică: „*orice solidaritate semantică între cel puțin doi termeni care se raportează unul la celălalt prin intermediul unui suprasens poate fi definită drept o paradigmă*.”² În cadrul limbajului poetic, paradigma și sintagma se raportează una la cealaltă; paradigma se obține prin destructurarea sintagmei, iar sintagma are la bază termeni paradigmatici.

Nucleul arghezian care generează paradigma sacralului învecinat cu profanul se regăsește în cele cincisprezece texte intitulate, după model biblic, *Psalm*, și se completează cu alte texte axate pe

¹ Nicolescu, 2002: 243

² Dascălu, 2010: 7

aceeași tematică a căutării divinității, precum *Psalmul mut*, *Psalmul de taină*, *Psalmistul*, extinzându-și semnificațiile asupra întregii lirici prin intersectare cu celelalte două paradigme poetice.

Așa cu observa Crișu Dascălu în lucrarea sa dedicată paradigmelor literare românești, opoziția sacru - profan este oarecum neutralizată la nivelul semnului, fiind însă imposibil de anulat în cazul semnificației fapt care generează *drama argheziană*³, de factură existențială.

Într-o formulă simplificată a relației dintre creator și planul sacru, Nicolae Balotă identifică o dublă relație între cele două entități: „relația Psalmistului cu Domnul este aceea a omului cu semnul”⁴, tematica Psalmilor fiind aceea a „în-ființării semnului”⁵; drama argheziană derivă astfel, în această accepțiune, din omiterea divinului de a se revela sub forma semnului căutat și așteptat: „Am putea numi suferința sa o suferință în ordine semiotică; îi lipsește semnul absolutului, ceea ce în Psalm III numește <<semnul depărtării>>.”⁶

Contextualizarea paradigmei poetice a coincidenței sacru – profan pornește de la sememele specifice *Dumnezeu* și *om (eu)*, convertite, prin lexicalizare, în lexeme care, prin indexare, produc semnificația paradigmatică de ansamblu.

Figura transcendentului se constituie ca un semn simbolic a cărui revelare iconică se sustrage permanent profanului, poetul neputând accepta imaginea sa încetățenită în creștinism:

*Sfinții-au lasat cuvânt ca te-au văzut
Și că purtai toiag și barbă-ntreagă.*

Materializării rudimentare a imaginii sacre Arghezi îi substituie semne lexemice concrete, precum: *Dumnezeu*, *Domnul*, *Părinte*, sau tabuizări lingvistice ca *Cine-știe-cine*, *Cel-de Sus și din veac*, *cel fără de vârstă*, *fără țarm*, *fără vamă*, *mare-aprinzătorule de stele*, care culminează cu exprimări analitice oximoronice (*Acel ce-atinge neatins noroiul*) sau paradoxale (*Cel ce știe însă nucunoaște*), paradoxul extinzându-și semnificația și prin perifraza adresativă din *Psalm VII*: *Ești ca un gând, și ești și nici nu ești*.

În cadrul paradigmei sacralității argheziene, Emilia Parpală identifică un referent opac⁷, poetul devenind un căutător fervent al unei motivări referențiale⁸. Caracterul indescifrabil al semnului sacru determină accentuarea căutării, dar „opoziția ontologică dintre Ființă și ființare face ca psalmistul să nu întâlnească, de-a lungul încrâncenatei sale aventuri cognitive, decât indici ai semnului. Or această reprezentare metonimică nu semnifică divinitatea, ci o semnaleză.”⁹

Semnizarea semnului devine o insuficiență în textul *Psalmistul* în care se sintetizează nevoia acută de revelare a referentului de dincolo de semn prin lansarea dorinței unei aventuri cognitive pe care ar întreprinde-o eul în vederea identificării sale cu interlocutorul imaginar. Negarea veridicității semnului afirmă necesitatea dezlegării enigmei de dincolo de acesta, proces care nu se poate finaliza univoc, ci implică o participare a sacralului, deocamdată absent. Semnul reprezintă o certitudine purtată în suflet, dar care, trecând prin vreme odată cu individul, devine o insuficiență consolatorie cu absența sacralului în așteptarea *tâlcului* existențial care necesită rezolvarea.

*Te-am dus de-a lungul vremii, în mine, ca un semn.
Și, fără-a te cunoaște, mi-ai fost imbold și-ndemn. [...]
Dar semnele, doar semne, răzlețe și-adunate.
Nu mai mi-ajung, părute și nici adevărate.
Vreau tâlcul plin să-l capăt și rostul lor întreg
Să-l pipăi dintr-odată, să pot să-l și dezleg. (Psalmistul)*

Tâlcul sau semnificația devine rostul existenței psalmistului care ar dori să întreprindă acțiuni din sfera profanului asupra sacralului: pipăirea și dezlegarea. Drama lipsei de semnificație însă

³ Dascălu, op. cit.: 173

⁴ Balotă, 1979: 154

⁵ *Ibidem*: 196

⁶ Balotă, *idem*: 173

⁷ Parpală, 2009: 40

⁸ *Ibidem*

⁹ *Ibidem*

domină un destin întreg de căutare din care derivă doar o speranță nestrămutată că ceea ce există va deveni palpabil cândva, se va dezvălui ca recompensă a trudei căutării.

În alte texte, valențele de semnificație pentru lexemul *semn* se diversifică; de exemplu, în textul *Vraciul*, poetul se substituie divinității absente, preluându-i atributele escatologice și, precum modelul suprem, nu dorește să se reveleze.

Un semn, și tâmpla cerului se-apleacă.

Un semn, și uraganul s-a trezit.

Un semn, și neamuri noi s-au zămislit!

Dar semnul mâna mea nu vrea să-l facă! (Vraciul)

De regulă, însă, prin intermediul semnului pe care ființa umană îl conține se invocă sacrul din cadrul sferei profane, prin atitudini antinomice de revoltă și provocare sau de rugăciune resemnată:

Port în mine semnul, ca o chezașie,

Că am leacul mare-al morții tuturor.

Trimite, Doamne, semnul depărtării,

Din când în când, câte un pui de înger (Psalm III)

Paradigma semnului sacru aflat în relație directă cu profanul se exprimă prin lexeme recurente care conturează ambele planuri. Trăsătura generală a sacrului nu se abate de la conceptualizările creștine, Dumnezeu reprezentând forța creatoare a universului, perfecțiunea, superioritatea în opoziție cu individul uman, inzestrat cu o condiție inferioară, limitată. Ceea ce particularizează lirica arghezieană este aducerea sacrului în mediul profan sau a profanului într-un cadru sacru, prin îmbinarea inedită a celor două principii într-o *coincidentia oppositorum* specifică.

Dumnezeul argheziean este sursa inepuizabilă a vieții, fiind preamărit în versuri de o sensibilitate aparte:

Ești visul meu din toate cel frumos (Psalm VI)

Doamne, izvorul meu și cântecele mele!

Nădejdea mea și truda mea! (Psalm VII)

Repetiția adjectivului pronominal posesiv accentuează apartenența individului la planul sacru, precum și dorința de comuniune cu acesta. Lexemele *izvor*, *cântec*, *nădejde*, *trudă* exprimă, la nivel figurat, un tot unitar al apartenenței, al incapacității umane de a viețui fără sprijin divin.

Paradigma sacralității se întemeiază pe triada *Dumnezeu – Tărie – Cuvânt*, dezvăluind o simbolistică a ființării divinității în spațiul de dincolo și a revelării sale prin Cuvântul dintâi, prin logos. Lexemul *cuvânt* înglobează, însă, atât conotații sacre, cât și profane, semnificația sa implicând arta literară, ca modalitate de exprimare a sinelui problematic.

Drama arghezieană se reduce la o lipsă a revelării divine prin semnificații, atâta timp cât, la nivel afectiv, I se simte prezența superioară în fiecare element al lumii înconjurătoare. Lipsa se dorește a fi compensată prin atitudini diferite, de la profunde lamentații melancolice, la implorare, provocare sau desfidere, Arghezi dovedindu-și capacitățile creatoare prin atât de diferitele nuanțări ale unor stări de spirit scrutătoare.

Dorința de a coborî Creatorul în spațiul creat se lovește permanent de interdicție, exprimată, de regulă, prin cuvântul – semn sau chiar printr-o tăcere - sursă a deznădejdii psalmistului. Lexemul *cuvânt* (*Ți-am auzit cuvântul zicând că nu se poate, Psalm II*) aparține aceluiași câmp semantic sacru invocat, extins prin lexemele *povață* (*Să-mi dea din nou povața ta mai bună, Psalm III*) și *poveste* (*Singuri, acum în marea ta poveste, Psalm VI*).

Eul liric, negăsind referința abstractă de dincolo de *cuvânt* sau de *poveste*, se erijează în reprezentatul sacru aparținând lumii profane, unind cele două contrarii, într-o manieră imperfectă a manifestării Tărilor în spațiul terestru:

Sunt robul vostru hotărât de sus,

Să fie caricatura lui Iisus. (De când mă știi)

Arogându-și noua postură, eul - demiurg caricatural parcurge drumul îngust al terestrității, dominat fiind de sentimente profund umane din sfera negativului, *milă și dezgust, scârbă*, purtând

povara misiunii sale pe care nici măcar nu o înțelege, complăcându-se în disimularea sacrului dinaintea *stăpânului* cu trăsături opuse față de ale sale, care aparține sferei pozitivului:

Stăpâne drag, gingaș ca un lăstun (De când mă știi)

Domnul, veșnicul și bunul (Psalm V).

Odată cu eul caricatural, este absorbit de planul derizoriului și eul - model, Creatorul suprem:

Vreau să te-ntreb: când m-ai ales, ai fost nebun? (De când mă știi)

Dincolo de această viziune caricatural - ironică a creației aflată în căutarea Creatorului, simbolistica de factură hristică este prezentă și în formulări implicite care denotă comuniunea puternică dintre planul uman și cel divin. Astfel, eul însetat de ideal ar concepe pruncul omenirii alături de feminitatea absolută sau s-ar erija în ipostaza de crucificat, reluând predestinarea martirizării în numele credinței și al iubirii:

Pur trandafir, bătut în cuie de diamant pe crucea mea

Unde sunt degetele tale să-mi caute-n cunună spinii? (Psalmul de taină)

Pe lângă atributele divinității pe care și le-a arogat, eul continuă căutarea asiduă a prezenței de dincolo de absență, scotocind universul familiar pentru a scoate la iveală ceea ce este deja cunoscut de spațiul profan, semnul așteptat, dar este enigmatic pentru eul sfâșiat de dorința regăsirii liniștii origine prin identificarea semnelor divine:

Mă uit la flori, mă uit la stele

Ești chinul dulce al tristeții mele

Mă uit în mine, ca într-o chilie,

Mă uit în ceruri, în Împărăție [...]

Fuseși în toate și te-ai dat în lături [...]

Toate îl știu pe Domnul: niciuna nu mi-l spune. (Mă uit la flori)

De-a lungul liricii argheziene, drama însingurării se amplifică și cuprinde atât imposibilitatea de a primi un semn palpabil din sfera sacrului, cât și izolarea prin căutare de restul terestrului care nu cercetează, ci prezintă certitudinea existenței Sale.

Extinderea paradigmei sacru - profan, de la nivelul actanților (eul și Creatorul) se produce prin intermedierea semnelor specifice ambelor planuri: indici spațio-temporali (*Împărăție/ Tărie/ boltă, zări, sus versus grădina, Moșia, câmpia, câmpul, Bărăgan, livada, locul, asfalt, ogivă, vizuina, țarmul, oră, veac, leat, noapte, inserare, veșnicie*), repere astrale (*lună, soare, stea, aștri*) și materiale (*candele, lumânări, tămâie, clopote, potir, cădelnițe, cruce*), imaterialități (*înger, suflet*), simboluri ale faunei și florei (*sămânță, plante, floritrandafiri, verbină, nalbă, patlagină, petală, spini, măracini, buruieni/bălării, țințaur, cucută, spânz, pir, levănțică, leuștean, ceapă, cucuruz, iarba, cocorii, vulturii, șoim, vrăbii, lăstuni* etc.).

Din perspectiva semnului sacru, încadrat paradigmei sufletești argheziene se desfășoară o lirică a profunzimilor spirituale aflată în perpetuă căutare a sinelui problematic, original.

BIBLIOGRAPHY

Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura Eminescu, 1979

Blaga, Lucian, *Trilogia cunoașterii*, București, Editura Regală pentru Literatură și Artă, 1943

Dascălu, Crișu, *Poetikon*, București, Editura Ideea Europeană, 2007

Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999

Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas, 1944

Kuhn, Thomas, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976

Nicolescu, Basarab, *Noi, particula și lumea*, Iași, Editura Junimea, 2002

Nicolescu, Basarab, *Teoreme poetice*, Iași, Editura Junimea, 2007

Parpală, Emilia, *Psalmii lui Tudor Arghezi. O perspectivă semio-discursivă*, în *Studii deștiință și cultură*, anul V, Nr. 4 (19) Decembrie 2009

Simion, Eugen, *Intoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, București, Editura Cartea Românească, 1981

THE ROMANIAN POETIC LANGUAGE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Maria Melania Angheluș

PhD Student, University of Pitești

Abstract: This paper proposes a brief analysis of the Romanian poetic language features in the second half of the 20th century, focusing on neomodernism, one of the most prolific Romanian poetic period. Having a variety of influences, the poetry of neomodernist writers is characterized by innovation and ingenuity due to its various expressive means, and also to its language techniques used to express genuine feelings, emotions and ideas. Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Cezar Baltag, Mircea Dinescu are some of the poets of the generation, who give a new identity to the Romanian poetic language.

Keywords: neomodernism, expressivity, lyricism, Ana Blandiana, poetic language

În a doua jumătate a secolului al XX-lea se produce o remarcabilă evoluție de ordin calitativ a limbajului poetic românesc, deși contextul istorico-social era nefavorabil nu doar creației poetice autentice, dar și literaturii și culturii, în general.

Depășind dificultățile de ordin politic întâmpinate imediat după instalarea noului regim, poezia românească reușește să se înalțe pe cele mai înalte culmi ale expresivității, căutând permanent noi forme și modalități de a exprima trăiri autentice, puternic subiectivizate și individualizate, în raport cu universul ce i se oferea spre descoperire. Eul liric se cerea redescoperit, întrucât fusese ignorat în perioada pervertită de ideologia comunistă. Desigur, traseul urmat până la înregistrarea unei adevărate evoluții a fost destul de sinuos, poezia românească fiind supusă unor mutilări umilitoare, creatorii de universuri lirice suportând consecințe dintre cele mai grave.

Așadar, a doua jumătate a secolului al XX-lea debutează cu direcția nesemnificativă ce nu poate fi considerată decât o involuție a limbajului poetic, cunoscută sub numele atribuit de către specialiști, de „literatură proletcultistă”. Această falsă literatură se manifestă plenar în deceniul al șaselea, având, însă, și reminiscențe ulterioare, ce apar izolat, în paralel cu celelalte direcții literare.

A doua direcție literară, ce marchează momentul evolutiv al limbajului poetic, cristalizată în anii '60 - '70, este reprezentată de noul val modernist, cu denumirea convențională de neomodernism. Acesta este momentul în care discursul liric capătă o nouă înfățișare, urmând modelul deja instaurat în perioada interbelică.

Următoarele două decenii coincid cu o altă direcție literară, ce marchează tot o evoluție a limbajului poetic românesc, aceasta fiind postmodernismul. Filiații postmoderniste se întrevăd încă din perioada anterioară, însă scriitori ce aderă cu adevărat la acest nou program estetic sunt cei ai generației '80 și dincolo de aceasta.

Începând cu neomodernismul și continuând cu postmodernismul, creația poetică și literatura, în genere, reintră pe făgașul normal al evoluției literare, înregistrând rezultate spectaculoase, de o valoare incontestabilă, ce nu pot decât să evidențieze imensul potențial expresiv al limbii române. Specialiștii, deopotrivă, certifică faptul că poezia din această perioadă fecundă stă alături de cea mai bună poezie a lumii.

Demersul de față își propune să identifice câteva trăsături specifice ale direcției neomoderniste într-o succintă analiză a limbajului poetic românesc din această perioadă prolifică și deosebit de interesantă din punct de vedere valoric, făcând apel, ori de câte ori este necesar, la tradiție, la ceea ce s-a impus deja în epocile anterioare, pentru a i se evidenția noutatea și măiestria. Prezentă analiză va avea ca temei teoretic atât lucrări de specialitate din domeniul criticii literare, cât și cercetări consacrate din domeniul lingvistic, astfel încât să ofere o privire de ansamblu asupra

limbajului liric perioadei aflate în discuție, ce nu poate fi socotit, în ultimă instanță, decât drept inovator la toate nivelele textului poetic.

Poezia românească neomodernistă realizează un salt major în ceea ce privește evoluția limbajului poetic, restabilind ordinea firească din interiorul spațiului artistic, pierdută în urmă cu un deceniu. Se poate afirma ideea conform căreia scriitorii neomoderniști și-au concentrat atenția mai mult asupra poeziei, deși producții literare epice extrem de valoroase există și în această perioadă, întrucât poezia a avut cel mai mult de pierdut în perioada aceluși hiatus impus de o ideologie care nu urmărea decât îndoctrinarea maselor, folosind orice mijloace existente.

Sunt binecunoscute cazurile unor poeți care nu părăsesc lirismul nici când se află pe tărâmul prozei. Un caz elocvent în acest sens este Ana Blandiana, o „*reprezentantă tipică*” a generației, care, simțindu-se atrasă de perspectivele narativității, găsește noi modalități de exprimare, în definitiv, a poeticității, acestea fiind eseurile și prozele de factură fantastică, considerându-le prelungiri și, totodată, dezvoltări ale viziunilor lirice. „*Am trecut dinspre poezie spre proză – mărturisește poeta – nu pentru a părăsi poezia, ci pentru a-i lărgi împărăția, pentru a da o mai largă desfășurare obsesiilor și viziunilor ei.*”¹ Critica literară le-a conferit deja statutul de „proze poematice”, aprecieri în acest sens regăsim la Nicolae Manolescu, care le consideră „*poetice, fantastice și memorialistice*”, ori la Iulian Boldea, care afirmă că proza Anei Blandiana „*are toate atributele unei proze poematice, în cadrul căreia subiectul e redus la strictul necesar păstrării canoanelor genului, dominantă fiind capacitatea de sugestie, crearea unei atmosfere supraordonatoare care cuprinde, în cadrele ei fluide, gesturi și fapte, figuri și detalii investite cu funcții simbolice ori cu conotații ritualice.*”²

De altfel, la fel de binecunoscute sunt și operele epice de factură realistă ale unor redevabili scriitori, în care narativitatea își dispută întâietatea, înainte de toate. Cert este, însă, faptul că poezia apare, în această perioadă, în prim-planul universului literar, bucurându-se de un statut special, fiind socotită drept limbaj specific configurat ca atare de un lirism înțeles ca „*decantare a unor sentimente și trăiri autentice.*”³

Poezia neomodernistă nu poate fi înțeleasă la adevărata sa valoare, dacă nu facem referire la momentele care au prefigurat apariția acesteia. Astfel că, termenul de neomodernism, atribuit de specialiștii vremii, face trimitere la modernismul românesc manifestat în perioada interbelică. Nu puțini au fost cei care au afirmat că această generație de poeți reface legăturile suspendate cu modernitatea, recuperând și continuând tendințele estetice ale respectivei perioade.

Conceptul de modernitate a limbajului poetic se impune în prima jumătate a secolului aflat în discuție, atunci când o serie de poeți recurg la numeroase modalități și procedee de îmbogățire și dezvoltare a formelor de expresie poetice. Se remarcă, astfel un proces de inovare a limbajului, proces semnalat, susținut și teoretizat în acea perioadă de criticul Eugen Lovinescu, în paginile revistei cenaclului literar *Sburătorul*, sub titlurile *Critica și literatura* (1922) și *Critice. Poezia nouă* (1923).

De altfel, criticul literar susține vehement teoria *sincronismului*, care înseamnă „*acțiunea uniformizatoare a timpului asupra vieții sociale și culturale a diferitelor popoare între dânsle, printr-o interdependență materială și morală. Există, cu alte cuvinte, un spirit al veacului sau ceea ce numea Tacit un saeculum, adică o totalitate de condiții configuratoare a vieții omenirii*”⁴

Sincronismul lovinescian propune, în primul rând, schimbarea, și anume dezvoltarea producțiilor literare românești ale perioadei, prin înglobarea în țesătura lor a tehnicilor inovative utilizate deja în literatura europeană de un Baudelaire, Rimbaud sau Mallarmé. Acest fapt un presupune deloc o simplă imitație a unor structuri stilistice deja consacrate, ci îndeamnă la configurarea unor limbaje poetice românești complet diferite, care să permită influențe și să evidențieze redescoperirea potențialului expresiv al limbii autohtone.

¹Blandiana, A., 2010, p. 130

²Boldea, I., 2000, p. 40

³Boldea, I., *Ana Blandiana, monografie*, 2000, p.7

⁴Boldea, I. *De la modernism la postmodernism*, Editura Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, 2011, p.34

Deși noua direcție a modernității în care se înscrie literatura în prima jumătate a secolului al XX-lea încearcă să se opună tradiției, în fond un face altceva decât s-o continue, să-și clădească noua viziune păstrând ecouri vagi ale orientărilor estetice anterioare. Este ceea ce criticul Matei Călinescu, în cercetarea sa, *Conceptul modern de poezie*, a demonstrat, făcând apel la poeticile moderniştilor străini, dar și a celor autohtoni, iar concluzia la care ajunge autorul este că „în literatură se întâmplă adeseori ca adversarii unei doctrine estetice să fie printre cei care, de fapt, o continuă; în timp ce aceia care se vor neapărat urmașii ei fideli sunt, la fel de des, adevărații ei adversari: căci izbutesc s-o compromită.”⁵

În același sens, criticul Iulian Boldea afirmă că „modernismul românesc este, s-ar putea spune, fructul unei sinteze între experiență (tradiție) și experiment (noutate), desigur, în consonanță cu spiritul veacului.”⁶ Același critic surprinde în cercetarea întreprinsă câteva trăsături dominante ale modernității, afirmând că: „Modernitatea e un concept estetic ce conotează, în primul rând, corespondența dintre opera de artă și epoca în care ea este făurită, legătura strânsă, dar, în același timp atât de subtilă, dintre creația artistică și mediul social care o generează. Miza modernismului e, în primul rând, autenticitatea, consonanța dintre trăire și operă, dintre textul literar și emoția estetică. Evident, elementul novator, noutatea e principiul fundamental al modernismului, chiar dacă raportarea sa la tradiție trebuie mereu refăcută, în sensul că modernismul se exprimă pe sine, într-un mod naiv, în termeni de opoziție față de o tradiție anchilozantă, stagnantă, needificatoare. Modernismul e, așadar, o expresie a unui anumit radicalism de expresie și de conținut, el înglobând în sfera sa orientări literare precum simbolismul, expresionismul, imagismul etc.”⁷

„Poetul modern – afirmă Nicolae Manolescu - este de obicei «inocent» în raport cu tradiția: se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decât înaintașii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă până la anarhie. Pentru el, tradiția este o povară purtată cu grație, asumată critic sau ironic”⁸

Așadar, limbajul poetic modern este transfigurat atât la nivel formal, cât și la nivel de conținut, de poezii avizi de schimbare până la asemenea nivele, care pot părea șocante și inteligibile. Lirismul este cel care primează în poezie, urmărindu-se obținerea unui efect estetic. George Bacovia se impune în direcția poeticii simboliste; Ion Barbu, cel mai inovator poet al vremii, impune maniera ermetizantă a poeziei; Lucian Blaga poetizează în chip expresionist; iar, nu în ultimul rând, Tudor Arghezi, pe urmele lui Baudelaire, impune estetica urâtului în universul poeziei, care până în acel moment căutase să obțină frumosul folosind alte mijloace.

Din sfera modernității un pot fi excluse mișcările de avangardă, care sunt și mai radicale în ceea ce privește transfigurarea limbajului poetic. O influență reală, după cum vom vedea ulterior, asupra neomodernismului, o va avea generația tinerilor scriitori din jurul revistei *Albatros*, înființată în 1941, condusă de Geo Dumitrescu, care manifestă dorința de a se opune artei și „formelor” (esteticului) și de a crea o poezie a revoltei, subiectivizată, socială, în interiorul căreia transpare sarcasmul, și îndeamnă la solidaritate cu suferința din jur. Valorificând creativ dimensiunea ludică și parodică a discursului liric, modelul grupării va avea ecou la Marin Sorescu, Mircea Dinescu și la generația poezilor postmoderniști.

O altă grupare literară, considerată drept o „prelungire a suprarealismului”, reprezentată de Gellu Naum, Virgil Teodorescu și Paul Păun, se manifestă prin revolta împotriva radicalismului promovat de primul val suprarealist, de la revista *unu* a lui Sașa Pană, dar și de al colegilor de generație, Gherasim Luca și D. Trost. Programul estetic al acestei grupări suprarealiste este expus în manifestul *Critica mizeriei*, apărut în 1945, și propune „permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei.”

Gruparea literară de mare însemnătate pentru conturarea neomodernismului a fost *Cercul literar de la Sibiu*, la configurarea căreia iau parte tineri studenți de la *Facultatea de Litere și Filozofie*, dar și de la alte facultăți, reuniți în jurul a două modele exemplare, L. Blaga și O. Goga.

⁵Călinescu, M., *Conceptul modern de poezie*, Editura Paralela 45, 2005, p. 140

⁶Boldea, I., op. cit, 2011, p. 34

⁷Ibidem

⁸Manolescu, N., *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 37

Ulterior, „cerchiștii” se îndreaptă către un alt model considerat a fi în acord cu propria lor ideologie artistică, E. Lovinescu. Valoarea estetică a fenomenului artistic apărută de noul lor model apare în prim-planul ideilor promovate de aceștia. În *Manifestul Cercului Literar de la Sibiu, Ardealul estetic*, apărut în 1943, sub forma unei scrisori adresate criticului E. Lovinescu, semnat de I. Negoțescu, V. Iancu, E. Todoran, C. Regman, O. Drimba, I. Oana, R. Stanca, R. Dăscălescu și Șt. Aug. Doinaș, *cerchiștii* își formulează propriul program estetic. Acesta se fundamentează nu pe sincronizarea cu spiritul epocii, așa cum își dorește E. Lovinescu, ci pe restaurarea unor modele culturale veritabile ale umanității (Goethe și Schiller). Creația majoră „nu-și poate afla ambianța cultă și prosperă,..., decât în urbanitate și exclusivitate estetică.”⁹

Șt. Aug. Doinaș, alături de R. Stanca și de I. Olteanu își îndreaptă atenția către o specie literară mai veche, balada, reușind să creeze remarcabile opere artistice de acest gen. După *Resurecția baladei*, articol publicat în revista *Cercului*, în mai 1945, în care Radu Stanca propune o poetică a acestei specii, activitatea literară desfășurată de aceste grupări încetează, pe fondul degradării contextului istoric.

Modelul *Cercului Literar de la Sibiu* va avea posteritate la poeții generației șaizeciste, cu deosebirea că, neomoderniștii își vor îndrepta atenția către valorile estetice promovate de modernismul interbelic național și de postmodernismul de peste hotare.

Aceste orientări cu un parcurs atât de important și de interesant pentru literatura română sunt întrerupte brusc și înlocuite, în deceniul al șaselea de literatura proletcultistă, o pseudoliteratură, impusă de regimul totalitar instaurat la putere. Tinerii poeți care începuseră să-și consolideze o viziune și un anumit program estetic și care, cel mai probabil, ar fi cunoscut o evoluție spectaculoasă, se văd nevoiți să renunțe brusc la libertatea de creație, în favoarea adoptării tiparului literar prestabilit de regimul politic comunist de după război. În spiritul noutății proferate de adepții doctrinei comuniste, anumiți poeți se lasă angrenați, din diverse rațiuni, în acest proces de transformare a universului literar. Nina Cassian, Maria Banuș, Șt. Aug. Doinaș sunt câteva voci lirice de un talent remarcabil, care îmbrățișează scriitura realist-socialistă, ce ignoră dimensiunea estetică a operei literare, folosindu-se de procedee învechite, cu mult depășite, de transpunere a unei realități idealizate, în vederea promovării unor idei politice staliniste. Sunt și cazuri de poeți care nu își trădează crezul artistic în perioada deceniului proletcultist, însă tot aceștia sunt și cei care vor avea foarte mult de suferit din cauza regimului comunist.

Poezia acestei perioade iese din tiparele binecunoscute ale poeticității de până atunci, fiind lipsită de lirism, acel fior care conferă identitate și autenticitate actului poetic, îndreptându-se către un nou tipar deformat, cu mult limitat din punct de vedere al modalităților de expresie, subordonat de această dată nu principiului estetic, ci întrutotul principiului clarității maxime.

Limbaajul poetic al acestei perioade se caracterizează prin simplitate, transparență, univocitate și epicizare, fiind metamorfozat în așa fel încât să fie cât mai accesibil pentru masele de oameni ai muncii. Așadar, discursul poetic devine prozaic, eliberat de orice încercare de subiectivism, ambiguitate sau aluzivitate, principii esențiale ale marii poezii de pretutindeni, fiind construit în manieră didactică, în spirit propagandistic și persuasiv.

Modalitățile expresive ale poeziei „obsedantului deceniu” nu se diversifică, ci dimpotrivă sunt reduse și simplificate la maximum, astfel încât un anumit tip de mesaj să fie transmis într-un mod cât mai direct, fără să fie nevoie de prea multe artificii stilistice, întrucât era destinat proletariatului. Se urmărea, astfel, conturarea unui anumit tip de creator poetic, „poetul progresist”, fără o identitate anume, a unui anumit tip de limbaaj „ușor de acceptat și de deprins, spontan, sincer, prietenos”¹⁰, tocmai pentru ca un anumit tip de lector vizat să nu fie supus unui efort de descifrare.

Reprezentative pentru această perioadă, remarca exegetul Eugen Negrici în studiul său *Literatura română sub comunism. Poezia*, sunt tipurile de poezie *agitatorică* și *encomiastică*.

Asemenea texte poetice sunt strict limitate atât din punct de vedere tematic, cât și din punct de vedere stilistic, pentru a servi cât mai bine politicului. „In spatele imaginarului agitatoric, se întrezăresc miturile politice comuniste (al progresului perpetuu, al viitorului de aur) complexe de

⁹ Negoțescu, I., *Ardealul estetic, Viața*, 1943

¹⁰ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia*, p.29

putere (ale unei puteri câștigate nu și consolidate) și miturile religioase. Poezia valorifică, până la epuizare, prin cuvinte din același câmp semantic și prin construcții simbolice, tema înaintării și a ascensiunii. Sunt probabil printre cele mai simple manifestări expresive cu puțință și care solicită un efort minim în receptare."¹¹

Perioada de constrângere drastică începe să dea semne de relaxare încă de la jumătatea anilor '50, moment în care poeții, chiar și dintre cei care adoptaseră stilul realist-socialist, simt o nevoie acută de schimbare a modului de creație poetică. Dintre aceia care întradevăr se angajează în acest proces de redefinire a poieticității și care, de asemenea, propun reluarea modalităților lirice moderne autohtone și universale, sunt poeții grupați în jurul revistei clujene *Steaua*, condusă de A. E. Baconsky, alături de colegii de generație, Victor Felea, Aurel Gurghianu, Ion Horea, Aurel Rău, Petre Stoica. Poezia steliștilor oferă primele semne de redresare a universului poetic, întrucât aceasta redevine limbaj specific, capabil să sugereze, nu să informeze, configurat ca atare de o sensibilitate creatoare, care îl percepe ca pe un mod de reflecție a unor trăiri și a unei viziuni individuale autentice, un produs literar subordonat, în primul rând, principiului estetic.

O figură simbolică apartine acestei perioade de regăsire a lirismului atât de specific poeziei este cea a poetului de un excepțional talent, dispărut mult prea devreme, Nicolae Labiș. Autorul *Primelor iubiri* și a cărții postume, *Lupta cu inerția*, poetizând în manieră rimbaudiană ori baudelairiană, redescoperă izvoarele discursului liric interiorizat și reușește să transfigureze expresia poetică, aducând noutate în spațiul poetic evident contorsionat de viziunea „inovativă” a partidului.

Deși primele versuri ale tânărului poet se înscriu în limitele poeziei conformiste, de structură epică, discursivă, într-un timp relativ scurt, Labiș reface calea întreruptă abrupt a evoluției lirismului românesc, regăsind dimensiunea reflexiv-interiorizată a poeziei, pășind, în ultimă fază, pe tărâmul ideilor. Influențe eminesciene, sadoveniene, argheziene sau bacoviene transpar în mod evident în versurile acestea confesive ale poetului din volumul apărut postum. Eugen Simion semnală faptul că „*deosebirea față de versurile anterioare e mare: semnele de lirism, de acolo, se împlinesc și se generalizează, aici, în cadrele unei poezii esențial reflexivă. Motivele poetice sunt cam aceleași, rășfrânte însă înlăuntru, intelectualizate. Procesul de intelectualizare a lirismului nu anulează, la Labiș, valoarea spontană a emoției. Ca și Eminescu, care păstrează toate motivele poeziilor sale din tinerețe, Labiș își «tratează», cum zice el cu o formulă demitizantă, orgolios prozaică, temele inițiale, dar dintr-o perspectivă poetică indiscutabil superioară. Primul semn e limitarea și chiar eliminarea epicului. Al doilea e pășirea pe terenul ideii. Trecerea la o poezie de comunicare intimă și chiar la un lirism cerebral se face repede, fără pregătiri speciale. Cu hotărâre, Labiș ne introduce în intimitatea experienței sale, cîștigându-ne, de la început, prin modul degajat de a se confesa.*”¹²

Tendința de înnoire a poeziei în a doua jumătate a secolului al XX-lea, cu reușite semnificative, prefigurată de gruparea steliștilor și continuată de fenomenul labișian, iar mai apoi de generația șaizecistă, își are, în mod evident, izvoarele în modernismul interbelic românesc, dar și de peste hotare. Este lesne de înțeles că legăturile cu modernitatea interbelică trebuiau refăcute, întrucât poezia românească avea nevoie de modele exemplare pentru a reuși să se elibereze de sub tutela ideologiei comuniste, care o silise să se transforme până la nerecunoaștere.

Moderniștii îmbracă poezia românească în veșminte noi, manifestând o atitudine de negare a tradiției poetice de până atunci, marcând, astfel, un moment important în literatura noastră. Tot o astfel de atitudine se întrezărește la poeții generației șaizeciste, care își doresc cu ardoare și chiar reușesc să depășească lirica realist-socialistă și să reinstaureze, în mod spectaculos, un mod autentic de creație poetică.

Apariția neomodernismului, denumire atribuită de literatura de specialitate generației șaizeciste, produce o schimbare majoră în poezie. Poeții neomoderniști precum Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ioan Alexandru etc. sunt preocupați, în special, de regăsirea lirismului autentic înzestrat cu noi valențe artistice. Buni cunoscători ai limbii și

¹¹ Ibidem

¹² Simion, E., *Scriitori români de azi, I*, p. 159

literaturii române și străine, majoritatea fiind absolvenți ai unor facultăți de Litere, poeții noii generații încearcă să sincronizeze fenomenul artistic autohton cu manifestarea postmodernismului occidental, reușind să creeze o revelație poetică inegalabilă.

Respectând tradiția și apelând la inovație, în același timp, lirica neomodernistă marchează o „*schimbare de paradigmă*” a poeziei românești, caracterizându-se prin: „*revenirea discursului liric la formele de expresie metaforică, la imagini artistice insolite, la reflecții filozofice, rafinament compozițional și stilistic, asociații lexicale neobișnuite*”¹³, reinterpretarea miturilor, cultivarea unei poetici a existenței și a cunoașterii, valoare estetică, cultivarea meditației morale, intelectualizare, diversificare tematică, abordarea marilor teme ale liricii, exploatarea posibilităților stărilor de vis și reverie, atitudine ironică, spirit ludic, subiectivitate, înțelegerea poeziei ca pe un gest de exprimare a unor idei, atitudini, trăiri, emoții și sentimente profunde ale individului.

Iulian Boldea este de părere că „*pătrunderea în dinamica eului, evaluarea tectonicii abisale a miturilor, reinventarea confesiunii, cu valențele sale subiective și reflexive adiacente, accentul acordat erosului, sunt teme și constante ale lirismului ce au conferit identitate neomodernismului.*”¹⁴

Întrucât tendința dominantă a tinerilor poeți de după 1960 a fost recuperarea adevăratelor valori artistice pierdute în urmă cu un deceniu, se remarcă o interferență de stiluri în poezia cultivată de aceștia. Valențe expresioniste, simboliste, romantice, suprarealiste și nu numai, se observă în scrierile neomoderniștilor preocupați de redefinirea poeticului.

Utilizând, de altfel, noi mijloace de expresie artistică, textele poetice ies din tiparele consacrate până atunci, fiind nonconformiste, izbind cititorul prin asocierile semantice neobișnuite de mare sugestivitate dispuse într-o formă grafică neexploată în perioadele precedente și lasă, doar, impresia de inteligibilitate. „*Ca aspect general, în afara bogăției remarcabile a modalităților s-a putut constata o dezvoltare spectaculoasă a limbajului poetic, mai cu seamă a celui ce descoperă prin metonimie și ambiguitate corespondențele unor stări de dezgust și disperare.*”¹⁵

Inovațiile la nivelul limbajului au șocat la acea dată, fiind totodată privite cu admirație deoarece erau descoperite noi formule de explorare a frumuseții și expresivității limbii. „*Poezia neomodernistă este, am putea spune, o poezie însuflețită de idealul noutății expresive, al unor mutații de viziune, de atitudine și de stil.*”¹⁶

Într-un studiu în ceea ce privește limbajul poeziei neomoderniste, adoptând un model de text, de inspirație generativistă, Ecaterina Mihăilă evidențiază câteva aspecte specifice utilizate în epoca aflată în discuție.

Primele procedee poetice atât de specifice perioadei, care izbesc cititorul încă de la prima lectură a unui astfel de text, se evidențiază la nivel grafic. „*Specific poeziei din această perioadă este însă, și din punct de vedere grafic, dezordinea: versurile lungi alternează cu versurile scurte, uneori formate dintr-un singur cuvânt, cel mai adesea nu mai există strofe, iar când există, au un număr variabil de versuri. Toate regulile ortografice sunt încălcate: majusculele dispar iar semnele de punctuație sunt folosite aleatoriu.*”¹⁷

Astfel de texte poetice cu o anumită structură formală aleasă de creator tocmai pentru a evidenția o viziune personală și pentru a crea anumite efecte artistice, întâlnim la toți poeții neomoderniști. Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Cezar Ivănescu, Cezar Baltag, Mircea Ivănescu, Nichita Stănescu, dar și mulți alții surprind cu versurile lor lipsite de prozodie sau semne de punctuație, scrise fără majuscule sau dimpotrivă, așezate în pagină într-un mod neobișnuit, versuri ce compun niște structuri originale ce creează niște efecte surprinzătoare și lasă loc numeroaselor interpretări.

O poezie care șochează de-a dreptul este *A doua scrisoare* a lui Mihai Ursachi, scrisă în 1970, care nu este altceva decât o pagină albă cu această o notă de subsol: (*Fiind scrisă în limba*

¹³ Bădăraș, G., 2007, p. 27

¹⁴ Boldea, I., 2011, p. 80

¹⁵ Negrici, E. *Literatura română sub comunism. Poezia*, p.8

¹⁶ Boldea, I., 2011, p.79

¹⁷ Ibidem, p. 39

melancolică, cu caractere insesizabile, scrisoarea se adresează numai celor care pricep de la sine această limbă.)

Pe lângă „*libertatea în versificație, inovația, ingeniozitatea grafică și nonconformismul ortografic*”¹⁸, se remarcă în această perioadă folosirea prozodiei și a formelor fixe de poezie, la poeți precum Șt. Augustin Doinaș, Constanța Buzea, Radu Cârneli, Horia Bădescu, Leonid Dimov etc.

Din dorința de a-și manifesta virtuozitatea poetică, poeții aflați în discuție scriu sonete, rondeluri, psalmi, elegii, imnuri, respectând, astfel, modele canonice impuse în diferite perioade ale evoluției poeziei.

Un maestru desăvârșit al diferitelor forme de poezie este, în această perioadă, Leonid Dimov, cel care, alături de Dumitru Țepeneag, impune *onirismul estetic*, o direcție nouă axată pe problematica visului, ce-și extrage sevele din suprarealismul românesc și propune, nu descrierea visului, ci folosirea legilor visului pentru a crea o operă de artă lucidă.

Din punct de vedere semantic, procedeele specifice perioadei în discuție, generatoare de poeticitate, lăsând loc unor multiple interpretări ale poeziilor, se prezintă sub forma unor asocieri dintre cele mai neobișnuite de cuvinte. Ecaterina Mihăilă, în studiul citat, analizând nivelul de adâncime al structurii de suprafață, operează cu termenii de incompatibilitate și distanță semantică dintre elementele grupurilor nominale și verbale. „*Incompatibilitatea semantică pune accentul, în primul rând, pe surpriza pe care o produce lectorului o deviere față de un cod constituit ca și pe sugestivitatea pe care asocierea semantică respectivă o creează, pe câtă vreme, distanța semantică pune accentul, pe de altă parte, pe deschiderea interpretativă.*”¹⁹

Poeții neomoderniști își asumă cele mai mari libertăți în ceea ce privește limbajul poetic, asociind cuvinte dintre cele mai diverse domenii, ori inventează altele pentru a obține imagini insolite și efecte artistice, întrucât numai poezia cea mai adevărată poate să cunoască astfel de relații.

Ecaterina Mihăilă propune un inventar sumar al conexiunilor semantice incompatibile frecvente în neomodernism, pornind de la studiul asupra epitetului în poezia română modernă, al Paulei Diaconescu, în care surprinde următoarele asocieri: obiect fizic și trăsătură umană – „*un bun simț al stelelor*” (N. Stănescu), „*casta luminiscentă*” (I. Alexandru); contradicție între termeni (oximoron) – „*odihnă în țipăt*” (C. Baltag), „*întunecime alburie*” (M. Ivănescu); sinestezie vizual plus sonor – „*lumina unui strigăt*” (V. Mazilescu); sinestezie sunet plus culoare – „*ecouri albe și mov*”, „*Do albastru*”, „*sunete verzi*”, „*strigătul roșu*” etc. Destul de frecvent în perioada poetică în discuție apar incompatibilitățile semantice ce se realizează cu ajutorul culorilor: „*somnul meu albastru*” (R. Stanca), „*Frunză verde de albastru*” (N. Stănescu), „*alb în neîntors*” (H. Bădescu) etc.

Nichita Stănescu, cel mai apreciat poet al generației neomoderniste, considerat un adevărat fenomen, cel mai autentic și mai ingenios creator de versuri, revoluționează limbajul poetic prin măiestria cu care descoperă noi posibilități de expresie poetică. Poetul reasează eul liric în centrul discursului poetic pe care începe să-l modeleze cu o inventivitate ieșită din comun. Curând apar filiațiile de tip mallarméan, barbian sau eminescian în versurile sale intelectualizate, pline de semnificații. Cert este că, folosind procedee inovative de limbaj, Nichita Stănescu înalță poezia română pe noi culmi ale expresivității.

Spirit liber, nonconformist, Nichita Stănescu corelează unor semnificații profund subiective, o formă originală, în cele mai multe cazuri, lipsită de prozodie sau de conformism ortografic și semantic. Redăm mai jos un exemplu de structură formală specifică atât lui N. Stănescu, cât și generației din care face parte: *El a întins spre mine o frunză ca o mână cu degete. / Eu am întins spre el o mână ca o frunză cu dinți. / El a întins spre mine o ramură ca un braț. / Eu am întins spre el brațul ca o ramură. / El și-a înclinat spre mine trunchiul / ca un măr. / Eu am inclinat spre el umărul / ca un trunchi noduros. / Auzeam cum se-nțetește seva lui bătând / ca sângele. / Auzea cum se încetinește sângele meu suind ca seva. / Eu am trecut prin el. / El a trecut prin mine. / Eu am rămas un pom singur. / El / un om singur. (Necuvintele, 1969)*

¹⁸ Mihăilă, E., 2004, p. 53

¹⁹ Ibidem, p. 94

Se observă, înainte de toate, versificația liberă, alternarea versurilor lungi cu cele scurte, scrierea cu majusculă a cuvintelor Eu și El, tocmai pentru a atrage atenția asupra unor semnificații marcate poetic.

Ceea ce frapază însă la Nichita Stănescu sunt asocierile semantice neobișnuite, de mare rafinament estetic, ce lasă impresia unui „joc” de limbaj atât de ingenios, încât descifrarea semnificațiilor poemelor sale lasă loc de interpretări. Cuvinte care, din punct de vedere semantic, aparțin unor domenii atât de diferite, sunt aduse laolaltă pentru a crea un efect de ambiguitate. Câteva exemple în acest sens sunt: „*negrul concav*”, „*suavă durere albastră*”, „*triste înfățișări instabile*”, „*trupul gândit*”, „*fixitatea neființelor*”, „*un bun simț al stelelor*”, „*leneșe dansuri de ebonită*”, „*frunză verde de albastru*” etc.

Astfel de asocieri neobișnuite apar și la ceilalți poeți ai generației, însă Nichita Stănescu pare a fi maestrul prin excelență. Poetul manifestă o ingeniozitate ieșită din comun în ceea ce privește limbajul poetic, vizibilă în maniera de a depăși orice canon. Pe lângă combinațiile insolite înfățișate în țesătura poemelor sale, acesta inventează, acolo unde este cazul, termeni care servesc cel mai bine intențiilor sale artistice. „*Noi nu vrem să fim geniali / noi vrem să fim **trimbulinzi** / între nori, de sus în jos / lungiți, ori scurtați prin oglinzi.*” (Nichita Stănescu, *Cântec în doi*); „*Prieten iți este nici unul, **nicidoiul**, nici nimenea...*” (Nichita Stănescu, *Lupta inimii cu sângele*); „**Antitimp și anti existență** – miros al plantei smulsă din cer, / pentru nasul cel cu opt nări, esență, / și pentru nimenea, aspru ger. / Nevăzut trec prin nimeni, prin alții, / cu monstrul meu personal merg la pescuit. / **Antiscunzii și antiînălții** / vor prinde în corzile nervilor mei, un mit.” (Nichita Stănescu, *Mă fac nevăzut*)

Perioada neomodernistă oferă o mare diversificare a mijloacelor de expresie artistică. Deși există linii unificatoare dominante evidențiate de către specialiști pentru stabilirea acestei maniere de expresivitate artistică, neomodernitatea este, în definitiv, neomogenă. Eforturile de rupere definitivă de maniera poetică impusă în anii '50 ale poezilor neomoderniști, se concretizează în modalitatea originală, profund individuală de utilizare a limbajului, proprie fiecăruia dintre ei, ajungându-se, astfel, la posibilități inovative ale expresivității poetice, ce revoluționează și, în același timp, depășesc modelele atât de des amintite ale modernistilor.

BIBLIOGRAPHY

- Barbu, Eugen, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Eminescu, București, 1975;
- Bădăraș, George, *Neomodernismul românesc*, Editura Institutul European, București, 2008;
- Băileșteanu, Fănuș, *Abside*, Editura Eminescu, București, 1979;
- Blandiana, Ana, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1989;
- Blandiana, Ana, *Autoportret cu palimpsest*, Editura Eminescu, București, 1986;
- Boldea, Iulian, *Ana Blandiana – monografie*, Editura Aula, Brașov, 2000;
- Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Editura Universității „Petru Maior”, Târgu Mureș, 2011;
- Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005;
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică, vol. I, Poezia*, Editura Aula, Brașov, 2001;
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987
- Mihăilă, Ecaterina, *Poezia românească neomodernă. Perspectivă textuală*, Editura Cartea Românească, București, 2004
- Mihăilă, Ecaterina, *Limbajul poeziei românești neomoderne. I*, Editura Eminescu, București, 2001;
- Negrice, Eugen, *Literatura română sub comunism. Poezia*, Editura Fundației Pro, București, 2006;
- Piru, Alexandru, *Poezia românească contemporană 1950-1975*, Editura Eminescu, București 1975;

- Pop, Ion, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018;
- Raicu, Lucian, *Critica – formă de viață*, Editura Cartea Românească, București, 1976;
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol I, Editura Cartea Românească, București, 1978;
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1989;
- Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura Mașina de Scris, București, 2005;
- Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români*, vol. I, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

GABRIELA ADAMEȘTEANU'S EDITORIALS – A CHRONICLE OF THE "ROMANTIC YEARS"

Mariana Mogoș

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: This paper is an exploratory foray into the work of Gabriela Adameșteanu, focusing on the author's editorial activity. Placed between the journalistic discourse and the fictional approach, Adameșteanu temporarily leaves her literary preoccupations in order to assert herself as a journalist in the conditions imposed by the Revolution of December, 1989. As a chronicler of the events that took place after the fall of communism, Adameșteanu led Revista 22 and practiced a militant kind of journalism, one that was situated on the side of the democratic forces. Despite her personal political sympathies, she managed to maintain her deontological ethics. Adameșteanu represented a crucial voice that provided key commentary on the ongoing events from Romania's political, social, cultural, and economic developments, avoiding and even debunking the existent wave of fake news, ultimately becoming a model for Romania's contemporary journalists.

Keywords: mass-media, journalism, editorial, media reception, deontology, publishinga

Informația stă la temelia cunoașterii. Cunoașterea înseamnă putere. Nimeni nu mai pune la îndoială aceste alegații, încât pot fi considerate simple truisme, astăzi când trăim chiar în mijlocul unei societăți informaționale. Omenirea a înțeles de timpuriu valoarea acestei adevărate resurse și a căutat informația, din ce în ce mai bogată și mai variată, precum și căile de a o răspândi. Una dintre acestea, unanim acceptată, este presa. Instituția presei are un istoric și evoluția ei este departe de a se fi încheiat. Pe scurt, intervalul, de milenii, pleacă de la transmiterea informației pe cale orală, apoi prin manuscrise, pentru a fi tot mai complexă și diversificată o dată cu apariția tiparului. Astăzi, forța care se impune este digitalizarea și astăzi vorbim din ce în ce mai insistent despre presa online. Măine?! Primele ziare tipărite sunt menționate în Europa la începutul secolului al XVII-lea, în Germania. În spațiul românesc trebuie să mai treacă mai bine de două secole pentru a putea menționa prima tipăritură publicistică în anul 1829. De atunci și până astăzi presa a interesat publicul din ce în ce mai largi și a făcut din jurnalism o adevărată profesie. Publicațiile s-au înmulțit, s-au specializat, au acoperit aria amplă de problematice, ca să satisfacă „setea” de informații a cititorilor.

Revoluția din decembrie '89 a descătușat toate energiile creative care fuseseră oprite de regimul dictatorial ceaușist în toate domeniile, deci inclusiv în cel al presei. Alături de jurnaliștii afirmați în presa vechiului regim, un mare număr de tineri (dar și mai puțin tineri biologic, dar înflăcărați de idealuri adolescente), care-și descoperă pasiunea pentru această atât de generoasă dar și responsabilă profesie de jurnalist, își asumă misiunea de a forma opinii și de a informa prin intermediul presei, înainte ca primele generații de absolvenți ai facultăților de jurnalism nou înființate să se lanseze ca profesioniști. În acest context, jurnalistul devine omul timpului său, cu o misiune foarte grea și pe atât de importantă. Conștiința datoriei îi va determina pe mulți dintre scriitorii vremii să împartă timpul de creație cu ieșirea în agora ca purtători de mesaj și ca formatori de opinie. Sau, ca în cazul Gabrielei Adameșteanu, să părăsească temporar narațiunea de ficțiune și să se dedice exclusiv activității jurnalistice, convinsă că avea ceva de spus. Până atunci, presa, literară îndeobște, fusese doar o tribună de lansare a ofertei sale artistice către potențialii săi cititori. Așadar, o activitate jurnalistică în perioada de formare ca scriitor neexistând, presa nu i-a oferit șansa de a cunoaște și de a acumula fapte, secvențe, evenimente din cotidian pentru a le valorifica, ulterior, în opera beletristică, așa cum a fost, de exemplu, cazul lui Caragiale, (comentat de Ioana Pârvulescu astfel: „Caragiale cel viu a fost, înainte de orice, gazetar [...]” Să pornim pe drumul

presei românești de după anul 1901 (anul Momentelor – n.n.), străbătând cu salturi uriașe vreo 40 de ani plini de articole, în căutarea spiritului caragialesc. În prima parte personajul principal, plasat în lumină, este presa însăși, iar umbra ei e opera lui Caragiale. În a doua parte a traseului perspectiva se inversează: în prim plan va fi Caragiale, iar presa umbra care-l însoțește,¹ ale cărui celebre „Momente și schițe” își au sorginea în capacitatea laitmotică „monstruoasă” de a observa natura umană în perioada jurnalismului timpuriu, practicat înainte de a se fi consacrat ca dramaturg („simt enorm și văz monstruos”).²

Comparativ cu exemplul celebru, la Gabriela Adameșteanu preocuparea pentru jurnalistică s-a intercalat în activitatea de creație beletristică, nu pentru că ar fi fost voința autoarei, ci pentru că așa au impus-o evenimentele care au marcat destinul românilor, implicit și pe al Gabrielei Adameșteanu, la un moment dat: sfârșitul anului 1989. Cât despre felul în care activitatea sa jurnalistică i-a putut oferi, ulterior, modele sau situații fructificate în proza artistică, ne vom pronunța cu un alt prilej.

Gabriela Adameșteanu a intrat în publicistică într-un moment în care, având ceva de spus, a înțeles că i se oferă șansa de a se exprima liber, fără spectrul cenzurii sau al altor mijloace de reprimare sau punitive de care uza sistemul din care, în 1989, ne smulsesem dureros, dar definitiv. Nu a făcut neapărat studii de jurnalism, dar formația sa intelectuală, anii de muncă la edituri importante în epocă, activitatea literară desfășurată anterior, dar mai ales un entuziasm juvenil generat de promisiunea unei libertăți autentice i-au fost „mentori”. Mai întâi, s-a alăturat inițiativei de a crea un nucleu intelectual ce trebuia să filtreze noua realitate instaurată după 1989 și să împiedice reluarea vechilor practici totalitare care ar fi pus în pericol democrația incipientă. Astfel, a devenit membru fondator al GDS, înființat în 1990. Ca membră marcantă a Grupului pentru Dialog Social, Gabriela Adameșteanu s-a implicat în nenumărate inițiative civice, menite să sprijine democratizarea vieții publice și politice în România post-comunistă. În scurt timp, a fost chemată în redacția organului de presă al Grupului pentru Dialog Social – Revista 22 – mai întâi ca redactor-șef adjunct, apoi ca redactor șef, calitate pe care o va deține între anii 1991-2005. În acest interval, cu excepția câtorva articole publicate în ziarul România liberă, activitatea publicistică a Gabrielei Adameșteanu s-a desfășurat numai în paginile Revistei 22 și, între anii 2005-2012, la suplimentul Bucureștiul cultural. Revista 22, pe care a condus-o de la înființare până în 2005, a creat un model de jurnalism cultural cu implicații politice și civice, iar atitudinea Gabrielei Adameșteanu a fost mereu una extrem de interesantă. Despre perioada petrecută în redacția și la conducerea Revistei 22, Gabriela Adameșteanu recunoștea lui Ovidiu Șimonca, într-un interviu publicat în Observator cultural, nr. 288 din septembrie 2005: „Nu am stat la „22” contra voinței mele, nu m-am sacrificat. Nu m-am plictisit, am învățat foarte multe lucruri. Am învățat despre țara asta, despre politică.”³ Că afirmația nu e gratuită, nici complezentă, autoarea o dovedește printr-o altă mărturie (inclusă ulterior și în volumul „Cele două Români”), făcută în același interviu, prin care precizează fascinația pe care produsul de presă – fie ziar, revistă, cotidian sau cu altă frecvență de apariție – continua să o exercite asupra ei, chiar și după ce întrerupsese această activitate: „Când ies și acum din casă, mă opresc în primul rând la chioșcurile de ziare și le contemplan copertile stridente cu o poftă de citit pe care cărțile nu mi-o stârnesc în același fel.”⁴

Ca ziarist, Gabriela Adameșteanu a deprins din mers subterfugiile meseriei. În consecință, va îmbrățișa toate genurile publicistice: știrea, comentariul, ancheta, masa rotundă, eseul publicistic, dar, mai ales, articolul de fond (editorialul) și interviul. Scrie cu aplomb, formația filologică îi dă anvergura necesară verbului, cultura solidă îi permite să abordeze o tematică variată și bogată. Receptarea publicisticii Gabrielei Adameșteanu nu a fost explicit cercetată de critica de specialitate. „Măsurarea” gradului în care ziarista nimereste „ținta” – cititorul – este posibilă doar prin raportarea la rapiditatea cu care se epuizează tirajul revistei, semn că politica editorială și chiar materialele

¹ Pârvulescu, Ioana, *Lumea ca ziar. a patra putere: Caragiale*, Editura Humanitas, București, 2011, pp. 51-52.

² Grand Hôtel «Victoria Română», în *Caragiale, I.L., Opere*, vol. II, Editura Minerva, București, 1972, p. 54

³ Șimonca, Ovidiu, „Literatura nu e o cantină egalitară”, (interviu cu Gabriela Adameșteanu), în *Observator cultural*, nr. 288 din septembrie 2005.

⁴ Idem

publicistice semnate de Gabriela Adameșteanu sunt acceptate de cititori. În limbaj mai puțin academic, am spune că jurnalista dobândește „priză” la publicul cititor, care, în repetate rânduri, în chestionarele anuale prin care redacția testa opțiunile celor cărora li se adresa revista, o menționa pe primele locuri pe Gabriela Adameșteanu și materialele pe care aceasta le semna.

Când s-au petrecut evenimentele din 1989, Gabriela Adameșteanu avea aproape 15 ani de activitate literară, era un scriitor de notorietate, care cunoscuse consacrarea. Avea deci toate atuurile pentru a continua. Și totuși, imediat după schimbarea de regim a îmbrățișat cu pasiune profesiunea de jurnalist, pe care o motiva, dacă ar fi fost nevoie, într-un alt interviu de peste ani: „[...] dacă am intrat în jurnalism cu un entuziasm care pare cam puțin puțin ridicol acum, dacă nu chiar foarte ridicol, este pentru că trăind atât de mult sub cenzură, am vrut să văd o presă independentă. Și din punctul acesta de vedere a fost minunată ca experiență de viață... Și mai e dependența aceasta, care la noi e în forma brutală, primitivă, pentru că trăim într-o țară în care au rămas urme de primitivism destul de mari. Dar nicăieri nu mai vezi exact visul pe care l-am avut eu în ‘90. rămasă la fel de intoxicată de actualitate și oriunde sunt cu ochii pe ce se întâmplă, deci și eu sunt un client media. Și eu consum.”⁵

Activitatea de jurnalist a Gabrielei Adameșteanu acoperă o perioadă pe care, până la un punct, am traversat-o și noi. De aceea ni se pare și interesant și important și necesar să urmărim o imagine sau o versiune a timpurilor trăite, fie că ea vine din experiențele încrustate în memoria autoarei, fie că este oferită de alte persoane cu care a luat contact în varii feluri (în viața redacțională, în relații cotidiene, de familie sau în interviuri).

Evenimentele din 1989, finalitatea lor brutală și însângărată, apoi fazele încrâncenate, iar maculate cu sânge, coroborate cu încrederea că și românii pot să se aștearnă drumului unei organizări și vieți democratice, au alimentat condeiul publicistic. Ziarista este în permanență la datorie, gata să surprindă și să comenteze pentru cititor cât mai multe evenimente, fapte politice sociale sau culturale ale acelor „ani romantici”, sintagmă cu care avea să-i denumească și pe care o va așeza drept titlu al unei cărți apărute peste un sfert de veac. I-a fost sugerată, după cum mărturisește; „Am auzit formularea („anii romantici” – n.n.) de la un tânăr care avea 20 de ani în 1989. Mulți tineri au sperat atunci că România se va democratiza repede și după mineriadă (iunie 1990 – n.n.) au plecat și și-au făcut o viață în străinătate. Alții și-au făcut viața aici. Unul dintre ei s-a referit la anii '90 în următorul fel: «Doar nu mai suntem în anii romantici!» Adică : doar nu mai avem iluziile din anii '90! [...] Aceea a fost o perioadă când eram romantici, fraieri, idealști și a vorbi despre „anii romantici” era un mod de a spune «Ne-am păcălit atunci». Ca o perioadă de grație, pe care trebuie să o consideri închisă , pentru că viața este altceva.”⁶

Tumultul existențial va fi atât de năvalnic, subiectele se propun cu o insistență acaparatoare, încât selecția lor este anevoioasă: de la felul cum noua putere gestionează procesul de înnoire a societății, la dezvoltările cutremurătoare ale unor realități bine ascunse de regimul comunist (ca destinul vitreg al copiilor instituționalizați sau al celor cu dizabilități); de la felul cum România este privită în lume la manipulările care se practică deja pentru a consolida o putere încă nelegitimată prin alegeri libere; de la statutul femeilor în societate la relațiile din domeniul cultelor, de la existența românilor imigrați în perioada comunismului la victime ale tortionarilor aceleiași perioade, de la integrarea europeană a României la organizarea și acțiunea concertată a opoziției politice sau relațiile interetnice, între majoritari și minoritari și, desigur, multe alte aspecte. Actualitatea era în acei primi ani ai libertății noastre foarte ofertantă. Iar pentru cineva care avea disciplina muncii intelectuale și conștiința responsabilității de a se pune în slujba adevărului, angajarea era totală: „Vreo 12 ani...am citit (doar – n.n.) presă și a fost foarte bine pentru mine, ca om. Trăisem o viață închisată în comunism. Nu aveam informații deloc despre lume, pe care tinerii le au acum foarte devreme. [...] Nu regret niciodată acești ani, au fost foarte frumoși.”⁷

⁵ Chebac, Andreea, Interviul cu Gabriela Adameșteanu, în www.bookblog.ro, 25 octombrie, 2018

⁶ Grădinaru, Magda, Interviul cu Gabriela Adameșteanu: „Asta e România, nu există țară ideală”, în www.News.ro, 2 noiembrie 2017

⁷ Piștea, Constantin, „Viața mea este mai mult decât doar literatură” (interviu cu Gabriela Adameșteanu), în <https://constantinpiatea.ro>, 14 noiembrie 2017

Această plonjare cu toată ființa într-o activitate de mare angajare se constată răsfoind paginile revistei pe care o coordonează și materialele pe care-și aplică semnătura. Ca publicist, scriitoarea a exersat toate variabilele activității jurnalistice. A făcut-o cu obstinație chiar, dar a stăpânit, ca puțini alții, capacitatea de a-și doza tonul și cuvântul, deși ziarista nu a ezitat să se lanseze în polemici, să aibă tonuri critice severe, să dezvăluie aspecte de dincolo de aparențe sau de tendințele manipulatorii care începuseră să se facă simțite. De aceea, ne aflăm în fața unei activități foarte laborioase și ar fi aici dificil să comentăm întreg aportul Gabrielei Adameșteanu la presa vremii. Pe cale de consecință, ne vom apleca doar asupra unei singure modalități de exprimare ziaristică: editorialul, practicat în mod exemplar.

Asumându-și responsabilitatea de redactor-sef al revistei, Gabriela Adameșteanu își asumă și redactarea acestui tip de articol, de o factură aparte, atipică chiar. Editorialul este un articol scurt, purtând girul unei autorități și care conține aprecierile, judecățile, opiniile sau pozițiile acesteia față de un eveniment. În accepția Ligiei Stela Florea, editorialul: „1. este specie a genului mediatic din presa cotidiană de informare generală 2. este mod discursiv al evenimentului comentat 3. are finalitate persuasivă 4. are drept acte de discurs dominante: problematizarea, interpretarea, evaluarea 5. este specie care nu conține modalizatori și alte marci ale subiectivității jurnalistului”.⁸ Deși editorialul nu comentează decât informații deja cunoscute, apelând din plin la motive, demonstrații, articolul păstrează însă o doză mare de ambiguitate, avântul este personal, subiectiv și, în același timp, încearcă să convingă. Există un algoritm al discursului jurnalist, așa cum există unul pentru oricare producție literară, fiind, deopotrivă, produse ale creației. Există între ele și unele elemente comune, dar, mai ales, aspecte prin care se individualizează. Astfel, Luminița Roșca este de părere că „spre deosebire de textul științific sau literar, care sunt produse pentru a fi receptate indiferent de coordonatele temporale sau spațiale, producerea textelor jurnalistice se supune constrângerilor generate de difuzarea și de receptarea lor într-un timp și spațiu identificat cu precizie.”⁹ În aceeași direcție, Mihai Coman consideră că „în ciuda aparențelor și a mult trâmbișatei afinități, jurnalismul de informare și literatura nu au în comun decât ascendența retorică, legată de specificitatea și exigențele scrisului evocativ.”¹⁰ Mai mult, îl citează pe Julian Harris, care spune următoarele: „A scrie știri este ca și cum ai scrie o narațiune, dar exact invers. Un scriitor de proză narativă pune accent major pe sfârșitul poveștii, al cărei punct culminant l-a construit cu minuție. Știristul face exact pe dos. În corpul știrii, cel mai important fapt este spus primul.”¹¹

Probabil că autoarea despre care facem referință a parcurs, pe cât era posibil, o bibliografie de informare în domeniu, dar mărturisește că a deprins profesia învățând „din mers”: „Venind din literatură în presă, am aflat mai târziu și am deprins mai greu «rețetele» articolelor. Mai ales cea «prescriind» că esențialul trebuie spus de la început și cât mai fără ocolișuri – o disciplină realmente constrângătoare pentru cineva obișnuit să-și transmită mesajul (cât mai ambiguu cu putință) după sute de pagini.”¹²

Cu siguranță ziarista stăpânește tehnica de redactare utilizată în jurnalism, mai ales în elaborarea editorialului, așa-numita structură în piramidă „inversă” sau „răsturnată”, dezvoltată de un teoretician olandez, Teun A. Van Dijk (citată în Manualul de jurnalism amintit), sub denumirea de structură „în cascadă”, după care discursul jurnalist ar fi alcătuit din trei secvențe: „1. Baza piramidei constituie cea mai importantă structură textuală, paragraful inițial sau introductiv (engl. *lead*); 2. Corpul textului care cuprinde contextul (engl. *background*); 3. Paragraful final (sau fraza de încheiere).”¹³

Cercetând editorialele Gabrielei Adameșteanu observăm translări subtile de la „eu” la „noi”, de la „eu cred” la „toată lumea crede”. Scopul îl constituie propunerea unor accepțiuni universale, a

⁸ Florea, Ligia Stela, în https://ssu-spiruharet.ro/genurile_presei.pdf

⁹ Roșca, Luminița, Textul jurnalist, în Manual de jurnalism, coord. Coman, Mihai, Editura Polirom, București, 2009, p. 110

¹⁰ Coman, Mihai, Manual de jurnalism, Editura Polirom, București, 2007, p. 344

¹¹ Apud J. Harris et al., McMillan Publishing Company, New York, 1992, p. 89, în Coman, Mihai, coord., op. cit. p. 199

¹² Adameșteanu, Gabriela, Către cititori, Revista 22, nr. 18, martie, 1993, p. 2

¹³ Apud Van Dijk, Teun A., News and discourse, Lawrence Erlbaum Associates, New York, 1988, p. 43, în Manual de jurnalism, coord. Coman Mihai, Editura Polirom București, 2009, p. 116

unor judecăți de valoare personale generalizate, prezentate însă într-un stil ofensiv, chiar polemic. Se poate constata uneori o relativizare a punctelor de vedere sau cel mult o trecere în revistă a acestora, dar cu intenția bine precizată de a da câștig de cauză propriei opinii. Alteori, se poate începe cu finalul argumentării, pentru a ajunge la sfârșit de articol la informațiile ce au permis această argumentare. Aceste câteva considerații teoretice ne vor permite să apreciem acuratețea cu care le transpune autoarea în practică. Exercițiul este bine stăpânit și dacă n-ar fi remarca personală referitoare la întâlnirea sa relativ târzie cu jurnalistica, cititorul nu are niciun motiv să-i reproșeze vreo stângăcie (și, spunem noi, nici chiar specialiștii în domeniu sau confrății cu experiență îndelungată). Formația filologică și desigur, activitatea literară căreia i s-a dedicat anterior experienței jurnalistice și-au spus cuvântul. În general, am apreciat vocabularul bogat, adecvat fiecărei teme abordate. Autoarea are în vedere o organizare compozițională aproape pedantă, dozând perfect părțile constitutive ale discursului publicistic, recurgând la o gradație a prezentării elementelor tematice și a argumentelor avansate pentru demonstrarea unei ipoteze. Am observat că în majoritatea editorialelor cea mai mare parte a articolului este un demers progresiv-analitic, pentru ca în cele din urmă să ne aflăm în fața unui final concluziv- sintetic. Deși stilul publicistic impune niște rigori, resursele artisticului nu sunt ignorate, dimpotrivă sunt utilizate, însă într-o manieră rațională, de la surse livești citate, la mituri și simboluri până la sensuri figurate ale cuvintelor. Multe din titlurile editorialelor au valențe metaforice sau, cel puțin, sugerează multiple semnificații, cititorul fiind curios să descopere care este varianta aleasă de autoare.

Ce o preocupă pe ziaristă? Pare un lucru comun, dar orgoliul de a fi, în sfârșit, pe picior de egalitate cu țările civilizate pe care ni le-am luat de mult ca modele sau cel puțin la același nivel cu acele țări cu care am împărțit până de curând același destin, se împiedică de detalii banale. Când, în 1991, începeau să se mai atenueze impresiile dezagreabile, eufemistic vorbind, produse de episoadele sângeroase ale Revoluției, de evenimentele de la Târgu Mureș din 1990 și mai ales de mineriade și păreau să se „dezghețe” relațiile cu Occidentul oripilat, stabilirea unor relații rapide pentru comunicarea cu străinătatea a factorilor de conducere era imposibilă din cauza unor echipamente depășite în spațiul comunicării la distanță.

Titlul unui editorial pe această temă este ironic în acest context - România și centrul lumii căci „...văzând că România e atât de departe pe harta lumii, încât telefoanele nu pot să o ajungă”, oamenii de afaceri, de exemplu, ar putea să apeleze la „una din țările mai apropiate de centrul universului [...] Și, un argument în plus, pentru posibila goană a capitalului, pe care noaptea îl făcea mai acut, era că aceste țări, foste prietene, nu părăseră a se afla în ultimul an sub riscul unei „mineriade”, nici al unei lupte de stradă ca la Tg. Mureș, ceea ce înseamnă că dacă ai investi în România bani, ți-ai putea asigura și doza zilnică de stres.”¹⁴ În concluzie, suntem departe de contactul cu lumea civilizată și cu toate că suntem la un început de nou parcurs istoric, se pare deja că am greșit startul și culoarul.

Întrucât Televiziunea Română jucase un rol important în evenimentele din 1989, favorizând, în premieră mondială, transmiterea în „direct” a Revoluției române și rămăsese în principala instituție audio-vizuală care acoperea toată aria țării, destinul ei post-revoluționar nu se putea să nu fie un subiect de presă. De la Revoluție, Televiziunea fusese condusă de două personalități cunoscute în spațiul cultural: Aurel Dragoș Munteanu și Academicianul Răzvan Theodorescu. La începutul anului 1993, instituția nu mai avea conducător și în culisele puterii se acordă această responsabilitate altui cunoscut scriitor, suspectat de a fi slujit regimului comunist: Paul Everac. Este acesta un pretext pentru ziaristă să dezbată, în temeiul tezei maioresciene a „formelor fără fond”, neșansa românilor de a nu fi în stare să pună în aplicare zicala populară „omul potrivit la locul potrivit”, întrucât, potrivit alteia, „omul sfințește locul”. Intervențiile autoarei editorialului „Nașii domnului Everac” sunt retorice, dar și subtil ironice. Dat fiind că cititorii revistei erau în majoritatea lor intelectuali sau oameni cu studii, medii sau superioare, subtilitatea remarcilor, trimiterile la surse livești, dovedind formația intelectuală solidă a autoarei, dar și documentarea temeinică, sunt pe deplin justificate: „Teoria «formelor fără fond» și cea a sincronismului revin în actualitate – cu

¹⁴ Adameșteanu, Gabriela, România și centrul lumii, în Revista 22, 19 aprilie 1991

amendamentele de rigoare –, pentru ca istoria să nu se mai repete. [...] Bovarismul ne-a făcut să ne simțim în centrul lumii, chiar și atunci când ne cufundam mai dramatic în beznă, ne împiedică să cântărim exact lumea relațională în care trăim. De unde, altminteri, senzația de familiaritate văzând ce se petrece: „... cum mitul disidențelor pălește, cum dosarele nu împiedică persoane șantajabile să-și înalte cariere politice, cum cei care acum patru ani aveau putere, bani, relații, au astăzi în plus și libertatea să le expună în vitrine cu design occidental. Ceea ce rămâne să ne deosebească de majoritatea vecinilor este procentul copleșitor al «formelor fără fond». Ultimele ni le-a prilejuit noua conducere a Televiziunii”.¹⁵ Afirmatia este motivată de simulacrul unei întâlniri așa-zis de lucru pentru stabilirea orientării și direcțiilor de activitate ale instituției publice, pe care noul ales președinte al SRT a avut-o cu persoane compromise și incompetente, departe de fi capabili să-l consilieze. Mai mult, directorul ales este el însuși o «formă fără fond», autoarea încheindu-și articolul cu o întrebare retorică, dar și subtil-ironică: „Și la ce-i poate sluji televiziunii un director general care singur recunoaște că nu se pricepe la ea și nici nu-i mai poate urmări programele de seară, pentru că, după orele 21 și ½ încolo doarme?”¹⁶ Chiar dacă tonul este sarcastic, mesajul are capacitatea de a convinge de soluția inadecvată. Nimic partizan într-o asemenea concluzie, căci orice persoană de bună-credință trebuia să recunoască aceasta, indiferent ce simpatii ar fi avut pe scena politică.

Printre problemele, pe cât de sensibile, pe atât de dureroase, pe care schimbarea ireversibilă ireversibilă produsă în 1989 a făcut-o abordabilă în spiritul unei dorite și cât mai rapide rezolvări, se numără și cea referitoare la românii de peste Prut, artificial și ilegal izolați de frații de dincoace. Temă generoasă, ea nu putea să nu rețină preocuparea jurnalistei în repetate rânduri. Dintre acestea, ne-a reținut atenția editorialul editorialul prilejuit de o situație favorabilă, imposibil de imaginat cu câțiva ani înainte: „Două state de limbă română în Consiliul Europei”. Acest articol atrage atenția mai ales prin documentarea minuțioasă și capacitatea autoarei de a sintetiza într-un spațiu tipografic restrictiv trei sferturi de veac de istorie. Pretextul demersului jurnalistic este dat de apropiata dată când Parlamentul de la Strasbourg avea să voteze cererea Moldovei de aderare la Consiliul Europei. În felul acesta puteau să renască speranțele unioniste, entuziast manifestate imediat după Revoluție, apoi tot mai timid. Actele samavolnice, deportările, rusificarea forțată, oprimarea limbii române și multa altele de tristă amintire ar putea fi depășite de un nou cadru și de o nouă diplomatie: „În ultimul timp însă, pare să existe un interes mai mare pentru România, locuitorii Republicii Moldova fiind poate un pic mai interesați de vecinii lor. Memoria istorică e mai întreagă în România, decât dincolo, peste Prut, dar pragmatismul e același.”¹⁷

Cercetând numerele revistei din anul 1996, an electoral, ne-a trezit interesul un grupaj de șase editoriale, publicate în șase numere consecutive sub același titlu – „Șanse egale”. Ineditul este dat de faptul că, simțim importanța etapelor în succesiunea derulării lor, politice și sociale, autoarea se abate de la o regulă a editorialului – conciziunea relatării – și, parafrazând o formulă literară, realizează un „editorial-fluviu”. Substantivul din titlu presupune o posibilitate de reușită comparabilă sau concurențială. Adjectivul-epitet sugerează o intertextualitate pusă în valoare prin evaluare, dând titlului, în ansamblul lui, semnificația unei dispute desfășurate în limitele normalității și corectitudinii. Parcurgând articolele, cititorul descoperă, dimpotrivă, „faulturi” mai ales în echipa guvernamentală. Există și o semnificație, subtil insinuată de un filolog de formație printr-un simplu semn de punctuație, care transformă sensul inițial afirmativ-confirmativ al primelor patru articole, într-unul interogativ-dubitativ al ultimelor două.

Primul articol, așa cum și era de așteptat, se referă la competitorul cu „vechime”, cel al Puterii, în exercițiu: Ion Iliescu. Sunt comentate atuurile interne, dar și unele semnale care par a anticipa o susținere și a staff-ului de peste Ocean, care, coincidentă, se afla în aceeași postură de competitor pentru un nou mandat. Acest aspect e de natură să genereze din partea autoarei accente critice, fie doar și pentru ignorarea caracterului nelegal a desemnării, pentru a treia oară în calitatea de candidat. Cât privește preopinutul, autoarea nu individualizează, ci se referă la Opoziție, în

¹⁵ Adameșteanu, Gabriela, Nașii domnului Everac, în Revista 22, nr. 9, martie 1993

¹⁶ Idem

¹⁷ Adameșteanu, Gabriela, Două state de limbă română în Consiliul Europei, în Revista 22, nr.26, iunie 1995

general. Motivul stă în nehotărârea acesteia, deși e limpede că societatea română, din totdeauna polarizată, e tot mai interesată de oferta Opoziției. Al doilea articol aduce echilibru, pentru că se focalizează asupra situației din Opoziție, pe care o găsește divizată, riscând să să-și îndepărteze chiar propriul electorat. Trei candidați din partea partidelor și alianțelor din aceeași parte a spectrului politic nu e o rețetă de succes. Imaginea pe care o creează al treilea episod editorial este de cristalizare a unei opinii contestatate, justificată de maturizarea electoratului. Poate comentariul e puțin exaltat, dar avertizează și convinge prin forța argumentelor. Observația că un editorial „ca text izolat, este perisabil și efemer, însă, prin compensație, aparține unui sub-gen discursiv de autoritate care exercită presiune asupra „auditoriului” [...]. Acest „auditoriu” diversificat și mobil trebuie atras, convins și – în situația ideală – transformat în receptor stabil. Decisivă în acest sens este abilitatea jurnalistului, determinată de talent și, mai ales, de cunoașterea/aplicarea unor reguli generale de bună formare a textului.”¹⁸ Urmărind să întărim afirmația că autoarea editorialelor la care facem referire, chiar dacă nu a făcut studii speciale de jurnalism, a stăpânit desăvârșit, conform aceleiași surse citate: „scheme și strategii discursive stabile și relativ omogene”, iar „încercarea de a desprinde și de a descrie caracteristici de construcție (a unui editorial – n.n.) valorifică sugestii oferite de perceptistica retoricii clasice, de neoretică sau de analiza textuală.”¹⁹ Din aceste perspective, analiza unui demers jurnalistic se bazează fie pe formula clasică de organizare (exordium, narratio, argumentatio, peroratio), fie pe o structurare ternară, pe părți, delimitate, opțional, prin indicatori specializați: o primă parte, un incipit (urmat, în exercițiul făcut de Gabriela Adameșteanu, de un segment suplimentar, de expunere a faptelor, plasat în continuarea incipit-ului). Astfel, cel de al treilea episod al serialului editorialistic debutează cu o constatare , pe baza căreia își va construi ziarista întreaga demonstrație: „În 1996, contestarea lui Ion Iliescu nu se mai face, ca în anii trecuți, pe criteriile morale vizând misterele revoluției și ale mineriadelor, ci pe șansele de supraviețuire a României, la acest sfârșit de mileniu, într-o lume egal solidară, egal competițională, de care opinia noastră publică a început să devină conștientă.”²⁰ Putem aprecia că jurnalista optează pentru un incipit așa-numit „ex abrupto”, construit pe un sens verbal negativ care „intră sistematic în formula compozițională a editorialelor grefate pe o schemă discursivă de tip deductiv”²¹ pregătind retorica argumentativă de confirmare a tezei negative. Secvența suplimentară introdusă „narează” aspecte - fapte în același registru verbal negativ, pentru ca să curgă apoi în registru afirmativ argumente „contra” : „...nu mai este contestat ...numai pentru al treilea mandat neconstituțional [...]. Nici numai pentru legăturile [...] cu adâncă și extinsă lume „neagră” a corupției[...]. Este contestat pentru imensa responsabilitate [...] ce îi revine în politica falimentară în urma căreia populația s-a trezit grav sărăcită iar țara cu șansele de integrare în structurile europene și euro-atlantice ratate.”²² A doua parte a textului jurnalistic, cea explicativ-argumentativă, reprezintă componenta fundamentală a oricărui discurs persuasiv, „ținta” acestuia fiind formularea, justificarea și impunerea unui punct de vedere. Realizarea aceste părți se bazează pe „argumentația în lanț”, menită să convingă un auditoriu necunoscut, neomogen și lipsit de posibilitatea de a replica. Înlănțuirea secvențelor cu valoare probatorie se face într-o ordine gradat-ascendentă, cu efect de amplificare: „nici un ochi lucid nu poate privi la ora actuală România fără să realizeze că Ion Iliescu nu mai poate fi un președinte pentru anii 2000 fără riscul instaurării în dauna legii a unei puteri discreționare...”²³ Urmează apoi alte argumente: „Miza este chiar alternanța politică reală;”²⁴ „România riscă să muzezească [...] departe de lumea dinamică, efervescentă, dacă nu intervine o schimbare radicală;”²⁵ „Un sentiment că ne aflăm în ceasul al 12-lea;”²⁶ „Au apărut [...] grupuri de

¹⁸ Cătănescu, Maria Cvasnîi, Retorica textului jurnalistic – cu referire la editorial, în <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V3931/pdf>

¹⁹ Idem

²⁰ Adameșteanu, Gabriela, Șanse egale (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996

²¹ Cătănescu, Maria Cvasnîi, lucr. cit., p. 4

²² Adameșteanu, Gabriela, Șanse egale (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996

²³ Adameșteanu, Gabriela, Șanse egale (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996

²⁴ idem

²⁵ idem

²⁶ idem

presiune ale societății civile;²⁷ Sunt semne [...] că numărul celor interesați de susținerea [...] președintelui Ion Iliescu este în continuă scădere.”²⁸ Putem înțelege ușor care este opțiunea jurnalistei și se pare că derularea evenimentelor justificau convingerea că forțele democratice vor avea câștig de cauză în confruntarea electorală. Urmează însă partea finală, a treia, a discursului, care răstoarnă parcă situația. Recurgând la tehnica deixisului de persoană, relatarea se va face la persoana a II-a singular, dând valoare generalizatoare aserțiunilor. Astfel se omogenizează planul emițătorului cu cel al receptorului, plasați, convențional, într-o virtuală relație de solidaritate: „dacă ai văzut în acești ani respingerea viscerală pe care a manifestat-o constant președintele Iliescu față de Opoziție, [dacă ai văzut] incapacitatea sa de a-și asuma rolul de arbitru [...], nu ai cum să nu ai impresia unei utopii privind un astfel de viitor României.”²⁹ Observăm că se reactivează, prin excelență, toposuri negative – derută, insatisfacție, dezacord. Soluția nu se poate oferi încă, finalul este nesigur, ambiguu. Fără a fi anunțată explicit, continuarea, în stil foiletonistic, este previzibilă: vor mai urma încă două articole până să se producă necesara clarificare în viața politică internă într-un an electoral. Cel de-al patrulea act al viziunii panoramice asupra unei Românie în an electoral aduce, dincolo de cunoscuta dihotomie Putere-Opoziție, și o justificare ezoterică a unei încremeniri într-o atitudine conservatoare, în ciuda evidențelor: „Este, în primul rând, un reflex al acelei «culturi mioritice», de care nu ne-am desprins încă: acel sentiment al pasivității, al fatalismului, al lui «fie ce-o fi», al lui «asta ne este dat, asta merităm», care ne depărtează, și ele, de Europa [...], lăsându-ne să mustim în sucul propriu al unui Orient atemporal.”³⁰ Episodul următor, al cincilea, marcat interogativ, are o evoluție spectaculoasă, realizând o argumentație în zig-zag și o reasezare a valorilor. În prima parte se acumulează puncte în în favoarea candidatului Puterii, cu concursul larg al puterilor occidentale, dar și prin consensul Opoziției. Din acest punct, balanța își schimbă înclinația în favoarea Opoziției. De aici dubitația care se naște în mintea electoratului, invitat să fie mai analitic și mai selectiv. În ultimul editorial din serie, regăsim aceeași manieră de a ambigua șansele cuiva, deși continuă să enumere modalitățile prin care Puterea își aservește instituțiile și rețelele de mass-media, pentru a-și surclasa competitorul. Deci nu poate fi vorba în aceste condiții de „șanse egale”, dar autoarea nu-și ascunde convingerea cu care crede în cele ale Opoziției. Va avea posibilitatea de a-și exprima satisfacția „Victoriei normalității”, cum, de altfel, o va numi, la finalul competiției electorale încheiate cu triumful forțelor democratice, într-un editorial scris după alegerile din 1996. Alte editoriale, scrise după această victorie categorică a Convenției Democratice, se vor concentra de acum înainte pe probleme ale guvernării și reprezentării democratice a României în Europa și în lume.

Am putea prezenta și alte articole, pentru a consfinți calitățile de editorialist incontestabil al Gabrielei Adameșteanu. Am considerat să întârziem puțin asupra acestor aspecte, pentru a avea argumente să reiterăm ideea de profesionalism de care a dat dovadă Gabriela Adameșteanu și ca gazetar. Deși există tentația de a ne opri și la alte extrase din acest material sau din multe altele, nu ne permite nici spațiul, nici timpul. O poate face însă oricare dintre noi, mai ales acum când ne-am îndepărtat suficient de evenimentele petrecute, când propria noastră percepție a putut suferi mutații sau reconsiderări, nu va fi o întreprindere inutilă, fiindcă, în ciuda prezentului care continuă să se năpustească asupra noastră, e necesar să cunoaștem și să înțelegem trecutul, mai ales erorile lui, pentru a nu le repeta și pentru a ne elibera de obsesia repetitivă a mitului meșterului Manole.

Poate că intervenția noastră este oarecum excentrică față de o cerută ancorare în specificitatea presei actuale, care a devenit mai partizană ca oricând și, în tendința de a răspunde dezideratelor uneia sau alteia dintre tabere, a coborât foarte jos ștacheta calității și a principiilor deontologice corespunzătoare, devenind mai ales manipuloare decât formatoare de opinie sau emițătoare de informații, adevărate, certificate de surse autentice și nu false. Am vrut, însă, să arătăm și să demonstrăm că tocmai în perioada anilor de început ai reconstrucției noastre sociale și morale s-a făcut și la noi presă angajată, dar în același timp decentă și elegantă chiar. Nu limbajul grobian, nu

²⁷idem

²⁸idem

²⁹idem

³⁰Adameșteanu, Gabriela, Șanse egale (IV), în „Revista 22”, nr. 41, octombrie, 1996

manipularea grosolană spre vulgaritate (mascată sub permisivitatea specifică pamfletului) și nici lansarea de tip mitralieră a știrilor false nu pot fi caracteristici ale unei publicistici adevărate. Fiindcă, printre altele, presa este și ea o instituție care formează opinii și educă publicul. Iar de presă este și va fi nevoie, după cum însăși Gabriela Adameșteanu afirma: „[...] Este util (jurnalismul – n.n.) dincolo de orice am putea spune, dincolo de situația precară în care a intrat jurnalismul aici și în lume, de decăderea presei scrise, efectiv dramatică, de presiunea centrilor de putere politică și economică asupra jurnalismului. În pofida acestor lucruri, jurnalismul este foarte important.”³¹

BIBLIOGRAPHY

- Caragiale, I.L., Opere, vol. II, Editura Minerva, București, 1971
- Cătănescu, Maria Cvasnîi, Retorica textului jurnalistic – cu referire la editorial, în, <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V3931/pdf>
- Chebac, Andreea, Interviu cu Gabriela Adameșteanu, în www.bookblog.ro, 25 octombrie, 2018
- Coman, Mihai (coord.), Manual de jurnalism, ediția a III-a, Editura Polirom, București, 2009
- Florea, Ligia Stela, în https://ssu-spiruharet.ro/genurile_presei.pdf
- Grădinaru, Magda, Interviu cu Gabriela Adameșteanu: „Asta e România, nu există țară ideală”, în www.News.ro, 2 noiembrie 2017
- Harris, Julian et al., McMillan Publishing Company, New York, 1992, p. 89, în Coman, Mihai, (coord.), op. cit.
- Pârvulescu, Ioana, Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale, Editura Humanitas, București, 2011
- Piștea, Constantin, „Viața mea este mai mult decât doar literatură” (interviu cu Gabriela Adameșteanu), în <https://constantinpiatea.ro>, 14 noiembrie 2017
- Roșca, Luminița, Textul jurnalistic, în Manual de jurnalism, coord. Coman, Mihai, Editura Polirom, București, 2009
- Șimonca, Ovidiu, „Literatura nu e o cantină egalitară”, (interviu cu Gabriela Adameșteanu), în Observator cultural, nr. 288 din septembrie 2005
- Van Dijk, Teun A., News and discourse, Lawrence Erlbaum Associates, New York, 1988, p. 43, în Manual de jurnalism, coord. Coman Mihai, Editura Polirom București, 2009, p. 116

Bibliografie de autor

- Adameșteanu, Gabriela, Către cititori, Revista 22, nr. 18, martie, 1993
- Adameșteanu, Gabriela, România și centrul lumii, în Revista 22, 19 aprilie 1991
- Adameșteanu, Gabriela, Nașii domnului Everac, în Revista 22, nr. 9, martie 1993
- Adameșteanu, Gabriela, Două state de limbă română în Consiliul Europei, în Revista 22, nr.26, iunie 1995
- Adameșteanu, Gabriela, Șanse egale (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996
- Adameșteanu, Gabriela, Șanse egale (IV), în „Revista 22”, nr. 41, octombrie, 1996

³¹Grădinaru, Magda, Interviu cu Gabriela Adameșteanu: „Asta e România, nu există țară ideală.” în www.News.ro, 2 noiembrie 2017

LIFE AND DEATH IN VIRGIL TĂNASE'S NOVELS

Oana Maria Neicu

PhD Student, University of Oradea

Abstract: Life and death become symbols in Virgil Tănase's novels. These two themes give his creation a certain unity, turning the novels into a supra novel. Life represents a fight – the characters' fight against their destiny, their fate because of their desire of choosing their own paths, of making their own decisions. The characters feel that they are parts of a game – the fate's game that do not let them free themselves, to gain their freedom of living. They only want to live their own lives, free of constraints because death is always watching, waiting for them to make a wrong movement. Life becomes a continuous dance with death. The characters dance with death permanently, living on the edge of their lives. Death is also a gate to another world, to a different kind of universe where the characters regain themselves. They die in this world in order to resurrect into another. So, death becomes a kind of initiation process, a step to the other life. Life, death and resurrection are part of some novels that can be read as textbooks which help the reader to understand the whole universe.

Keywords: life, death, resurrection, destiny, predestination.

Întreaga operă a lui Virgil Tănase propune o lume unde simbolistica ocupă un loc aparte, unde fiecare gest, lucru și situație devin simboluri purtătoare de valențe. Dacă Tudor Vianu afirma despre Gib. I. Mihăescu că *materialul plastic* se transforma sub pana sa în *imagini tari*, că Ionel Teodoreanu a creat *imagini dulci* și că imaginile cu care a lucrat Camil Petrescu erau cele intelectuale¹, putem concluziona că imaginile lui Virgil Tănase sunt halucinante, țesute printre și pe simboluri. Profunzimea imagistică, cea cromatică, elementele senzoriale primesc o mare forță evocatoare, făcând apel atât la intelectul cititorului, cât mai ales la cele cinci simțuri ale acestuia, deoarece proza sa „nu are doar un efect pitoresc, ci pătrunde într-o regiune de semnificații. Nu ne face doar să vedem, ci și să simțim”².

Tema destinului și a vieții se alătură celorlalte coordonate ale romanelor lui Virgil Tănase, transformându-se într-o constantă a întregii sale opere. Destinul devine suprapersonaj în toate scrierile sale, așa cum, pe propriul traseu existențial, scriitorul a simțit de multe ori voința vie a destinului - „destinul, care avea nevoie de mine, mă prinsese de păr ca să nu mă lase să dispar în prăpastia deschisă la picioarele mele”³. S., eroul romanului *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, își percepe propria soartă ca fiind o prezență nedeslușită, mereu pe urmele sale, pe care îndrăznește să o accepte și să o înfrunte abia douăzeci de ani mai târziu. Se simte suspendat deasupra unui abis între voința implacabilă și nepăsarea destinului, care își îndeplinește menirea cu calmul *broastei țestoase a lui Zenon* și mintea sa, asemenea unei turme de *iepuri zvăpăiați* care ajung mereu prea târziu la linia de sosire, deoarece rațiunea nu e capabilă să înțeleagă forța destinului până când iminența desfășurării sale devine evidentă. Conștient că destinul este tot timpul vigیل, fără să scape vreodată din vedere vreun detaliu, profitând cu perfidie de orice moment de neglijență, S. se întreabă ce reprezintă de fapt „această coincidență de nenumărate detalii, fiecare neînsemnat în sine, dar care, împreună, (...) îi sfarmă pe toți cei dimprejur – și pe mulți alții deopotrivă”⁴. Nimeni nu se poate sustrage acestui vârtej numit destin, deși omul, această *înjghebare plăpândă*, încearcă să se ascundă, să se piardă printre ceilalți semeni, să devină un abur, o apă, o *energie neidentificabilă*. Aceasta este concluzia la care ajunge S. – că soarta nu este decât o fatalitate, o crudă regină a lumii

¹Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura 100+1 Gramar, București, 2002, p. 261.

²Idem, *ibidem*, p. 266.

³Idem, *Leapșa pe murite*, Editura Adevărul Holding, București, p. 49.

⁴Idem, *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017, p. 87.

ce țin în mâinile sale *oarbe* și insensibile, milioane de indivizi, târându-i prin deșerturi de gheață ce se topește sub tălpile lor pentru a le da totuși impresia că își aleg singuri propriile cărări – ori aceea de a umbla pe apă ca Mântuitorul, ori aceea de a trăi suspendați deasupra unui vid existențial.

Oare ce vrea destinul de la mine? Reprezintă o întrebare pe care personajele lui Virgil Tănase și-o adresează mereu, reluând-o obsesiv, iar și iar, ori de câte ori această forță a sorții oprește, pentru o secundă, amețitorul carusel al vieții. În acele clipe de răgaz, în scurtele momente pe care reușesc să i le smulgă timpului, eroii conștientizează că nu reprezintă decât niște piese de joc pe marea tablă a lumii, mutate la voia întâmplării de un destin care se joacă cu muritorii de-a șoarecele și pisica. Simple sticle, purtătoare de mesaje pentru ființe necunoscute de pe planete pustii, aruncate în cosmos de aceeași soartă necruțătoare, personajele pendulează între culmile valurilor spumegânde ale vieții și hăurile dintre talazuri, în încercarea lor de a *desface nodurile* destinului, de a desluși misterul propriului sine.

Parcursurile existențiale ale eroilor se intersectează, se întretaie, se influențează reciproc în această joacă a forțelor universale. Ca într-un joc de biliard, bilele-personaje se ciocnesc unele de altele, schimbându-și direcția și traiectoria existențială, împrumutându-și din energie, legându-se unele de altele cu noduri ale destinului imposibil de desfăcut ulterior. Jucării ale unei forțe nepăsătoare, eroii se pierd într-o pâclă densă, unde devin cu toții un fel de Oedip, cărora „viața se îngrijește să le ia vederea cu încetul, pentru că soarta omului e să moară orb”⁵. Tabla de șah ai cărei pionii sunt personajele însele, se destramă pentru a le lăsa suspendate deasupra unui hău, plutind spre un punct zero de care se vor zdrobi fără să își poată controla vreo mișcare. Le este predestinat să nu mai fie în locurile de unde nu mai pot pleca și să locuiască unde n-au să fie vreodată, mereu în altă parte, căutându-se pe drumurile pe unde au trecut fără să se mai regăsească. De aceea, și-ar dori să evadeze, să fugă, să se elibereze, dar nu au cum să iasă din capcana în care au fost prinși – însăși viața.

În strânsă legătură cu tema destinului, apare tema vieții, o viață ca o mare uneori agitată, alteori calmă, în care personajele înoată din răsuputeri pentru a supraviețui și a înfrunta o moarte împotriva căreia au mai luptat și într-o altă lume, o lume de dincolo de oglinda acestei vieți părelnice. În definitiv, viața este doar o oglindă, una de carne și de oase, unde oamenii sunt doar umbrele ființelor de dincolo, un dincolo unde viața a trecut deja. Evenimentele deja trăite se repetă cu întârziere, iar moartea se instalează într-un trup care a fost deja ucis.

Pentru S., viața este un *animal infam* care îi zădărnicește orice inițiativă, o închisoare din care nu poate evada nici măcar prin sinucidere deoarece este deja mort înainte să moară. Concluzia la care ajunge S. este că această viață *detestabilă* le joacă feste tuturor și, întocmai ca un împărat roman, grațiază sau osândește indivizii după bunul său plac. Captive în propria viață, toate personajele trec prin infern pentru a accede la o altă treaptă a existenței, de unde nu pot decât să privească noile ziduri care îi înconjoară, noile gratii ale aceleași închisori. Fiecare nu e decât un alt Sisif, aruncat mereu în brațele morții de unde luptă să se elibereze, doar pentru a relua, la nesfârșit această caznă – viața, o viață-joc *de-a du-te-n colo, vino-ncoace, lasă-mă și nu-mi da pace* cu nimeni alta decât moartea.

Personajele trăiesc pe o pojghiță de gheață întinsă deasupra neantului, conștiente că fiecare individ „nu atârnă nici cât un fir de păpădie în balanța lumii”⁶. De aceea, fiecare încearcă să înfrunte destinul, să își câștige dreptul de a lua decizii proprii, de a se autoamăgi că a scăpat din mâinile păpușarului universal numit Viață. Deoarece, în orice moment, gheața se poate sparge, eroii se grăbesc să trăiască, deși știu cu toții că ceea ce li se întâmplă nu reprezintă decât un pretext pentru ceea ce trebuie să li se întâmple. Strădania lor de a-și asuma niște decizii care nu sunt ale lor de fapt, este doar o iluzie, o aparență, deoarece viața nu e altceva decât un vis. Dar cine visează această viață? Al cui e visul vieții? Al lor sau al păpușarului care îi mănuieste pe toți? Întocmai ca în drama lui Pedro Calderón de la Barca, personajele au curajul să lupte cu efemeritatea și cu înșelătoriile vieții, încercând să găsească drumul spre sine, să-și domine instinctele și să se împace cu propriul eu.

⁵Idem, *Au înflorit iar vișinii și merii*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2015, p. 427.

⁶Idem, *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017, p. 50.

Tema morții este omniprezentă în întreaga operă a lui Virgil Tănase, o moarte care vine, pleacă și revine în mod obsesiv deoarece moartea coexistă cu viața la orice nivel al existenței terestre, cea dintâi transformându-se adesea într-un prag al unei vieți superioare într-o altă sferă. Ca simbol, moartea are două valențe – una pozitivă și una negativă, fiind interpretată atât ca revelație, cât și ca sfârșit, fiind mereu învingătoare în lupta personajelor cu viața.

Simbolizând trecerea dintr-o lume în alta, moartea reprezintă dematerializarea și eliberarea sufletului, regenerarea ființei într-o altă dimensiune. Înrudită cu noaptea și cu somnul, moartea transmite o stare de neliniște, în special celor care au trăit doar la nivel material. Ceilalți, însă, percep moartea ca pe o promisiune a unui nou orizont luminos, ca urmare a existenței lor spirituale. Spaima ființei umane în fața misterului morții derivă astfel din teama de necunoscut, de schimbare și nu din frica dezintegrării în neant. Ea deschide drumul spiritului spre viața cea adevărată, spre inițiere, devenind *poartă a vieții* deoarece „profanul trebuie să moară ca să renască în viața superioară pe care i-o conferă Inițierea. Dacă nu va muri prin starea lui de nedesăvârșire, nu va izbuti să facă niciun pas înainte pe calea inițierii”⁷.

Moartea pândește din umbră fiecare mișcare a celorlate personaje, cât și în viața reală, deoarece dacă suntem atenți la ce ni se întâmplă zi de zi, vom observa că suntem adesea foarte aproape de moarte, de care scăpăm *ca prin urechile acului*. Acesta este motivul pentru care autorul alege acest titlu pentru romanul său jandarm – „să nu ne lase în înfumurarea vreunei izbânzi, amintind celor prea întreprinzători că până la urmă tot s-alege praful”⁸. Moartea devine treptat un personaj lumesc, mereu prezentă, este cea care le strigă personajelor, cu o voce pițigăiată, să se grăbească deoarece mai *are și altele pe cap*: accidente, taifunuri, sinucideri, molime și războaie, cea care răvășește visele lui S., latura cea mai vulnerabilă a acestuia sau cea a cărei amenințare atârână neîntrerupt asupra tuturor. Toate celelalte personaje devin conștiente de prezența ei, cu care se deprind a trăi, le devine familiară, transformându-se într-un tovarăș nedespărțit, aflându-se într-un permanent periplu de la *o moarte la alta*.

Uneori, acest suprapersonaj are momente de revoltă împotriva unor muritori versatili, schimbători, fără cuvânt, „care nu sunt niciodată acolo unde îi cauți, care nu fac niciodată ce au promis și care visează numai bazaconii”⁹. De aceea, le ia urma, îi pândește, îi hăituiește ca într-o vânătoare în care vânătorul nu va deveni niciodată vânat și în care prada este întreaga omenire. Însă, cu fiecare om ce moare, natura pierde din perfecțiune, deoarece, personajele au convingerea că reprezintă roțile care pun în mișcare lumea, o lumea alcătuită din ființe unice și totuși identice, sortite cu toatele aceluiași final.

Alteori, se întrupează în controlorul de bilete dintr-un tren simbolic – cel al destinului, perforând, în loc de bilete, inimile călătorilor pentru a-i face să-și dezvăluie eul ascuns. În acest context, moartea devine instrumentul unor zei care vor să distrugă acest eu-ascuns al fiecărui muritor, deoarece reprezintă partea divină a ființei umane, iar zeii nu acceptă concurența. De aceea, în fața morții cad toate măștile, fiecare își asumă propria identitate, se regăsește pe sine însuși pentru ca o clipă mai târziu să se piardă din nou, pentru totdeauna în brațele unei supraforțe necruțătoare.

În definitiv, ce este moartea? O alcătuire de sentimente – nepăsare, dispreț, ură, voluptate, întrupând o entitate supranaturală și atotputernică care este mereu câștigătoare într-o luptă al cărei deznonământ este dinainte cunoscut. Viața întreagă este prezentată ca fiind un dans continuu al fiecărui individ cu moartea, cea „care-l ține, care-l strânge în brațe, care-l iubește cu adevărat și-l vrea”¹⁰. Marie însăși este percepută ca fiind moartea îmbrăcată în mireasă, cea care iubește un mire deja mort, ucis *în ceasul nunții sale*, întocmai ca ursitul Margaretei.

BIBLIOGRAPHY

⁷ Oswald Wirth, *Le Tarot des Imagiers du Moyen-Age*, Paris, 1966, p. 188.

⁸ George Motroc, *Literatura e cea care ne dă ocazia să înțelegem ce putere dumnezeiască este în noi*, dialog cu scriitorul Virgil Tănase, *Convorbiri literare*, 23 mai 2018.

⁹ Virgi Tănase, *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017, p. 382.

¹⁰ Idem, *Au înflorit iar vișinii și merii*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2015, p.105.

- Tănase, Virgil, *Leapșa pe murite*, Ed. Adevărul Holding, București, 2011.
- Tănase, Virgil, *Zoia*, Ed. Alfa, București, 2003.
- Tănase, Virgil, *Au înflorit iar vișinii și merii*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2015.
- Tănase, Virgil, *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2016.
- Tănase, Virgil, *Evenția Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunții sale dintr-un secol revolut*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2014.
- Tănase, Virgil, *Apocalipsa unui adolescent de familie*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1992.
- Tănase, Virgil, *Balul de pe goleta piratului orb*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2015.
- Tănase, Virgil, *Balul de la carnavalul dogelui elvețian*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2014.
- Tănase, Virgil, *Balul de la castelul bântuit*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2016.
- Tănase, Virgil, *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2017.
- Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism*, Vol. II, Editura Polirom, Iași, 2006.
- Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern*, Editura Paralela 45, 1998.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza.*, editura Fundației Pro, 2003.
- Petrescu, Liviu, *Romanul condiției umane*, Studiu critic, Editura Minerva, București, 1979.
- Bako, Alina, *Virgil Tănase și pușculița cu vise*, în „Caiete critice”, nr. 10 (312), 2013.
- Cârjan, Dan, *În marginea literaturii*, în „Observator cultural”, nr. 473, mai 2009.
- Chișu, Lucian, *Agonie fără extaz* în „Caiete critice”, nr. 10 (312), 2013.
- Comănescu, Ileana, *Repere ale parabolei*, „Caiete critice”, nr. 10-12, 1993.
- Coroiu, Constantin, *Virgil Tănase între onirism și realism*, „Cultura literară”, nr. 450, 12 decembrie 2013.

DEHUMANIZATION AND THE CONSTRUCTION OF OTHERNESS IN ATHOL FUGARD'S BOESMAN AND LENA

Octaviana Motoc

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract. This paper addresses the issue of how the non-white characters' identity in Athol Fugard's play Boesman and Lena is shaped by their status as the Other in a society controlled by the white man. The image of South Africa has never been defined by terms such as equality and human rights. The problem of identity in South Africa is even more problematic when it comes to the one of the Coloured people. Where does the identity of the Other stop and where does the identity of the One begin? What is their position in society? Are they allowed to pretend that they are white in order to benefit from the white privileges or should they embrace their status as outcasts?

Boesman and Lena is one of Athol Fugard's small-cast plays that takes place in a society controlled by Apartheid, a system based on dehumanization, inequality and segregation. It is a play about two coloureds, about their status and their self-discovery. The South African mixed-race people are confronted with a terrible and severe identity crisis during Apartheid and this is what this paper is intended to analyse.

Fugard's play Boesman and Lena is shaped by their status as the Other in a society controlled by the white man. The image of South Africa has never been defined by terms such as equality and human rights. The problem of identity in South Africa is even more problematic when it comes to the one of the Coloured people. Where does the identity of the Other stop and where does the identity of the One begin? What is their position in society? Are they allowed to pretend that they are white in order to benefit from the white privileges or should they embrace their status as outcasts? Boesman and Lena is one of Athol Fugard's small-cast plays that takes place in a society controlled by Apartheid, a system based on dehumanization, inequality and segregation. It is a play about two coloureds, about their status and their self-discovery. The South African mixed-race people are confronted with a terrible and severe identity crisis during Apartheid and this is what this paper is intended to analyse.

Keywords: Athol Fugard, identity, otherness, inferior races, coloured people

Athol Fugard, aged 86, is still active in the world of theatre as an important South African English – language director and playwright. During his career, he became known as the playwright whose main purpose was to change the politics of his country and the perspective of the South Africans over race. Fugard was attacked and received a lot of criticism which stated that he belonged to a privileged race, a race that had access to education and that he did not have the knowledge about what discrimination against the colour of the skin meant. Alex la Guma, Dennis Brutus, Cormo Pieterse, Themba, Matshikiza, Mphahlele and Mazisi Kunene are just a few black writers who faced exile from their countries because they had the courage to do the same thing as Fugard, to put their opinions on paper but, unlike Fugard, they did not have the right colour of the skin in order to avoid becoming outcasts. Their writings, just as Fugard's writings, were based on the opposition against the system in charge. Fugard was allowed to continue the process of writing in his native country, but the other writers, who did not belong to the most powerful race, the white one, were threatened with exile and prison convictions.

Some of Fugard's most worldwide known plays are based on themes such as dehumanization against the ones with a different colour of their skin, invisibility, physical and psychological violence and restriction in different locations for those discriminated. The identity of his characters is shaped by the spatial and historical barriers, but also by mental borders.

South Africa is a country that, even though it has won its independence, its colonial lifestyle was still kept and this makes one wonder: Is South Africa a colonial or a postcolonial country? And

moreover: Is Athol Fugard a colonial or a postcolonial playwright? The meaning of otherness in South Africa is offered by colonialism. Frantz Fanon's main goal in *Black Skin, White Masks* is to investigate the psychology of colonialism. In his opinion, "European civilization and its best representatives are responsible for colonial racism" (2008, 65—67). Moreover, people become aware of the ugly truth: whiteness represents the symbol of purity and justice while blackness represents ugliness and sin. South Africa has never been defined by terms such as equal opportunity and human rights. Consequently, the black man or the coloured man represents the *Other* in a society in which the centre is occupied by the white man. The centre is occupied by *the One*, he has the power; he is the colonizer, the one that controls every aspect and detail from the lives of the others. Outside of the centre there is the marginalized area, the townships which are occupied by *the Other*. *The Other* has no identity, he cannot find a place for himself, he is the one that no longer knows who he is.

Fanon argues that there is a borderline between the Self and the Other which was established from the very first moment of colonization and this caused a mental block against each other's worlds (2008, 32). There were connections and communication between the two worlds. Due to the physical communication a new race was born, the Coloured, which acted as a bond between the two existing worlds. In a society controlled by Apartheid, the lives and the identity of the coloured people are even more neglected as there is no clear perspective as to where they belong. Do they have a place of their own in the world of the *Ones*, in the world of the *Others* or are they rejected by both worlds?

Boesman and Lena is one of Fugard's small-cast plays, set in the Eastern Cape. Fugard started writing it in 1967 and it represents a play about two coloureds, about their position in the South African society and their journey towards self-discovery. The South African mixed-race people, the people who are neither black nor white, are confronted with a terrible and severe identity crisis. For this reason, they cannot find their place in this society as Boesman and Lena cannot find a place that they can call home in the play: "It's hard life for us brown people" (Fugard 2000, 212). All this feeling of not belonging is brought upon the coloured ones by the laws of the apartheid; the residential segregation "affected the Coloureds, and Indians in some places, but the geography of the Coloureds was ambiguous. [...] To take just one instance: in Cape Town, during 1966 and 1967, Coloureds were moved from District Six, Simonstown and Kalk Bay when these areas were declared to be for white residents only" (Shelley 2009, 73).

At first, Fugard experimented with plays that included quite a large number of characters, such as *No Good Friday*, but with the 1960s plays his main concern was to focus on intimate relationships. Except for a few plays from his youth, the other plays written by Athol Fugard include only two or three characters. What is emphasised in his plays is not the action itself but the relationship between characters, so if there are fewer characters the more intimate and full of meaning is the relationship. The readers and the audience are focused on two or three characters and can deeply become connected to them; they can identify themselves with the characters and their lives with the ones on stage. The characters are realistic people in front of difficult decisions or situations and the effects of the South African society can be seen on their identity and on the psyche of the individual. For example, Ruby Dee, in an interview by Patricia Bosworth, admitted that she succeeded in identifying with Lena and understanding the universal struggle of the two characters:

I understand Lena. I relate to her particular reality because it is mine and every black woman's. I can understand the extent of her poverty and her filth and absolute subjugation. I know what it is to be denied my rights as a citizen and as a human being. To me, Lena is more than a woman and Boesman is more than a man. (qtd in Gray 1991, 37)

The play tells the story of two coloured people who have reached the bank of the Swartkops River after they have been evicted from their previous place. What has deep meaning in this play is not the action itself, but the characters. Boesman and Lena are characters that shaped their personalities in every place where they stopped. Belonging to a place and to a particular social

group has an important impact in shaping one's identity. Hogg and Abrams explain "social identity as the individual's knowledge of belonging to certain social groups, as well as the emotions and values that convey to him or her" (qtd in Qazimi 2014, 307).

Being aware of their position and their rights in the South African society, Boesman and Lena define themselves as trash in the eyes of the white race: "We've been thrown away. Rubbishes. Him too. They don't want him anymore. Useless" (Fugard 2000, 231). With this in mind, Boesman can be understood as a key character through whom are presented the effects of apartheid upon the identity and personality of a discriminated race in South Africa. In the introduction to *Port Elizabeth Plays*, Dennis Walder asserts that: "In the behaviour of Boesman, Fugard shows the depths to which the human spirit can sink in South Africa" (ibid, xxx).

The first act introduces the two characters who are on the road, even though their destination is not mentioned. The man, Boesman, seems to be the one that has the control and power in the family as he is the one that leads the way, while Lena is the follower, able to see only Boesman's back. They have their entire lives on their shoulders and they carry everything barefoot through mud until Boesman picks a place and decides to stop. They are presented as two victims that had their *pandok* (hut) and lives destroyed by the white man's bulldozer and now they are in search of a place where they can settle for a while. As they get ready to spend the night there, a nameless black man, whom Lena calls Outa, reaches their place and he is welcomed by Lena, but not by Boesman. Lena tries to converse in English and Afrikaans with Outa, but she becomes irritated in her efforts and realizes that he is a Xhosa-speaker. Lena is so eager to make contact with another human being that, although they do not talk the same language, she tries to create the illusion that they really understand each other, even if she is just echoing his words:

LENA [*offering the bottle*]. Water. Water! Manzi! [*She helps him get it to his lips. He drinks. In between mouthfuls he murmurs away in Xhosa. Lena picks up the odd phrase and echoes it ... 'Bhombolozu Outa, Bhombolozu' ... 'Mlomo, ewe mlomo' ... 'Yes, Outa, dala' ... as if she understood him. The whole of the monologue follows this pattern: the old man murmuring intermittently –the occasional phrase and even sentence quite clear –and Lena surrendering herself more and more to the illusion of conversation.*] (ibid, 215; emphasis and ellipsis in the original)

A complicating factor when studying Fugard's work is the interplay of English with Afrikaans in the main. In *Boesman and Lena* there are more than 200 Afrikaans words used. The most obvious reasons for doing this are Fugard's mixed origins and his belief that in South Africa people are different, some are black, some are coloured and others are white, some speak English, some use Afrikaans and others Xhosa, but in the end they all should coexist, they all should accept each other. Apartheid managed to establish borders between people who were different, but Fugard's plays were written with the purpose of erasing them.

Before Outa's arrival, Lena was dominated by her condition and status in the eyes of the society, by Boesman's subjugation of her life, and her inability to understand her past and accept her present. Outa's presence is what Lena needed; she wanted to talk to someone in order to hear and understand herself. It seems that Outa's arrival is revealing and life-changing for Lena. Consequently, while she forms a connection with Outa, her bond with Boesman is tearing apart.

On the other side, Boesman, without having control anymore over Lena's life, feels confused, lost. He was the strong pillar in his family, he had the power, he was the leader, the one that walked in front of her, but now his stability was shaken by Outa's presence.

Lena's life, her pain, her suffering needs confirmation, needs to be witnessed. Outa becomes the witness that is so much needed in Lena's life in order to validate her existence; the person who accompanies her towards her awakening and her self-discovery. In the end, Lena becomes aware of her status, condition and uncertainty and through this awareness she can evolve and regain her independence, unlike Boesman, who chooses alcohol in order to forget about his life and the harsh realities that society forced upon him. In one of her most intimate moments Lena mentions her child who died when he was only six months old and the other ones that were all born dead. This childless life has left her with deep bruises and she is now trying to heal by taking care of Outa. She

becomes as responsible as a mother should be when she gives up her portion of wine in order to keep Outa close to her and also share tea and bread with him: “Of course, *ja*, it’s going to be cold tonight. You never said a truer thing, darling. I know, I know. Don’t you worry. We’ll eat just now. Won’t take long to boil” (Fugard 2000, 218).

Significantly, Boesman’s superiority from the first act is untraceable in the second one. He becomes confused and frustrated, unable to understand Lena’s relationship with Outa. Boesman is afraid of Lena’s independence; he needs her in his life. He beats her, he makes her suffer, he humiliates her, but, in the end, he still needs her. Fugard describes Boesman in his *Notebooks* as: “self-hatred and shame – focused on Lena who is, after all, his life ... tangible and immediate enough to be beaten, derided and, worst of all, needed” (1983, 154; ellipsis in the original).

The demolition of Boesman and Lena’s *pandok* represents society’s violation of their condition as human beings. In Lena’s life there are two oppressors: the white man and Boesman. Therefore, Lena is presented as the character who survives the harsh realities imposed by the society, but also Boesman’s cruel treatment and violence. She is a victim who understands her condition and finds the power to rebel: “LENA [*eyes closed, fists clenched*]. Be careful. [*Her tone stops him. He sits down, now even more unsure of himself*]” (Fugard 2000, 224; emphasis in the original). On the other side, Boesman’s amusement as the bulldozer of the white man destroys their life and his passivity are proofs of his defeat.

The two main characters of the play are both confused and lost, but Lena accepts and understands her position, while Boesman only pretends that he has control over their lives: “Don’t say to me I *lieg*! I’m not mix-up like you. I know what I’m doing” (ibid, 197; emphasis in the original). Because of his skin colour, Boesman has no identity in this world controlled by the white people, and, because he cannot accept this reality, he uses violence in order to feel that he also has some sort of control. His violence ensures him with a dominant position in his relationship with Lena. He has to feel that he controls someone’s life just as his life is controlled by the Apartheid.

Audrey Smedley, in an article entitled “*Race and the Construction of Human Identity*”, states that the consequences of race were, at a certain point in history, perceived as the main source of human identity. Thus, mixed race people, just as Lena and Boesman, are considered products of an unnatural union between two races. This union is not accepted by society and its legislation and, moreover, is considered illegal. This socially unacceptable combination of races is considered a mistake, and its products, the coloured people, are punished by not being accepted by either the white culture or the black one. They are left as outsiders and they become victims as they feel they have no identity to proclaim. Accordingly, the races which are considered inferior are confronted with a great dilemma: how can they reach a constructive and positive identity for themselves when they have a negative one which was forced upon them by the system? Apartheid manipulated them into considering themselves unworthy and inferior to the white race.

To conclude, Fugard’s plays are about people, about the person that lives in the same world as ours, about the blacks, the coloureds or the poor whites, about the people forced to silence. Fugard’s writing functions as a witness that South Africa’s loss of identity and dignity so much needed. In light of all these, what differentiates Athol Fugard from other white writers is his belief that all people should have the right to have a voice of their own. He sees himself as a channel through which all the voiceless black people from South Africa can address the world. He fights for his right to work with black people and he believes in the power of theatre as a medium that can change lives and his entire world.

BIBLIOGRAPHY

Fugard, Athol, *Port Elizabeth Plays*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

-----*Cousins, A memoir*, New York, Theatre Communications Group, 1997

-----*Notebooks 1960-1977*, Johannesburg: AD. Donkes/Publisher

Ashcroft, Bill, Tiffin Gareth, Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies, The Key Concepts*, London: Routledge, 2001.

- Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press, 1986.
- Gray, Stephen, ed., *File on Fugard*, London: Methuen Drama, 1991.
- , ed., *Athol Fugard*, Johannesburg: McGraw-Hill Book Company, 1982.
- Shelley, Allan, *Athol Fugard: His Plays, People and Politics*, London: Oberon Books, 2012.
- Smedley, Audrey, “‘Race’ and the Construction of Human Identity”, in *American Anthropologist*, vol. 100, No. 3 (Sep., 1998), pp 690 –702, retrieved from https://www.jstor.org/stable/682047?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ac0433472044e6c7ae16d201a634f0b91&seq=1#page_scan_tab_contents
- Staszak, Jean-Francois, “Other/otherness” in *International Encyclopedia of Human Geography*, 2008, PDF.
- Qazimi, Shukran. 2014. “Sense of Place and Place Identity” in *European Journal of Social Sciences Education and Research* vol.1, no. 1: 306–310.
- Vandenbroucke, Russel, *Truths the Hand can Touch*, Theatre Communications Group, New York, 1985
- Walder, Dennis, *Athol Fugard*, England: Northcote House Publishers, 2002.
- Wertheim, Albert, *The Dramatic Art of Athol Fugard: From South Africa to the World*, Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Zach, Jessica Werener, “My Brother’s Keeper: An Interview with Athol Fugard” in *Words on Plays*, American Conservatory Theatre, 2008.

THE PUPPET CHARACTER IN THE SHORT PROSE OF DUMITRU ȚEPENEAG

Iuliana Oică

PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The paper demonstrates that Dumitru Țepeneag's short story invites us in a gloomy, fear-filled space where small houses with wet walls, deserted squares, crossed by various birds, countless snakes, in fact a world whose point the support shakes. People are ghostly and indifferent presence, contained by meaningless instincts, brutal and desperate gestures, running under the misty and uncertain horizon, in absolute loneliness. Although the individual has lost the hope of paradise, he is tempted to seek it, determined by failure and dissolution.

Keywords: dissolution, loneliness, travel, circus show, lucidity.

Argument

Premisa acestei lucrări constă în receptarea onirismului dincolo de jocul cu diferitele convenții narative sau de dorința de a protesta la adresa constrângerilor venite din partea puterii politice. Atenția noastră se va opri asupra prozei scurte a lui Dumitru Țepeneag, care se remarcă prin refuzul de a încheia pactul cu o realitate înțesată de ideologii constrângătoare, evidențiind noi modalități de codificare a realului. De aceea, primele volume de povestiri suprimă prin faptul că înfățișează o lume nici reală, nici fantastică, situând narațiunea sub semnul inovației. Totuși, onirismul reprezintă un proiect estetic susținut de Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov care, prin spiritul de opoziție și cel novator, se înscrie în tendința generală de a se raporta la fenomenele artistice europene.

Grupul oniric încearcă să se delimiteze de suprarealism prin cultivarea unor formule de creație diferite, depersonalizarea obiectului, obiectualizarea stărilor, repudiind dicteul automat și anunțând producerea textului în deplină luciditate. Trebuie menționat faptul că onirismul estetic face apel la vis în cu totul alt fel decât au realizat romanticii sau suprarealiștii. Neîncrezători în cotidianitate, romanticii evadează în lumea visului pentru a oferi un alt sens existenței. Suprarealiștii cercetează teritoriul situat între vis și realitate, prin sondarea sinelui, creațiile lor căpătând un caracter deschis și fragmentar. Oniricii nu consideră visul drept o sursă ori un depozit de motive și imagini, ci doresc să creeze texte, în deplină luciditate, prin recursul la vis ca la un îndreptar legislativ. Visul devine modalitatea prin care omul poate pătrunde într-un alt spațiu, nici mai bun, nici mai rău decât realitatea, însă este diferit, chiar dacă păstrează urme ale realului. Oamenii par niște ființe scindate, la limita dintre două lumi, devenind simboluri ale unui zbcium continuu: „De cum intrăm în această lume ficțională, dăm peste un om care-și iese din fire. Nu e la pământ, nu rămâne aici”¹. Cititorul se erijează într-un musafir dornic să elucideze misterul existenței unor personaje ce nu pot părăsi cercul în care ele dețin doar rolul de spectatori. Asemenea unui regizor universal, autorul manevrează marionete, într-un spațiu oniric, iar întreaga existență se desfășoară sub semnul vanului, al inutilității. Fără început și fără sfârșit, lumea rămâne egală cu sine, indivizii se mișcă în același spațiu contorsionat, aflat în descompunere, un loc metamorfoza(n)t.

Lumea— amestec de insolit și ambiguitate

Scrierile literare ale lui Dumitru Țepeneag respectă marile teze ale onirismului estetic, chiar dacă prozele din volumul *Frig* se remarcă prin apelul la alegorie și preocuparea metafizică accentuată. Primele încercări onirice mizează pe efectul de ambiguitate rezultat din iruperea insolitului în real, construcția narativă fiind dependentă de cauzalitate și psihologism, deschisă

¹Marian Victor Buciu, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998, p. 81.

multiplelor interpretări. O serie de motive se împletesc și se suprapun în dimensiuni temporale și spațiale inedite de-a lungul povestirilor din volumul *Exerciții*, anunțând schimbarea de viziune în privința metodei de creație. Muzica anulează moartea prin dans, boală și teamă, oamenii transformă tot ceea ce ating, gesturile lor se reflectă în obiectele înconjurătoare, trădând două intenții majore: zborul sau așteptarea. Aflați într-o continuă alertă, dornici să-și croiască propriile aripi, indivizii resimt la fiecare pas deziluzia înălțării. Peste tot, regăsim tramvaie, autobuze, biciclete ca indici ai ridicării peste marginile lumii, întrucât omul caută o formă de transcendență.

Personajele rătăcesc prin coridoare labirintice ale unor clădiri necunoscute, așteptând zadarnic o ieșire. Mișcările ambigue punctează ideea unei așteptări inutile, nervoase, care determină ticuri în plan social, deoarece banalul vieții exercită asupra personajelor o certă presiune care le împinge să se retragă din cotidian. Se conturează o realitate simbolică, în care insolitul se armonizează cu miraculosul, lumea fiind compusă din colaje. Pretutindeni se observă tendința de a depăși limitele unui spațiu închis, printr-o așteptare fără obiect: „Îmbrâncit, călcat în picioare, nu mă înduram totuși să plec”². Cititorul se află într-un labirint de oglinzi sferice, trece pe nesimțite dintr-un spațiu în altul, descoperind o lume care și-a pierdut ordinea: „Oglinzile sunt la fel de multe, dornice cu disperare să spulbere ori măcar să subțieze iluzia, deruta, izbutind doar să înmulțească semnele de întrebare”³.

Proza onirică conturează un alt univers ce stă să se prăbușească, în care personajele par robotizate, jucând în acte dintr-o piesă de teatru absurd. Fiecare povestire conturează o lume, în care totul se petrece aievea, determinând trăirile, acțiunile și stările inșilor aflați sub puterea destinului ratat: „În centrul lor, autorul trage sforile, anunțând din când în când în eter că *a scrie înseamnă a trișa* și asta-i singurul lucru cinstit la îndemâna omului”⁴. Realitatea personajelor se confruntă cu altă realitate organizată nu neapărat după reguli onirice. Existența umană se dovedește a fi un labirint de ficțiuni, în care actele de comunicare sunt adesea obturate sau, în orice caz, întortocheate și deviate.

Fiecare spațiu se contopește cu timpul neiertător, se compune dintr-un amalgam de realități alternative, reflectând prezența unei lumi necunoscute, care transmite mesaje bizare ființei umane. Universul existențial se lasă dezvăluit printr-o serie de arătări ieșite din comun, evenimente ciudate, demonstrând că personajele trăiesc dincolo de limitele normalului și ale logicului. Lumea labirintică se transformă într-un traseu pe care indivizii doresc să-l parcurgă pentru a se redescoperi, pentru a recunoaște sensul încifrat al lucrurilor. Discursul narativ al lui Dumitru Țepeneag se înalță pe structura unei cotidianități acaparante, personajele străbătând o lume sordidă, aidoma realității. Aceste mașinării lipsite de personalitate și voință proprie urmăresc să se elibereze din captivitatea lumii deschise oricăror transformări.

Schița *La fotograf* înfățișează participarea autorului, copil fiind, la o nuntă, mergând împreună cu alți nuntași să se fotografieze alături de mire și de mireasă. Deși ajunge primul, este dat afară din atelierul de fotografie, prozatorul reconstituind zbuciumul interior al copilului: „După ce m-am convins că am ajuns înainte – cine știe unde s-or fi dus – am vrut să intru să-i aștept, dar țăpul de fotograf nu mi-a dat voie; m-a mângâiat pe cap și m-a împins pe ușă afară”⁵. Fără a-și preveni cititorul, se trece la relatarea unui miracol, expresie diafană a unor aspirații ascunse: „Se înălțau din ce în ce mai repede, au spart tavanul, au trecut prin pod, prin acoperiș. Am ieșit cu toții în stradă să vedem până unde au de gând să ajungă”⁶. Mintea copilului din primele schițe e presărată de aspect motivaționale privitoare la dorința rudelor ca sora naratorului să își fi terminat studiile mai întâi pentru a face apoi pasul măritişului.

²Dumitru Țepeneag, „Pește mort”, în *Proza scurtă*. Ediție definitivă, revizuită de autor, București, Editura Tracus Arte, 2014, p. 33.

³R. M. Albères, *Istoria romanului modern*. În românește de Leonid Dimov, prefată de Nicolae Balotă, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 193.

⁴Irina Petraș, *Cărțile deceniului 10*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2003, p. 191.

⁵Dumitru Țepeneag, „La fotograf”, în *Proza scurtă*, op. cit., p. 21.

⁶*Ibidem*, p. 24.

Altă povestire prezintă un alt fapt ieșit din comun: ivirea pe cerul senin al unui soare portocaliu alături de un altul, mult mai mare și albastru. Scriitorul este un adevărat creator de episoade onirice, dând dovadă de inventivitate: „Era un soare albastru, hăt departe, în spatele orașului”⁷. Scriitorul alternează realul cu irealul, cu oniricul, o realitate paralelă în care personajele par a fi spectatori ai propriilor destine, faptelor și evenimentelor, la care participă automatic: „Lucrurile nu-și lasă la iveală decât suprafețele, care sunt înregistrate geometric, ca niște figure în plan, lipsite de orice substanțialitate”⁸. Lumea din aceste povestirile cuprinse în acest volum păstrează nevoia regăsirii de sine prin cuvânt, care îi poate oferi individului o oglindă ce reflectă o realitate paralelă. Senzaționalul și ineditul însoțesc faptele și personajele, traseul existențial al acestora din urmă fiind controlat de factori externi care acționează mereu. Oamenii cad victime sentimentului de greșeală, fiind supuși eșecului, întrucât nu trăiesc în acord cu sine și cu viața. Modul de a se comporta trădează o anumită indecizie, o incapacitate a individului de a acționa, lăsându-se cucerit de evenimente lipsite de importanță și rupându-se de adevărul lumii.

Aceste experimente literare oferă lectorului imaginea unor personaje care se bucură de același statut la nivel social, dar se evidențiază printr-un comportament insolit, uneori chiar straniu. Banalitatea vieții exercită asupra lor o anumită presiune care îi determină să depășească cadrul mult mai limitativ al unei vieți mediocre. Visarea devine un act de voință și infuzia de onirism apare fără a fi anunțată în prealabil. Se conturează o realitate simbolică, plină de semne și culori mișcate sub puterea acțiunilor personajelor, conferind un sens interior tabloului cotidian. În acest univers cu legi proprii, în care miraculosul și ineditul capătă forme diverse, sub bagheta unui regizor care și-a creat o suprarealitate unde dispunde după bunul plac de orice detaliu.

Încercând să transcrie transcendentul și să se retragă din cotidian, scriitorul traversează tărâmurile diverse, menținând o stare de incertitudine la limita între real și vis. Viziunile sale onirice au valențe muzicale și dezvăluie un univers încifrat, plin de viețuitoare care se pot mișca în voie, sfidând legile gravitației. Se poate observa că păsările și peștii reprezintă simboluri obsedante ale prozelor lui Dumitru Țepeneag. Personajele simt nevoia de a dialoga, dar nu pot avea nici măcar dreptul de a întreba sau de a răspunde, deținând doar rolul de acuzatori ai unei lumi construite prismatic. Transcrierile de coșmaruri și viziunile halucinante se contopesc cu episoadele onirice, cu cu descrierile cețoase și învălmășite.

Absurdul existențial reiese din peripețiile halucinante ale personajelor, din întâmplările prezentate în mod dezorganizat, prinzând contur o lume gravă, în care gesturile, faptele și vorbele mai pot fi schimbate. Regretul după vârsta cea fericită, indiferența lumii în fața maturizării individului sunt comunicate indirect prin intermediul mulțimilor care comentează asiduu la vederea unui pește mort. Personajele își doresc să zboare, să se desprindă de lumea care aduce teamă și recunoașterea propriilor limite. Desprinderea pare a se realiza, distrugând taina onirică, dar eroul revine pe tărâmul real, repetă gesturile din vis, însă nu scapă de amărăciunea trezirii. Pretutindeni se conturează suferința omului căruia i-a fost distrusă libertatea individuală, traversând o adevărată tortură sufletească, un sentiment de straniețate și mutilare. Condiția artistului capătă o dimensiune tragică prin imaginea acrobatului care face exerciții pe sfoară pentru a stârni teama și admirație. Treptat, moartea se transformă în plictis și retragere, spațiul desfășurării evenimentelor preschimbindu-se în funcție de trăirile onirice ale personajelor.

Preferința auctorială pentru concentrarea epică se reperează și în următoarele volume de schițe, trimițând la aspectele existențiale, la neliniște, teamă, angoasă și teroare. Pretutindeni se instaurează frica de a se întâmpla ceva neprevăzut și totodată înfricoșător, dincolo de amănuntele banale, aparent liniștitoare. Flash-urile existențiale aduc în prim-plan un personaj matur, determinat să se supună uzanțelor unei lumi care se clatină, chiar dacă își dorește să străpungă labirintul claustrant al automatismelor cotidiene. În acest peisaj sumbru, oamenii sunt apariții fantomatice, indiferente, traversând întâmplător spații populate de păsări, șerpi sau cai înaripați. Omul este o ivire ciudată, prizonier într-o lume ce îi provoacă impulsuri lipsite de sens, gesturi brutale de

⁷Dumitru Țepeneag, „Astronomie”, în *Proza scurtă*, op. cit., p. 31.

⁸Idem, „Tehnica fascinației”, în *Onirismul estetic*. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 142.

autoanihilare. Universul este, de fapt, o proiecție a spaimelor existențiale, la care se adaugă frigul, ploaia, ceața, acele semne ale terorii și agresiunii în fața cărora individul nu poate capitula. Singurul element care l-ar putea salva este memoria, care îi oferă posibilitatea de a reînvia clipe privilegiate din perioada copilăriei, episoade tainice încărcate de revelații tulburătoare.

Omul nu-și poate pierde speranța de a regăsi paradisul, măcar cel interior, cu toate că transcendența pare să fi părăsit acest context amenințător și absurd. Rămâne totuși tentația căutării unei forme de evadare, deși atingerea absolutului se arată zadarnică, provocând suferințe și chiar plânsete: „Această așteptare – zadarnică – a revelației e, mai mult sau mai puțin apăsător enunțată, prezentă în aproape toate piesele volumului”⁹. Schița „Scaunele” ce face parte din al doilea volum de proză scurtă reliefează un om ce caută, la modul revoltat, un Dumnezeu ascuns, totul fiind accentuat de frigul învăluitor care aduce doar deznădejde. Cei doi inși care duc în mijlocul unei piețe o multitudine de scaune, încercând să construiască o piramidă, dezvăluie soarta celor de jos care râvnesc să se întâlnească cu o divinitate salvatoare. Așteptarea revelației nu aduce nicio finalitate, de aceea pământeanul izbucnește adesea în plâns, întrucât resimte la modul acut starea de discomfort, neîmplinire și disoluție: „Lipsesc semnele divinității, mai mult decât atât, lipsesc chiar semnele căutării acesteia”¹⁰.

Primele schițe lansează problematica frigului, naratorul – personaj negăsind un adăpost suficient de încăpător pentru toate neajunsurile interioare și exterioare. Sub cerul surd, omul se izolează într-o locuință pustie, privind descurajat realul pe care îl trăiește așa cum este. Nici măcar tramvaiul nu îl poate rupe de banal, deoarece ființa amenințată de anonimat vine dintr-un loc neștiut de nimeni și merge spre un dincolo total necunoscut: „Dacă omul nu mai e o creație divină, existența sa nu mai stă sub incidența unui scop supreme la care trebuie să acceadă”¹¹. Același personaj face și desface tainele lumii, privește calm sau dezorientat spațiile parcurse cu teamă nedefinită. Altădată, se află în mijlocul naturii, fiind înconjurat de făpturi ciudate, adevărate siluete albe ce neagă și ridiculizează universul uman, legile unei altfel de lumi. Ipostaza eroului din proza scurtă a lui Dumitru Țepeneag este cea de așteptare a revelației, dorind să deslușească misterul existenței mărunte, dar șansa la mântuire este sortită ratării.

Scriitorul conturează o misterioasă lume onirică, cu lumini și umbre, în care siluetele umane se dezarticulează, trăiesc la modul dramatic limitarea, absurditatea și derizoriul existențial. Formate din puzzle-uri dintre cele mai diverse, viața își dezvăluie coerența prin repetiție: gesturi, acțiuni, întâmplări, un joc al revenirilor succesive. Individul pare saturat de propria condiție muritoare, căutând o nouă versiune a sa, proiectată într-un alt timp și un alt spațiu: „nu mai există nici autor, nici personaje, ci numai imagini care se derulează fără un sens precis”¹². Atras irezistibil de dorința de a pleca spre un altundeva, el se pierde pe parcursul călătoriei spre celălalt punct al lumii, iar propriile aripi se blochează în timpul desprinderii sale haotice de spațiul închis în care se află. Goana sa pare o modalitate de a evada, însă nu este decât o cufundare într-o altă lume imposibil de controlat.

Personajul pare deprins cu statutul de claustrat, chiar dacă își dorește recâștigarea libertății interioare prin reorganizarea limitelor exterioare. Ființa captivă încearcă să zboare, să nu mai țină seama de constrângeri, să se bucure de acea libertate posibilă cu ajutorul credinței și al dăruirii absolute. Rătăcirea înseamnă o nouă închidere într-o stare de singurătate care se așterne peste amintirile trecutului, peste umbrele prezentului și dincolo de vidul spațio-temporal. Omul este o victimă a circumstanțelor, dar și a propriilor neputințe, devenind un rob care așteaptă sau caută un plan de scăpare, însă e unul cu fără coordonate precise. Căderea este previzibilă, determinând mișcări ascensionale, lărgirea câmpului vizual, desprinderea de realitate prin transformarea universului într-unul diferit, în care ființa se retrage în uitare.

⁹ Nicolae Bârna, *Dumitru Țepeneag*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2007, p. 63.

¹⁰ Marian Victor Buciuc, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013, p. 142.

¹¹ Corin Braga (coordonator), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, București, Editura Tracus Arte, 2015, p. 109.

¹² Dimov Leonid, Dumitru Țepeneag, „Ipostaze ale romanului actual”, în *Momentul oniric*. Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997, p. 89.

Concluzii

Creația onirică surprinde prin noutatea și ritmul insolit al limbajului, propunând o îndepărtare de domeniul referențial istoric și o pătrundere imperceptibilă în oniric printr-o deformare a elementelor realului: „Într-un anume sens, un univers ficțional nu se termină cu povestea pe care o narează, ci se extinde indefinit”¹³. Autorul oniric refăce atmosfera contemporană, ca pe un ecran de cinema, pe care își proiectează personajele și decupaje dintr-o realitate paralelă. Leonid Dimov discută despre influența romantismului și suprarealismului asupra onirismului, însă Țepeneag neagă prezența elementelor suprarealiste și scriitura fantastică de tip romantic. Altfel spus, onirismul estetic refuză dicteul automat, robia inconștienței și a incoerenței, pentru a cultiva ambiguitatea și insolitul.

Totul se petrece la nivelul senzațiilor vizuale, totul este văzut și căutat, iar ființele au o dublă apartenență, animalieră și umană, fiind apariții nedefinite, ca expresie a unie alte dimensiuni. Literatura onirică pune în scenă autoficțiuni speculare, fără ca autorul să fie în centrul acțiunii, transformând universului real într-o lume *analogă* celei reale. De altfel, viziunea lui Dumitru Țepeneag asupra modului de a crea în spiritul onirismului estetic se referă la abilitatea de a complica narațiunea, de a-și lăsa personajele să intre și să iasă după voie din diegeza. Oniricul își obiectivează sentimentele și senzațiile, iar proza lui experimentează diverse moduri de scriitură, creând un permanent efect de oglindă.

Textele literare ale lui Dumitru Țepeneag uimesc prin minuțiozitatea descrierilor, prin caracterul vizual al imaginilor bizare, prin glisarea din real în imaginar și invers, conturând un loc fantomatic în care personajele își pierd identitatea la fel de ușor precum se schimbă strategiile narative. Programul teoretic al oniricilor se dorește a fi un *model creator*, în care visul se produce, bucurându-se de o maximă libertate la nivel ontologic, dar și stilistic. Proza scurtă constituie rezultatul aplicării elementelor teoretice ale onirismului estetic, cuvintele fiind instrumente ale creatorului, pe care acesta le mișcă după propria voință: „Onirismul prozelor lui constă, într-adevăr (și nu doar în intenții), în recursul la vis ca la un îndreptar legislativ, după cum afirma în articole sau intervenții programatice”¹⁴.

Această lucrare a urmărit modul în care scriitura onirică a lui Dumitru Țepeneag suferă un proces de dislocare, înfățișând o lume posibilă, în care personajele par mereu împinse, în diferite direcții, de circumstanțe insolite: „Oamenii tind spre levitație, par că plutesc, apoi chiar plutesc de-a binelea, la înălțime, desprinși de pământ”¹⁵. Realitatea deconcertantă nu poate fi prezentată într-o povestire unică, ci într-o juxtapunere de povestiri nesigure, prin care este înfățișată o lume nici semnificanta, nici absurdă, ci pur și simplu așa cum este. Aventura scriiturii onirice oferă cititorului imagini ale alienării unei lumi privite ca labirint, în care domină sentimente amalgamate suscitade de absurdul unei realități amenințătoare. Aceste schițe se remarcă prin creionarea unor momente trăite aievea, care dau expresie unor relatări succinte și prozaice, chiar umoristice, lăsând loc unor năluciri poetice.

BIBLIOGRAPHY

- Albérès, R. M., *Istoria romanului modern*. În românește de Leonid Dimov, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968
- Bârna, Nicolae, *Dumitru Țepeneag*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2007
- Bârna, Nicolae, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998
- Braga, Corin (coordonator), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, București, Editura Tracus Arte, 2015

¹³ Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*. Traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1997, p. 112.

¹⁴ Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998, p. 59.

¹⁵ Marian Victor Buciu, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf, op. cit.*, p. 95.

- Buciu, Marian Victor, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013
- Buciu, Marian Victor, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998
- Dimov Leonid, Țepeneag, Dumitru, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997
- Dimov, Leonid, Țepeneag, Dumitru, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007
- Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*. Traducere de Șetfania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1997
- Petraș, Irina, *Cărțile deceniului 10*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2003
- Țepeneag, Dumitru, *Proza scurtă*. Ediție definitivă, revizuită de autor, București, Editura Tracus Arte, 2014

ESCAPING OBSCURITY

Paula-Mădălina Constantinescu
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Anton Cosma showed us his concerns about the Romanian novel, a complex monograph that will be dedicated to the history of Romanian literature. His critical sense is not the only one that will be remembered throughout his career, and the critic's efforts to delight in the sometimes gray-toned painted reality lead to the emergence of a significant new chapter in his life: the theater. The Aristophanic sense is revealed through comedies that he will create with extraordinary skill, because bringing the smile on the public's lips can be considered a difficult task in a hermetic reality. The comedies rebuild the socialist atmosphere, the characters with names detached from the comic sphere, but also the idealized professions are models of the communist regime. So, the comic universe created by Anton Cosma is a subtle irony of the situations faced by the new man.

Keywords: irony, theater, models of the communist regime, escape, obscurity

Volumul *Teatru* de Anton Cosma apare numai după trecerea în neființă a autorului, care intenționează să ne prezinte sub o atitudine subtilă lipsurile regimului comunist, precum și prototipurile create în literatură pe parcursul acestuia. Înainte de a trece în revistă detalii noi despre operele lui Anton Cosma, observăm că atitudinea criticului este de a ne ilustra nevoia oamenilor de a se desprinde de obscuritatea în care se zbat, obscuritate reprezentată de manevrele sistemului în literatura română. Bineînțeles, obscuritatea apare nu numai în literatură, ea este prezentă în special în genetica omului nou, prin idealul pe care îl are omul proaspăt construit. Posibilitatea, de a oferi o soluție pentru ieșirea din obscuritatea sădită de câțiva ani, este crearea unor comedii cu o aromă particulară, ce vor lăsa la suprafață doar situația comicului, conducându-ne de fapt spre o multitudine de interpretări, dar și la mesajul transmis de către autor. Deși preocupările pe care le-a avut de-a lungul timpului sunt destinate romanului, Anton Cosma se va întruchipa cu ușurință într-o nouă ipostază, una aristofanică, modernă, capabilă să ne îndrepte către adevărul pur. De la dramaturg va traversa către un alt tărâm, unul dedicat cronicii și criticii de teatru, unde Anton Cosma îl va aduce în prim plan pe Romulus Guga, menționat și în revista literară *Vatra*. Volumul se împarte așadar în aceste două părți, două ipostaze care, din păcate, nu au putut fi finalizate din cauza destinului nerăbdător. Multe dintre opere nu sunt finalizate, însă acestea au fost redactate cu fidelitate de către fiica autorului, ce și-a exprimat intenția de a reîmprospăta memoria literaturii noastre, aducându-l pe tatăl dumneai în atenția cititorilor și criticilor. Soluționarea a anumitor probleme, ce sunt rupte din realitatea cufundată într-o obscuritate, conduc la construirea în continuare a universului literar Anton Cosma. Autorul poate fi considerat un fenomen postbelic, având în vedere multitudinea teoriilor pe care le-a transmis de-a lungul carierei sale, el este capabil să se dedubleze. Fenomenul Anton Cosma, cum menționasem într-un capitol, rămâne încă neexplorat.

Pentru început volumul este deschis printr-un titlu rupt parcă mai degrabă dintr-un basm, un titlu ce ne îndeamnă spre universul dramaturgic necunoscut al lui Anton Cosma. Omul din stele sau cheița de aur la comediiile lui Anton Cosma reprezintă o prefață redactată de fiica autorului, oferindu-ne câteva detalii prețioase despre firea acestuia și ce l-a îndemnat să scrie comedii. Dacă l-am numit un critic, un scriitor cu un stil politic, pe alocuri timid, fiica acestuia îl descrie ca fiind „foarte zgârcit povestitor”¹, însă era genul de om care își arăta preferința mai degrabă pentru scris. Este surprinzătoare această combinație ce se regăsește în comportamentul autorului, având în

¹Anton Cosma, *Teatru*, Prefață de Ela Cosma, Editura Argonaut, Cluj – Napoca, 2010, p. 9.

vedere că despre ce și-a ales să scrie sunt de fapt niște comedii. Probabil și de aici provine dorința lui de a rezolva anumite situații critice, oferind o posibilă evadare din cotidian prin comedii.

„Structură senină, solară, Anton Cosma a fost un optimist incurabil. Din orice situație de viață, indiferent cât de disperată, întotdeauna l-a salvat optimismul său obstinat. Aceasta mergea mână în mână cu o inocență, o ingenuitate aproape copilărească, cu o naivitate ținând de vârsta de aur a omenirii, nu de lumea zilelor noastre. De la un punct încolo, acest optimism a fost unul cultivat, cred, pe solul unei concepții idealiste despre lume și viață.”²

Despre Anton Cosma se pot înșirui mai multe aspecte legate de comportamentul său în literatură, despre rolul și scopul său bine conturat, însă credem cu tărie că el s-ar putea numi pe lângă un fenomen literar și un mediator al anumitor situațiilor. Dezbaterile sale legate de problematica romanului schițează verosimil portretul omului care aspiră la o soluționare a tuturor problemelor prezente în domeniul literar, iar apoi aspirația lui către o lume mai optimistă, mai veselă, întăresc din nou ideea de mai sus. Optimismul, analizarea, cuprinderea cu ochii minții pe toți cei care au lăsat câte o amprentă în conștiința literară românească îi aduce lui Cosma meritele laude cu care fiica sa îl venerază: „a fost un scriitor complet”³. Deși avea o dorință de a corecta sau de a înfrumuseța realitatea poate mult prea mohorâtă, criticul nu și-a publicat niciodată aceste înclinații literare. Stilul său de a scrie nu l-a mulțumit niciodată îndeajuns, chiar dacă aduce numeroase informații pe platforma criticii literare. Fără a supăra pe nimeni, cu o atitudine ce ducea spre sobrietate, Anton Cosma a preferat să rămână în umbră cu aceste opere. Or, întâmplarea tragică la care a fost supus, l-au împiedicat să-și învingă teama împotriva publicului, nu avem de unde ști. Cert este că fiica dumnealui a reușit să strângă cât mai multe detalii despre harul său literar și prin decizia ei de a publica operele, a eliberat oarecum spiritul ținut prizonier în paginile manuscriselor. O decizie cât se poate de înțeleaptă, prin care se reînnoiește figura criticului literar, o reînnoare a legăturii cu trecutul și cu el în același timp, o ocazie în care putem să-l privim dintr-un altfel de unghi, unul distinct, cu totul nou.

„Dar cuget că opțiunea Tatei e posibil să fi fost greșită, iar discreția și modestia lui prea mari. Sunt sigură că gestul meu îndrăzneț, de a aduce la tipar, în fața unui public potențial, un volum cu piesele de teatru ale lui Anton Cosma și apoi, dacă sortii vor fi favorabili, și alte volume de proză scurtă, roman, eseuri, literatură pentru copii..., deci acest gest al meu îi va cauza Tatei bătaie de inimă, acolo unde este el acum. Eu însă am credea că fapta trebuie comisă, că literatura aceasta merită să iasă din dulap și să vadă lumina tiparului. Și mizez pe slăbiciunea dintotdeauna a Tatei față de fiica lui, sperând că nu se va supăra pe mine, că la urmă va răsufla ușurat când toate se vor fi sfârșit cu bine.”⁴

În *Cheia de aur...* sunt explicațiile oferite cititorilor pentru a putea observa și din perspectiva autorului sau a autoarei (fiica lui), ele conduc spre adevărarea bănuielilor pe care le-am și avut la prima vedere, la primul contact cu operele dramatice. Subcapitolului nu numai că reface atmosfera specifică a acestor comedii, ci ne și subliniază tipologiile care s-au născut pe parcursul regimului. Piesele evident că nu transpun un comportament revoltător, de asemenea, nici tonul nu pare a fi unul care ar putea deranja, din contră, Cosma se va folosi de arma ironiei, cea a satirizării și nu pentru a scoate în evidență neapărat greșelile societății sau a regimului, ci de a arăta modul său de percepere a realității, viziunea sa legată de a tot ceea ce se întâmplă în jur.

Prima operă dramatică *Detektivul particular* deschide ciclul comediilor, titlul acesteia inducându-ne în eroare, deoarece îmbracă pentru început creația în tendința polițistă, care nu va fi purtată pe parcursul derulării ei. Personajul principal adoptă ipostaza de don quijote, un revoltat împotriva modului de gândire limitată, prezentându-se deci, o situație de ironie aflată în contradicție cu anumite împrejurări. După cum putem observa accentul cade și pe puterea de influență a cuvintelor, precum și pe relația intertextualității, ce se desfășoară la nivelul intrigii și a finalului neînchis. Un alt aspect ce ne atrage atenția, este lista numelor ce își asumă rolul de a reface atmosfera epocii, o referire mai exactă la tipologia creată prin personajele prezente în operă. Tot

²*Ibidem*, p. 9.

³*Ibidem*.

⁴*Ibidem*, p.10.

aici, numele conduce incognito spre elemente caragialiene, remarcându-se astfel nivelul de intelectualitate a personajelor. Nume gen Apolodor Linte (într-o altă variantă Baltă), Mitică – un nume cu ecou în literatura română, Bidică sau madam Firicel sunt o monografie a vieții regimului socialist, o combinație între aparență și esență:

„Marusia: Nu ți-e rușine, tho-va-ră-șă?! Te-am tratat cu vischi, ca pe o ladi și acum vii cu polemici de-astea! Ieșiți afară!”⁵

Deși este o comedie în care se subliniază implicațiile regimului socialist și zămlisirea tipologiei omului nou, comedia ascunde în spatele ei o adevărată lecție de filozofie. Ceea ce vrea autorul să demonstreze cititorului nu este doar un singur fapt, ci sunt mai multe, totul constând într-un exercițiu de intertextualitate. Conturarea situațiilor ce se revarsă prin dialogul spumos, au un impact asupra spectatorului, în cazul nostru, al cititorului, pe care-l invită la un proces de reflecție asupra anumitor aspecte. Personajul principal, Apolodor Linte, un detectiv particular, apare în peisajul dramaturgiei cu un comportament deosebit față de celelalte personaje din comedie, precum și cele din comedii generale. El se diferențiază cu ajutorul manifestărilor sale, dar în special prin oferirea de răspunsuri filozofice sau legate de literatură. În acest caz, Anton Cosma nu vrea să se abată totuși de la domeniul literaturii, el preferând să o includă și să formeze un parteneriat cu elementele cheie ale comediei. Simțul aristofanic nu este omis, așa cum menționasem anterior, ci el este păstrat prin utilizarea numelor și a tipologiei, fără a se îndepărta de specia comediei. Și totuși, Anton Cosma va lăsa o portiță deschisă valorilor intelectuale, demonstrându-se principiile acestuia pe care se bazează de-a lungul carierei sale literare. O altă particularitate a piesei ce nu poate suferi neglijențe este unul dintre motivele literare care se întrezăreau printre celalalte caracteristici ale neomodernismului: drama omului singur. Nu putem discuta neapărat despre o singurătate în comedia prezentă, însă personajul amintește de acest subiect delicat încă de la începutul subiectului, de schimbarea societății și se folosește de varietate lexicală cu scopul de a sugera realitatea regimului, mentalitatea poporului român și înclinațiile acestuia către regres:

„Suroiu: Dar ce fel de sistem ai?

Detectivul: Nici un sistem. Sistemele și dogmele sînt reumatismul gândirii. Gîndirea trebuie să fie liberă, neanchilozată. (...)

Suroiu: Ce profesiune ai?

Detectivul: Detectiv particular.

Suroiu: În catalogul profesiilor din țara noastră nu există așa ceva.

Detectivul: Da? N-am știut. Cu atît mai bine. Am oroare de tot ce e înseriat, catalogat.

Suroiu: Oricum, e o profesiune închipuită.

Detectivul: A, nu! Cel mult, ideală!

Suroiu: Fie și așa, dar spune-mi-o pe cea reală.

Detectivul: Pentru mine e singura reală. (...)

Suroiu: Ești prieten cu Don Quijote?

Detectivul: Încerc, mă străduiesc. Dar e teribil de greu! Înțelegi? Ar trebui să fiu nițel sublim! (Tainic:) Și știi, cîteodată am, așa, impresia că, un piculeț, sînt!...În clipele acelea am stări de beție!...Poate fi fericire mai mare pentru un muritor decît să constate că se înrudește puțin cu Don Quijote, nebunul sublim fără seamăn, cavalerul cuvintelor întristate? Din păcate, oamenii se despart de Don Quijote din liceu, cînd ar trebui ca abia după bacalaureat să se împrietenească pe viață cu el!...El e apărătorul cuvintelor batjocorite de oameni (...). Pentru că, dumneata știi asta, cu siguranță, domnule Suroiu, situația cuvintelor este foarte gravă în zilele noastre!...

Suroiu: Situația cuvintelor? Ce cuvinte?

Detectivul: Cuvintele noastre, cu care vorbim, cu care vorbim, cu care ar trebui să ne înțelegem între noi! N-ai băgat de seamă ce anemice au devenit? Slăbesc pe zi ce trece, își pierd puterea, nu mai au nici o vlagă! Vorbim, vorbim tot mai mult, dar comunicăm tot mai puțin! Nu-i normal! E tragic!”⁶

⁵*Ibidem*, p.13.

⁶*Ibidem*, p. 49.

Detectivul particular se află la granița dintre comedie și dramă, ambele elemente aflându-se în armonie pentru a oferi un mesaj puternic spectatorului sau cititorului. Este ceea ce și-a propus autorul pe parcursul piesei să ne îndrume către principii înalte și către o realitate în formă pură.

Bagaje de mână, clasificată în rândul comediilor sentimentale, ne deschide apetitul către alte subiecte și perspective de viață. Dacă mai devreme ne permiteam să reflectăm asupra minusului găsit în regimul socialist, acum ne vom îndrepta atenția către o poveste dintre o ea și un el. Personajele nu au nume, poate din cauza că Anton Cosma se orientează spre o generalizare a situației. Unele aspecte sunt asemănătoare cu cealaltă comedie, mai exact, mentalitatea societății, iar aici ne referim la faptul că se observă crearea omului nou, om care prezintă înclinații spre modernitate, ce-și dorește cu ardoare să devină inginer, om cu bani, om cu vilă și mașină. Schimbul de replici se bazează pe o alternare a motivelor relaționale, desenând o discuție banală între cei doi despre niște fleacuri. Chiar dacă replicile dezvăluie banalitatea discuției, comicul se naște din ironia cu care cei doi își vorbesc. Aici poate exista o incertitudine, deoarece în cazul de față analizăm două situații: ironia este a autorului sau a personajelor. Aceste aspecte îl pot dezorienta pe spectator, pentru că vorbim de o posibilă interpretare dublă, ceea ce ne face să credem că personajele au nivel redus de inteligență, asta numai în cazul în care autorul se folosește de arma ironiei:

„Ea: Desigur, ai dreptate...Sentimentalismul te face slab, orb și ridicol, știu...

El: Sentimentalismul e o boală, hm!, neplăcută, de care sufereau bunicii noștri...Dar noi sîntem oameni moderni!...

Ea: Ai dreptate, Nick, iubitele! Să fim practici și vom fi biruitori (...) Îți mulțumesc, iubitele, că m-ai ajutat să trec peste momentul de slăbiciune!

El: Era datoria mea, iubito! Căsnicia noastră nu-i o romanță mălăiață; e un contract încheiat pe baza unor criterii științifice! Sîntem oameni ai secolului douăzeci! Eu sînt inginer și voi fi inginer șef, apoi director, tu ești tehniciană specialistă, membră în comitetul de întreprindere, și vei deveni președintă, calea noastră spre realizarea deplină e deschisă!...Sîntem tineri și optimiști, avem energie și entuziasm, ne vom ridica necontenit nivelul de trai material și spiritual. Vom avea mașina și vilă, vom călători în străinătate!...Te-ai liniștit, iubito?”⁷

Constatarea în urma schimbului de replici dintre cele două personaje și nu numai evidențiază mai degrabă o comedie cu influențe de umor mai mult negru, ce ne înfățișează o altă perspectivă a regimului comunist. Răceala dintre personaje, cu toate că ele au gesturi de factură romantică, este menită să ne îndrepte atenția către robotizarea de fapt a oamenilor, a omului nou. Aici este din nou o tendință de a obscuriza lumea, de a crea o nouă realitate în care omul este condus de noi principii, oferindu-i astfel garanția unei modernizări corecte, dar care se ridică pe un miraj. Anton Cosma sugerează că oamenii se îmbată în iluzia sistemului socialist.

Romulus Guga este unul dintre cei care se bucură de atenția lui Anton Cosma. Posibila legătura dintre cei doi provine și din colaborarea la revista literară *Vatra*, unde Anton Cosma își expune părerea despre scrierile lui Romulus Guga, alcătuindu-i un fel de bildungsroman ce pornește de la începutul carierei literare a lui Guga. Surprinzător pentru criticul literar este drumul pe care parcurge Guga pentru a-și atinge scopurile literare. Acesta va încerca din fiecare domeniu într-o anumită cantitate. Începe cu poezia și ajunge chiar și la dramaturgie. Așa cum afirmă Anton Cosma, autorul se diferențiază de restul prin zugrăvirea unor noi împrejurări rupte parcă din influența parabolică. El nu va imita și nici nu va transpune realitatea așa cum este ea, tocmai pentru a nu intra într-o zonă de confort a teatralității sau a subiectelor. El preferă să-și antreneze personajele în experiențe aflate la limita posibilităților, aspect ce reiese chiar din titlurile pe care le alege operelor: *Speranța nu moare în zori*, *Noaptea cabotinelor*, *Evul mediu întîmplător*, *Amurgul burghez*. Din câte putem înțelege, criticul îl consideră pe Romulus Guga un adevărat adept al artei teatrale, el fiind urmărit cu fidelitate în totalitatea procesului său de perfecționare în acest domeniu. Este un samurai al artei teatrale, precum și un adept al gândirii libere, un înțelept și totodată un susținător al teatrului modern, fără a se îndepărta de adevărata esență: Omul și sufletul său.

⁷*Ibidem*, p. 117.

Criticul Anton Cosma rămâne o bibliotecă, un aventurier în lumea literară. El reușește să-și îndeplinească visele fără a le arăta neapărat publicului sau fără a aștepta aprecieri din partea lui. Probabil că dacă viața i-ar fi permis, acesta și-ar fi publicat și aceste opere lăsate unele dintre ele în stadiul de nefinalizare. Cum afirmasem la început că este un univers, un fenomen al literaturii, așa putem și la sfârșitul analizei destinate carierei sale. Însă nu în acest fapt se află esența sau *cheița* (parafranzând-o pe fiica acestuia) universului Anton Cosma, ci în ideea că autorul a îmbrăcat mai multe roluri pentru a-și putea îndeplini visele, făcând-o cu discreție. De ce îi putem atribui acest aspect de fenomen sau de univers? Simplu. El rămâne încă un autor neexplorat, dar care la fiecare informație sau operă analizată, scrisă, reușește să ne impresioneze cu actualitatea sa.

BIBLIOGRAPHY

A. Bibliografia operei

Cosma Anton, *Teatru*, Prefață de Ela Cosma, Editura Argonaut, Cluj – Napoca, 2010

B. Bibliografia critică

Cosma Ana, *Scriitori români mureșeni, Dicționar bibliografic, Cosma Anton*, Biblioteca Județeană Mureș, 2000, p. 38

Cosma Anton, *Teatru*, în revista *Vatra*, nr. 3, anul 1981, p. 18

Cosma Anton, *Tîrgu – Mureș – opțiunea pentru comedie*, în revista *Vatra*, nr. 12, anul 1982, p. 14

Cosma Anton, *Valentin Silvestru – elemente de caragialeologie*, în revista *Vatra*, nr. 2, anul 1983, p. 3

CONCEPT OF ROMANIAN EPISTOLARY LITERATURE

Petronela Mureșan

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern
University Center

Abstract: The present paper wants to present different types of love in writers' epistolary texts. Although unilaterally treated, underestimated, they have been neglected, attached to literary or marginalized works of feminine origin, they now know an important revival, recognizing their complementary and enlightening functions. The letters of the writers were made public after their death, and the paper want to analyse how these epistolary texts offert unspeakable revelations about the man behind the artist, about the creation lab, about his love or anguish.

Keywords: love, epistolary text, literature, intimism, couple, erotic triangle

Civilizația modernă a adus cu sine modificări ale modului existențial ce se derulează cu viteze amețitoare, încât este dificilă conectarea la noutatea de ultimă oră. Astfel, omul secolului al XXI-lea este supus unei presiuni enorme, iar primul reflex al său este cum să beneficieze de avantajele științei și tehnicii ultramoderne, cu scop compensatoriu, astfel încât acestea să-i asigure o existență comodă, care să-l conecteze la lume instantaneu. Mai stresat, tot mai însingurat în fața ecranelor virtuale, mai grăbit să apuce să se bucure de banii câștigați, omul rămâne tot o ființă socială care nu poate trăi singură, având nevoie de comunicare, de exprimare a tumultului sufleteșc, de a depăși suferința izolării, a separării, a tuturor formelor de pseudoiubire. Setea de distracție este născută din nevoia de a compensa transformarea omului în automate care comunică în grabă, cu un limbaj trunchiat și care caută să-și păstreze echilibrul mental, eșuat în relații fugare, necronofage, deoarece „automatele nu pot iubi. Ele pot să schimbe între ele pachete de personalitate și să spere că fac o afacere bună.”¹

Internetul este portalul magic ce anulează distanțe geografice peste care, odinioară, o scrisoare călătorea luni întregi. E-mail-urile, SMS-urile, chatul, blogul, forumurile sau Messengerul transmit instantaneu mesaje, impulsionând rapiditatea comunicării, anulând totodată posibilitatea cizelării acestora, grija pentru exprimare elaborată, corectă, distrugând, în același timp, emoția așteptării. Poșta electronică a luat locul scrisorii tradiționale, cu o manieră pragmatică de exprimare și cât mai puține cuvinte, mai ales că este accesibilă în ceea ce privește costurile, iar aceasta nu mai uzează de convențiile genului epistolar decât în cazul unor mesaje oficiale. Scrisoarea redactată cu cerneală pe hârtie cu urmele lacrimilor, ori sărutată de mii de ori, pusă într-un plic timbrat, expediată în geanta factorului poștal este astăzi demodată, de neconceput pentru cei care trăiesc într-un ritm alert un mod de existență stresant. Factorul poștal, o figură inedită în fiecare localitate, individul cel mai așteptat, pândit, vânat, un adevărat mesager al dragostei, care știa despre fiecare locuitor mai multe informații decât oricine, bazându-se pe corespondența trimisă, ori primită, este obișnui să utilizeze cardul bancar.

Textele epistolare ale scriitorilor, deși au fost tratate unilateral, subestimate, neglijate, anexate operelor literare, cunosc astăzi un reviriment important, recunoscându-li-se funcțiile complementare, dar și lămuritoare ale acestora. Ele au un conținut specific cu strategii aluzive, declarații înflăcărâte, lamento-uri, digresiuni, crezuri artistice, embrioane ale unor opere literare, cu datare, specificarea locației, formula de adresare, formula de încheiere, convenții retorice fiind numite de către Livius Ciocârlie „dichisul literar”.² Au apărut în literatura română mult mai târziu

¹ Erich Fromm, „Arta de a iubi”, Editura Trei, București, 2006, p. 28

² Livius Ciocârlie, „Mari corespondențe”, Ed. Cartea Românească, București, 1981, p.

decât în cea europeană, abia în epoca pașoptistă, cultivate de scriitorii care s-au implicat în Revoluția de la 1848 ce au militat pentru Mica Unire, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Ion Heliade Rădulescu sau Dimitrie Bolintineanu, ultimul având și contribuții și în sfera romanului epistolar.

În cele mai multe cazuri, scrisorile scriitorilor au fost făcute publice după moartea acestora, oferind revelații nebănuite despre omul din spatele artistului, despre laboratorul de creație, despre iubirile sau angoasele acestuia, familia care le-a moștenit cenzurând mai mult sau mai puțin conținutul lor intim, cu scopul de a proteja imaginea epistolierului, ori a membrilor familiei sale.

George Călinescu în capitolul „Genul epistolar” din lucrarea „Scriitori străini”, este de părere că în alte literaturi, genul epistolar se bucură de onorurile unui gen special, în vreme ce la noi este socotită „un simplu document”.³ Criticul pornește de la ipoteza dacă o scrisoare poate deveni literatură. Ea îndeplinește o misiune strict practică: comunicări particulare și urmărește „reacțiuni”.⁴

Correspondența dintre indivizi din alt timp și îndepărtați de viața noastră ajută la cunoaștere, în general, dar „rămâne un simplu gest gratuit”.⁵

Scrisoare compusă într-o dispoziție agitată este, în opinia sa, o simplă expresie a personalității, iar operele de artă rezultă din indiferența artistului. Un exemplu de epistolier în plină efuziune este Prosper Merimee, „maître des Lettres familiares et de la Correspondance”, care își transcrie lunga agonie de astmatic cu indiferență și cu plăcerea corespondenței. „Indiferența” acestuia constă în puterea de analiză și „capacitatea de a te situa în univers”: „Cînd o corespondență depășește relațiile empirice și sugerează o filosofie de viață, atunci acea corespondență intră în sfera literaturii”⁶. Prosper Merimee trimite aceași scrisoare mai multor persoane, mulțumit fiind de redactare, nu mai are nevoie să facă modificări.

Criticul literar observă faptul că scrisoarea uzează de convenții, procedee retorice, având un public, fie și o singură persoană, iar autorul compune mai mult sau mai puțin conștient. Acesta consideră că niciun tip de scrisoare nu se sustrage artei literare total, iar scriitorul e obișnuit să transforme totul în ficțiune, să se transporte și pe sine în ireal, intuind că scrisorile vor încăpea pe mâna posterității, fiind astfel mai atent la compoziție. Corespondența oamenilor fini, e de părere George Călinescu, se înscrie în artă, se naște din plăcerea a două spirite fine de a comunica: „Marii epistolieri dau scrisorilor un aer ingenuu și gratuit de compoziție.”⁷

Scrisoarea este considerată doar un pretext de a prelungi un dialog de idei generale și e scrisoare doar pentru că este trimisă prin poștă, păstrează un aer familiar, devenind un foileton în care intră procedee literare: descrierea, portretul, pamfletul, eseul filosofic și critic, aforismul, metafora.

Al. Săndulescu în „Literatura epistolară” este de părere că există o vocație epistolară, așa cum există o vocație poetică și una critică, exemplificând cu corespondența lui Duiliu Zamfirescu ce tinde să surclaseze poezia și romanele sau cu cea a lui Ioan Slavici pe care o vede inferioară nuvelisticii sale, ori Creangă ce corespundează rar, cu ton confesiv sau oficial, total diferit de cel al scrierilor literare.

În viziunea sa, epistolierul nu are în vedere un public-cititor, prin urmare este mai autentic, respectă mai puțin canoanele, relatează aventura unui destin uman, astfel încât marii epistolieri trăiesc intens, cu energie intelectuală, încât scrisorile lor ajung să fie mai apreciate decât opera lor literară, dând exemplu corespondența lui Voltaire, Flaubert, Kogălniceanu, Odobescu, Duiliu Zamfirescu. Criticul consideră ca trăsături esențiale repulsia față de artificiu, notația pe viu, experiența nemijlocită, ignorare sau respectare minimală a normelor. Scrisorilor lui Mihail Kogălniceanu le remarcă savoarea limbajului, celor ale lui Odobescu-detașarea obiectivă, celor ale lui Caragiale-capacitatea mimetică, în timp ce stilul epistolar al lui Duiliu Zamfirescu se evidențiază prin expresivitatea descrierilor.

³ George Călinescu, „Scriitori străini”, Editura pentru Literatura Universală, București, 1967, p. 723

⁴ George Călinescu, ibidem, p. 723

⁵ George Călinescu, ibidem, p. 723

⁶ George Călinescu, op. cit., p. 724

⁷ George Călinescu, ibidem, p. 724

Criticul literar definește scrisoarea drept o reacție psihică instantanee, ce nu are o intenție artistică, un simplu mesaj de la emițător spre destinatar, ce implică totuși o responsabilitate din partea amândurora. Ceea ce conferă însă epistolei valoare literară, mai ales că aceasta nu-și propune un scop estetic, este faptul că revelează personalitatea epistolierului, fiind „un fragment de umanitate în formă genuină”⁸ sau „un fel de dicteu automat în care filtrul rațiunii ar fi dat la o parte”⁹.

În ceea ce privește sinceritatea, Alexandru Săndulescu este de părere că aceasta nu trebuie absolutizată, deoarece scriitorul nu reușește să-și ignore condiția de artist. Caragiale își redacta cu scrupulozitate scrisorile, păstrând naturalitatea, în vreme ce Kogălniceanu le așternea dintr-o suflare, ca pe niște însemnări zilnice. Sinceritatea epistolei nu trebuie înțeleasă ca totală și poate fi verificată prin confruntare cu opera sau cu documentele epocii. O altă calitate declară autorul lucrării că este necesară, și anume consecvența față de sine a scriitorului: „Ceea ce căutăm ca valoare la un epistolier este franchețea cu sine, conduita consecventă față de propriul caracter, capabile să ne transmită un fior de viață mai autentică decât atunci când se află față în față cu publicul.”¹⁰

Cea mai pregnantă particularitate a scrisorii literare este, în opinia lui Alexandru Săndulescu, relevarea valorii ei după dispariția autorului. Este divulgată postum, datorită caracterului ei intim, dar și pentru că pune în lumină noi sensuri abia mai târziu. Scrisoare dezvăluie noi valențe numai după ce s-a retras în colecții, arhive, manuscrise, așteptând să fie analizată și relevă un mic jurnal psihologic, în care regăsim destinul unui creator, laboratorul său de creație, geneza și biografia operei, adică un vast șantier literar. În viziunea sa, genul epistolar cuprinde nu numai scrisori, ci și operele cu formă epistolară: poeme, romane, eseuri, discursuri.

Scrisoarea are un caracter primitiv prin repulsia față de artificiu, marii epistolieri vădesc trăiri intense, energie intelectuală și sufletească, încât scrisorile lor sunt mult mai apreciate decât opera de creație. În cazul scrisorilor lui Mihail Kogălniceanu, Alexandru Săndulescu observă savoarea limbajului, la Odobescu se remarcă detașarea obiectivă, iar la Titu Maiorescu-tensiunea intelectuală, criticul concluzionând că scrisorile acestor scriitori oferă oportunitatea de se face cunoscut omul „par lui-meme”.

Livius Ciocârlie în lucrarea „Marile corespondențe” pornește de la statutul instanțelor comunicării epistolare, subliniind rolul determinant al lectorului: „Dacă hazardul scoate scrisoarea din circuitul informațional căruia îi era destinată, adică dacă cititorul nu este același cu adresantul inițial și el ignoră identitatea expeditorului, atunci se produce un fenomen remarcabil: din simpla purtătoare de mesaj, scrisoarea se prefăce în text literar”¹¹. Cu alte cuvinte, abia detașată de contextul ei firesc, scrisoarea, prin capacitatea ei de a proiecta un univers imaginar, poate deveni literatură, generând un alt context. „O anumită gratuitate, deci, este necesară pentru ca transformarea să se petreacă; numai gratuitatea permite – fals paradox – ca încărcătura existențială a scrisorii să fie măsurată estetic de cititor.”⁶ Faptul că epistolierul nu are intenția de a se cenzura asigură scrisorii un statut apropiat de cel al text literar. Lipsa intenționalității informaționale îi asigură accesul la statutul de text literar, deși aceasta nu rămâne decât o primă premisă, urmând ca dialogul epistolar să-și revendice și alte calități.

O trăsătură specială a textului epistolar este unicitatea, deoarece tonul și stilul se modifică de la o scrisoare la alta și este cazul special al scriitorilor-epistolieri care nu pot să-și ignore condiția de artist. Ion Luca Caragiale își redacta cu scrupulozitate scrisorile, Kogălniceanu le așternea dintr-o suflare, iar Mihai Eminescu își proiectează pe hârtie cu sinceritate nu numai trăirile, exteriorizarea sentimentelor cu patos, dar și grijile, consumul indus de supraviețuirea cotidiană. Prin urmare, există atâtea modele, câți epistolieri, scrisorile reușind să reveleze personalitatea nemistificată a acestora, mai ales că cei mai mulți dintre aceștia nu-și propun un scop estetic. Totuși, există grija că acestea pot cădea în mâinile posterității, scriitorii fiind mai atenți ca oricare altul la redactarea

⁸ Alexandru Săndulescu, *Literatura epistolară*, Editura Minerva, p. 12

⁹ Alexandru Săndulescu, op. cit., p. 13

¹⁰ Alexandru Săndulescu, op. cit., p.15

¹¹ Livius Ciocârlie, „Marile corespondențe”, Editura Cartea Românească, București, 1981, p.8

acestora, cu aplicarea unui autocontrol și a unei rigori minimale. În plus, plicul, hârtia, cerneala alese de ființa iubită, precum parfumul, caligrafia textelor de iubire dau greutate și complexitate mesajelor.

În literatura română, există cazuri în care corespondența scriitorilor a eclipsat opera de ficțiune, cum este cazul celei aparținând lui Mihail Sebastian ce relevă autenticitatea laboratorului său de creație. Este cazul și romanelor „Scribul negru” al lui George Călinescu sau „Patul lui Procust” al lui Camil Petrescu ce au obținut un succes redutabil datorită scrisorilor care intră într-un raport intertextual.

Ion Vlad în lucrarea „Aventura formelor” include genul epistolar în „zonele interferențelor”¹², alături de memorii, note de călătorie, jurnale și însemnări, fiind numită și „literatură de frontieră” izolată în zonele limitrofe ale literaturii. În opinia sa, trei trăsături o definesc interferența, combinațiile și relația intertextuală. Intertextualitatea e realizată prin „conjuncția perpetuă de texte, de referință intra și intertextuale.”¹³

Teoreticianul Ion Vlad scoate în evidență o trăsătură comună, fiind, în viziunea sa, vocația povestitorului. Acesta trebuie să utilizeze un limbaj intim, secret, familiar în timp ce relatează anumite evenimente, scene sau amintiri resuscitate de replica epistolară, putând fi participant sau martor la scenele evocate. Epistolierul trebuie să aibă „gustul destăinuirilor”¹⁴, al indiscrețiilor, dar poate fi și adeptul judecăților reci, detașate, obiective.

În opinia sa, scrisoarea reprezintă în Antichitate o modalitate a discursului poetic de factură didactică, prelungită în clasicismul european, influențând literatura și discursul confesiv în romanel epistolare, cum ar fi „Legăturile primejdioase” de Choderlos de Laclos.

În secolul al XVIII-lea, formula discursului epistolar proliferază, atingând performanțe uimitoare ca profunzime analitică și flux al memoriei sau exersare savant a tehnicii punerii în abis, diferențiind două tipuri de epistole, și anume textele autentice ale epistolierilor și cele care simulează apelând la discursul scris.

În viziunea criticului, următoarele atribute include scrisoarea în zona literaturității spontaneității, autenticitatea și spiritual accentuat anticlofil. Spontaneitatea presupune un discurs nesimulat, refuzând artificiile și preocupările obsedante pentru stil, factori care devitalizează textul. Naratorul relatează, notează fine observații, schițează un portret sub impulsul imediatului, fără trucaje. Autenticitatea presupune veridicitate și credibilitate artistică și are în vedere logica naratorului, nu neapărat realitatea verificabilă. În viziunea sa, epistolierul trebuie să practice un stil noncalofil, păstrând privirea inocentă și o candoare a exprimării.

Scrisoarea cu destinație familială trebuie să rămână intimă, neproiectată pentru posteritate, fiind dați ca exemple în acest sens epistolierii Mateiu Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Ion Barbu, aceștia dovedind spontaneitate, indiscreție și sugestivitate. În cazul lui George Călinescu, se pot reconstitui relațiile cu personalitățile vremii, iar Epistolierul lui Ion Ghica are un farmec unic prin grația evocării și descrierea unui timp revoluționar.

În concluzia analizei, Ion Vlad consideră că scrisorile sunt însemnări directe, fruste, în absența stilului, o literatură care nu simulează viața ce descrie o poetică a faptului, a evenimentului, utilizând persoana I cu strategiile aferente.

Criticul literar Eugen Simion în lucrarea „Genurile biograficului”¹⁵, definește scrisoarea drept o scriitură confidențială care are trei actori implicați în ea: autorul, mesagerul și adrisantul (destinatarul) și consideră corespondența un gen al biograficului, intrând în spațiul literaturii, comparată cu eseul sau ficțiunea. Face referire la Melancon care consideră corespondența un ansamblu de scrieri în care se pune în scenă un „je” nonmetaforic, adresându-se unui destinatar precis, la rândul lui tot nonmetaforic. Acest „je” nemetaforic nu ficționează, nu vrea să seducă estetic, dorind să comunice un mesaj precis, confidențial, ce conține un secret care, odată dezvăluit, poate produce încurcături, un exemplu fiind scrisorica de amor din comedia lui Ion Luca Caragiale.

¹² Ion Vlad, „Aventura formelor”, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996, p. 107

¹³ Ion Vlad, *ibidem* p. 107

¹⁴ Ion Vlad, *ibidem*, p. 107

¹⁵ Eugen Simion, „Genurile biograficului”, vol. I, Editura Națională pentru Știință și Artă, București, 2008

Între aceștia se interpune o distanță geografică, prin urmare răspunsul pretinde răbdare, iar acest răspuns schimbă rolurile, locutorul devenind receptor și invers, prin urmare scrisoarea este o scriitură cu caracter interactiv. Între aceștia, intervine un al treilea: mesagerul, care poate fi impersonal, de tipul poștei, sau un intermediar, un individ nu lipsit de surprize, putând periclita interlocutorii, descoperind secrete personale pe care să le utilizeze în scopuri deloc nobile. Receptorul poate deveni o fostă iubită, un șef, un lector imprevizibil, care poate deveni primejdios. Secretele sale sunt supuse unui risc, putând fi divulgate oricând, depinzând de o serie de factori: interesele, caracterul, educația unui mesager sau destinatar.

Pentru Eugen Simion, acest „je” este un „eu” cu o identitate biografică precisă care se adresează unui destinatar cu o identitate la fel de precisă, corespondența fiind „un dialog la distanță sau, mai bine zis, un jurnal intim cu doi naratori și doi destinatari”¹⁶, un „jurnal intermitent”, ce poate conduce la reconstituirea unor fragmente biografice. Destinul mesajului transmis nu este, deci, în deplină siguranță, ci depinde de calitatea mesagerului, dar și a destinatarului, vorbind, în cazul corespondenței, de o „confidențialitate împărțită, ipotecată” cu un cititor-martor, pe care nu autorul nu îl judecă, deoarece riscă să îl piardă și să se încheie dialogul epistolar.

Criticul literar scoate în evidență caracterul imprevizibil crescut al corespondenței prin faptul că oricând se poate întrerupe, scrisorile rămânând în sertare, supuse hazardului, până când sunt descoperite, ceea ce îl determină pe criticul literar să constate: „Ecuatie încurcată: multe personaje în această istorie, prea multe circumstanțe imprevizibile.” Sunt rare cazurile în care corespondența unui scriitor a fost publicată în timpul vieții, fiind descoperită întâmplător după ce acesta a trecut în neființă: „Revelația intimității este o operă postumă”.¹⁷ Uneori revelația este foarte mare, impunând o altă receptare a unui scriitor-epistolier, un exemplu fiind „cazurile” Odobescu și Maiorescu. Acesta din urmă era consacrat drept un spirit critic și olimpiar, care dezvăluie în scrisorile de tinerețe și în „Însemnările zilnice” un temperament anxios, în pragul sinuciderii. Alexandru Odobescu are „o corespondență uluitoare” în viziunea criticului Eugen Simion, care alcătuiește „un roman pasional” încheiat cu o sinucidere spectaculoasă, inspirându-l pe George Călinescu să creeze un personaj memorabil, Ioanide, un individ ce experimentează iubirea pe fondul unui destin tragic.

În ceea ce privește spontaneitatea genului epistolar clamată de mai toți exegeții, Eugen Simion este de părere că aceasta este condiționată, deoarece epistolierul are un receptor pe care nu poate-l ignora, scrie cu gândul la acesta. Epistolierul poate adopta diverse tonalități, punând limite spontaneității și sincerității sale în funcție de interlocutorul său, care îl poate supune analizei și judecății sale. Concluzia este că discursul epistolar „are prea multe necunoscute primejdioase” în comparație cu jurnalul intim sau cu memoriile, fiind nelucrat, nepregătit să realizeze contactul cu cititorii, vorbind, în cazul coresp. „confidențialitate împărțită, ipotecată” cu un cititor-martor, pe care nu autorul nu îl judecă, deoarece riscă să îl piardă și să se încheie dialogul epistolar.

O altă trăsătură a corespondenței este discontinuitatea sa, prin faptul că nu face „o autopsie perpetuă și zilnică” (Goncourt), epistolierul scrie despre un eveniment, fără un plan pentru următoarele scrisori, criticul numind scrisorile unui scriitor „album improvizat” sau, pe un ton ceva mai poetic, „o floare strivită într-un album intim din vremea adolescenței. Descoperită după decenii, ea și a pierdut parfumul. Și-a păstrat doar forma și într-o oarecare măsură culoarea.”¹⁸

Eugen Simion continuă cu judecata conform căreia cele mai multe scrisori ale scriitorilor celebri nu au valoare literară, rămânând „simple documente de viață” și sunt importante în măsura în care completează opere și biografia acestora. Sunt exemplificate corespondențele valoroase din punct de vedere literar prin Flaubert și Marcel Proust, din literatura universală și prin două contribuții din literatura română: Ion Luca Caragiale și Ion Barbu. Numește corespondența lui Ion Barbu cu Tudor Vianu și cu Simion Bayer „document excepțional”, proza barbiană cea mai valoroasă, iar pe cea a lui I. L. Caragiale, „veritabilă epică moralistică și memorialistică”¹⁹, geniul

¹⁶ Eugen Simion, „Genurile biograficului”, vol.I, Editura Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p.170

¹⁷ Eugen Simion, op. cit., p. 171

¹⁸ Ibidem, p.171

¹⁹ Eugen Simion, op. cit., p. 172

său comic manifestându-se prin notații telegrafice, capacitatea sa de a impune un personaj original și de a fixa o scenă de existență. Caragiale realizează și autoportrete savuroase : „Sunt o bestie lacomă de lucruri delicate”, referindu-se la plăcerile sale de gurmand. Scrisorile fiului său, Mateiu Caragiale, dezvăluie un „fastuos snob, închipuit și pitoresc în decoruri bălțat balcanice”²⁰, notație prin care însuși Eugen Simion demonstrează talent de portretist.

În continuarea studiului său, exegetul compară discursul epistolar cu cel diaristic, cu care se aseamănă cel mai mult, în viziunea sa, dar este de părere că scrisoarea este mai vulnerabilă, depinde de necunoscut, dacă ajunge sau nu la destinație, dacă este păstrată, în cele mai multe cazuri fiind păstrată unilateral. Măsura în care discursul epistolar se apropie de literatură este dată de metamorfoza acestuia în „ficțiune a nonficțiunii”, conținând un portret, o descriere, o observație morală, o scenă surprinsă „sur le vif”, o stare de spirit surprinsă, toate acestea putând deveni fragmente literare. În opinia sa, în genul epistolar nu se includ romanele epistolare și nici scrisorile imaginare, acestea intrând în sfera ficțiunii. Marile corespondențe sunt confesiuni intime care dezbat probleme existențiale curente, vorbind despre teme ale existenței.

Sub aspect biografic, concluzionează criticul literar, scriitorul este un om ca orice individ, cu păcatele sale, cu scăderi sau cu scandaluri amoroase sau de altă natură și se poate constata faptul că omul biografic nu este la înălțimea celui care creează, iar o mare greșeală care se face este confundarea „autorului lăuntric” cu „omul exterior”²¹, făcându-se confuzie între biografie și opera literară.

Dan C Mihailescu în prefața cărții sale „Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu”²² constată cu amărăciune înlocuirea epistolei cu e-mailul pe care-l definește „un surrogat jalnic, o iluzie nesfârșită (și alienantă) pentru adevărata reciprocitate”, ce aparține „deriziunii postmoderne a vieții ecranate.”²³ În opinia sa, calitățile scrisorii sunt irecuperabile: căldură intimă, idealism, altruism.

Dan Mihăilescu face o clasificare a scrisorilor, punând într-o primă categorie scrisoarea romantic-barocă ce are multe figure de stil savant elaborate specific epistolistilor Goethe, Novalis, Tieck. A doua categorie include scrisorile redactate în halat elegant la secretaire-ul din lemn de cireș, adică „scrisoarea galantă, diplomatică, adulterină, amenințătoare, parfumată și pudrată, sigilată, șantajantă, puberă, paternă, maternă, fraternală.”²⁴

Criticul literar numește corespondența într-o manieră metaforică „intrarea spre grădină”: „Dacă, urmând banala, vechea comparație a operei literare cu un edificiu somptuos, textul în sine reprezintă intrarea oaspeților, iar jurnalul și memoriile sunt fie intrarea servitorilor, fie trapele, pivnița, subteranele casei, corespondența poate fi asemuită cu intrarea dinspre grădină”²⁵

Referitor la secolul saloanelor, Emil Cioran, citat de către autor, notează că „Niciodată nu s-a spus ceva mai profund despre cea mai devastatoare experiență cu putință: cea a plictisului , privilegiu exclusiv al celor ce au la dispoziție tot timpul. A te plictisi e cu mult mai torturant decât a suferi.”²⁶ Cu alte cuvinte, nici intrarea pe ușa de onoare, dar nici strecurarea pe scara de serviciu.

Omul din scrisori e văzut de jurnalistul literar ca obligat să se plieze pe specificul și așteptările destinatarului, exemplificând cu epistolierul Eminescu ce are multiple fațete: unul este atunci când îi scrie Veronicăi Micle, altul când îi scrie lui Titu Maiorescu sau lui Iacob Negruzzi. În opoziție cu eul epistolar eminescian, eul caragialian nu se multiplică, ci rămâne constant fie în corespondența sa cu Barbu Ștefănescu Delavrancea sau cu Vlahuță, fie în opera sa de creație. Sigur pesine, cu cinism și sarcasm, exuberant și mucalit, scrisorile lui Ion Luca Caragiale seamănă cu schițele sale.

²⁰Eugen Simion, op. cit., p. 173

²¹Eugen Simion, op. cit., p. 175

²²Dan C Mihăilescu, „Despre omul din scrisori Mihai Eminescu”, Editura Humanitas, București, 2009

²³Dan C. Mihăilescu, op. cit., p. 10

²⁴Dan C. Mihăilescu, op. cit., p. 11

²⁵Dan C. Mihăilescu, op. cit., p. 14

²⁶Apud. Emil Cioran, „Manie epistolară” în Nouvelle Revue Francaise, nr. 489, oct.1993

În finalul textului, Dan C. Mihăilescu oferă definiții personalizate ale scrisorii, pe care o numește „lucru pentru patru ochi” ce respect regulile jocului în doi sau „legătură între două suflete”²⁷.

Criticul Gheorghe Glodeanu în lucrarea „Scriitori, cărți, muze. Ipostaze ale discursului amoros în literatura română”²⁸ în capitolul „Fascinația literaturii de frontieră” consideră că scrisorile, memorialistica și jurnalul facilitează accesul în culisele literaturii pentru a cunoaște mai bine omul aflat în spatele operei, dezvăluind raporturile dintre evenimente petrecute în realitate și scriitori. Corespondența permite accesul în forul interior al unui scriitor, scoțând la iveală diferite aspecte inedite ale personalității sale. Exegetul apreciază faptul că, după Marcel Proust, dialogul epistolar a fost foarte utilizat ca metodă de investigație psihologică, iar fragmentarismul scrisorilor creează o imagine în mozaic, asemănătoare cu cea din jurnalele intime. „dar, spre deosebire de însemnările zilnice care au un caracter privat, scrisorile au un destinatar precis și se poate vorbi despre „o intimitate în doi”²⁹, iar scrisorile păstrează profunzimea sentimentelor, a declarațiilor și, în plus, pot fi recitite periodic.

Diana Vrabie în studiul „Corespondența-între confesiune și ficțiune” în „Revista Limba Română, nr.5-6, anul XVIII, 2008 datează apariția corespondenței literare române după 1900.

Scrisorile lui Duiliu Zamfirescu, Titu Maiorescu primesc o reacție severă din partea lui George Călinescu. Și scrisorile lui Ion Ghica trădează gândul la viitorii cititori, adresându-se lui Vasile Alecsandri: „De ce nu ne-am scrie unul altuia, sub formă de epistole intime, cele ce ne-am povestit într-astă seară; poate că unele din istorioarele noastre ar interesa pe unii dintr-aceia care n-au trăit pe-acele vremi.”³⁰

Scrisoarea privată este ferită inițial de indiscreția cititorilor, devenind, după publicare, documente de viață. Scrisorile scriitorilor interesează prin ceea ce se ascunde în spatele creației, dezvăluind o altă față a creatorului. Unii scriitori și-au luat măsuri de precauție, semând cu nume diferite, un exemplu fiind Henri Beyle care a semnat Don Flegme, Champel, V. Aubier sau Luigi Asti.

În 1915, Apollinaire o anunța pe Louise de Coligny Chatillou că îi va trimite scrisori pentru o viitoare carte pe care să i le restituie. Alți scriitori au utilizat iluzia autenticității, folosind convențiile specifice genului epistolar, cum a fost cazul „scrisorilor portugheze”, despre care se credea că aparțineau unei călugărițe, dar fuseseră redactate de un scriitor de mână a doua. Procedul scrisorilor găsite va deveni o strategie literară menită să confere verosimilitate.

Caragiale utilizează epistola în creațiile dramatice: fiul lui Trahanache, un Teodosie pe dos, îi scrie tatălui său, Rică Venturiano sau Ștefan Tipătescu, dar și personajele schițelor sale, printre care Iordăchel Gudurău.

Interbelicii au exploatat și ei epistola, chiar și în operele literare. În drama lui Camil Petrescu, „Jocul ielelor”, apar două scrisori care motivează intriga, ori scrisorile doamnei T. din romanul camilpetrescian.

Postmoderniștii revalorifică potențialul genului epistolar prin Costache Olăreanu sau Mircea Nedelciu. Acesta din urmă, în „Tratament fabulatoriu” inserează capitole epistolare, juxtapuse în voia hazardului, multiplicând instanțele narative și relativizând perspectiva și sfidând cronologia. Scrisorile trimit la alte scrisori anterioare, mixate aparent aleatoriu, intercalate între alte texte, unele nefiind niciodată expediate, scrisori fără răspuns, adevărate puzzle-uri, ce nu mai pot recompune realitatea obiectivă.

În literatură, scrisorile aduc un plus de autenticitate, pretinzând că provin din spațiul realității, satisfăcând un soi de plăcere voyeristă a cititorului, care se știe vinovat de violarea corespondenței.

²⁷Dan C. Mihăilescu, op. cit., p. 9

²⁸Gheorghe Glodeanu, „Scriitori, cărți, muze. Ipostaze ale discursului amoros în literatura română”, Editura Tipo Moldova, Iași, 2017

²⁹Gheorghe Glodeanu, op. cit., p. 14

³⁰Ion Ghica, „Scrisori către Vasile Alecsandri, București, Editura Socec, 1887, p.24

BIBLIOGRAPHY

- Barthes, Roland, „Fragments d' un discours amoureux”, Seuil, Paris, 1997;
- Barthes, Roland, „Plăcerea textului”, traducere de Marian Papahagi, postfață de Ion Pop, editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1994;
- Călinescu, George „Genul epistolar”, în vol. „Scriitori străini”, E: L: U:, București, 1967;
- Călinescu, George, „Istoria literaturii române de la originipână în prezent”, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982;
- Cioculescu, Șerban, „Itinerar critic”, București, Editura Eminescu, 1973,
- Cioculescu, Șerban, „Itinerar critic”, București, Editura Eminescu, 1976;
- Cristea, Dan, „Autorul și ficțiunile eului”, Editura trei, 2004;
- Duchene, Roger, „Comme une lettre a la poste. Les Progress de l ecriture personnelle sous Louis XIV, Fayard, 2006;
- Glodeanu, Gheorghe, „Scriitori, cărți, muze. Ipostaze ale discursului amoros în literatura română”, Iași, Editura Tipo Moldova, 2017;
- Iosifescu, Silvan, „Literatura de frontieră”, Ediția a II-a revăzută, Editura Enciclopedică Română, București, 1971;
- Micu, Dumitru, „În căutarea autenticității”, Editura Minerva, București, , vol.I-1992, vol.II-1994, col. ”Momente și sinteze”;
- Micu, Dumitru, „Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism”, editura Saeculum I. O., București, 2000;
- Mihăilescu, Dan C, „Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu”, Editura Humanitas, București, 2009;
- Munteanu, Cornel, „Marin Preda-fascinația iubirii”, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2009;
- Năstasă, Lucian, „Intimitatea amfiteatrelor. Ipostaze din viața privată a universitarilor ”literari”(1864-1948)”, editura Limes, Cluj-Napoca, 2010;
- Nedelcovici, Bujor, Dumitru Anastasia, ”Literatura confesivă-probă a căutării de sine”, InterArtes Press, Constanța, 2012;
- Săndulescu, Al., „Literatura epistolară”, Editura Minerva, București, 1972;
- Simion, Eugen, ”Ficțiunea jurnalului intim”, vol.I-III, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001;
- Simion, Eugen, ”Genurile biograficului”, vol.I-II, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008;
- Sora, Simona, ”Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă”, Editura Cartea Românească, 2008;
- Tomoiagă, Mirela, ”O poetică a corespondenței intime în literatura română a secolului al XX-lea”, Cuvânt înainte de Ioana Bot; Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012;
- Ursa, Mihaela, ”Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă”, Editura Cartea Românească; 2012;
- Vlad, Ion, „Aventura formelor. Geneza și metamorfoza genurilor”, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996, col. ”Akademos”;

AN ALLEGORICAL CONSTRUCTION OF THE (POST-) COLONIAL / (POST-) COMMUNIST URBAN PERIPHERY: A COMPARATIVE READING OF DAN LUNGU AND V. S. NAIPAUL

Radu Stoica

PhD Student, University of Bucharest

Abstract: In an attempt to analyse the way in which the (post)colonial narrative finds its equivalent in the (post)communist space, my paper shall focus on a comparative observation of the literary instruments employed by authors belonging to two completely separate (?) cultural areas, like Romania and Trinidad. Dan Lungu's "Hens' Heaven" ("Raiul Găinilor") and V.S. Naipaul's "Miguel Street" represent sarcastic depictions of life in the suburbs (a provincial Romanian town / Port of Spain), populated by lower-class "heroes", marvelously sketched by a keen and witty "informant" (the narrator). The latter witnesses the way in which propaganda, manipulation, stereotypes, distorted facts and nostalgia shape the construction of a liminal space imbued with elements of magic realism, which, at first sight, seems completely alienated from the colonial/communist center. However, what lies beneath the superficial behavior of all these characters is a struggle to find meaning and to construct an identity through the use of a highly fictionalized narrative discourse, at the outskirts of a town where even the most insignificant piece of news is reinterpreted, mystified and exacerbated. How the narrative discursive instruments are employed and how the parallel between the various constructions of the (post-) colonial/communist identity is drawn with the help of various literary devices shall represent the key element of my endeavor.

Keywords: (Post-) Colonialism / (Post-) Communism, self-identity, trauma, narrative discourse, distorted reality, stereotype, periphery

In the wider context of the political and cultural debate in South Africa at the end of the 1980s, beginning of the 1990s, the conclusion put forth by many prominent critics was that the aim of various cultural groups should be that of constructing a national cultural identity that would unite various oppressed entities under "**a common symbolic framework**", the end-goal of every community that longed for a unified definable identity. Thus, for John M. Coetzee, the novel had only two options of existence: supplementarity or rivalry. Of the two, rivalry with the historical discourse is worth taken into consideration because it would lead to "**a novel that operates in terms of its own procedures and issues its own conclusions, not one that operates in terms of the procedures of history and eventuates in conclusions that are checkable by history. In particular, I mean a novel that evolves its own paradigms and myths; the process is going so far as to show the mythic status of history - in other words, demythologizing history.**" (The Novel Today, 3)

For Coetzee (and many post-colonial and postcommunist writers might agree), "being checkable by history" did not constitute the vital tool that measured the validity and value of a (post)colonial / (post)communist piece of literature. To talk about "rivalry" with history at such a moment turns out to be a delicate matter as well. Still, Coetzee would not abandon his belief concerning the Manichean approach to history and fiction, not even when it came to discussing about the formation of a unitary national consciousness. "**I reiterate the elementary and rather obvious point I am making: that history is not reality; that history is a kind of discourse; that the novel is a kind of discourse too, but a different kind of discourse; that, inevitably, in our culture, history will, with various degrees of forcefulness, try to claim primacy, claim to be a master-form of discourse, just as, inevitably, people like myself will defend themselves by saying that history is nothing but a certain kind of story that people agree to tell each other.**" To a various extent, the "post-" type of literature has often fallen back on history in search of a certain degree of validity, authentication and acceptance by the general audience or by various oppressed groups. We cannot

claim to be taken seriously if we produce a sarcastic narrative of a postcolonial or postcommunist space that had undergone the trauma of being marginalized because that would not add to the target historical and ideological discourse. Or can we?

Coming back to the statement that history is not reality, we notice a clear-cut reference to Hayden White's thesis on "Metahistory". Coetzee seems to borrow this idea of history as a construct, as a discourse about history that has to do more with the instruments of narration than with actual facts. The rivalry between history and fiction and the overlapping of the two produce a sample of a story that should not be placed under the close inspection of veracity or of realism. **"A novel operates in terms of its own procedures and issues its own conclusions"**. David Atwell cites Ricoeur concerning the issue of the "narrative function" that succinctly shows the relationship between "narrativity" and "historicity". **"Both elements, Ricoeur argues, participate in the language game of narrating the activity or form of life called narrative discourse. Their unity also exists in the fact that both forms of discourse incorporate references 'beyond' the surface of the text."** (Atwell, 17). For Coetzee, narrative should take precedence over history. "The Burden of History", to use Hayden White's phrasing, weighs heavily upon the shoulders of the (post-) colonial writer.

Interestingly enough, there is no real concern towards the inner turmoil that Second World writers have to face, the battle with the demons of their past being somehow left to their own endeavour, with their voice fading away somewhere in the background of the clash between First World and Third World discourses on cultural identity. It's true, the postcommunist or anticommunist literary productions produced a documentary-type of narrative throughout the years, one classic example that professor Bogdan Stefanescu talks about extensively would be Constantin Noica's *"Pray for Brother Alexander"*, in which paradox and irony are employed in order to produce a grim and desolate portrayal of the politically imprisoned victims. As we shall see, this path is not necessarily taken by some post-communist writers, like Dan Lungu.

The aim is also to draw attention on the potential benefits which the focus on Second World countries can create for the entire postmodernist/postcolonial critical paradigm. Ignoring the postcommunist collective mentality as it has manifested at the level of the micro-communities made up of simple individuals, which lie both conceptually and geographically precisely in-between the "Western oppressors" and their "Eastern victims" creates the proper place of a space lacking the capacity of producing its self-identity, which hence shall be inscribed as both Western and Eastern.

The reason why the postcommunist problem enters the territory of postcolonial representation resides precisely within the elements that bind the two categories together: the traumatised subject and the attempt of healing through memory or story-telling and a sense of community that strives at producing a local, specific identity. Of course, the endeavour which is being undertaken has by no means any intention to reduce both the (post)colonial and the (post)communist spaces to their basic stereotypes by highlighting the similarities and by ignoring the contextual cultural differences. What this essay attempts is to pinpoint the way in which the individual or collective existential paradox and the representation of community life of both social patterns of existence, the two "post-"s, are reflected within the narrative discourse through the re-shaping of de-voided and silenced agents. Bearing in mind these basic starting points, the novels chosen for analysis belong to two (apparently) very distinct spaces.

In Romania, this type of comparative study has been left mostly in the hands of the Cultural Studies departments, to those who were previously preoccupied with only post-colonial identities. The recourse to an all-encompassing discourse is not met with the same enthusiasm by everyone. For professor Mihaila, **"postcommunism is an awkward topic in British and American studies because it is not based on race-centered paradigms of postcolonialism and on the British Cultural Studies model, all of which are exclusively concerned with the relation of Western Empires with Third World colonies."** Do postcommunist countries react in a similar fashion as colonised cultures?

In their introduction to the volume called "Postcolonial Europe? Essays on Postcommunist Literatures and Cultures", Dobrota Pucherova and Robert Gafrik define the post-socialist states as

the "off-White Blacks of the new global world, looking and behaving too similar to the Same, yet remaining essentially Others, hypervisible invisibles". They identify a number of similarities between the postcolonial subaltern and the post-socialist Other, some of which stand out, most visibly the ongoing forms of silencing by dominant discourses, dispensability of lives, the intricate colonization of the sphere of being, thinking and perception. For them, both postcolonialism and post-socialism represent products of colonialism which share the basic rhetoric of modernity, classifying humankind in relationship to the colonial matrix of power which marginalizes, most often than not literally, the non-Westerners and non-modern people that we find in colonial / socialist discourses.

The narrative of the liminal space must be conceived as one of remembering, of a traumatic historical past. This paper started with a quote from John Coetzee's essay called "The Novel Today", where he does away with the stereotypes of narrated events that must be submitted to historical verification and approval. The same happens within the literature of post-communist Romania. Some of the most successful and best-selling books were either testimonies or autobiographies of traumatized communist victims or "magic realist" depictions of an idyllic Bucharest by highly acclaimed writers such as Mircea Cartarescu, whose story-telling manner completely ignores the harsh totalitarian environment of pre-1989 Romania. However, in recent years, there have been a few attempts at creating a simulated (post)communist subjective narrative that does not feel the need to be checkable by history, as Coetzee claims. One such example is Dan Lungu, author of the novel called "Hen's Heaven".

It is indeed true that, in the words of David Walder, *"the present, as revealed in the postcolonial / postcommunist writings, is forever inhabited by the shapes, textures and narratives of the past"* (Walder, 29), but the common aspect of postcolonialism and postcommunism, namely the experience of living within a clearly defined liminal space shaped by the predominance of the retrospective gaze, does not have to fall back on historical validity and to call forth a sense of morality and ethical conduct.

When we acknowledge the existence of social trauma, then our endeavour brings us to some very relevant and interesting aspects of our case study, namely the production of a collective memory that looks back into the past not necessarily in anger but with a feeling of loss and uncertainty. The metaphor of belonging plays itself out through the use of a *topos* that becomes paramount to the understanding of how a new identity is formed within the "post-" spaces. Dan Lungu's "Hens' Heaven" and V. S. Naipaul's "Miguel Street" employ the trope of irony to depict the paradoxical status of the marginal, liminal community which the individuals want to escape from but where they always return more or less victorious, thus becoming an Odysseyan-type figure lured by the image of his home-place, Ithaca, but never coming to terms with their past and present identities, no matter where they go.

In Lungu's book, the setting portrays the dusty and poor suburb of a Romanian provincial town, located somewhere in the hills of northern Moldavia, while Naipaul's protagonists inhabit a slum somewhere on the outskirts of Trinidad's capital city, Port-of-Spain. Subdued to either a decolonisation process or to the harsh post-communist transition period, the communities try to diminish the general feeling of historical and social injustice or trauma by isolating themselves from foreign elements and from what was perceived as a deceitful Center just to indulge themselves in the memory of a past that at least gave them the feeling of social belonging. The paradoxical type of existence that creates confusion and misrepresentations of community values within the inhabitants of both worlds.

The margin (of a town) is populated by liminal characters: bullies, drunkards, mentally disturbed persons, jealous husbands, nagging wives, petty thieves who recreate a rather colorful community that strives for self-awareness and self-identity. According to Aleida Assmann, the various social groups do not have memory. Assmann emphasizes the significance of rites as the main element in the creation of a collective identity ("it creates the identity of a we"). *"Social groups create memory for themselves with the aid of memorial signs such as symbols, texts, images, rites, ceremonies and places, and the memory is an essential element in the construction*

of identity" (Assman, 34). Thereby, according to her, collective memory is necessarily a mediated memory. When referring to the two literary works, we notice a couple of places where memories are "re-produced": the local pub, a workshop, one or two houses belonging to some of the protagonists, but never exceeding the confines of the respective streets ("Miguel Street" - Naipaul; "Accacia Street" - Lungu).

The microcosm of the peripheral street is not constructed through an accurate mimetic process, to use the words of John Coetzee, where authors and protagonists are expected to reenact common historical stereotypic social and political traumas, with the aid of history but rather through a careful use of irony and other subtle literary tropes that tend to re-inscribe the two (apparently different) spaces within a certain type of dominant discourse (either postcolonial or postcommunist). Within these communities, every small incident is blown out of proportions, deconstructed, reinterpreted and presented to an audience of passers-by who are always willing to listen to what you have to say. "Hen's Heaven" opens up with an episode in which Milica, one of those pictureque dwellers of Acacia Street (Strada Salcamului), asks the Colonel, the wealthiest man on the street, to grant her access to his telephone in order to call the ambulance because her son was very sick. The Colonel, a bitter and rigid individual who never interacts with his neighbors, being portrayed as the marginal fellow of a marginal community, but, at the same time, a symbol of former power and authority, invites her in. Next day, not a single detail of the Colonel's house has been kept hidden from the curious ears of the community members. And, of course, the details were added a personal touch that soon transformed the Colonel's house into a huge mansion, with carpets so soft that you could "sink" deep inside, with such impressive columns that seemed infinite, with paintings so expensive that would turn the world's greatest museums into petty boutiques. The propensity of small talk, fueled by a lack of accurate information coming from the Center would transform any minor event into a hyperbolized and fictionalized short story. By acknowledging this marginalized status, the inhabitants of the respective street try to seek a deeper meaning which they would attach to their sad, banal existence by providing various ontological and spiritual interpretations to commonly recurring events. For Mitu, a jobless, sarcastic fellow, Acacia Street (Strada Salcamului) represents a metonymical representation of every Romanian town while admitting it looks more like a village: **"Some while ago, it looked like a town... We even had a tram station a couple of kilometers away from my house. Now it's just dust and poverty. This isn't what the town should look like. Here, it's more like the countryside now."** (Lungu, 45). Naipaul's characters have to deal with the same type of liminal reality. The characters living on Miguel street try to escape from "that wretched place" but are somehow drawn back by it due to its colorful decorum, dirty streets and the feeling of "safe haven" they get once they step inside. Bogart, the first character introduced to us, a Hollywood-type of colonised subject, leaves the house he shared with the landlord just to come back there months later as mysteriously and as quietly as he had gone away. Of course, his absence is commented upon by his friends, who claim they miss him dearly while taking possession of the belongings he had left behind and speculate on his departure with a mixture of enthusiasm and concern. These speculations are amplified by his sudden arrival and, soon enough, by him being arrested by the police for deeds that continue to remain mysterious. The cultural confusion persisting at the periphery is speculated by Naipaul and played upon when constructing the traumatized and confused behaviour of his characters that, left to their own endeavour, seek meaning and an alternative to their current living conditions in actions that are either unclear or outrageous.

Paradox governs the landscape of both types of communities. In "Hen's Heaven", the discussions take place at the local pub, unofficially called "The Rumbled Tractor", a gathering place where the most stringent problems or recent events that the street have witnessed are debated, ranging from the more general political issues to frivolous chatting about the faked pregnancy of one's daughter that wanted to force her father's hand into accepting her marriage to a certain individual. History and the memory of the communist past are often brought into discussion just to be mocked at or hyperbolized by various characters, based on their political affiliation or the number of drinks they had. Because the discussions related to communism and the transition period

are so intense, the owner of the pub, Ticu Zidaru, had banned political debates after threatening all of them that, if one was to be held responsible for the commencement of such heated quarrels, he or she had to pay the bill for the drinks on the spot, an unacceptable condition to all men who usually had enormous debts at the pub, which were usually paid at the end of the month, when they received their pensions.

Still, the communist regime continues to be mocked at through either finely tuned irony or very direct depiction of totalitarian realities. Thus, paradox governs the relationship between (former) Margins and Center. As professor Bogdan Stefanescu states in an article related to the (post)communist condition of Noica's protagonist in *"Pray for Brother Alexander"*, paradox is the rhetorical device employed to shock the audience with a pronouncement that reverses the received opinion. The initial surprise at the apparently illogical truth is followed by clarifications from the author. This technique is meant to capture the public's attention and to allow a very subtle criticism of the (post) communist condition. This condition is portrayed by Mitu, who, more often than not, retells the story in which he was able to leave the petty street and meet Ceausescu in Bucharest, who is described as: *"a cool guy that listened to my complaints and... gave me a car, a Dacia, as a token of gratitude for my endeavours"*. There's nothing to support his story because, when confronted by his neighbours who tell him they had never seen him driving a car, he retorts: *"Well, I sold it the next day...the problem was I didn't own a driving license"*. The meeting is only a figment of imagination produced by a person who had rarely left the confines of his neighborhood. Yet, the episode shows the twisted view that the margins project upon the center and how paradoxical this power relationship manifests itself - it focuses on people who despise the central authority, but, at the same time, admires its power and capabilities. This paradox is so deeply and unconsciously rooted into the collective mentality that it deforms the system of values that should have guided even the peripheral existence. Told by Mitu in a naive and nostalgic tone of voice, the episode is revealed by the author in its full sadism. Mitu had apparently received the car from Ceausescu because he had spied on his life-long friend and co-worker, a freshly-nominated chief-engineer, who used to smuggle raw materials from the factory that had enabled him to earn enough money to buy a car. This unfolds the mechanism which allowed the oppressive state authorities to keep everyone in check.

The use of paradox also takes place in Naipaul's book and seems employed in the same manner. Popo, the carpenter living on Miguel Street, represents the image of the character that is never idle but, at the same time, never produces anything of value. When being asked what he is working on, he answers he is making *"a thing without a name"*. Just like Lungu's character, Mr. Costel, *"the incredibly talented painter"* that painted only some fruit and vegetables on the walls of grocery stores during the early days of Ceausescu's regime, Mr. Popo lives off his wife's salary, a kind cook that seems to tolerate his drinking habits. The capitalist endeavour which praises hard work and earnestness is rejected, Mr. popo's workshop representing nothing but a haven for all the drunkards on the street, rather than being a properly fitted space of production. When his wife finally decides to leave him, he tries to convince her to stay and he even agrees on departing for an indefinite period of time throughout which nobody knows where he is or what he is doing. He comes back months later with new furniture and and a freshly new desire to change the appearance of his household. When his wife comes back home, she finds a place that has been transformed into what she had imagined to be a normal house. Yet, this apparently pragmatic lifestyle does not suit him and Mr. Popo soon goes back to his old bad habits. Moreover, his wife finds herself with the police at her doorstep because Mr. Popo apparently had stolen all the furniture. Nonetheless, people on the street suspect his wife of having devised this vengeful plan against him. The microcosm of family life is ironically depicted as the space of collision between the rejection and embrace of pragmatic, capitalist ambitions. George, a violent man who, shortly after his wife's death, sells the cows that he had, drinks away all his money and turns his house into a brothel, ignites the anger of the inhabitants of Miguel Street. He makes good living off his business due to the American sailors that used to pass by his house, but his fame is short-lived and soon after his children leave him, he dies miserable and alone.

The protagonists often misunderstand the mechanisms of individual capitalist endeavours after having witnessed a shift in paradigms when entering the transition period of the "post-(colonial / communist) societies. In "Hen's Heaven", Relu Covaliuc wakes up one morning to find that his backyard has been "invaded" by worms. When he talk about this "bad omen" at the local pub, he has an epiphany: why not earn some money and some publicity out of this strange event? He calls the local TV station and then thinks about selling the worms to fishermen or to chicken farms. When the press arrives, they see that the worms have disappeared into the ground. A short circuit in one of the wires that went into the ground had unearthed the worms. With the problem having been fixed, the worms could go back to their habitat, leaving Relu disillusioned and poor.

The protagonists seem to be represented as hybrid creations of a postcolonial and postcommunitis transition period, where old paradigms and dominant discourses of a central authority that have been rejected by the new world order are replaced by paradoxical representations of community life where the traumatised subjects try to understand and adapt to their new status. Ironical depictions of the simple life in different parts of the world seem to present a rather clearer picture of how compicated the individual struggle for identity and self-determination can be in postcommunist and postcolonial contexts. To come back to Coetzee's statement, apparently these types of novels grant us access to a more complex universe decyphered at an individual level and complete the general puzzle reproduced by historians. The reading of novels such as "Miguel Street" and "Hen's Heaven" may aid us in understanding the complicated road leading to a fully-formed and completely self-aware identity.

BIBLIOGRAPHY

- Attwell, David. *J. M. Coetzee: Soth Africa and the Politics of Writing*. University of California Press: Los Angeles, 1993.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994;
- Brooks, Peter. *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1993;
- Coetzee, John M. *The Novel Today* in vol. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Fontana Press: New York, 1990;
- Pucherova, Dobrota and Robert Gafrik, eds. *Postcolonial Europe? Essays on PostCommunist Literatures and Cultures*. Leiden: Brill-Rodopi, 2014
- Loomba, Ania. *Colonialism/Post-colonialism*. London: Routledge, 2000;
- Lungu, Dan. *Raiul Gainilor*. Iasi: Polirom, 2012;
- Naipaul, V.S. *Miguel Street*. London: Pan Macmillan, 2011;
- Ryan, Michael. *Cultural Studies, a Practical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007;
- Sandru, Cristina. *Worlds Apart? A postcolonial Reading of Post-1945 East-Central European Culture*. Cambridge Scholars Publishing: Newcastle, 2012;
- Stefanescu, Bogdan, Monica Bottez and Maria Sabina Draga Alexandru, eds. *Postcolonialism / Postcommunism. Intersections and Overlaps*. Editura Universitatii din Bucuresti: Bucharest, 2008;
- Young, Robert. *Postcolonialism: A Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001

THE STATUS OF CENSORED NOVELS, NICOLAE BREBAN – DON JUAN

Raluca-Nicoleta Uilean
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: This research has proposed a comparative analysis between two editions of the novel Don Juan by Nicolae Breban. To conduct this research I read the first edition of the novel published in 1981 with a total of 447 pages and a second edition published in 1996 at the Romanian Cultural Foundation Publishing. During the research I noticed some differences. In my opinion, the major differences between the two volumes is due to historical and social context in which they occur. In the first case it is a volume that occurs during the communist period and involves a number of limitations of the writer, but in the second volume appeared in 1996, we feel a freedom of expression. In both editions should be noted a common type of writing, because Breban adopt long sentences, always being an inventive writer.

Keywords: communism, censor, limitation, differences, changes

Această lucrare propune o analiză comparativă între cele două ediții ale romanului *Don Juan*, de Nicolae Breban. Am consultat ediția princeps a romanului, apărută în anul 1981, sub tiparul Editurii Cartea Românească, cu un număr de 447 de pagini și o ediție postcomunistă, apărută în anul 1996, la Editura Fundației Culturale Române, însumând 325 de pagini. Alegerea temei este datorată interesului de a scrie despre un autor contemporan. Consider că această lucrare este importantă, deoarece nu s-a realizat încă un studiu comparativ între cele două ediții ale romanului și nu s-au urmărit, în mod special, modificările pe care acesta le suferă, odată cu trecerea timpului.

Pe parcursul cercetării, am remarcat o serie de diferențe. În opinia mea, diferențele majore dintre cele două volume se datorează contextului istoric și social în care acestea apar. În primul caz, este vorba despre un volum care apare în timpul perioadei comuniste și presupune o serie de limitări ale scriitorului. În cel de-al doilea volum, apărut după '90, simțim libertatea exprimării și spovedania unui scriitor, care până acum fusese înregimentat. În ambele ediții, trebuie remarcat tipul de scriitură mai puțin întâlnit în literatura românească. Breban adoptă fraze lungi, alambicate, păstrându-și, pe tot parcursul operei, atitudinea unui scriitor mereu inventiv. Prozatorul utilizează ca instrument stilistic comparația, făcând din opera literară *Don Juan* un roman de analiză. Personajele întâlnite în această scriere provin din clasa înaltă a intelectualilor comuniști, alcătuind astfel o mică lume burgheză.

Întrebat despre rescriere într-un dialog cu Aura Christi, Breban mărturisește că nu o reface niciodată, de unde rezultă că ediția din 1996 a romanului conține unele pasaje care ar fi fost ținute în locuri bine ascunse în timpul regimului comunist¹.

Ediția a II-a a romanului este o carte a schimbării și, în același timp, o carte a libertății de exprimare a scriitorului, fiind o completare necesară a ediției princeps. În prima ediție, am descoperit nume de personaje schimbate sau chiar eliminate, precum și cuvinte retrase cum ar fi: *ruși, naziști, naționalism, antiintelectualism, politică, arme, comuniști, stalinism, partid, revoluții*. Tot în același volum, sunt traduse unele expresii sau cuvinte din franceză și sunt introduse portrete ale unor personaje, care ar putea ascunde identități și care, în 1981, ar fi atras suspiciune. După '90, prozatorul introduce pasaje de text în care aduce în discuție condiția omului social și condiția literaturii în acel context cultural și istoric. Paragrafele pe care le include vorbesc despre libertate, despre cărți, dar și despre condiția criticului literar, care nu avea dreptul de a-și exprima părerea, aducând exemple: *Călinescu, Maiorescu, Lovinescu*, spre deosebire de ediția precedentă, în care nu

¹ Aura Christi, *Banchetul de Litere*, Editura Ideea Europeană, București, 2006, p. 43

dădea numele scriitorilor, ci folosea simbolul X. În 1996, Breban scrie despre istoria României și despre Occident, amintind de unii conducători, pe care nu a avut posibilitatea să-i pomenească până atunci, cum ar fi: *Stalin, Hitler, Mohamed, Napoleon, Lenin*.

Într-un dialog din 1993, imediat după întoarcerea sa în țară, prozatorul recunoaște că „a făcut tot ceea ce i-a stat în puteri astfel încât, critica de partid să îl înjure și să oprească laudele la adresa sa”². Autorul mărturisește că scriitorii erau obligați să amintească în creațiile lor despre strângerea recoltelor sau despre lupta chiaburilor, când ei erau de fapt intimiști și ar fi preferat să descrie tablouri vii, pictate în culori vesele. Breban recunoaște că scriitorii vremii s-au opus mereu și au scris împotriva modei, iar pentru ei asta însemna să scrie contra sistemului, contra unei României *semi-sălbatică*, așa cum o percepe în 1981 și o exprimă în 1996.

În monografia sa, Liviu Malița are un capitol intitulat *Europeanul Breban*. Aici găsim unele afirmații ale autorului, în care este precizat faptul că „visa o literatură română deschisă spre Europa”³. Rezultă preferința autorului pentru temele de tip sclav-stăpân sau călău-victimă, care sunt influențe din marea literatură universală, provenind din *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel și din Dostoievski⁴.

În spațiul comunist, așadar, oameni, precum Nicolae Breban, care au reprezentat o adevărată mișcare de înnoire a literaturii românești din perioada comunistă, au reușit, prin încăpățânarea lor, dar și prin alte calități, să revigoreze această literatură și făcând ca, pe lângă odele dedicate partidului și scrierile cu scop propagandistic, să apară și opere cu valoare literară.

Prima ediție a romanului, apărută în anul 1981, nu oferă date despre identitatea scriitorului. Aceasta nu are referințe critice și este dedicată Cristinei, fără a se specifica relația autorului cu aceasta. În ediția din 1996, apărută la București, se specifică în pagina de titlu faptul că este o ediție integrală și este dedicată soției autorului, Cristina. Spre deosebire de prima ediție, aceasta din urmă este însoțită la început de un tabel cronologic, alcătuit de Nicolae Bârna, care ne oferă detalii importante din viața scriitorului. Aflăm din aceste rânduri despre relația autorului cu Partidul Comunist, Nicolae Bârna aducând la lumină modul în care comuniștii se opun operelor lui Breban, de unde constatăm că aceste fapte ar fi fost imposibil de dezvăluit în ediția apărută înainte de '89. Tot în aceste rânduri ne sunt prezentate cercurile de prieteni pe care autorul le frecventa. Decisive pentru formația sa intelectuală, sunt prietenii pe care autorul le leagă cu Nichita Stănescu, Cezar Baltag sau Matei Călinescu, figuri importante ale generației '60.

La nivel structural, ambele ediții sunt alcătuite din șapte capitole și un epilog, dar ediția din 1996 conține și referințe critice (N. Manolescu, G. Dimisianu, M. Iorgulescu, M. Sorescu, M. Spiridon). Se observă faptul că autorului i se aduc atât laude, cât și opinii critice mai puțin avantajoase. În prima ediție aceste mărturisiri lipsesc și am putea deduce că asupra politicii se ocupa și de critica literară, interzicând dreptul la replică.

La pagina 64, în cea de-a doua ediție, apare următorul paragraf: „Acum însă, aproape fără să-și dea cont, erau de dreapta deși societatea nu era polarizată în acest fel politic. Pentru că, pe aceeași poziție se aflau mulți nemulțumiți de birocrăția excesivă, de etatizarea excesivă, de faptul brutal și cu proaste rezultate în care se rezolvase în mod „socialist” problema colectivizării pământurilor, de valul masiv de arestări din perioada stalinistă și poststalinistă etc. Există, evident, și mulțumirea faptului că, în afara unui grup de câteva mii din aparatul superior de conducere, toți ceilalți aveau cam aceleași posibilități de trai, de călătorie în străinătate, de tratament în fața justiției etc. Din 1964, nu se mai făceau arestări politice și aceasta, combinată cu o anume liberalizare față de presiunea sovietică, micșorase prăpastia între conducători și conduși. Rămăsese încă suficiente motive generale de nemulțumire, precum nivelul scăzut de trai, selecția mereu „inversă” în producție, școală, instituții (adică, în primul rând, după criteriul politic), cenzura plecărilor în străinătate, precum și cea cultural-informativă etc. Dar, oricum ar fi fost, chiar dacă lucrurile ar fi stat mai bine, Tonia și clanul ei și-ar fi păstrat rezerva, „scepticismul” și poziția aceasta politică era, curios, și una din verigile ce susțineau căsnicia ei. Vasiliu își făcuse o poziție în minister printr-o

²*Ibidem*, p. 58

³Liviu Malița, *Nicolae Breban*, monografie, antologie comentată, receptare critic, Editura Aula, Brașov, 2001, p. 7

⁴Robert Șerban, *A cincea roată*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 18

înalță profesionalizare și, ca multe alte mii de astfel de monade sociale, familia lor trăia restrângându-se extrem în interior, extrem de mefientă față de orice noutate sau nou-venit, neașteptându-se la nimic bun de la regim sau de la oamenii săi, coexistând cu el, într-o departajare rece și exactă sentimentală și politică. Dar se putea trăi și astfel. În „lumea lor”, foarte închisă, ei circulau și vorbeau mai liber, își pasau cărți străine și informații, se întâlneau, se căsătoreau între ei și, dacă unii plecau definitiv în Occident, rămâneau într-un fel de legătură suprapatriotică. Erau o castă „de tip nou” și, în esență, nu erau foarte nefericiți. Se „simțeau” bine și repede unii cu alții, din aceeași castă, câștigând acel „spirit de clasă” sau de „grup” pe care-l pierduseră în parte, comuniștii, punând mâna pe putere”⁵.

Această parte de text nu apare în 1981 și este ușor de identificat motivul pentru care autorul refuză să îl integreze în opera sa. Mi-au atras atenția, în mod special, părțile de text în care se amintește despre nivelul scăzut de trai, despre cărțile străine pe care trebuia să le păstrezi pe ascuns și despre faptul că partidul nu oferea nimic bun. Toate sintagmele pe care le-am selectat reliefează problemele majore cu care se confruntau atât oamenii de rând, cât și intelectualii, în timpul dominației ceaușiste.

Ediția a doua aduce următoarea frază: „Rogulski era, în ochii ei, un comunist, un roșu, după firea reflexele sale, după felul cum mirosea”⁶, la pagina 65, iar, în 1981, în același paragraf, dispare cuvântul *comunist*.

Tot în ediția integrală, mai avem de-a face cu un paragraf în care se discută despre problema criticii literare, despre interzicerea anumitor cărți și despre oprirea influențelor occidentale: „Ce găsești dumneata bun în reviste?! Îți spun eu ce anume: din când în când un articol evazionist în care se vorbește de câte un critic la modă, dincolo sau se aplică un fel de a vedea lucrurile ca în Occident. De altfel așa stăteau și lucrurile înainte de război cu cei mai buni dintre oamenii noștri: de-o parte semănătoriștii, autohtoniștii care refuzau să deschidă ușa spre lume și cultivau pasesismul cel mai reacționar, de altă parte, câțiva snobi, uneori extrem de inteligenți și de informați care încercau să transplanteze aici idei străine. Și Maiorescu și Lovinescu, chiar și Călinescu nu au scăpat de această tentă de snobism, de cosmopolism. A existat oare, la noi, un om de cultură care a știut să nu cadă mai mult sau mai puțin într-una din aceste două extreme ...?! Nu văd nici unul...”

- Bine... dar dumneata, spuse celălalt inginer, un ins mic, cu burtă și chelie, extrem de viu, de sensibil, dumneata, domnule profesor ai aproape punctul de vedere oficial... cu cosmopolitismul și celelalte... nu-ți dai seama că există o presiune de stat, la noi, împotriva oricăror influențe occidentale, împotriva cărților și...

- ... Se poate, se poate, irupse Rogulski, cu o nerăbdare pe care nici nu încerca măcar să și-o ascundă, uneori are și... diavolul dreptate! și râse singur, același râs scurt, sec, suficient în care se oglindea singur”⁷. În ediția din 1981 acest paragraf nu este introdus.

Iată, în 1996, un alt pasaj, în care prozatorul își permite de data aceasta să noteze cuvinte, precum: presiune stalinistă și rusă, dogmatism, politică de conjunctură. „Provincialismul, provincialismul aceasta-i boala noastră majoră, de care nu e vinovat nici Stalin și nici tovarășul de la raion. Polonezii, trăind în același sistem politic, suferind aceeași presiune stalinistă și rusă, același dogmatism centrist, au fost, aproape tot timpul, dacă vreți, „europeni”. Deși, pentru mine, a fi „european” nu înseamnă calitatea supremă. Și polonezii nici nu au fost europeni, sau, dacă vreți, mai europeni decât francezii, în multe lucruri. Filmul polonez, grafica, școala de teatru și altele au fost profund polonizate, total neprovinciale. Chiar și patriotismul lor e organic și nu o metodă sau o politică de conjunctură, ca la noi...”⁸.

La pagina 165, în ediția din 1996, apare următoarea completare: „Faptul că la noi se falsifică istoria, mă împiedică să predau istorie tinerilor berbecuți?! Nu știu... zău, nu știu! Nu știu sigur. Evident, și pentru asta! Am oroare să laud marea Rusie și Uniunea Sovietică și rolul lor preponderent în ultima mie de ani a Europei ca apoi, brusc, să-l glorific toată ziua pe Decebal și

⁵ Nicolae Breban, *Don Juan*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, p. 64

⁶ *Ibidem*, p. 65

⁷ *Ibidem*, p. 72

⁸ *Ibidem*, p. 73

Mihai Viteazul! Care-i adevărul istoric: naționalismul sau internaționalismul?! Probabil și unul și altul! Uite... la noi, de aproape o jumătate de secol nu se mai vorbește nimic de creștinism”⁹, paragraf care, în ediția din 1981, nu apare, pentru că ar fi fost respinsă o carte în care se tratează problema creștinismului.

Tot în aceeași ediție, Breban aduce în prim-plan și numele unor conducători, precum Lenin sau Hitler, pe care-l considera cel puțin un *criminal colectiv*: „Diletantul nu știe că el și generația lui sunt incapabile de a trăi ceva total nou, inedit. Dacă nu apare azi un Hitler sau un Mohamed el își închipuie că e puțin și meritul lui (sau al generației sale), deși nu e decât o formă de mediocritate a istoriei, o formă de astenie, de trecere, de vale între două culmi de tensiuni istorice. Hitler nu e numai un criminal colectiv, așa cum Napoleon nu e numai un genial strateg. Lenin nu e numai un revoluționar de geniu. Cei trei – oricâte lucruri i-ar despărți – sunt vârfuri ale unor fenomene umane, sociale, profund tipice, reprezentative. La ei, în tensiunea existenței lor ce a implicat atâtea sute de milioane de existențe, umanitatea și legile ei s-au exacerbat și simplificat. În negru sau alb. Totdeauna, revoluționarul va fi cam ca Lenin, cuceritorul cam ca Napoleon și Hitler. Cuceritorul social. Modern, care supune nu numai teritoriile dar și conștiințele. Ce șansă are aici libertatea individuală?”¹⁰. Aceste rânduri, încărcate de problemele istorice ale vremii, lipsesc cu desăvârșire din ediția princeps a romanului *Don Juan*.

Breban scrie fără a-și revizui manuscrisele, dar reușește „să compună cristalul din cioburi” (Marin Sorescu), adoptând un „limbaj explicativ și omogen” (Constantin Sorescu). Rămâne, totuși, un bun stilist, însă romanul ar fi fost „mai interesant dacă ar fi avut eroi” (Marin Sorescu), autorul reușind să închege „doar un personaj spiritualizat, culpabil” (Ruxandra Cesereanu). Pentru Al. Dobrescu, *Don Juan* „este mai mult decât un roman, este o ediție critică”.

Plin de cronici despre femei, bărbați și căsnicii, având pe copertă „un centaur contorsionat, cu trupul clădit din muieri și sfîncși” (Marin Sorescu), cu fraze lungi, cu „un bogat aparat de note și comentarii” (Al. Dobrescu), *Don Juan* rămâne un roman unic și sparge tiparele, asemeni ființei imaginare de pe copertă, care „iese din medalionul la care avea dreptul” (Marin Sorescu).

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei

Breban, Nicolae, *Bunavestire*, vol. 1, col. „Biblioteca pentru toți”, vol. 112, Editura Curtea Veche, București, 2011

Breban, Nicolae, *Don Juan*, Editura Cartea Românească, București, 1981

Breban, Nicolae, *Don Juan*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, ediție integrală

Bibliografia critică

a) În volume

Christi, Aura, *Banchetul de Litere*, Editura Ideea Europeană, București, 2006

Corobca, Liliana, *Controlul cărții*, Cenzura literaturii în regimul comunist din România, Editura Cartea Românească, București, 2014

Malița, Liviu, *Nicolae Breban*, monografie, antologie comentată, receptare critică, Editura Aula, Brașov, 2001

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Cartea Românească, București, 2010

Pavel, Laura, *Antimemoriile lui Grobei*, Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban, cuvânt înainte de Irina Petraș, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997

⁹*Ibidem*, p. 165

¹⁰*Ibidem*, p. 200

- Petraș, Irina *Literatură română contemporană*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1994
- Șerban, Robert, *A cincea roată*, Editura Humanitas, București, 2004

b) În periodice

- Cesereanu, Ruxandra, *Donjuanism degradat*, în „Echinox” (17), nr. 5-6, 1985
- Cosma, Anton, *Don Juan – cronică literară*, în „Vatra” (12), nr. 3, 20 martie 1982
- Dobrescu, Al., *Homo fictus*, în „Convorbiri literare”, nr. 4, aprilie 1982
- Mihaieș, Mircea, *Don Juan*, în „Orizont” (33), nr. 27, 9 iulie 1982
- Piru, Al., *Limitele donjuanismului*, în „Contemporanul” (20), 14 mai 1982
- Sorescu, Constantin, *Boala lui Rogulski*, în „Săptămîna”, nr. 608, 30 iulie 1982
- Sorescu, Marin, *Don Juan sau Don... Narcis? Eul supradimensionat*, în „Ramuri”, nr. 2 (212), februarie 1982
- Tomuș, Mircea, *Don Juan – cronică literară*, în „Transilvania” (11), nr. 4, aprilie 1982

SATIRICAL PERCEPTIONS AND REPRESENTATIONS OF POLITICAL POWER IN EARLY ROMAN SATIRE. LUCILIUS AND THE ROMAN REPUBLIC

Roxana Lazarescu
PhD, Universität Konstanz

Abstract: The present article aims in providing an analytical approach to Lucilius' satire and its relationship with the political life of Republican Rome. The satirical discourse is to be identified with the voice of the Roman Republican elite, with Lucilius as a spokesman of his own class. His audience is comprised of a male aristocracy for whom the satirist acts as a representative speaker. While connecting and relating to his own class, the poet himself is identified with the satirical text, putting Lucilius in a debatable position. Consequently, the article questions the satirical position of Lucilius into his historical and political ambience, with a main emphasis on his perception and depiction of power. The composition of his discursive text, a mixture of multiple ways of speaking including philosophy, drama, political life, social life (friendships, enmities, love affairs etc.), reaches an effective social and political reality. These connections are meant to display, despite the fragmentation of his verses, an image of the Republican Rome and its power games. Satire, as a new genre, is best at representing and reflecting multiple sources that merge into one scope: the panoply of men and vices implicated in the games for power. The satirist's life and verses are to be the object of interest in discovering the essential part played by the satire in the vast process of shifting attitudes towards society and politics.

Keywords: Satire, Roman Republic, Lucilius, political power, authority

The relationships created between satire, truth and manipulation of opinion are malleable and in a high use since the early beginning of Roman literature. Subjectivism and power serving reside in satire, making out of this literary speech a modality to offer a facet of the contemporaneous society. Which methods are used by early satirists to expose society's vices in their served discourse is the first problematic aspect that needs to be discussed in the hermeneutical process of decoding the auctorial aim. In accordance, we will set Lucilius as the first Roman satirist from whose work we have sufficient material (remained verses, quotations, paraphrases) that permits us to observe and analyze satire's capacity to oscillate between exposing reality, serving the political power and shaping public opinion.

Lucilius' oeuvre resides in thirty books of *saturate* from which we have preserved around 1.400 verses. These verses provide us with numerous and valuable information about noteworthy and prominent topics of Rome in time of Republic. The thematic of his work was diverse and pioneering: politics, society, literature, language, love, friendship, luxury, avarice. Scipio's friendship offered him a protected position and Lucilius could point out the controversy matters of his contemporaneous time with a virulent tone. By the time of his death, writers like Porcius Licinus, Valerius Aedituus or Q. Lutatius Catulus were producing bold, humorous, and straightforward epigrams in alexandrine manner. Later on, Horace and Persius took his model and composed satirical verses that resemble modern satire. Lucilius' influence surpasses the limits of literate compositional structure, and engages its *publicum* in an ample interpretative hermeneutical scheme that reveals the social and political Roman world. What remains to be answered is if the satirical verses are exposing the individual, personal view of the author, or do they serve a political purpose. If Lucilius acknowledges and settles to the ideology promoted in his satires would be an adjacent scope of the present analysis. To achieve such a great extend in the early Roman satire needs a wider critical examination, but this article is meant to offer a state of preliminary research, and accentuate some problematic aspects regarding the aim of early satire.

The satires written by Lucilius emerged in a time when Rome's literary activity was constructed and defined in accordance with the political changes. Lucilius wrote in cultural dynamic decades when Romans were interacting with the extensive Mediterranean world. Consequently, Lucilianic satire pendulates between the traditional republicanism, and the newly absorbed manners of contemporaneous society. His poetical reprobation of recent Roman etiquette is in contradiction with Scipionic acceptance, but he is still a 'good companion' of the powerful men. Lucilius acts in a poetical play between native elements and foreign influence, maintaining a balance between the offered support and the moral precepts. The aim of this balance must have been the social and political influence over the auditorium, in other words, audience must have the ethical notions very clearly set as individual or collective target, while the political leading figures are embracing the same *façon de vivre* in name of the others. In this specific enclosure, Lucilius' personal connection with the interlocutor is indicated by intimate recall, as for example in the 30th book, v. 1085: 'Differre', diffamare, divulgare ... /**guades cum de me** ista foris sermonibus differs (tr. 'Differre', 'to spread a bad report of, to publish abroad.../It gives you joy to publish abroad in your discourses those bad reports about me), or v. 1092: 'Simitu', simul .../Gratia habetur utrisque, **illisquetibique** simitu (tr. 'Simitu', 'the same as 'simul'.../Thanks to both, to them and to you also). The use of *praenomen* in a direct address emphasizes author's personal involvement into the described aspect, even if the participants were not close friends. This kind of created conversation will facilitate the implementation of specific ideas, such as in the given examples, where we can read satirist's need to justify his satirical discourse in relation with the interlocutor(s). Confrontation and shared pleasures are the topic of most verses, not excluding the friendship that unites the author and his poetic subjects. Friends can have different tastes and opinions, as Lucilius iterates in his satirical books, for example in the 26th book, v.701: 'Cordi est' ... animo sedet.../et quod tibi magno opera cordi est, mihi vehementer displicet (tr. 'Cordi este' means ... lies at the heart ... /and that which lies passionately at your heart is violently displeasing to me). The justification for this statement could lay in Lucilius' intention to excuse a possible accordance or nonconformity with power's public policy: Scipio's novelty and freshness in social behavior (e.g. he inclines to the new external wave that comes from the extra-Roman world, and he also has a *philhellenic* disposition). In the fragments of Lucilius, we can trace a considerable large parade of prominent political individuals or members of patrician families (Catones, Cottas, Decii, Hortensii, Laelii, Licinii Crassi, Metelli, Scipio¹, Scaevolae, Piones) in comparison with later Roman satirists, such as Horace, Juvenal or Persius. Determining by comparison may be a deficient method in the process of identifying new suppositions regarding the auctorial intention in specific structural and compositional techniques, but we cannot neglect them in the study of a genre that was just coagulating and developing. We can see its incipit form by the satire's various ways of communicating drawn from a range of texts and practices, as Brian W. Breed was stating in his study on Lucilius' satire:

``The connections between satire and other contemporary discourses revealed in language and metrics, in scenarios and settings, in the multiplications of speakers, in addition to justifying Lucilius' reputation as a painter of the rich pageant of Roman life, are good at suggesting the conditions under which the new genre of satire coalesced by means of a collaboration between the poet and his audiences`` (Brian W. Breed, p.3)

Therefore, the language of politics, drama, philosophy, plain speech, use of paratext and specific linguistic aspects, are all compositional elements capable of demonstrating the auctorial scope: to influence the audience. If he did really gain that literary power is a matter of supposition drawn from its reception. Satire's interference with law, *apologia* as part of the poetical discourse, and later influence on writers, are the three main criteria to be set as factors in the process of establishing the cultural and literary power of the poetical message. The reasons behind this need for influence must lead towards two main personal situations: 1. individual need of being a public voice, and 2. to serve the politics of his powerful friends. Political figures were in a high need of

¹ Along with his clan: L. Aemilianus Paulus, L. Cornelius Lentulus Lupus, P. Cornelius Scipio Africanus Aemilianus.

being known, accepted and appreciated by their electors. In order to gain all this public recognition they used many manipulative and influencing techniques, among which the literature. Satire's preference out of other literary genres is probably justified by its capacity to rapidly achieve the attention of the indented audience. Mocking and laughter, in relation to satire, can be defined as validators of external indicators of public acceptance. To establish this kind of acceptance in Lucilius' immediate reception may be a difficult process, mainly because direct and written evidences are scarce.

In 50 BCE, Cicero attested the expressed and categorical straightforward effect of humor:

`Nothing bothers me more in these troubled times
Than not being able to laugh with you when there's
Something to be laughed at. And there's a lot; I just
Don't dare write about it.` (Cicero, *Fam.*, 2.12.1)

Judging by Cicero's remark on humor's reception, we can assume the public validation and the gravity associated with written words. Freedom is in these verses exploited as a potential problematic contemporaneous issue. By recalling a former mode, the author must have had in mind the Lucilianic speech, known for his free, direct and vigorous use of language, or an idealistic view situated in *illo tempore*. The identification of Cicero's retrospection with Lucilius' time can be a questionable and slippery assumption, but we can take from these verses recognition of public declaration as a manipulated communication and the role played by the poetical persona into community's goals.

Lucilius – as an equestrian poet, as a friend of Scipio, as a thinker transmitting moral and political ideas – had an important stake in the relationship between audience and state. Laughter and mockery were the main pivotal points in his satires. He asserts on naming the targets of his lampoons, and later writers, as Apuleius was, seemed to disagree with this specific public manifestation of invective: `As in the case of C. Lucilius, I have the tendency to accuse him for exposing Gentius and Macedo by name in his poem, despite the fact that he was a writer of lampoons` [tr.n.]², and could not be treated seriously. On another level, Lucilius' poems are permanently searching for bad actors from the list of Scipio's enemies. The mockery does not just serve the political aim directly, but aligns with morals, managing, in this kind of approach, to serve the Romans and their *Romanitas*. In other words, morality is linked with the evolution of politics. To perform according to expectation and custom is a matter of adhering and respecting the moral code of a Roman citizen. A political man would act accordingly as a modality of highlighting his integrity and his true *Romanitas*. By this usage of ethics and morals, we can observe and reflect upon the policing behavior and the construction of an influencing ideology. The *habitus* of a political man, his public acceptance and his particular use of language will proclaim the health of a political regime. In consequence, a fight for political power will use, as an adjacent tool, the public denigration of adversary's moral and ethical integrity. Lucilius made use of this socio-political aspect and composed bidirectional satirical verses.

Virtues and vices represent Lucilius' subject line, intending by this literary approach to gain influence over the Roman *vir*i. If this motive was taken in the name of his political friends (Scipio and his circle) or was a shared goal does not represent a conclusive critical approach. What is important to accentuate is the method used in this process. Satire was used as an influencing instrument in the political scene. Literature's involvement is justified by the urge to absorb as many domains as possible and to reach a large auditorium. Certainly we must consider the few literate persons that could have access to literature, as Elaine Fantham states: `because literacy was so limited, there was a significant time lag between the generations of successful public poetry for mass audiences and the development of personal poetry under Hellenistic influence` (Elaine Fantham, *Literature in the Roman Republic*, 2014, p. 324). In terms of pragmatic function of literature, satire is sustained by Lucilius as useful tool, both morally and politically. One prompt recommendation for his pen-companions was to write about recent events: `you must undertake a

² Latin: equidem C. Luilium, quanquam sit Iambicus, tamen improbarim, quod Gentilem et Macedonem pueros directis nominibus carmine suo prostituerit (Apuleius, *Opera Omnia*, II. X: 415-416, p.1328-1329)

labour that may bring praise and profit to you` (Lucilius, XXVI, 713)<sup>3</sup>. Author`s justification probes pecuniary interests and justifies the need for practical writings: `make a loud noise about Popillius` battle, / And sing the exploits of Cornelius` (Lucilius, XXVI, 714). Under the form of an encouragement for other writers, Lucilius speaks about the merits of Scipio (Cornelius Scipio Aemilianus laid low the Numantines in 133, after they defeated Popillius Laenas in 138), which could be accepted as a subversive technique of manipulating and conducting public opinion.

In the process of influencing opinion, the language and the composition of a satirical discourse represent significant and decisive factors. Common language⁴ used in the construction of *sermo* targets wider panoply of men. The resulting effect was a convincing ideology, close to everyone and from a critical and significant domain. Everyday speech, barely represented in poetical language, was meant to approach the auditorium by giving the impression of something not pretentious, not magniloquent, but close to quotidian issues that need attention. A piece of harsh and violent discourse is found in the following verses addressed to an old wreck of a man: `because he is a deformed, rheumatically, gouty old man, because he is a poor maimed lanky wretch with a big rupture` (Lucilius, IX, 354-5) or `he had scratched as a pig does by rubbing its ribs against a tree` (Lucilius, IX, 356).

Concluding, the politicization of literature, in this case in the genre of satire, sustains Susan Wright`s conclusion regarding the culture and the political influence: `ideology becomes hegemonic not only through the institutions of the state but by being diffused through all areas of everyday life` (Susan Wright, *The politicization of culture*, 1998, p. 9).

BIBLIOGRAPHY

- Fantham, Elaine, *Literature in the Roman Republic*, in Flower, I. Harriet (ed.), *The Cambridge Companion to the Roman Republic*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 323-346.
- Gruner, R. Charles, 1965, *An experimental study of satire as persuasion*, Speech Monographs, 32:2, Routledge, UK.
- Gruner, R. Charles, 1966, *A further experimental study of satire as persuasion*, Speech Monographs, 33:2. Routledge, UK.
- Gruner, R. Charles, Pokorny, F. Gary, 1969, *An experimental study of the effect of satire used as support in a persuasive speech*, Western Speech, 33:3, Routledge, UK.
- Page, E.T., Capps, E., Rouse, D.H.W., (eds.), 1938, *Remains of Old Latin*. III. Lucilius. The Twelve Tables, London/Cambridge, Massachusetts: William Heinemann Ltd/ Harvard University Press.
- Wright, Susan, *The politicization of culture*, in *Anthropology Today*, vol.14, no.1, Feb. 1998, pp. 7-15.

³ The English translation from Lucilius` works are from quoted from the Loeb edition: E.T. Page, Rouse E. Capps, D.H.W., (eds.), 1938, *Remains of Old Latin*. III. Lucilius. *The Twelve Tables*, London/Cambridge, Massachusetts: William Heinemann Ltd/ Harvard University Press.

⁴ A more detail discussion over the colloquial Latin in Lucilius` satire is to be found in: Anna Chahoud, *Verbal mosaics: speech patterns and generic stylization in Lucilius* in Brian W. Breed, Elisabeth Keitel, Rex Wallace, *Lucilius and Satire in Second Century BC Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 132-162.

TRAUMA AND IDENTITY

Silvia-Maria Mareș (Hainăroșie)

PhD Student, University of Bucharest

*Abstract: The link established between trauma, identity and child-narrator, as it shall be seen, is not a random one, because it seeks to retrieve identity, a pursuit that proves to be a leitmotiv in postmodern literature. At the same time, it also aims at assuming significant historical events, because the individual can only find himself through a complete commitment to historical events, however traumatic, and through the past, whose product he is, viewpoint obvious in novels such as *Why the Child Is Cooking in the Polenta* by Aglaja Veteranyi and *Nadirs* by Herta Müller. The intense interest in situations where people are subjected to oppression and destruction, is an overwhelming direction in the last time periode, a direction called New Memoryism by Peter Middleton, precisely because an assumption of these emotions is being attempted, but also a forward sending in order to be surpassed.*

Keywords: trauma, identity, child-narrator, historical events, postmodernism.

Într-o lume a transformărilor continue, lipsită de omogenitate, omul postmodern este supus încă de la început fragmentării, ruperii, o persoană în care coexistă elementele contradictorii, căci criza valorilor morale, culturale, politice, economice și sociale generează o lume în care se vorbește din ce în ce mai mult despre „un brouillage des identités. Car l’homme postmoderne est plusieurs, et il veut être partout, si possible en même temps”¹.

Omul acesta caută să descopere, să ia în stăpânire o lume multiplă, cu numeroase valențe și, în contextul unei societăți în care se spun povești, se comunică prin intermediul forumurilor, al rețelilor de socializare, face acest lucru creându-și o identitate ce se construiește și se deconstruiește în permanență, pentru că expunerea acestuia prin intermediul multiplelor forme de comunicare implică o spargere a identității sale într-o multitudine de roluri, funcții, statusuri: „Parce qu’il est multiple, affablé de nombreux marques identitaires, l’individu devenu personne se specialise dans chaque segment de son envie d’être”². Dacă în societățile tributare tradiționalismului, individul își duce existența conform unor norme limpezi, impuse de societatea în care trăiește, având încă de la început o identitate sexuală, profesională, ideologică, în perioada contemporană este supus unui fragmentarism care dizolvă toate regulile anterioare, remarcându-se o criză a identității, ce nu se mai conturează într-o formă coerentă, armonioasă, echilibrată, ci într-una care se poate asambla asemenea pieselor unui puzzle: „La mort de l’individu marque en effet l’avènement du *dividu*, du fragmenté, diffuse, flottant à la personnalité multipliée, diséminée, mouvante et indéterminée”³.

Această lume naște și noi forme de organizare, căci, în vreme ce în perioada anterioară, figura adultului rațional constituia sursa de cristalizare a întregii societăți, noua lume aduce în prim-plan figura copilului, a adolescentului: „cette figure prométhéenne laisse la place à celle, dionysiaque, de l’adolescent”⁴. Într-o astfel de lume în care adulții nu mai reușesc să ofere repere veridice, să transmită mai departe norme morale și sociale solide, în care conflictele armate, războaiele, extremismul religios și al regimurilor totalitare provoacă în mod constant victime, copiii pornesc la drum cu numeroase incertitudini, dobândind însă și o responsabilitate la nivel social. În acest context, termeni și sintagme ce trimit la excludere, la alienare, precum *refugiat*, *imigrant*, *azil politic* sunt o prezență vie în existența noastră, accentuând această idee a insului, mai ales a copilului, rupt de societate, de tradiție, a victimei ce se confruntă cu un univers nou, necunoscut, în

¹ Maffesoli, Michel, Perrier, Brice *L’homme postmoderne*, Paris: Francois Baurin Editeur, 2012, p. 25.

² Ibid., p. 27

³ Maffesoli, Michel, Perrier, Brice, *L’homme postmoderne*, p. 97.

⁴ Ibid., p. 17.

încercarea de a-și decoperi noi ancoră, și care naște spaimă. În general, există o poziționare binară a tipurilor de personaj-copil la două poluri, favorizând paradigma inocenți-răi, fie ca victime de partea inocenței, fie ca răufăcători. Contextul social, politic îi permite tocmai acestui personaj-copil, transformat în victimă prin pierderea contactului cu mediul familiar, să preia și frăiele narațiunii, devenind narator, aspect care facilitează realizarea unei narațiuni focalizate de protagonist, cu o prezentare accentuată a punctului de vedere al copilului-victimă, ce a suferit traume, dar care, prin actul spunerii reușește să le depășească: „To have been physically removed from their home, especially if that move is involuntary ...out of comfort into discomfort, or to a different climate or language environment, is the most drastic sense in which a child is cast as an *outsider*. Such a displacement, perhaps even more for a child than an adult takes away kin, ancestry, habits. Memories, and all those material, historical, and political determinants of culture which create and sustain identity”⁵.

Tot ceea ce formează o identitate, experiențele, cunoștințele, trăirile, nu reprezintă un dat automat, ci trebuie integrate într-o narațiune pentru a dobândi un sens, o semnificație. Astfel, prin procesul scrierii, al spunerii de sine, prin rememorare, prin relatare a evenimentelor trăite, identitatea fragmentată, eul scindat, rupt al omului, al copilului postmodern reușește să dobândească unitate și coerență, creându-se astfel o punte între trecutul care trebuie asumat și prezent: „La narration est ainsi un moyen de se former une identité....aide à sortir les victimes des atrocités, de l’anonymat, leur donner une identité. Le fait de sortir de l’anonymat du statut de victime signifie donc de retrouver son nom et son identité”⁶.

În scrierea epico-lirică *De ce fierbe copilul în mămăligă*, vocea naratorului-copil este folosită pentru a surprinde, pentru a descrie călătoria întreprinsă de o fetiță împreună cu familia sa de circari prin toată lumea, după ce a scăpat de ororile regimului comunist, povestea având ca bază existența însăși a autoarei, Aglaja Veteranayî făcând parte dintr-o familie dedicată circuitului care s-a salvat din România regimului totalitar. Perspectiva îi aparține, îi este încredințată în întregime fetei, care trăiește zilnic groaza de a-și vedea mama atârând de păr de un trapez, căci acesta era numărul său, crezând că o să moară. Scrierea se transformă într-o formă de înregistrare acută și ironică a existenței, fără a urma vreo coerență temporală, spațială, evenimentială, ci doar conștiința unui sentiment puternic de ruptură, de dezrădăcinare, specific emigrantului, care se vede confruntat cu o lume nouă, cu o limbă nouă („Fiecare țară e aici în străinătate. Circul e tot timpul în străinătate. Dar în vagonul în care locuim e mereu acasă”⁷), impactul fiind accentuat de situația familială teribilă, tatăl care își abuza fetele, mama care îi deschide calea fiicei sale spre o lume a promiscuităților, doar pentru a-și acoperi nevoile financiare apărute în urma plecării tatălui și a pierderii capacității de a mai realiza spectacole la circ din cauza unui accident. Este clar observabilă o poziționare, o suspendare a copilului între două culturi distincte, cu cerințe, așteptări diferite, un individ cu o existență duală, un outsider care nu reușește să se poziționeze în planul niciuneia dintre lumi: „Acasă oamenii n-au voie să gândească liber nici măcar în somn. Dacă vorbesc tare și îi aude vreun spion sunt duși în Siberia... Dar și străinii ne vor răul...Nu am voie să mă joc cu ceilalți copii. Mama nu are încredere în nimeni”⁸.

Se încearcă, însă, prin luarea în putere a cuvântului crearea unui centru de iradiere a puterii pentru conturarea identității: „Language is the vehicle of culture and central to individual identity...if they cannot speak, they cannot represent themselves in mainstream cultural superiority and privileges. If they cannot speak, they exist invisibly in spaces of constructed silence”⁹. Naratorul-personaj-copil din *De ce fierbe copilul în mămăligă* se întreabă: „Oare Dumnezeu vorbește limbi străine? Poate să se înțeleagă cu străini?” parcă tocmai pentru a accentua rolul

⁵ Gavin E., Adrien, *The Child in British literature. Literary construction of childhood, Medieval to Contemporary*, New York: Palgrave Macmillan, p.26.

⁶ Rejas Martin, Mari Carmen, *Temoigner du trauma par l'écriture. Le texte-temoin comme myen de se reapproprier son histoire?*, Reims, p. 37.

⁷ Veteranayî, Aglaja, *De ce fierbe copilul în mămăligă*, București: Polirom, 2013, p.9.

⁸ Ibid., p. 23

⁹ Gavin E., Adrien, *op.cit.*, pp. 41-42.

dominant al limbajului în stabilirea apartenenței la o naționalitate, la o etnie, în explorarea conștiinței protagonisistului.

Narațiunea, actul spunerii se dovedesc a fi esențiale pentru regăsirea sinelui, pentru valorificarea, aducerea în prim-plan a ființei supuse traumei, ieșirea din anonimatul celui care tace semnificând, în fapt, preluarea cuvântului: „For a person in pain, the act of tellining the stories, bearing witness and memorializing their experience of dehumanization maiy well be difficult but imperative... it is necessary to speak about dislocating events and express the associated grief and pain”¹⁰. Într-un regim totalitar, precum comunismul, care a transformat individul într-unul emigrant, în care acesta pierde orice noțiune despre conștiința de sine, despre eu, regim care a însemnat pentru unii părăsirea unei comunități pentru a se integra într-o alta, luarea cuvântului presupune recâștigarea identității.

Pierderea traumatizantă a identității este reflectată și printr-o denominare a personajului-copil al Aglajei Veteranyi: „Dacă cineva mă întrebă cum mă cheamă, trebuie să spun: Întrebați-o pe mama”¹¹, cât și printr-o ambiguitate sexuală, prima menționare a genului naratorului-personaj-copil apărând destul de târziu, abia la pagina 16: „mi-aș dori o cameră plină de șifoniere în care să-mi pot păstra rochiile...”¹². Senzația de scindare, de solitudine imensă, de frică paralizantă este resimțită pătrunzător de copilul ce a suferit ruperea de familia din țară și care este expus în permanență altor culturi, altor mentalități, precum și fricii violente de dispariție a mamei: „Am sentimentul că mă fărâmițez”¹³, însă finalul textului care invocă figura caldă a bunicii care îi face un gest blând cu mâna tinerei implică simultan atât o despărțire duioasă de vârsta copilăriei și de spațiul natal, cât și o restabilire a unei punți cu trecutul care prin actul scrierii a fost înțeles și asumat.

Naivitatea copilului care nu ar trebui să înțeleagă adevărata dimensiune a evenimentelor traumatizante, a unui subiect atât de controversat, accentuează impactul asupra cititorului, însă, în aceeași măsură, fapte de nespus, de necomunicat își găsesc drumul către cititor tocmai pentru că vocea unui copil este mai puțin supusă regulilor sociale, convențiilor, are posibilitatea de a chestiona, de a analiza fără a produce reacții negative venite din partea adulților. În acest sens, se impune vocea limpede a naratorului-copil-personaj regăsită în unele povestiri din colecția de scrieri *Ținuturile joase* a autoarei Herta Müller, care surprinde visceral comunitatea șvabilor ca o primă formă de manifestare a autorității dictatoriale și de generare a traumei: „Suntem mândri de comunitatea noastră. Suntem destoinici și asta ne scapă de la pieire. Nu ne lăsăm insultați, a spus el. Nu ne lăsăm defăimați. În numele comunității noastre germane te condamnăm la moarte”¹⁴. Poziționarea sa ca outsider, ca victimă a unei societăți închistate din cauza unei duble presiuni, cea a regimului comunist și cea a statutului de comunitate etnică care își păstrează cu strictețe nu atât valorile, tradițiile, cât un set de comportamente similare, ignorând sensibilitatea acută a copilului, conduce la înregistrarea cinematografică, cu accente grotești, a unei lumi ostile, dezumanizante: „Lumea spune că bunica s-a măritat cu bunicul din cauza ogorului, dar că a iubit pe-un altul și că mai bine-l lua pe ăla, fiindcă ea și cu bunicul sunt neamuri așa de apropiate, că-i incest curat”¹⁵. Prezența permanentă și surdă a morții în existența cotidiană („Mi-era groază că prin genunchii deschiși s-ar putea încuiba moartea în mine”¹⁶), respingerea constantă a copilului a cărei curiozitate este împiedicată cu răspunsuri care reflectă lipsa de atașament („Care-i Luceafărul de seară? – o-ntreb pe bunica, și ea doar sâsâie *toanto* și continuă să se roage”¹⁷), mediul familial abuziv („Ziua fusese distrusă ca toate zilele de sărbătoare din casa asta...știam că în casa asta nu-i voie să plângi fără motiv. Când plângeam, mama mă bătea uneori...”¹⁸), preocupările zilnice ale sătenilor care

¹⁰ Rejas Martin, Mari Carmen, *Temoigner du trauma par l'écriture. Le texte-temoin comme myen de se reapproprier son histoire?*, Reims, p. 37.

¹¹ Veteranyi, Aglaja, op. cit., p. 44.

¹² Ibid., p. 9.

¹³ Ibid., p. 120.

¹⁴ Müller, Herta, *Ținuturile joase*, București: editura Humanitas fiction, 2012. p. 10.

¹⁵ Ibid., p. 15

¹⁶ Ibid., p. 28

¹⁷ Ibid., p. 71

¹⁸ Ibid., p. 59

implică sacrificiul animalelor, simțit lăuntric de fetița agresată de prezența continuă a morții („Am auzit porcul. Gemea....Simțeam lama cuțitului la beregata mea”¹⁹), mediul comunității care nu își acceptă și nu își asumă trecutul creează, ca într-o înșiruire de instantanee, conform unei ordini interioare, sufletești, nu exterioare, un univers închis, angoasant, generator de traumă pentru naratorul-copil care caută o scăpare, eliberare prin actul spunerii, narațiunea contribuind la organizarea experiențelor și a memoriei întâmplărilor.

Scrierile contemporane favorizează, privilegiază, așadar, ideea de reconstruire a identității, asemenea procesului de refacere a unui mozaic, ce a fost distrus printr-o intervenție agresivă, venită, pe linie istorică, din partea regimurilor totalitare, fiind ales ca soluție naratorul-copil-personaj, cu emfază asupra mesajului și asupra evenimentului.

BIBLIOGRAPHY

1. Gavin E., Adrien, *The Child in British literature. Literay construction of childhood, Medieval to Contemporary*, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
2. Maffesoli, Michel, Perrier, Brice *L'homme postmoderne*, Paris: Francois Baurin Editeur, 2012.
3. Müller, Herta, *Ținuturile joase*, editura Humanitas fiction, București, 2012.
4. Rejas Martin, Mari Carmen, *Temoigner du trauma par l'écriture. Le texte-temoin comme myen de se reapproprier son histoire?*, Reims, 2011.
5. Veteranyi, Aglaja, *De ce fierbe copilul în mămăligă*, București: Polirom, 2013.

¹⁹ Ibid.s, p. 40

THE POETICS OF THE SYMBOLIC SPACES IN SADOVEANU'S FIRST SHORT STORIES

Simona-Marilena Crăciun (Pogan)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The present paper aims to analyse the symbolistics of space in Sadoveanu's first short stories. These stories were published in 1904- known as Sadoveanu's year (due to his prolific works). Firstly, we will approach the theoretical part of the study. Starting from the definitions given by Ivan Evseev and Ernest Bernea, we will emphasize the meaning of several elements of the nature/spaces. In the second part of the study, we will focus on the nature seen as a mirror of characters feelings and behaviour. The nature, with its hidden spaces, become an actant, a character, a witness. We will find these features of the nature in short stories such as *The Love Song*, *The Dead*, *The Fairy of the Lake*, *Ionică*, *Ivanciu-the Lion*, *The Scream*, *The Unknown*, *Nour's Revange*.

Keywords: nature, space, symbolic, character, story

Concentrându-ne atenția asupra volumului *Povestiri*, publicat în anul 1904, pe parcursul acestui studiu vom evidenția latura simbolică a spațiilor întâlnite în scrierile scurte ale lui Mihail Sadoveanu. După cum a fost consemnat în istoria culturii și literaturii române, anul 1904 este pus sub semnul scriitorului prolific, primind titulatura de *anul Sadoveanu*. Aceasta este și perioada în care Sadoveanu se stabilește la București, într-o scrisoare destinată prietenului său Enric Furtună, mărturisind următoarele: „eu sunt acum cu totul așezat la București; sunt și funcționar la Culte și autor consacrat – poate vei fi știind că am scos un volum: *Povestiri*, poate vei fi știind că acestuia urmează din nou altul; (...) Încolo, sunt bine sănătos”¹. Înțelegându-și statutul de scriitor celebru, Sadoveanu fixează în memoria cititorilor de abia sclipirile începuturilor unei opere vaste și complexe.

Cuprinzând personaje dintre cele mai diverse, plasate în spații cu o puternică încărcătură simbolică, cele 15 povestiri ale volumului se înscriu în sfera unei lumi tainice, obscure, o lume dominată de fatidic, în care natura își dezvăluie postura de actant, totodată devenind un spațiu compensator, al solitudinii și al liniștii depline. Hanul, moara, podul, mănăstirea, poiana, codrul, lunca sunt câteva dintre spațiile simbolice asupra cărora ne vom îndrepta atenția în cuprinsul acestei exegeze, subliniindu-le semnificațiile și înțelesurile. În completarea celor menționate deja vor veni definițiile și teoriile (Ivan Evseev, Ernest Bernea) în ceea ce privește diferitele tipuri de spații pe care Sadoveanu le-a abordat în povestiri.

Astfel, conturând, în mod concis, rama teoretică a studiului de față, deschidem sertarele teoriilor referitoare la simbolistica anumitor spații. Ne propunem să enunțăm câteva idei în ceea ce vizează toposurile încărcate de semnificații, precum moara, iazul, podul, hanul- loc al întâmplării, pentru ca apoi să deslușim sensurile unei naturi-actant din primele povestiri sadoveniene.

Referitor la simbolistica morii, Ivan Evseev consideră că aceasta reprezintă „locul unde sunt ucise, strivite semințele, de unde aspectul ei infernal, al locului unde sălășluiesc forțele demonice; morarul apare adesea ca personaj demonic (...) În tradiția românească și balcanică, moara a fost dăruită de Dumnezeu, dar la invenția ei s-a folosit de iscusința Dracului”². Moara se

¹Mihail Sadoveanu *apud* Cornel Simionescu, în *Schița biografică a vol. Mihail Sadoveanu, Opere 1*, ediție critică de Cornel Simionescu, note și comentarii de Cornel Simionescu și Fănuș Băileșteanu, studiu introductiv de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, București, 1981, p. CXVII.

² Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Amarcord, Timișoara 2001, p. 118.

relevă ca un topos neprielnice, un loc rău, deoarece nu sunt strivite doar semințele, ci și spiritualitatea șubredă a ființei umane, dispusă să facă un pact cu forțele demonice. La Sadoveanu, în povestirea *Zâna lacului*, protagonistul, în intenția lui de a trece de moară, pentru a ajunge la iaz, descoperă imaginea demonice fantastice, prin prisma apariției nepoatei morarului, Zamfira, cea care se dovedește a fi *știma lacului*, adică *zâna lacului*. Această întâmplare din vremea tinereților este relatată de bătrânul Costescu, în nuanțe nostalgice, dominate de mister, moara fiind descrisă astfel: „moara cea veche a Zavului, începu el, și acum dăinuiește pe iazul întins de la Popricani. O clădire neagră, plecată asupra apelor mohorâte. Cele șase roți, izbite de vinele mari de apă, care se azvârl pe lăptoc, se învârt domol scârțâind din încheieturi”³. În acest context, moara reprezintă elementul intermediar dintre sat și iaz, Costescu fiind condiționat să înfrunte privirile *drăcoacei*, după cum el mărturisește, pentru a ajunge la iaz. Mai mult decât atât, acesta se lasă însoțit de Zamfira, nepoata morarului, către iaz, unde cade pradă farmecului său enigmatic, sărutând-o pasional, pentru ca, mai târziu, să i se arate *zâna lacului*: „ce am simțit în piept nu pot spune; dar vraja poveștilor așa trebuie să fi fost de izbitoare. În cadrul trestiiilor, al lianelor și al celor două ceruri, ea era *zâna lacului*”⁴. Spațiul unde Zamfira, ca *zână*, i se arată lui Costescu, nu este ales de Sadoveanu în mod întâmplător, deoarece iazul, respective apa „este asociată principiului feminin, matern și lunar, inconștientului, tenebrei psihismului feminine, inconștientului. E arhetipul tuturor legăturilor; e liant universal, dar și un element care separă și dizolvă. E un simbol al inconstanței și perisabilității formelor și al scurgerii neîncetate a timpului”⁵.

Sadoveanu supune protagoniștii unui soi de probe inițiatice, determinându-i să străbată un spațiu median, intermediar, liant, pentru a-și desăvârși parcursul. În povestirile sale, nu doar moara se dovedește a fi un astfel de spațiu, ci și podul, care, în percepția lui Ivan Evseev este „simbol al legăturii între două spații sacrale sau între două lumi contingente, dar valorificate în mod diferit. E un component al *drumului simbolic* și, totodată, un obstacol în calea drumețului. (...) Construirea unui pod instituie o legătură între două spații geografice, dar și o punte temporal, o legătură între vechi și nou, între un ciclu parcurs și ciclul următor, între o viață și alta”⁶. În povestirea *Ionică*, podul se identifică cu imaginea unei punți aflate la limita dintre două lumi situate la antipod – viața izolată și modestă a celor doi bătrâni al căror unic fiu murise, respectiv traiul plin de dinamism al comunității satului. Mersul la vânătoare al protagonistului, prilejuit cu ocazia ajunului zilei de Sfântul Vasile, îl plasează pe acesta în ipostaza de a oscila între ideea de a trece podul și de a pași spre o lume mai puțin cunoscută lui, în locuința sărăcăioasă a bătrânilor, și întoarcerea în sat, pentru a se alătura comunității și a sărbători, asumându-și riscul de a se rătăci: „totul se luminase parcă în juru-mi; uita-i și de petrecerea de acasă și de cei care mă așteptau; pentru mine, fericirea cea mare era mâncarea și căldura care mă așteptau la doi pași. Pentru nimic în lume n-aș fi trecut un pas mai departe de capătul celălalt al podului”⁷. Datorită unor nevoi fizice, personajul principal se afiliază spațiului necunoscut, casa podarului vârstnic, unde îi găsește pe cei doi bătrâni singuri, dar încântați de vizită (închipuindu-și că feciorul ar fi putut fi Ionică, fiul lor decedat). În aceste circumstanțe, personajul central evoluează din punct de vedere spiritual, dibuind un alt sens al sărbătorii, al valorilor la care cei izolați se raportează.

Supunând semnificațiile locurilor unei categorisiri, Ernest Bernea aduce lămuriri asupra simbolisticii *locurilor cu întâmplări*: „Dacă într-un loc s-a produs o fărâdelege, s-a produs un accident sau o vrajbă, acel loc devine rău și poate aduce suferință omului. (...) Una dintre cauzele care pot face ca un loc să devină rău printr-o întâmplare este moartea unui om, fie că a fost omorât, fie că s-a omorât, fie că a murit din accident. Fapta infamă sau nefastă petrecută pe un loc pecetluiește acel loc, afectându-i puteri negative”⁸. În această categorie menționată de Bernea se

³ *Zâna lacului* în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 88.

⁴ *Zâna lacului*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 90.

⁵ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 13.

⁶ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 118.

⁷ *Ionică*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 61.

⁸ Ernest Bernea, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, Editura Humanitas, București, 2017, p. 44.

regăsește și imaginea hanului, ca loc cu întâmplări. În povestirile de debut ale lui Sadoveanu regăsim motivul hanului în povestiri precum *Hanul boului*, *Într-un sat*, *odată*, *Ivanciu Leul*.

În povestirea *Hanul boului*, personajul principal, aflat în drumeție, descoperă un han situat în inima singurătății: „păream pierdut în mijlocul unei singurătăți, nici cel mai mic zvon de viață nu se simțea (...) Și tocmai când însera, într-o tăcere de moarte, deodată izvorî din neguri, ca din pământ, o clădire mare înaintea mea și un pâlce de copaci”⁹. Deși hanul își dezvăluie, încă de la prima vedere, latura întunecată, drumețul se încumetă să se strecoare în acest spațiu nefast, unde i se înfățișează parcă o altă lume, a fantasticului, într-o atmosferă stranie. În mod surprinzător, acesta este întâmpinat, după o vreme, de hangiță, cea care îi stârnește sentimente pasionale, însă rememorarea acelor clipe este întreruptă, protagonistul lăsând loc unui final deschis. După 30 de ani, acesta păstrează amintirea vie a faptelor care s-a petrecut la hanul care, la momentul povestirii, nu mai există.

Un alt tip de han este redat în povestirea *Într-un sat*, *odată*, unde un străin își dă ultima suflare, spațiul tănuț fiind, și de această dată, *cu întâmplări*, neprielnic: „și era o lună plină și o lumină dulce în văzduh, în sat, pe iaz, pe dealuri, și liniștea stăpâna toate făpturile, iar în hanul mohorât și întunecos, mortul străin se odihnea cu fața alinată, sub mângâierile tremurătoare ale unei făclii”¹⁰. În acest mod, un călător, un străin, își găsește sfârșitul într-un han, necunoscându-i-se identitatea și, neputând fi salvat, este îngropat în apropierea hanului, de către preotul din sat.

Ivanciu Leul este personajul principal al povestirii cu același nume. Hoinar de tânăr, neînțelegând dragostea față de familie, devenind și aliat al rușilor, acesta este recunoscut pentru cruzime, voinicie și curaj. Căutat de fratele său, Ivanciu nu răspunde simțămintelor de fraternitate, până în momentul în care întâlnește femeia cu care se va căsători și împreună se stabilesc la un han, pe care amândoi îl au în grijă. Ivanciu cel lipsit de sentimente, cel care își părăsise țara, alăturându-se rușilor, se adaptează rolului de hangiu și soț, confesându-se fratelui lui: „nu-ți pare ciudat că mă găsești aici într-un han, negustor... pe mine... pe mine, care nu cunoșteam decât meșteșugul armelor? (...) Rușii îmi ziceau mie Ivanciu Leul... și, vezi tu, din leul de altădată ... n-a mai rămas nimic”¹¹. Ivanciu consideră că traiectoria războinicului a cunoscut un regres pricinuit de statutul său de hangiu. Influența nefavorabilă pe care hanul o manifestă, și de această dată, asupra spiritului uman, se remarcă și în cazul celor doi soți: „O patimă care stăpâna viața lor. Se iubeau cu sălbăticie unor nebuni. În cerdacul larg al hanului, la umbra celor trei nuci, la marginea Bucureștilor de altădată, stăteau de multe ori amândoi”¹². Destinul lor cunoaște un sfârșit tragic, soția lui Ivanciu decedând, și, după o suferință profundă, soțul o urmează.

O atmosferă ostilă este descrisă și în povestirea *Țipetul*, unde, un călător, meditănd la fereastra unui han negru, se lasă devorat de gânduri necunoscute, influențat fiind de peisajul sinistru: „Stăteam la fereastră, pe gânduri, în odaia întunecoasă și rece. Noaptea cucerise deplin grămada de case. Păcelele grele îmi apăsau și mie sufletul. Sumedenie de gânduri veneau din necunoscut”¹³. Noaptea petrecută de drumeț în acel orașel se dovedește a fi agitată, faptele petrecute într-o fierărie dându-i fiori: „Vuietul fierăriei sfâșia amorțeala târgului. Când tăceau ciocanele, liniștea tristă se potrivea mai bine cu pustiul caselor negre, cu țărâitul ploii, cu apăsarea de moarte a negurii. Atunci cei doi salcâmi din coasta de miazănoapte a hanului prindeau să foșnească jalnic, încet, așa cum foșnesc sara copacii pe morminte”¹⁴. În cele din urmă, un țipăt ascuțit de panică inundă preajma, ajungând până la han, de unde drumețul va pleca fără a se mai întoarce vreodată.

Percepând natura ca un macrocosmos al tipurilor de spații și al arhetipurilor întâlnite în povestirile sadoveniene, vom reliefa modul în care acest element se lasă dibuit de cititor. În povestirea *Cântecul de dragoste*, natura capătă însușiri umane, reacționând la starea indusă

⁹*Hanul boului*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 66.

¹⁰*Într-un sat*, *odată*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 76.

¹¹*Ivanciu Leul*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 98.

¹²*Ivanciu Leul*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 102.

¹³*Un țipet*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 78.

¹⁴*Un țipet*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 79.

cititorului de către narator, așa încât codrul și poiana devin actanți, adică natura, cu toate vietățile care sălășluiesc în sânul ei, devine personaj: „în noaptea lină de vară, un susur slab trece prin codrul adormit; numai poiana veghează cu ochiul ei de foc. (...) În ierburile umede de la marginea poienii pornește cârâitul înăbușit al unui cristel; după un răstimp o prepeliță țipă mai departe, alta răspunde aproape de noi. Un liliac trece ca un fulger negru prin roata rumână a luminii. Tăcerea se întinde iar, mai adâncă; greierii țârlăie monoton în liniștea mare; îngânarea lor tristă pare că izvorăște din negura veacurilor. Și iar vine o șoaptă plină de mahnire, de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrânul codru oftează”¹⁵. Tumultul care stăpânește acest personaj, natura, este redat în nuanțe puternice, prin prisma unor noțiuni definitorii precum ochiul de foc, cârâitul înăbușit, țipătul, fulgerul negru, mahnirea, oftatul. Toate acestea au menirea de a avertiza cititorul, de a-i pricinui o stare de neliniște împletită cu tăcerea acestor toposuri, tăcere care prevestește istorisirea unei întâmplări tragice. Acesta este contextul în care, poposind pentru o noapte într-o poiană, drumetii dau ascultare unei povești rostite de un bătrân, care „vede, în alte vremuri, întâmplări petrecute tot acolo, în Poiana Țiganului; cu glasul blajin le tâlmăcește și le desface în noapte. Căraușii stau tăcuți în lumină, cu ochii duși; povestea bătrână, în măreția codrului, aduce înfiorări pe chipurile lor trudite”¹⁶. Natura se dovedește a fi parte integrantă a poveștii rostite de bătrân, amplificând simțămintele de spaimă ale ascultătorilor. În centrul acestei povești este plasat Ilie, tânăr înzestrat cu dragoste pentru lăută, dar drastic sacționat de către un boier pentru sentimentele pe care acesta i le stârnește consoartei boierului. În imediata apropiere a momentului funest, când Țiganului îi este curmată viața, codrul resimte suferințele și slăbiciunea firii umane, deși „alăuta lui Ilie prinse a spune o durere mistuitoare; cobzele o mângâiau duios, iar cobuzul scotea țipete încete, ca o ființă chinuită. (...) Bătrânul codru părea că ascultă. și după ce liniștea se întinse, prin frunzișurile negre trecu un șopot duios, ca o îngânare depărtată de ape”¹⁷. După ce crima este săvârșită, lăutarul este îngropat la umbra unui stejar, codrul devenindu-i loc de odihnă, la câteva clipe după ce natura a rezonat cu sunetele duioase dirijate de degetele pricepute ale Țiganului.

Natura posedă aceleași însușiri ale unui actant veritabil și în povestirea *Moarta*. Reîntorcându-se pe meleagurile sale, după 15 ani de absență, boierul poposește la chihaia Neculai, pe care îl găsește văduv, îmbătrânind și suferind. Alături de chihaia, acesta parcurge cărarea spre lunca mestecenilor, locul unde boierul și-a trăit marea iubire, acum devenită dulce amintire. Raluca, cea care i-a fost iubită boierului, totodată fiindu-i infidelă soțului-chihaia Neculai, s-a stins de dor, imediat după plecarea boierului. Necunoscând faptele comise de cei doi, chihaia își plânge soția, iubind-o și adulând-o, după mulți ani de la moartea acesteia: „Aici, în frumusețile astea, am îmbătrânit eu! zise chihaia, oftând. N-am vrut să le părăsesc; mi-s dragi toate colțurile, toți copacii, pe care i-am apucat tineri și subțirei... Uite, acum, ce umbră mare întind supărării și bătrâneții mele! Toate mi-s dragi, căci toate au fost atinse de Raluca; aici a murit ea, aici vreau să mor și eu”¹⁸. Locurile dragi soției au rămas bine întipărite în memoria și în sufletul chehaiei, aceste spații devenind un soi de liant între cele două lumi, un soi de locuitor al ființei iubite, un spațiu compensatoriu. Totodată, lunca mestecenilor constituie toposul cu care se identifică povestea de iubire interzisă, sufletul boierului lăsându-se purtat de fiorii pricinuiți de acest spațiu-personaj martor: „boierul Neculai cerceta cu privirile cuibul dragostei vechi și se gândea la femeia cu ochi adânci și cu sufletul de pară. Și sufletul i se umplu de amărăciune și de o nemărginită părere de rău după lumina imensă, după cerul albastru din anii tineri”¹⁹. Toposul încărcat de semnificații stârnește în sufletul boierului dorința de a se confesa în fața chehaiei, așa încât „îl privi fără de nici un cuvânt și ochii dintr-o dată i se umeziră. Voi să zică ceva bărbatului înșelat, dar se opri și tăcu. Și-n liniștea asfințitului, o fâlfăire sfioasă de vânt trecu prin ramuri. Părea că trece sufletul moartei”²⁰. Așadar, lunca se revendică, în cele din urmă, ca spațiu comun al celor două lumi, al

¹⁵ *Cântecul de dragoste*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 25.

¹⁶ *Cântecul de dragoste*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p.25.

¹⁷ *Cântecul de dragoste*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 36.

¹⁸ *Moarta*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 43.

¹⁹ *Moarta*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 44.

²⁰ *Moarta*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 44.

unei regăsiri amăgitoare, care atinge chiar granițele ocultului, spiritul Ralucăi metamorfozându-se, oarecum, în suave adieri de vânt.

La Sadoveanu, natura, percepută ca spațiu-personaj, răspunde și se pliază sentimentelor celor ce îi înțeleg tainele, fie că este ilustrată latura întunecată a acesteia, după cum am precizat mai sus, fie că se distinge aspectul armonios, încărcat de lumină și culoare, care trezește pofta de viață a ființei umane. În acest sens, un exemplu edificator îl regăsim în povestirea *Necunoscutul*: „Era într-o zi cu soare, și eu mă plimbam, cu fata, la o margine de poiană, pe o pajiște plină de pâlcuri violete de toporași. Era o lumină mare și un miros dulce, și noi mergeam lipiți unul de altul, prin soare și lumină, prin mirosul toporașilor, prin primăvara aceea plină de viață! Și beția primăverii m-a cuprins – ne-a cuprins pe amândoi”²¹. Natura care radiază, adică poiana înflorită și înmiresmată, întregeste tabloul unei iubiri adolescente, fragede. În această povestire este redat destinul unui boier care se căiește, simțind că sfârșitul îi este aproape, amintindu-și de păcatele săvârșite, de oamenii pe care i-a rănit, dar, mai ales, de o iubire neîmplinită din tinerețe, iar Sadoveanu conturează cu măiestrie imaginea unui spațiu al regenerării, al speranței, al învierii, acest topos preluând caracteristicile unui personaj pozitiv: „boierul, gâfâind sfârșit, rămase țăpân în jîlț. Ochii lui, plini de lacrimi și durere, sorbeau întinderile verzi prin care treceau undele unui vânt de înviere. Cerul era albastru curat și lumina strălucită umplea văzduhul”²².

Aprofundând acest registru al spațiilor faste, depășim linia fină dintre spațiul regenerării și cel protector, ocrotitor, cel din urmă constituindu-se în jurul povestirii *Răzbunarea lui Nour*. În această privință, momentul revelator se remarcă prin prisma sfatului părintesc al lui Pavel Nour, rostit către fiul său, conștient fiind de tumultul care va da târcoale în viețile lor: „domnia-ta, Alexandre, vezi să se pregătească totul, trimite înștiințare, la mănăstire, și pe urmă pornește de-ți du mai curând nevasta la adăpost”²³, iar Alexandru, la rândul său, îi transmite soției sale gândurile: „o să te petrec până la Mănăstirea Precista. Acolo are să fie mai bine decât aici”²⁴.

Dochia percepe în mod distinct semnificația acestui spațiu, deoarece, dincolo de a se simți ocrotită, aceasta identifică mănăstirea cu un spațiu al solitudinii, al însigurării, al despărțirii, al nefericirii: „jupâneasa Dochia rămăsese în lacrimi la mănăstire. (...) El, acum, se gândea la vorbele ei (...) singurătatea îi umplea sufletul de jale; pornirile de bărbăție mergeau vulturește înainte; dragostea ca o pasere sfioasă, zbura înapoi spre mănăstire”²⁵. Mănăstirea capătă, astfel, o dublă semnificație, alcătuind portretul unui spațiu ocrotitor, dar compromițător, întrucât salvarea și ocrotirea este plătită cu prețul însingurării, al despărțirii de sufletul pereche.

Încă din primele sale scrieri, Sadoveanu reușește să contureze câteva trăsături definitorii care se pot identifica în întreaga sa operă. Iubitor al naturii, acesta o pătrunde, cu harul unui povestitor desăvârșit, izbutind să redea, în mod veridic, imaginea unor spații simbolice, înțelegând că acest element fundamental poate fi încadrat în sfera actanților, a personajelor martor.

BIBLIOGRAPHY

- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
- Bernea, Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 2017.
- Sadoveanu, Mihail, *Opere 1*, ediție critică de Cornel Simionescu, note și comentarii de Cornel Simionescu și Fănuș Băileșteanu, studiu introductiv de Constantin Ciopraga, București, Editura Minerva, 1981.

²¹ *Necunoscutul*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 58.

²² *Necunoscutul*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 59.

²³ *Răzbunarea lui Nour*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 6.

²⁴ *Răzbunarea lui Nour*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 7.

²⁵ *Răzbunarea lui Nour*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 8.

PANAIT CERNA AND ASOCIAȚIA DE EDUCAȚIE ȘI CULTURĂ NAȚIONALĂ ȘI SOCIALĂ „AVÂNTUL”

Valentina-Luminița Tanaciuc

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The spiritual formation of Panait Cerna is briefly spoken about in the poet's biographical data, either because of lack of information or the limited concern of various authors for this particular aspect.

The modest origin of the Dobrogean poet does not stand for the source of his nationalist intellectual training. The ideologies accumulated by the poet during his high school years in Braila between 1893 and 1899 lay the foundation of Panait Cerna's orientation towards the social and national themes. The contact with "Avântul- National Education and Culture Association" since its founding has allowed Panait Stanciof (Cerna) his irredentist ideas to be echoed in the expansive socialism at the time. Being a third-grade high school student, the Dobrogean poet works within the society, even though the school regulations of the prestigious high school "Nicolae Balcescu" in Braila forbade pupils to participate in political life or affiliate. To begin with, the author is distinguished by the open activities performed within "Petre Armencea" library in the above-mentioned high school, and later participating in the opening of new branches of the society.

This Avventian Society, under the direct coordination of General Vasile Panaitescu, Panait Cerna's soul friend, made an impact on the poet's subsequent developing, but he was also actively involved in the events that followed his death on 26 March 1913 in Leipzig.

Keywords: Panait Cerna, The Association for Education and National and Social Culture "Avântul" program, culture, social poetry

De-a lungul timpului, istoria a dovedit că scriitorii români s-au implicat în politică, fie pe planul idelor, conceptelor, al publicațiilor în gazetele vremii sau în corespondența privată, fie printr-o ingerință activ-participativă la viața politică aflată în subordinea partidelor politice.

Sfârșitul secolului XIX aduce în cultura românească noi tendințe ideologice care determină gruparea clasei intelectualilor în jurul unor noi curente literare ce promovează programe sociale și politice perfecționate. Facem referire, aici, la curente precum: socialismul, poporanismul sau semănătorismul. Pe măsură ce socialismul internaționalist și ateu aduce noi adepți, mai ales, în zona Dobrogei, se conturează o mișcare naționalistă care promovează concepte diferite prin care erau combătute străinismul, irredentismul sau chiar și socialismul, întărindu-se noile valori naționale prin educarea națiunii, în special, a tineretului. Se reiterează astfel, valori privind dragostea profundă legată de familie, valori privind creștinismul și românismul.

Provenind dintr-o familie modestă cu origini bulgare¹, poetul Panait Cerna aderă cu ușurință la noile curente ale epocii, luând în considerare faptul că între anii 1883- 1899 frecventează cursurile la un liceu de prestigiu, „Costache Negruzzi”² din Brăila, locul unde ia naștere „Asociația de educație și cultură națională și socială- Avântul”, *societate literară a tineretului studios*³.

¹ Tatăl poetului este Panait Stanciof, originar din Șumla (Bulgaria) și a venit în 1875 în Dobrogea pentru a fi învățător la Școala Bulgară din Cerna, dar moare câțiva ani mai târziu din cauza bolii de plămâni, înmormântat fiind în curtea casei parohiale.

² Mai târziu, liceul dobândește denumirea de „Nicolae Bălcescu”.

³ Milian, M., „Panait Cerna- membru al Asociației culturale „Avântul”, articol publicat în volumul „Panait Cerna- 125 de ani de la naștere”, Ed. Ex Ponto, Constanța, 2006, p. 91.

Membri fondatori⁴ ai asociației au fost Vasile Panaitescu, C. Pârâianu și Vasile Pascal, elevi din ultimul an de liceu în 1896. Programul asociației se înscria în tendințele vremii având un preponderent caracter naționalist. Elanul tinerilor este întreținut și de articolele politice ale lui Eminescu, dar mai ales de cele publicate de Nicolae Iorga sau ale lui A. C. Cuza, articole care circulau în rândurile elevilor prin intermediul broșurilor.

Sursa de inspirație pentru tinerii fondatori referitoare la numele asociației a constituit-o denumirea asociației germane „Sturm und Drang”⁵ care avea între prevederile programului: ascensiunea idealului naționalist, deferența cultului religios creștin, *culturalizarea maselor prin șezători literare, conferințe, înființarea de biblioteci și cămine culturale*.

Deși, mai mic decât membri fondatori, Panait încă Stanciof, la acea vreme, activează deja de la începuturile asociației, fiind preocupat de idei legate de mișcarea anexionistă și naționalistă⁶.

Fiind în contact permanent cu Societatea „Avântul”, tânărul Stanciof adoptă cu ușurință ideile promovate de aceasta, fapt care se va reflecta în poezia cu tematică socială și națională pe care o scrie sub influență eminesciană. Ideile promovate de avânteni ce se regăsesc în textele cerniene fac referire la revigorarea sentimentului și unității de neam⁷, problema țărănimii⁸ sau pregătirea morală a tinerilor care au drept ideal unirea întregului neam românesc⁹. De altfel, printre acțiunile pe care le săvârșeste în numele societății ca membru înflăcărat se numără prezentarea oratorică despre naționalitate pe care o susține într-o grădină publică și participarea la deschiderea filialelor societății: la Galați (1897), la Tulcea¹⁰ (1898), apoi cele de la Bârlad, București, Buzău, Tecuci, Călărași și Slatina.

În perioada de început a asociației, Panait Cerna este elev în clasa a III a de liceu, și activează mai mult în secret în cadrul societății, căci regulamentul școlar al liceului de prestigiu „Nicolae Bălcescu” din Brăila interzicea elevilor participarea la viața politică și la afiliere. Pentru intervalul de timp la care facem referire (1893-1899), Panait Cerna se află sub o puternică influență a mișcării socialiste crezând cu ardoare că acest curent este cel care va putea influența în mod pozitiv viața categoriilor sociale defavorizate, în speță țărani și muncitorii. Fiind atras de lectura cărților care militau pentru drepturile esențiale ale omului, poetul va scrie texte cu tematică socială pe care le va citi la întrunirile Societății Avântul, atrăgând simpatia și admirația multora dintre colegii și profesorii săi¹¹.

După ce membrii fondatori au absolvit și fiind majoritari, societatea „Avântul” a fost înscrisă la Tribunalul Ilfov ca asociație de cultură și educație națională, în 1896, iar după 1946 a fost desființată printr-un act normativ. Ca organizație culturală, era condusă de un președinte activ, ales dintre elevii merituosi din anul terminal de liceu pe post de bibliotecar și câțiva asistenți. Activitatea publică a asociației era însă călăuzită de un președinte de onoare care putea

⁴ Se pare că primul mentor al Societății Avântul ar fi fost Ilie Gherghel, profesorul de limbă germană de la Liceul „Nicolae Bălcescu” despre care s-a scris că milita foarte mult pe o educație civică a elevilor transmițându-le tot timpul acestora concepte privind „munca care înobilează omul” sau „să se intruiască pentru a-și depăși condiția” apud Cerna, D. „Panait Cerna- scepticul luminos, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2011, p. 59

⁵ În traducere „Furtună și Avânt”, Milian, M., idem.

⁶ Este vorba de mișcarea care se amplifică mai ales după 1878, când Dobrogea revine României și de perioada în care iredentismul bulgar era o temă frecvent abordată de presa românească de la acea vreme. Este bine cunoscut de altfel, faptul că militanți ai iredentismului bulgar nu au încetat în a complota cu scopul destabilizării zonei și reîntrirea Dobrogei ca parte componentă a Bulgariei.

⁷ „Pustii sunt țările străine/De ce-am plecat de lângă tine?” („Dor” publicată în „Convorbiri literare”).

⁸ „Pâine! Și pământul negru îl cuprinde pân’ la glezne.../ Pâine! Până la genunchi se ridică țărna lesne”(„Poporul” publicată în „Convorbiri literare”).

⁹ „E ziua neamului ne-nvins-/ E zece maiu. Tot cerul pare-un lampadar imens, aprins/Anume pentru sărbătoare”(„Ze ce Maiu” publicată în colecția „Panait Cerna. Scrieri.Poezii”, Ediție îngrijită de Mihai Milian, Editura Karograf, Tulcea, 2014, p.77.

¹⁰ Avântenii au înființat la Tulcea o bibliotecă publică care mai târziu a preluat numele poetului, pornind de la faptul că societatea avea printre prevederile programului formarea spirituală a tineretului și a lumii satelor.

¹¹ Ion Al. Vasilescu realizează, de altfel, un potret reușit al liceanului Panait Cerna în carte sa „Cu glasul timpului”, Ed. Humanitas, București, 2013: „E în clasa a V a un băiat care-i domină pe toți cu mare autoritate. Se strâng în jurul lui ca musculițele la lampă.(...) Trebuie să fie pasionat. Când vorbește, buza de jos îi tremură, un tremur ușor se vede și în mușchii obrazului. Îl ascultă toți ca pe un oracol.”, p. 78.

fi un profesor sau o altă personalitate marcantă a orașului cu o condiție: să fi fost avântean activ în timpul studiilor liceale. Este cazul generalului Vasile Panaitescu, întemeietorul societății care dincolo de statutul de medic militar, a fost ales președinte pe viața al acestei asociații, tocmai datorită meritelor sale deosebite în sprijinirea atât organizatorică, dar și financiară a multora dintre filiale.

Societatea culturală născută la Brăila a apărut ca *„reacțiune contra ideilor socialiste ce începuseră să prindă oarecari rădăcini printre tinerii școlari brăileni, născută deci ca un strigăt de alarmă pentru înlăturarea prăpastiei către care erau atrase sufletele”*.¹²

Încă de la începuturi, programul Societății Avântul conține câteva principii călăuzitoare pe care le regăsim în crezul cernian: *ajutorarea elevilor săraci, ședinte literare săptămânale, înființarea unei biblioteci, organizarea de festivaluri cu taxă în vederea finanțării excursiilor școlare*¹³. După cum se observă, avem de-a face cu un *program iluminist, naționalist, poporanist, sămănătorit, unde prietenia era element de solidaritate, iar mântuirea neamului era idealul*.¹⁴

Format intelectual pe aceste principii, Panait Cerna începe să publice în diverse periodice ale vremii încă din timpul liceului: „Foaie interesantă”, „Floare albastră”, „Pagini literare”, „Epoca” fie ca traducător, fie ca autor de texte lirice proprii, fie realizează recenzii sau cronici, chiar dacă au existat voci precum Artur Stavri, redactor la secțiunea pentru poezie de la revista „Pagini literare”, care a refuzat textele cerniene, pe motiv că sunt „necoapte” și că ele constituie doar „extaz de vorbe”.¹⁵

Mai târziu, când Panait Cerna începe studiile universitare la București publică poeziile în „Sămănătorul” lui Nicolae Iorga. Este important de amintit în demersul nostru acest moment pentru că Nicolae Iorga prin conferințele sale și publicațiile coordonate nu a făcut altceva decât să pună în aplicare programul sămănătoristului denumit „Primele vorbe”: *spre a ridica un standard de pace, de înseninare și de înfrățire intelectuală, de apostolică muncă pentru dezmirțirea inimilor care tânjesc, pentru redeșteptarea avântului de odinioară în sufletele românești, pentru chemarea atâtor puteri risipite de la o îndrumare mai sănătoasă la sfânta grijă a întăririi și a înălțării neamului acestuia*.¹⁶

Nu trebuie trecut cu vederea însă, momentul în care în „Sămănătorul” sub coordonarea lui Vlahuță și a lui Coșbuc, se milita *„să-și îndrepte luarea-aminte și toată dragostea lor spre popor”*¹⁷ crez pe care îl regăsim în viziunea cerniană. Odată cu venirea lui Nicolae Iorga la conducerea revistei, se schimbă puțin viziunea, întrucât se pare că pe directorul „Sămănătorului” îl preocupa *„nu atât de a determina producerea unor operă care să rămână, cât de a antrena scriitorii, fie aceștia de mare talent sau numai de o orientare „sănătoasă”, în acțiunea dusă de publicație. Îl interesa, cu alte cuvinte, aspectul legat de scriitori (pe care îi dorea mai curând răspânditori decât creatori de cultură), eficiența imediată a producției literare și calitatea artistică preocupându-l, numai întrucât sporea această eficiență”*¹⁸.

Nicolae Iorga, după mai multe colaborări¹⁹ cu poetul conturează un portret al junelui dobrogean atunci când scrie: „o neașteptată vestire de mare talent poetic, deplin formato aduce

¹² Citatul face parte din cuvântarea susținută de către Generalul Vasile Panaitescu cu ocazia manifestărilor de la Liceul, „Mihai Viteazul” din București cu prilejul comemorării morții poetului Panait Cerna la treizeci de ani de la moartea sa. Discursul a fost publicat ulterior sub denumirea „O datorie împlinită” în revista elevilor liceeni din București, „Mugurul”.

¹³ Milian, M., „Panait Cerna în documente. Membru marcant al Societății „Avântul”, Ed. Karograf, Tulcea, 2010, p. 54;

¹⁴ Milian, M., „Panait Cerna. 125 de ani(...)”, p. 93.

¹⁵ Enache, P., „Istoria literaturii din Dobrogea” Constanța, 2005, p. 187, 184, Revista „Pagini literare”, nr. 3-4, 1898, p.8.

¹⁶ Idem., p. 92.

¹⁷ Micu, D. Apud Alexandru Vlahuță în articolul „Cărți pentru popor” apărut în numărul 3 din Sămănătorul, Micu, D., „Literatura română la începutul secolului XX”, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 51.

¹⁸ Idem., pag.69.

¹⁹ Panait Cerna publică în Sămănătorul „Noapte de vară”(1901), „Din depărtare”(1904), „Iisus”(1906), „Ecouri”(), „Plânsul lui Adam”(1904), „Ideal”(1904), „Noapte”(1905), „Treii zburătoare”(1904), „În peșteră”(1904), „

Sămănătorului, la începutul anului 1904, un student sărac, Panait Cerna²⁰. Totuși, tânărul poet nu aderă în mod absolut la noua orientare sămănătoristă promovată de istoric. Aducem în sprijinul acestei idei o corespondență a poetului de la 1912 prin care acesta confesează lipsa de criterii estetice din sistemul critic promovat de Iorga : „*Pare-se că-n literatura noastră nu a mai răsărit nimic mai de seamă... Sterilitate spăimântătoare-deși se scrie mai mult ca oricând. De când a lansat Iorga acea nefericită formulă, care confundă talentul cu fecunditatea, parcă toată ambiția celor tineri se-ndreaptă spre un singur gând să creeze nu ceva intens și stabil, ci cât mai repede și mai consumabil*”²¹, aspect identificat de Valeriu Râpeanu în prefața ediției îngrijite de acesta.

Deși aflat la studii la București, Panait Cerna menține relațiile cu vechii membri ai Societății „Avântul” fie prin colaborări la diferite reviste, prin participări la întruniri organizate cu diferite evenimente, fie prin corespondență.²² Pentru această perioadă nu putem să nu remarcăm concepțiile promovate de două dintre personalitățile marcante ale timpului : Nicole Iorga și A. C. Cuza care își impun imaginea pentru Societatea Avântul, cel puțin la nivel comunicational. Astfel, organizația se prezintă ca o instituție socială bazată pe coeziune, prietenie și fraternitate²³. Acțiunile societății se concentrează pe reprezentanții tineretului orientat spre studiu și prin urmare, sunt organizate conferințe, sezători, comemorări, frecvente acțiuni publicistice, toate având drept punct de plecare ideea că accesul la carte acordă o putere considerabilă tinerilor în formare.

În contextul în care în țară domnea o atmosferă apăsătoare generată de mișcările țărănimii de la 1907 și de reacțiile exponenților intelectualității românești, în special a celor din jurul lui Nicolae Iorga, Panait Cerna se exprimă empatic potrivit formării avântene din liceu prin versurile poeziei „Zile de durere”, atunci când scrie: „*Departa-n țara holdelor bogate, / Acolo unde foamea e regină/ Au fost furtuni- și sânge fără vină, / De la bordeie până la palate*”.²⁴ sau atunci când închie scrisoarea către Vasile Panaitescu: „*Trimite-mi câte o veste de pe acolo; ceva din freamătul brazilor, din murmurul Milcovului... Tare mi-e dor și tare mi-e jale de țara noastră!*”²⁵

În perioada următoare²⁶, Panait Cerna este remarcat și de alți scriitori ai vremii, precum Mihail Dragomirescu, Simion Mehedinți, Paul Zarifopol, Ion Luca Caragiale, Titu Maiorescu, dar perioada de glorie se dovedește a fi de scurtă durată întrucât la 23 martie 1913 chiar după obținerea titlului de doctor cu teza „Lirica de idei”, poetul moare, iar toți susținătorii lui uimiți și totodată indignați de pierderea suferită. Este momentul în care „Frații avânteni” consideră ca pe o datorie morală cinstirea memoriei tânărului poet, Panait Cerna. Începând din acest moment, sub reunirea repetată a promotorului Vasile Panaitescu, avântenii se implică în toate evenimentele posterioare pentru a-l onora pe fratele lor, Panait Cerna. Cu tilul de exemplu, ei sunt cei care

Soapte”(1904), „Legenda unei stânci”(1904), „ April”(1906), „Înseninare”(1906), „Printre lacrimi”(1905), „Dura lex”(1905), „Prometeu”(1904), „Către pace”(1904), „Pârâul și floarea”(1906), „Logodna”(1904), „Sarcofagul”(1904).

²⁰ Milian, M. „Panait Cerna. 125 de ani(...)”, p. 95.

²¹ Râpeanu, V. Apud Cerna, P., „Studii și documente literare”, vol. IX, p.72 în prefață vol. „Floare și genune”; pag.XVI.

²² Este bine cunoscută corespondența neîntreruptă pe care o poartă poetul cu Vasile Panaitescu.

²³ Între membrii Societății Avântul se pare că a existat și un ritual tainic al unui jurământ întrucât avântenii de pretutindeni, atunci când ei corespundau se adresau cu formula ” frate avântean” și încheiau scrisoarea sau telegrama cu îndemnul „La acte!”, Milian, M. „Panait Cerna în documente. Membru marcant al Societății ” Avântul”, Ed. Karograf, Tulcea, 2010, p.39. Cu titlul de exemplu, la 18 octombrie 1908, Panait Cerna încheie o scrisoare adresată bunului său prieten, Vasile Panaitescu cu „Rămâi cu bine, frate Vasile”, idem., p.65 sau scrisoarea din 19 noiembrie 1908 „Deocamdată pun cruce scrisului și, sărutându-te frumos, îți zic din tot sufletul. La revedere, frate Vasile!” Milian, M. op.cit, (2006),p. 94.

²⁴ Cerna, P., „Floare și genune”, Ed. pentru Literatură, București, 1968, p.79.

²⁵ Milian, M. op.cit, (2006),p. 94.

²⁶ Este vorba de perioada 1907-1913, când Cerna este plecat în Germania la studii. În acesată perioadă poetul poartă o corespondență intensă pin intermediul căreia se constată că prin ciste și muncă , panait Cerna reușise să ocupe î poziție socială aparte în rândul intelectualității românești. De pildă, la 22 noiembrie 1912, T. Boerescu scria: „*Domnule Cerna, chiar în momentul acesta am citit și am recitit puternica odă a Avântului de Sbellu. Îmi pare bine că mi-ai scris despre dânsa, căci n-o cunoșteam încă. E într-adevăr extraordinară.(...) ” în Chescă, I.” Viața poetului-filosof. Panait Cerna” Tulcea, Tipografia „Curierul Tulcei”, 1935, p.55.*

reuşesc să aducă în țară trupul înmormântat provizoriu în Liepzig al poetului să fie înhumat la Cimitirul Bellu din Bucureşti, pe aceeaşi alee cu Dumitru Anghel, Ştefan Octavian Iosif, Ilarie Chendi şi alţii la 23 mai 1913, dată la care au organizat şi un prim eveniment în a sublinia preţuirea de care se bucura Panait Cerna în rândul Asociaţiei de educaţie şi cultură naţională şi socială „Avântul” la Societatea studenţilor în litere şi filozofie din cadrul Universităţii Bucureşti.

În urma analizei exhaustive a unor documente şi texte de-ale lui Panait Cerna considerăm justă concluzia la care ajunge Andrei Păunescu atunci când spune *că legătura dintre scriitori şi politică, precum şi îmbinarea literaturii (fie că e vorba de poezie, proză, teatru, fie că e vorba despre publicistică, presă) cu politicul este o permanenţă a istoriei noastre*²⁷, chiar dacă poetul dobrogean nu este o figură activă în plan politic la început de secol XX, aşa cum s- a remarcat Nicolae Iorga sau Simion Mehedinţi.

În concluzie, putem spune că Panait Cerna poate nu a fost un naţionalist prin ereditate, date fiind rădăcinile sale bulgăreşti, dar influenţa românească aplicată în mod sistematic de profesorii săi, de Societatea Avântul, de curentul „Sămănătorul”, de curentul naţionalist cu care a luat contact pe vremea studenţiei în Bucureşti, de reprezentanţii intelectualităţii româneşti cu care chiar relaţii de prietenie, precum şi numeroasele cărţi româneşti cu care „îşi cultivă inteligenţa lui vie, spintenă, scilipitoare”²⁸, dar s-a format în acest spirit. A fost de un naţionalism dobândit profund dovadă fiind poeziile sale unice încărcate de emotivitate prin care a reuşit să surprindă esenţa neamului românesc. Poeziile cerniene patriotice au un fond autentic românesc, fapt ce relevă afirmaţia că Cerna avea un cult pentru România, mai ales că poetul îi scria mamei sale: „Deşi vorbesc bulgăreşte, eu sunt român, nu bulgar.”²⁹

BIBLIOGRAPHY

1. „Panait Cerna. Scrieri. Poezii”, Ediţie îngrijită de Mihai Milian, Editura Karograf, Tulcea, 2014;
2. Cerna, Dumitru „Panait Cerna- scepticul luminos, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj- Napoca, 2011;
3. Cerna, Panait, „Floare şi genune”, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1968;
4. Cheşcă, I. Ion, „Viaţa poetului-filosof. Panait Cerna” Tulcea, Tipografia „Curierul Tulcei”, 1935;
5. Enache, Puiu „Istoria literaturii din Dobrogea” Constanţa , 2005, p. 187, 184, Revista „Pagini literare”, nr. 3-4, 1898;
6. Micu, Dumitru Apud Alexandru Vlahuţă în articolul „Cărţi pentru popor” apărut în numărul 3 din *Sămănătorul*;
7. Micu, Dumitru, „Literatura română la începutul secolului XX”, Editura pentru literatură, Bucureşti , 1964;
8. Milian, Mihai, „Panait Cerna- membru al Asociaţiei culturale „Avântul”, articol publicat în volumul „Panait Cerna- 125 de ani de la naştere”, Ed. Ex Ponto, Constanţa, 2006;
9. Milian, Milian, „Panait Cerna în documente. Membru marcant al Societăţii „Avântul” , Ed. Karograf, Tulcea, 2010;
10. Păunescu, Andrei „Politică şi literatură în România secolului XX”, articol publicat în *Analele Universităţii Spiru Haret, Seria Jurnalism, Anul VI, nr. 6*, Ed. Fundaţia România de mâine, Bucureşti, 2005;
11. Râpeanu, Valeriu. Apud Cerna, P., „Studii şi documente literare”, vol. IX, p.72 în prefaţă vol. „Floare şi genune”;
12. Valjan, Ion (Ion Al. Vasilescu), „Cu glasul timpului”, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2013;

²⁷ Păunescu, A. „Politică şi literatură în România secolului XX”, articol publicat în *Analele Universităţii Spiru Haret, Seria Jurnalism, Anul VI, nr. 6*, Ed. Fundaţia România de mâine, Bucureşti, 2005, p. 94.

²⁸ Valjan, I. op.cit., p.80.

²⁹ Cheşcă, I, op.cit, p.59

THE NEGATIVE CHARACTERS IN ROMANIAN FAIRYTALES

Ioana-Steliana Tătulescu

PhD Student, University of Pitești

Abstract: Fairytale is a narration with a lot of characters, whose action revolves around the main character, the hero of the fairy tale. He is the symbol of absolute good, because all the characters of the fairy tale are symbolic.

Another feature of fairy tales is the antagonism of the characters: thus, a character representing good corresponds to another character that represents evil. About the negative characters of the fairy tales we propose to speak in this paper.

Keywords: fairy tale, hero, negative character, antagonism, symbol.

Basmul este o narațiune cu o mulțime de personaje, a cărei acțiune se învârtă în jurul personajului principal, eroul basmului. El este simbolul binelui absolut, deoarece toate personajele basmului sunt purtătoare de simboluri.

În basme acțiunea se bazează pe antagonismul personajelor aflate în conflict: unui personaj care reprezintă binele îi corespunde un altul ce reprezintă răul.

Eroii au numai calități, fiind exponenții ideali ai binelui, pe când personajele negative au numai defecte grave, fiind animate de pasiuni fatale omenirii. Nuanțele lipsesc cu desăvârșire, personajele intermediare fiind de neconceput pentru creatorii basmului care văd totul zugrăvit numai în cele două culori opozante: alb și negru. De aceea, ele nu cunosc nici o evoluție, iar opoziția dintre cele două tabere e ireconciliabilă și continuă până la extincția adversarului dăunător.¹

Tema principală a basmului este lupta dintre bine și rău, în urma căreia binele învinge întotdeauna.

Așadar, în toate basmele sunt întâlnite și personajele negative, cele care întruchipează răul. Fără acestea basmul nu ar putea exista:

Ca operă poetică cu o geneză particulară, cu trăsături distincte, și basmul se fundează pe ideea de intrigă și conflict.²

Personajele negative au un rol cheie în compoziția basmului. Chiar dacă ele sunt, în sine, personaje secundare, toată acțiunea basmului derivă din acțiunile lor.

Astfel, V. I. Propp, în urma clasificării făcute ținând cont de funcțiile personajelor, structurează cele 32 de funcții descoperite de el în șase sfere de acțiune, după personajele care îndeplinesc respectivele funcții.

Prima sferă de acțiune, cu alte cuvinte cea mai importantă, este cea a acțiunilor personajului negativ - răufăcătorul:

1. Sfera acțiunilor răufăcătorului. Cuprinde: prejudicierea (A), lupta sau alte forme de întrecere cu eroul (L), urmărirea. (U)³

La rândul său, Gheorghe Vrabie face o clasificare a personajelor bazată tot pe acțiunile lor, astfel: Senex, Virilis-Virilia, Actanți și Opozanți. Personajele negative intră de obicei în cea de-a patra categorie, cea a opozanților.

¹ Ovidiu Bârlea, *Mica enciclopedie a poveștilor românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 56;

² Gheorghe Vrabie, *Structura poetică a basmului*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1975, p. 61;

³ V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970, p. 80;

*Opozanții sunt de diferite categorii și grade. Cel mai frecvent apar zmeii, dar într-o aceeași măsură și balaurii sau diferite monstruoșități; înșiși frații perfizi, mamele viclene și alte ființe; uneori și lucrurile se opun celui ce are de îndeplinit sarcini grele [...]*⁴

Personajele negative sunt de cele mai multe ori ființe supranaturale. Puterile lor sunt supraomenești, însă în lupta dintre răufăcător și eroul basmului, cel din urmă câștigă întotdeauna, chiar dacă are, în cele mai multe cazuri, forța fizică a unui om obișnuit.

Forța fizică a personajului negativ este impresionantă, însă inteligența lui lasă mult de dorit. Eroul îl învinge folosindu-și istețimea, iar rivalul său pierde lupta, în ciuda puterilor sale supranaturale.

Zmeul este principalul personaj negativ întâlnit în cele mai multe basme.

Zmeii trăiesc pe alt tărâm, numit *tărâmul celălalt*. Pentru a ajunge până acolo, eroul are de străbătut o cale foarte lungă, în timpul căreia au loc diverse întâmplări, ocazie cu care acesta își demonstrează însușirile caracterului - bunătatea, blândețea, spiritul de dreptate, fiind răsplătit cu câștigarea de noi prieteni cu puteri supranaturale care-l vor ajuta la nevoie. Este vorba despre *ajutoare*, personaje auxiliare cu rolul de a-l ajuta pe erou să învingă în lupta cu răufăcătorul și să restabilească ordinea inițială.

Cifra magică trei apare și aici. În multe basme, zmeul are și alți doi frați mai mici decât el. Aceștia nu sunt la fel de puternici și nici la fel de bogați. În cazul răpirii celor trei fete de împărat mezina o ia pentru sine, frații lui luându-le pe celelalte două surori mai mari.

Observăm că în cele mai multe basme ordinea superiorității fraților este inversată în cazul personajelor antagonice: dacă la personajele pozitive mezinul sau mezina sunt simbolul perfecțiunii, la personajele negative, dimpotrivă, fratele cel mare este cel mai puternic și locuiește în palatul cel mai frumos.

Zmeul este foarte urât la înfățișare, deoarece în basme există întotdeauna o corespondență între caracteristicile fizice și cele sufletești.

Nu întâlnim o caracterizare din punct de vedere fizic a lor, aflăm doar că sunt uriași, mult mai mari decât oamenii obișnuși și foarte urâți.

Sunt ființe malefice, se hrănesc cu carne de om, iar existența o câștigă prăduind așezările omenești.

Au simțul olfactiv foarte bine dezvoltat.

În majoritatea basmelor cu zmei, aceștia au un buzduhan pe care-l aruncă de la mare depărtare direct în cui:

*Abia isprăvise vorba și buzduhanul, izbind în ușă și în masă, se puse în cui. Prâslea întrebă ce putere are zmeul și îi spuse că aruncă buzduhanul cale de trei conace.*⁵(basm cules de Petre Ispirescu - *Prâslea - cel -Voinic și merele de aur*)

Ei au, totuși, și slăbiciuni omenești, îndrăgostindu-se de fetele răpite și făcând eforturi pentru a le câștiga dragostea:

*Ea îi spuse apoi că fiecare din zmei și-a ales câte una din ele și le tot silește să-i ia de bărbați, iară ele se tot împotrivesc cu fel de fel de vorbe, cerându-le câte în lună și în soare, și ei se fac luntre și punte de le împlinesc toate voile.*⁶

De asemenea, o altă calitate a zmeului este aceea că preferă lupta cinstită cu eroul basmului. Mai mult decât atât, chiar îl lasă pe acesta să aleagă modul de luptă:

- *Am venit ca să prinz pe furii merelor de aur ale tatălui meu.*

- *Noi suntem, îi zise zmeul; cum vrei să ne batem? În buzduhane să ne lovim, în săbii să ne tăiem, ori în luptă să ne luptăm?*

- *Ba în luptă, că e mai dreaptă, răspunse Prâslea.*⁷

Referitor la aceste aspecte, Călinescu apreciază faptul că zmeii au accente de umanitate.⁸

⁴Gheorghe Vrabie, *Op. cit.*, p. 62;

⁵Eugen Simion (coordonator), *Basme populare românești*, volumul I, Editura Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 337;

⁶*Ibidem*, p. 335;

⁷*Ibidem*, p. 336;

Ca și oamenii obișnuiți, zmeii au familie. Zmeoaica, mama lor, este chiar mai rea decât fiii săi. Ea este cea care conduce familia, fiii supunându-se deciziilor sale. Se pare că în lumea lor societatea este de tip matriarhal.

În momentul când fiii ei sunt uciși, ea luptă cu toate mijloacele supranaturale de care dispune spre a-i răzbuna.

De asemenea, zmeii au și rude, aflăm din unele basme:

*Întrebând-o despre lucrul ce căutam, ne-a spus că se află la alți zmei, rude ale zmeilor pe moșia cărora eram.*⁹ (basm cules de Petre Ispirescu - *Pasărea măiastră*)

Tărâmul celălalt este locuit de ființe la fel de rele ca și zmeul: balauri, zgripturoaice cu pui, scorpii.

Balaurul este un alt răufăcător întâlnit adesea în basme. Acesta este, de fapt, un șarpe uriaș care are, de obicei, mai multe capete - trei, șapte, nouă ori douăsprezece. Chiar dacă i se taie unul sau mai multe dintre ele, el supraviețuiește. Moare doar dacă nu-i mai rămâne niciunul. Balaurul este chiar mai sângeros și mai rău decât zmeul:

*A fost odată într-o țară un balaur mare, nevoie de cap. El avea șapte capete, trăia într-o groapă, și se hrănea numai cu oameni. Când ieșea el la mâncare, toată lumea fugea, se închidea în case și sta ascunsă până ce-și potolea foamea cu vreun drumeț pe care îl trăgea ața la moarte.*¹⁰ (basm cules de Petre Ispirescu - *Balaurul cel cu șapte capete*)

Călinescu a caracterizat balaurul ca fiind *prin definiție distrugător și rău și, spre deosebire de zmeu și de șarpe, totdeauna ostil omului. Caracterologic el reprezintă vrăjmașul eroului, piedica în drumul său, opreliștea la punte, spaima ce te face să eziți și să te întorci din drum.*¹¹

Un loc important în categoria opozanților îl ocupă mama vitregă. Aceasta este rea, fără suflet, geloasă, dispusă chiar de a ucide pe fiul sau pe fiica vitregă.

[...]Ca să ajungă să-și împlinească gândul, se prefăcu într-o zi că este greu bolnavă. Când veni împăratul și o întrebă ce are, ea spuse că a visat noaptea că a venit cineva la ea și i-a dat inima lui Nicolae și i-a zis:

- Mănânc-o, împărăteasă, dacă vrei să te faci sănătoasă și să fii stăpână pe lumea întreagă. Eu n-am vrut s-o mănânc, dar arătarea din vis mi-a spus că n-am să mă vindec de boala asta grea până ce n-oi mânca-o.

*- Bine!, zise împăratul, care pricepu îndată șiretlicul. Am să caut să fac cumva să ți-o dau.*¹² (basm cules de Grigore Crețu - *Cei doi fii de împărat*)

Totuși, în basmele populare românești răutatea mamei vitrege nu merge chiar până la dorința uciderii fiului sau fiicei vitrege - aceasta reprezintă doar excepții. De cele mai multe ori răutatea se manifestă în comportamentul inuman față de copilul vitreg, în punerea acestuia la muncă obositoare, în lipsa totală de afecțiune față de el sau de ea, culminând cu alungarea ei de acasă:

A fost odată un om bătrân care avea o fată mare, de se dusesse vestea în lume de vrednicia ei. Moșneagul (unchiașul) se căsătorii de a doua oară cu o babă, care avea și ea o fată mare.

Baba, însă, pune pe fata unchiașului la toate greutățile casei; iar fata ei se clocise de ședere.

Biata fata unchiașului torcea, țesea, făcea pâine, mătura și scutura fără să zică nici pis! dară baba pune parte fetei sale, și pâra la unchiaș pe fiica lui și o tot ocăra.

Nu era ziuliță lăsată de Dumnezeu să nu se certe cu el, ca să-și gonească copila, și-i zicea:

*- Dacă nu-ți vei duce fata de aici, pâine și sare pe un taler cu tine nu mai mănânc.*¹³ (basm cules de Petre Ispirescu - *Fata moșului cea cuminte*)

⁸George Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 32;

⁹Eugen Simion (coordonator), *Op.cit.*, p. 842;

¹⁰*Ibidem*, p. 540;

¹¹*Ibidem*, p. 49;

¹²Grigore Crețu, *Basme populare românești*, volumul al II-lea, Editura Saeculum, București, 2010, p. 122;

¹³*Antologie de literatură populară*, volumul al II-lea, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1953, p. 97;

Un alt personaj negativ, aflat în antiteză cu eroul basmului este fratele sau sora mai mare. Este un personaj întâlnit foarte des în basmele populare românești.

De obicei în basme există doi frați sau două surori mai mari. Din pricină că sunt mai mari, ei au față mezin un aer de superioritate și aroganță. În momentul când mezinul sau mezina - de fapt, eroii basmelor - își demonstrează însușirile excepționale, aceștia devin invidioși, răutăcioși și au chiar tentative de fratricid. Dau dovadă de viclenie, atrăgându-l pe mezin în cursă:

Pasămite, frații mei îmi cocea turta.

"Frate, îmi ziseră ei, după ce călătorirăm câtva, am obosit de atâta drum; căldura este mare; aide ici la un eleșteu pe care îl știm noi, să bem câte nițică apă, să ne răcorim."

*Am ascultat și am mers. Bău cel mare, bău și cel mijlociu; iară când era să beau și eu, cum eram pus pe brânci pe marginea eleșteului ca să ajung cu gura la apă, cum făcuseră și ei, mă trezii cu o usturime grozavă la amândouă picioarele; când să mă întorc să văz ce este pricina, nu mă mai putui scula în picioare; mi le tăiaseră frații mei, și-și cătau de drum, fără a mai asculta la rugăciunile și vaietele mele.¹⁴ (basm cules de Petre Ispirescu - *Pasărea măiastră*)*

Apoi, crezându-l mort sau în imposibilitatea de a mai ajunge vreodată acasă, își însușesc succesul acestuia și premiul cuvenit - de obicei, mâna fetei de împărat și împărăția.

Pedeapsa pentru faptele lor este cel mai adesea una divină: toți cei trei fii se așează în linie și trag în sus cu arcul sau, uneori, cu praștia. Săgeata îi ucide pe frații cei răi, în timp ce pe cel mezin îl ocolește. Basmul este o operă profund moralizatoare, tocmai de aceea cei care greșesc își primesc în final răsplata, în timp ce acei care fac bine sunt răsplătiți cu cel mai prețios dar care poate să existe: traiul până la adânci bătrâneți în belșug și fericire:

- Tată, înainte de a mulțumi lui Dumnezeu că m-am întors sănătos, să mergem câteșitrei frații înaintea lui la judecată.

Împăratul n-avu ce zice. Se aduseră frații înaintea împăratului, carii deteră în genunchi și cerură iertare de la fratele cel mai mic. El le zise:

- Dacă Dumnezeu vă va ierta, iertați să fiți și de la mine.

Neavând încotro, se duseră înaintea bisericii și puseră trei uleie depărtate deopotrivă unul de altul. Intrară fiecare cu picioarele în câte unul, și aruncară cu praștia în sus câte o piatră; pietrele fraților celor mari se întoarseră și loviră pe fiecare în cap cu așa tărie, încât rămaseră morți. Piatra însă a fiului celui mic de împărat căzu dinaintea lui.

*Lumea se adunase de se uita la astă judecată dumnezeiască, iar împăratul, după ce făcu nuntă și-și însoți copilul cu găinăreasa, se coborî de pe tron și puse pe fiul său în locu-i, care, dacă o fi trăind, împărățește și până azi.¹⁵ (basm cules de Petre Ispirescu - *Pasărea măiastră*)*

Mai există în basmele populare românești o categorie de personaje negative - dracii. Aceștia sunt descrise ca ființe non umane viclene și malefice, care folosesc toate metodele spre a face rău oamenilor. Cel mai des, dracii sunt luați în zeflemea de povestitor, descriindu-i ca prostănaci, iar de cele mai multe ori cad singuri în plasa întinsă oamenilor:

Ce să vezi dumneata? Trei draci se certau de făceau clăbuc la gură. [...]

- Uite, avem de moștenire, de la tata, o pereche de opinci, o căciulă și un bici, și nu ne învoim între noi, care ce să ia din ele.

- Și la ce sunt bune bulendrele pe care vă sfădiți voi?

- Când se încălță cineva cu opincile, trece marea ca pe uscat. Când pune căciula în cap, nu-l vede nici dracul, măcar de i-ar da cu degetul în ochi. Iară când va avea biciul în mână și va trosni asupra vrăjmașilor săi, îi împietrește.

- Aveți dreptate să vă sfădiți voi, mă. Căci una fără alta, aceste bulendre nu fac nici două cepe degerate. Iacă ce-mi zice mie gândul, de veți voi să mă ascultați, să vă fac cu dreptate omenească.

- Te ascultăm, te ascultăm, răspunseră dracii într-o glăsuire, spune-ne cum, și vom vedea.

- Vedeți voi cei trei munți ce stau în fața noastră? Să vă duceți fiecare în câte unul, și cine va veni mai curând, după ce vă voi face eu semn, ale lui să fie toate astea.

¹⁴ Eugen Simion (coordonator), Op.cit., p. 845;

¹⁵ Ibidem, p. 847;

– Că bine zici d-ta! Așa vom face. Bravo! iacă ne-am găsit omul carele să ne facă dreptate.

Și îndată o rupseră d-a fuga dracii, tulind-o înspre câte un munte.

Până una, alta, voinicul puse opincile în picioare, căciula în cap și luă biciul în mână. Când ajunseră dracii în vârfurile munților și așteptară să le facă semnul, fiul cel mic al împăratului trăsni de trei ori cu biciul în fața fiecărui drac, și îi împietri acolo locului. Apoi o luă și el la drum în treaba lui, unde îl trăgea dorul.¹⁶(basm cules de Petre Ispirescu – Zâna-Zânelor)

Am trecut în revistă într-un mod succint pe cele mai importante personaje negative din basmele românești.

Ca o concluzie, trebuie reiterată importanța acestora în desfășurarea basmului, deoarece, prin antiteza dintre bun și rău, dintre frumos și urât, dintre cinste și hoție, dintre onestitate și viclenie basmul își atinge cu succes scopul său - acela de operă profund moralizatoare.

BIBLIOGRAPHY

Antologie de Literatură Populară, vol. II, Editura Academiei Republicii Populare

Române, București, 1953;

Bârlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976;

Bodiștean, Florica, *Literatură pentru copii și tineret dincolo de „story”*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.

Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965;

Dan, Sergiu Pavel, *Fețele fantasticului*, Editura Paralela 45, 2005;

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978;

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Ediția a III-a, Editura Humanitas, București, 2005;

Gaster, Moses, *Literatura populară română*, Ig. Haimann, București, 1883;

Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970;

Propp, Vladimir, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, București, 1973;

Simion, Eugen (Coordonator), *Basme Populare Românești*, vol. I și II, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008;

Șăineanu, Lazăr, *Basmele române*, Editura Minerva, București, 1978;

Teodorescu, Barbu, Păun, Octav, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967;

Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973;

Vrabie, Gheorghe, *Structura poetică a basmului*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1975;

¹⁶*Ibidem*, pp. 87-88;

GELLU NAUM'S ONEIRIC WORLD OF POETRY

Teodora Rusu

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Surrealists perceive reality as a space that isn't sufficiently creative, and therefore, as a saving solution, it is wished to escape in the dream world, where everything is allowed. Gellu Naum, as a surrealism poet, uses the automatic writing technique and inevitably migrates towards the dream world, ideal for creation. Because he can't live in a perpetual state of drowsiness, the poet accepts the next possible solution, which is an intermediate state that unites the two opposite parts (dream and waking state). This state is possible only through love and dream. In this way, the poet has access to the "other side", that space that conceals "another in each other" and gives him unlimited poetic powers. Once in that space, the poet is free to present to the world creation that resulted from the shortage of rational thinking, and the result is not foreseeable, but is characterized by playful, ironic, insidious and parodic elements, as if the author travelled during sleep through a burlesque world. Like Vasco de Gama, Gellu Naum wants to be a discoverer, but the poet travels on a "sleeping aisle", and at the end of it he presents an initiatory way that could only have been accomplished with the help of "essential tools": sleep, love, and blood.

Keywords: oneirism, irony, revolt, unusual, imaginary

Element specific romantismului, visul este o forță eliberatoare care-i permite poetului, și nu numai acestuia, depășirea granițelor limitatoare ale realității și pătrunderea într-o lume a posibilităților creatoare nelimitate. Chiar dacă romantismul a utilizat la maxim teme și motive precum visul, reveria, noaptea și multiplele elemente ale acesteia, avangarda „recondiționează” aceste simboluri romantice și le îndepărtează de trecut, de forma cunoscută până acum în cadrul curentului fantezist și le rescrie sub o nouă formă, codificată până la limita absurdului.

Odată cu visul, avangardiștii pătrund în lumea onirică deschizându-se și față de stări mai mult sau mai puțin pozitive, cum ar fi: reveria, insomnia, halucinația, coșmarul.¹

Prin pătrunderea în spațiul oniric, suprarealiștii își doresc nu doar trecerea pragului visului și pătrunderea într-o lume a imaginației, ci și fuzionarea realității cu lumea plină de posibilități existentă în subconștient și pătrunderea, chiar acapararea, de către forțele mobile, modelatoare ale visului în realitatea epuizată din punct de vedere creator, astfel reușind să îl elibereze pe scriitor din această dimensiune previzibilă.

Avangardiștii, și în special suprarealiștii, intră în categoria scriitorilor care își doresc să producă opera supremă, operă caracterizată prin noutate, atât din punct de vedere al structurii, al limbajului, cât și al ideilor și imaginilor.

Abordarea lor nu este una pașnică, ci se caracterizează prin spiritul de frondă, de revoltă apropiat de latura violentă, animalică, ascunsă în subconștient, declarând în acest fel război tradiției. Direcția în care merg aceștia este, prin urmare, una caracteristică sensului de bază al cuvântului „avangardism”, și anume: de grupare militară aflată în fața frontului, care deschide calea forțelor principale.

În cadrul suprarealismului românesc, Gellu Naum nu acționează cu primul val de scriitori care deschid calea spre noutate („val” ce-i cuprinde pe Tristan Tzara, Ion Vinea, Adrian Maniu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Stephan Roll), ci i se alătură celei de-a doua perioade a acestui curent, conform lui Ovidiu Morar în „Avatarurile suprarealismului românesc”.

¹ C.f. Iulian Cătălău, *Avangarda literară românească și visul: Studiu literar despre implicațiile fenomenului oniric în definirea avangardei literare românești*, Ed. Universității Transilvania Brașov, Brașov, 2011, p. 12.

Prin urmare, nici Gellu Naum, care este considerat cel mai de seamă poet al acelei perioade, nu se dezice de crezul suprarealist al inovării și apelează și el la procedeele specifice acelui curent printre care se numără: automatismul psihic, dicteul automat, hazardul obiectiv, visul, starea de reverie etc.

La baza tuturor acestor tehnici stă nevoia de eliberare a omului ascuns, al adevăratului creator, al celui căruia scriitorul îi acordă mai multe nume printre care se numără: „omul interior” și „Marele Simpatic”.² Cea de-a doua ființă, cea a „Marelui Simpatic” nu există diferențiată de cea a omului exterior, a omului care are legătură cu realitatea. Cu toate că acest „celălalt din fiecare” nu se află la suprafața conștiinței, el nu este dincolo de acesta, ci în prelungirea ei.

La fel cum trecerea din realitate în vis nu este bruscă, ci se realizează logic, sub forma unui flux continuu de căutare a stărilor poetice, la fel și interschimbul dintre omul exterior și cel interior este declanșat de nevoia de pătrundere într-un univers controlat de elemente iraționale, un univers care promite eliberarea, la care poate avea acces doar cea de-a doua latură a naturii duale a suprarealistului. Prin aceasta poetul are acces la „partea cealaltă”, la spațiul ascuns privirii oamenilor de rând, spațiu accesibil doar celor inițiați, celor care știu să îl caute.

Eliberarea „omului interior” și suprimarea celui „cultural”, așa cum îl numea Gellu Naum, se realizează în momentul în care are loc desprinderea de lumea fizică și în acele momente de haos, „omul interior” prinde glas și comunică lumii exterioare prin intermediul dicteului automat: „dicteul» (exercitat fie în vis, fie în regimul diurn) este pentru Gellu Naum mai mult un mijloc prin care să lase să vorbească «omul interior», un mijloc de a dizolva totalitarismul eului, de a dizolva forțele contradictorii care împiedică direcția unificatoare pe care o urmărea de o viață”.³

Și astfel cei doi fac acest schimb continuu de locuri în funcție de „trezirea” poetului în vis sau în realitate, clipa de maximă potență creatoare fiind una de mijloc, aflată fie între starea de veghe și de vis, fie înainte de momentul trezirii.⁴

Pentru suprarealiști și implicit pentru Gellu Naum, pătrunderea în oniric este o nevoie fundamentală și astfel devine un lucru natural călătoria între cele două lumi. Astfel, liniile care despart cele două spații, real și ireal, se bluează și poetul pierde noțiunea timpului și a lumii din care face parte, fiind un călător atât în lumea din care pornește, cât și în lumea spre care accede și, drept rezultat, poetul „creează din țesătura aceasta a viselor, a reveriilor, a viziunilor, a rememorării stratificate până la amintirea «prenatală» [...] a notațiilor cotidiene și a impulsurilor ludice, un fel de autoficțiune [...], ea este doar efectul interpretării propriei vieți (poetice), al ecoului ei repetat.”⁵

Accesul spre oniric al poetului, se face simțit încă din prima etapă a scrierilor acestuia, aceea a debutului, etapă numită și anarhică, în care se încadrează volume precum: „Drumețul incendiar” (1936), „Libertatea de a dormi pe o frunte” (1937), „Vasco de Gama” (1940) și „Culoarul somnului” (1944).

Toate aceste volume de poezii, arată apartenența la oniric, și chiar nevoia poetului de a pătrunde în spațiul visului, de a se refugia în subconștient. Și astfel, Gellu Naum devine un călător, un *homo viator*, care are puterea de a străbate concomitent lumea „omului exterior” și pe cea a „omului interior” și, în acest mod, „continuă datele realității imediate interferate cu ale fanteziei și visului.”⁶

În saltul poetului din poem în poem se întrevăd o serie de imagini, unele aflate la limita dintre real și ireal, iar altele care par a răsări din cele mai adânci cotloane ale oniricului, dar, cu toate acestea „poezia este cristalină, de o maximă claritate interioară, îngăduind să se vadă nervii delicați ai imaginii”.⁷

² Simona Popescu, *Salvarea speciei (Despre Suprarealism și Gellu Naum)*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 174.

³ *Ibidem.*, p. 175.

⁴ C.f. *Ibidem.*, pp. 175-176.

⁵ Simona Popescu, *Pohet din copilărie și melanc. Despre o autoficțiune poetică (cine?Ce?)*, în Prefață la Gellu Naum, *Opere I. Poezii*, Ed. Polirom, Iași, 2011, p. 41.

⁶ Ion Pop, *Gellu Naum – poezia contra literaturii*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001, p. 27.

⁷ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 844.

Cu volumul „Drumețul incendiar”, Gellu Naum deschide calea spre vis, spre ireal, folosindu-se de însemnele revoltei suprarealiste și adoptând un ton virulent, din care rezultă intenția demascării tradiției cu ajutorul unor personaje care vor avea un rol recurent în textele poetic-narativ ale autorului. Printre acestea se numără personajul al cărui nume reiese din titlul volumului, și anume drumețul, veșnicul călător care străbate lumea în lung și lat în căutarea noului. Acesta stârnește curiozitate și teamă atunci când apare în peisaj, portretul fizic al acestuia fiind descris de gazetele care doresc informarea populației față de pericolul pe care-l aduce cu sine acest personaj notoriu: „este un fioros asasin. Are o mustață sub nas ca o vrabie/ și poate fi recunoscut după ciorapi”⁸.

Imaginea ieșită din comun a acestui ins (**individ**) se pierde în „lumea” care „a început să pută” și el reușește să călătorească în continuare fără a atrage atenția: „El trece nevăzut mai departe”. Călătorul nu face parte din lumea pe care o străbate, el este un străin care o observă, fiind reprezentarea noului, a modernității care încearcă să depășească lumea tradițională, aflată în dezintegrare.⁹

Drumețul nu este afectat de trecerea timpului asemenea oamenilor obișnuiți, deoarece el a reușit să supună timpul, să pășească prin intermediul acestuia spre spațiul oniric, pur, creator, plin de vitalitate și care îi permite să se elibereze de arta depășită: „El își aranjează coafura în ceasornice/timpul e un piepten delirant pentru părul/ de pe țâțele feciorelnice/pipăie cu degetele de cunoscător paharele pline ale somnului/[...]/voi ști să-mi scot ventuzele de pe creier/ să se scurgă zeama puturoasă a viersului dulceag”. Schimbarea registrului poetic, trecerea de la persoana a III-a (drumețul incendiar), la persoana I („Gellu Naum, inimioara mea”) subliniază revolta care-l cuprinde pe poet față de arta care a renunțat să mai caute noul, să aspire spre neatinși și a ajuns să se manifeste laudativ sub forma „poetilor buboși” care, plini de sine apostrofează „școlari pe străzile Craiovei: «Tinere și zeii au fost oameni»”¹⁰.

Poezia funcționează și ca un manifest al suprarealismului, din care reiese rolul poetului în lume, și anume, acela de „revigorare prin poezie a planetei”¹¹, demers pornit de „drumețul incendiar”, care este alesul acestei lumi literar-apocaliptice, singurul care ar putea găsi poezia pură în căutarea sa, poezia care ascunde salvarea lumii: „Poezia caută ceea ce nimeni nu mai poate spera să găsească. Rațiunea ei de a fi este în starea ei de neliniște cosmică, atinsă de orice undă invizibilă și urnind forțe invizibile. Ceea ce ea caută este posibil să fie aflat, este de găsit, există deci ca realitate. Visul o ascunde ca pe o comoară proprie, noaptea o acoperă cu vălurile cerului și ale misterului.”¹²

Răzvrătirea fătîșă din primul volum contra tradiției nu mai lasă loc unei codificări a mesajului, sau îmbrăcare a acestuia în elemente ironice și parodice, astfel încât cititorul să fie păcălit și să contribuie sub mai multe formule la interpretare.

Această cale a subtilității, nu-i mai scapă lui Gellu Naum în următoarele volume, începând cu „Libertatea de a dormi pe o frunte”, în care limbajul se abstractizează și îmbracă nenumărate forme. Primul poem este și cel care dă numele volumului și introduce, încă din titlu, cititorul într-o lume onirică, în care totul este posibil. Stilul scriitoricesc se modifică prin acest poem, „registrul predilect fiind cel ludic-ironic”¹³, dar, cu toate acestea, poetul nu renunță la aerul de revoltă impus în primul volum, ci doar îl îmbracă pe acesta și îi atribuie valori umoristice.

Proiectul „narativ” început cu „Drumețul incendiar” se continuă și aici, unde, la această desfășurare de forțe burlești iau parte personaje precum: „Maiorul albastru”, „Salvatorul” și „Cantonierul”. Imaginea creată de apariția celor trei personaje este una absurdă, din care reiese utilizarea dicteului automat, care-i permite poetului realizarea unor asocieri inedite, frapante chiar: „Maiorul albastru și-a netezit coama/ unghiile îi veneau bine asemenea unor păstrăvi [...] Apa

⁸ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 77.

⁹ C.f. Silviu Gongonea, *Gellu Naum: aventura suprarealistă*, Ed. Aius PrintEd, Craiova, 2013, p. 109.

¹⁰ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 78.

¹¹ Ștefan Augustin Doinaș, *Lampa lui Diogene*, Ed. Eminescu, București, 1970, p. 239.

¹² *Ibidem.*, p. 241.

¹³ Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Ed. Univers, București, 2003, p. 248.

verde din care Salvatorul își împletea hainele/ se scursese departe pe Lupă/ [...] Dar salvatorul plecase-n grădini după fructe/ capul căuta singur prune necoapte/ vocea în urmă culegea ecouri de zmeură/ mâinile la distanțe egale îngrijeau sfecla/ [...] Cantonierul își întinsese privirea ca pe o ață/ până la gleznele fine ale Salvatorului care/ se bălăcea cu grație frizându-și uneltele de salvare”.¹⁴

Aceste personaje a căror înfățișare le îndepărtează de lumea reală, fizică, logică și le catapultează în spațiul oniric deschis tuturor posibilităților, au roluri diferite în cadrul poemului.

Prin urmare, „Maiorul albastru” (simbol al revoluției „eșarfa Maiorului albastru flutura în aer ca o/ ramură sau ca o legiune de onoare”¹⁵) și „Salvatorul”, frați ai aceleiași chemări, tind spre nevoia de a purifica lumea, de a o „rescrie” în concordanță cu dorințele acestora, pe când, cantonierul, este cuprins de sentimente arzătoare ale revoltei și dorinței pasionale, manifestate sub forma unui discurs adresat Maiorului.¹⁶

Tot „un (alt) călător” se găsește și în volumul „Vasco de Gama”, al cărui titlu oferă cheia de interpretare a poemelor, acestea putând fi privite din perspectiva unui călător, a unui explorator, al cărui drum are rol de a-l iniția în cele trei elemente fundamentale ale vieții „eros, moarte/ viață, poezie”.¹⁷ Prin urmare, călătoria labirintică a exploratorului Vasco de Gama, nu este una obișnuită, deoarece personajul nostru nu are de înfruntat o mare tumultoasă, ci el va călători „pe un ocean de oase [...] cu ajutorul <<uneltelei esențiale>>: somnul, dragostea, sângele.”¹⁸

Acest călător aparține poartă cititorul spre poarta oniricului: „Dar Vasco da Gama e un alt călător/ el miroase apa cu ajutorul lunetei/ nările i se prelungesc până la țărni/ pentru că el mănâncă și capul cârmaciului.”¹⁹ Oniricul este spațiul propice creației, este locul din care se naște fantezia creatoare, prin urmare este principalul izvor al creației, în special pentru suprarealiști care se lasă captați de această lume aflată în subconștient și care este „deschisă” doar prin calea somnului.

Totuși, această poezie a călătoriei în spațiul oniric nu este caracterizată prin seriozitate, rigurozitate, ci ea este „un fel de comedie onirică”²⁰, în care autorul se joacă cu vorbele și cu personajele sale, ducându-le spre o stare de „deformare parodică, de un comic extravagant și absurd adesea.”²¹

Personajele care se alătură călătoriei exploratorului spaniol în acest volum fac parte din categoria ființelor onirice, a căror înfățișare grotescă ar putea înspăimânta cititorul, dar prin ludic, Gellu Naum, reușește să transforme această viziune tenebroasă. Și astfel, apare „femeia taur” ale cărei atribute sunt totodată absurde cât și feminine. Înfățișarea acestei ființe, dar și numele pe care aceasta îl primește, de Knoss, trimite cu gândul la entitatea mitică a minotaurului din Knossos.

Cu toate că imaginea creată este una grotescă, „femeia taur” este înfățișată ca o ființă duală, înspăimântătoare, violentă, dar și feminină, gingașă, latura umană a acesteia reieșind din gesturile ei, precum și din elementele cu care se înconjoară: „Cu coarnele puse bine pe piept/ [...] Knoss coboară ținând în palme cutia cu fluturi [...] Knoss cu pieptul zdrențuit de furtuni/ cu pieptul așezat pe ochi ca un vânt/ cu picioarele pe o ghilotină de carne”.²²

La suita de volume ce se încadrează în sfera oniricului, se adaugă și „Culoarul somnului”, a cărui legătură cu spațiul visului se face remarcată încă din titlu. Prin acest volum se poate vedea o împlânzire a stilului revoluționar care se face mai puternic simțit în cadrul primelor volume. Cu toate acestea, viziunea revoluționară este înlocuită cu o viziune mai violentă a imaginilor, de data aceasta spațiul oniric nu este unul liniștitor, ci este un spațiu mai degrabă de coșmar, înfățișând o viziune apocaliptică, întunecată.²³

¹⁴ Gellu Naum, *op.cit.*, pp. 95 – 97.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 96.

¹⁶ C.f. Ion Pop, *op. cit.*, pp. 43-44.

¹⁷ Alina Ologu, *Gellu Naum: experiment poetic*, Editura Pontica, Constanța, 2007, p. 114.

¹⁸ Simona Popescu, *op. cit.*, p. 173.

¹⁹ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 205.

²⁰ Ion Pop, *op. cit.*, p. 35.

²¹ *Ibidem.*

²² Gellu Naum, *op. cit.*, p. 115.

²³ C.f. Iulian Cătăluș, *op. cit.*, p. 153.

Ceea ce caracterizează și scoate în evidență acest volum este sentimentul puternic al dorinței care încarcă versurile insolite ale poemelor. Călătoria pornită prin „Drumețul incendiar” se continuă și aici, cititorul având impresia că a pătruns într-o lume ireală, în care este condus de ghidul Gellu Naum, care îl poartă prin toate cotloanele ascunse ale acestui spațiu privilegiat. Cu toate că lumea visului este accesibilă tuturor, doar cei inițiați, adevărații poeți știu ce să caute aici, știu unde să meargă și ce să aducă în lumea reală, în textele lor.

Și în aceste poeme apar simboluri deja bine cunoscute operei naumiene, printre care se numără păianjenii, oglinda (prag spre lumea visului), pianele, statuile, cadavrele, vampirii, fluturii, meduzele, șerpii, plantele carnivore etc.²⁴

Poetul se află într-o continuă căutare și, astfel, răscolește această lume a somnambulilor, „prin mijlocul crăpat al retinei” și reușește să pătrundă în spațiul oniric prin simbolul ușii lumii de dincolo, și anume: oglinda. Oglinzile înfățișate în poemul care dă și titlul acestui volum, nu arată ce se ascunde dincolo de ele, acestea au o culoare funerară și sunt înconjurată de o atmosferă rece: „Am întârziat lângă aceste oglinzi negre. Au uitat să-mi aducă steaua mea preferată și ceva călduros”²⁵. Natura jucăușă a poetului iese la iveală în preajma ființei iubite și poetul încearcă un joc de imaginație cu aceasta: „trebuie să-ți vopsești ochii cu mult albastru sau să-i închizi/ Vom crede cel puțin că ești o stea de mare.”²⁶

Astfel, atracția poetului pentru imaginar și implicit pentru călătorie și oniric este dată în special de apartenența sa la suprarealism. Suprarealismul „cere” o scriitură care să se îndepărteze de lumea reală, o scriitură la granița dintre vis și realitate, o scriitură cel mai bine realizată într-un mediu în care nimic nu este ceea ce pare, dar nici nu se îndepărtează prea mult de ceea ce este.

Astfel, Gellu Naum, precum și restul suprarealiștilor, este atras de ceea ce se îndepărtează de realitate, de lucrurile care se încadrează în sfera oniricului, pentru a-i putea da frâu liber „omului interior” (a cărui vitalitate reiese din spațiul visului) și nevoii acestuia de a ieși la lumină prin creație. În lupta dintre cele două laturi ale ființei poetului („omul interior” și „omul cultural”), acesta își dorește o cale de mijloc, care să împacă cele două părți opuse ale aceluiași întreg și, astfel să devină „unu”.

Reîntregirea poetului se poate realiza pe două căi, fie prin iubire, fie prin intermediul „părții celeilalte”, care „e unica modalitate ontologică, absorbind dublurile”.²⁷

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei

1. Naum, Gellu, *Opere I. Poezii*, Ed. Polirom, Iași, 2011

Bibliografia critică:

1. Cătălău, Iulian, *Avangarda literară românească și visul: Studiu literar despre implicațiile fenomenului oniric în definirea avangardei literare românești*, Ed. Universității Transilvania Brașov, Brașov, 2011
2. Gongonea, Silviu, *Gellu Naum: aventura suprarealistă*, Ed. Aius PrintEd, Craiova, 2013.
3. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008
4. Morar, Ovidiu, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Ed. Univers, București, 2003
5. Ologu, Alina, *Gellu Naum: experiment poetic*, Editura Pontica, Constanța, 2007
6. Pantea, Aurel, *Poeți ai transcendenței pline*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003
7. Pop, Ion, *Gellu Naum – poezia contra literaturii*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001.
8. Popescu, Simona, *Salvarea speciei (Despre Suprarealism și Gellu Naum)*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000.
9. Ștefan Augustin, *Lampa lui Diogene*, Ed. Eminescu, București, 1970

²⁴ C.f. Silviu Gongonea, *op. cit.*, p. 127.

²⁵ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 151.

²⁶ *Ibidem.*, p. 152.

²⁷ Aurel Pantea, *Poeți ai transcendenței pline*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003, p. 113.

NARRATIVE DISCOURSE IN THE PROSE OF VASILE VOICULESCU

Elena-Cristina Vancea (Filigean)

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: *In this article we aim to analyze the concept of magical realism in Vasile Voiculescu's prose. It is an applied article because we use narratology as a research method to highlight a series of narrative artifices that Vasile Voiculescu uses in his stories to insert the magic into the reality plan, keeping the sense of truthfulness of the narration. Starting with a brief presentation of the concept of magical realism and of the research method for the purpose of exposing the theoretical concerned aspects, we will then present the way Vasile Voiculescu uses the technique of exaggeration, the figurative expression, the abundance of details, the ambiguity, the suspense, the gradation, but also other artifices of the narrative speech to shape a fictional universe specific to the magical realism of folk origin.*

Keywords: *narratology, magical realism, fantastic, Vasile Voiculescu, prose.*

Realismul magic reprezintă un concept aplicat în artă, caracterizat prin îmbinarea armonioasă dintre elementele lumii reale și elemente fictive.

Realismul magic poate fi înțeles și ca o mișcare artistică care s-a dezvoltat după Primul Război Mondial, manifestându-se în special în pictură. Termenul a fost introdus în anul 1925 de către criticul de artă de origine germană Franz Roh pentru a desemna mișcarea artistică din Europa și pentru a face diferența dintre expresionism și noul curent în pictură. Roh a utilizat acest concept după ce a observat că foarte multe opere de artă aparținând unor pictori consacrați îmbinau armonios elemente care aparțineau lumii reale cu elemente fantastice. Aceste opere de artă au fost caracterizate prin surprinderea cu exactitate a detaliilor și a formelor, iar rolul elementelor fantastice era acela de a „deschide” mintea privitorilor, creând practic în inconștientul acestora o adevărată capcană.

O definiție concisă și sincretică a acestui concept este evidențiată în *Dicționarul Oxford al Termenilor literari*. Potrivit acestei lucrări, realismul magic este un

„gen ficțional modern în care evenimentele fantastice și fabuloase sunt incluse într-o narațiune care menține tonul credibil al prezentării obiective a realității. Acest gen desemnează o tendință a romanului modern de a depăși limitele realismului și de a mobiliza energiile fabulei, ale folclorului și ale mitului.”¹

Deși termenul de realism magic este folosit pentru prima oară de criticul german Franz Roh, unii critici literari sunt de părere că sensul care îi este atribuit astăzi își are originea nu în anul 1925, ci treizeci de ani mai târziu într-un eseu semnat de criticul spaniol Angel Flores pentru a defini noul curent care se dezvoltă în America Latină. Criticul îl numeste pe Jorge Luis Borges drept primul scriitor care a cultivat caracteristicile realismului magic în operele sale, în timp ce, în ultimii ani, tot mai mulți oameni de litere văd în Borges un precursor și în Alejo Carpentier și Miguel Angel Asturias adevărații promotori ai realismului magic.

De-a lungul timpului, acest concept a avut parte de numeroase interpretări care s-au dovedit a fi, de cele mai multe ori, contradictorii. Cele mai multe afirmații se referă la noțiunea de realism magic ca la o literatură a granițelor, depășindu-le, surprinzând imagini noi și prezentând realitatea din diverse puncte de vedere. În această situație, realitatea este percepută ca un joc între real și imaginar, ca o îmbinare armonioasă dintre conștiința individuală și cea colectivă, fiind o pendulare între a crede și a nu crede ceea ce se prezintă.

¹*** The Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford University Press

Acest curent artistic a influențat într-o foarte mare măsură și literatura, operele unor scriitori importanți fiind caracterizate prin existența realismului magic. Primele opere literare care îmbină elemente reale, palpabile, cu elemente care aparțin unei lumi fantastice, miraculoase au fost realizate de către scriitorii sud-americani, precum: Gabriel Garcia Márquez, Jorge Luis Borges, Isabel Allende și Alejo Carpentier, iar pe teritoriul european literatura de acest gen a fost abordată de scriitorul de origine germană Günter Grass și cel de origine engleză John Fowles.

Trăsătura definitorie a acestor opere o constituie prezența elementelor fantastice. Elementele fantastice se îmbină armonios cu cele reale, astfel încât narațiunea în sine să nu fie alterată. În acest fel, lumea conturată în asemenea opere este prezentată dintr-o altă perspectivă, o perspectivă onirică și ireductibilă. Literatura caracterizată prin realism magic este receptată din punctul de vedere al persoanelor care trăiesc în lumea reală, dar care sunt însă capabile să parcurgă și experiențe diferite de cele din realitate. Elementele fantastice caracteristice acestui tip de literatură nu pot fi considerate ireale, ci dimpotrivă, acestea se suprapun cu realitatea ținând cont că sunt percepute în urma unei experiențe subiective.

Realismul magic din operele literare constă, mai precis, într-o îmbinare atentă și strălucită a elementelor naturale și cotidiene cu cele supranaturale, într-o manieră care permite perceperea miraculosului ca și cum ar fi elementul cel mai obișnuit posibil. În general, realismul magic specific literaturii creează oricărui cititor senzația și impresia că această lume miraculoasă a fantasmelor este de fapt lumea în care trăim zilnic.

Realismul magic și-a făcut simțită prezența și **în contextul literaturii române**, fiind abordat în operele unor mari scriitori români care au demonstrat un real interes față de perspectiva narativă specifică acestui curent, aceea de a prezenta evenimentele sau personajele fantastice, insolite ca fiind o parte firească și credibilă a realității înconjurătoare, menținând impresia de veridicitate a relatării.

Realismul magic există ca manifestare artistică prin numeroși reprezentanți pe care îi are și care vin din diferite timpuri și medii diverse, iar din punct de vedere ideologic necesită o analiză aprofundată cu referiri la toate aspectele care au încercat să traseze un cadru general. Pentru a percepe contextul în care s-a manifestat realismul magic și a-i identifica trăsăturile consider că **naratologia** este o **metodă de cercetare** utilă.

Naratologia este disciplina care studiază tehnicile și structurile narrative din operele literare. Potrivit *Dicționarului explicativ al limbii române*, naratologia este o

„ramură modernă a teoriei literare, inițiată de școala formală rusă și continuată de structuralism, care studiază gramaticile și lumile ficționale ale textelor narrative.”²

Întrucât naratologia vizează elementele structurale ale unui text narativ, atunci când interpretăm o operă literară prin prisma naratologiei, trebuie avută în vedere particularitatea oricărei opere literare de a fi constituită din:

- *istorie/poveste (diegeză)*, termen care desemnează într-o operă literară „conținutul” ei narativ, elementele reale sau fictive relatate în text, reprezentate într-un univers autonom, cu legi proprii, corespunzătoare planurilor realității;

- *narațiune/discurs* care presupune relatarea unuia sau a mai multor evenimente ce implică instanțele comunicării narrative: *un narator* care face relatarea, *un cititor* care ia cunoștință de cele relatate și *un mod* de a face cunoscute evenimentele și personajele.

Narațiunea ca istorie are în centrul ei, după cum precizează și Tzvetan Todorov în „*Categoriile narațiunii literare*”³, acțiunea („logica acțiunilor”) și personajele aflate în anumite raporturi. Referitor la acțiune, teoreticianul evidențiază „legea repetiției” de care face uz poetica tradițională, observând că „în orice operă există o tendință de repetare, afectând fie acțiunea, fie personajele sau amănuntele descrierii”⁴ care se manifestă la nivelul anumitor „figuri retorice” precum *antiteza*,

² *Dicționarului explicativ al limbii române*. București: Editura Univers Enciclopedic. 1998.

³ Todorov, T. (1972). „Categoriile narațiunii literare” în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. București: Editura Univers.

⁴ *Ibidem*, p. 373.

gradația și paralelismul. Având în vedere atât gradul de generalitate, cât și raportul formal între acțiuni al grilei poeticii clasice, Todorov propune două modele diferite de interpretare:

- *modelul triadic* potrivit căruia „întreaga narațiune este constituită prin înălțuirea sau angrenarea unor micronarațiuni”⁵ care, la rândul lor, sunt compuse din trei sau uneori din două elemente obligatorii;

- *modelul omologic* prin care se descoperă în cadrul narațiunii o relație de interdependență, „o relație proporțională cu patru termeni”.⁶

În ceea ce privește relațiile dintre personaje, sunt prezentate trei tipuri fundamentale: *dorință* (exprimată prin predicatele a iubi/ a urî), *comunicare* (a se confesa/ a divulga un secret) și *participare* (a ajuta/ a se opune).

Narațiunea ca discurs implică trei procedee: *timpul, aspectele și modalitățile narațiunii*. *Timpul narațiunii* exprimă raportul dintre timpul istoriei și timpul discursului care este linear, dispunând evenimentele unul după altul, nu în același timp ca în istorie. *Categoria aspectului* vizează relația dintre narator și personaj. Todorov delimitează trei forme ale „privirii” narrative, numite „viziuni”⁷:

- *viziunea „dindărăt”*: naratorul știe mai multe decât personajul, îi citește gândurile, îi cunoaște dorințele;
- *viziunea „împreună cu”*: naratorul știe cât știu personajele (sau unul dintre ele) și vede prin ochii lor;
- *viziunea „din afară”*: naratorul știe mai puțin decât oricare dintre personaje, le lasă să vorbească și să acționeze, nu oferă explicații, motivații.

Modalitățile narațiunii se referă la modul în care naratorul expune povestea. Istoria poate fi adusă la cunoștință prin două modalități: *relatarea* care presupune prezentarea, povestirea evenimentelor și *reprezentarea* care constă în punerea în scenă a evenimentelor prin intermediul personajelor. Pornind de la concepția că vorbirea este în același timp enunț și enunțare, Todorov consideră a fi mai întemeiați termenii de *modalitate constitutivă (obiectivă)* care se raportează la enunț și *modalitate performativă (subiectivă)* care ține de enunțare.

Analizând discursul fantastic, Todorov pornește de la

„trei trăsături care arată cu deosebită limpezime în ce fel se realizează unitatea structurală. Cea dintâi ține de *enunț*, cea de-a doua de *enunțare* (așadar amândouă de *aspectul verbal*); cea de-a treia de *aspectul sintactic*”⁸.

Astfel, pentru cercetător, un prim aspect specific supranaturalului poate fi observat în relația sa aparte cu figurile de stil, bazată pe *exagerare* și pe faptul că fantasticul „realizează sensul *propriu* al unei expresii *figurate*”⁹. Tot de enunț ține și a treia modalitate de interpretare a expresiilor figurate, menite să pregătească cititorul în vederea producerii faptului insolit: și anume, acestea sunt precedate de binecunoscutele formule modalizante precum „mi se părea”, „ai fi zis”, „ca și cum”. A doua trăsătură prezentată de Todorov nu mai ține de enunț, ci de enunțare și are în vedere *naratorul reprezentat* care întărește veridicitatea evenimentelor insolite prezentate. O a treia trăsătură a discursului fantastic, vizând aspectul sintactic, constă, în opinia aceluiași critic, în legătura care se stabilește între cititor și timpul lecturii, orice povestire fantastică necesitând a fi citită „de la început înspre sfârșit”¹⁰.

Considerațiile lui Todorov referitoare la implicațiile narrative ale povestirii supranaturale au fost dezvoltate ulterior de majoritatea teoreticienilor. Dintre teoreticienii români, Ioan Vultur urmează îndeaproape direcția impusă de Todorov consacrând un întreg capitol „dispozitivului narativ”.¹¹ În opinia acestuia, *naratorul reprezentat* este cel mai adecvat literaturii supranaturalului. Urmând clasificarea lui Gérard Genette, Vultur afirmă că povestirea fantastică, ca oricare alt tip de

⁵ *Ibidem*, p. 375.

⁶ *Ibidem*, p. 377.

⁷ *Ibidem*, p. 389-390.

⁸ Todorov, T. (1973, p. 97). *Introducere în literatura fantastică*. București: Editura Univers.

⁹ *Ibidem*, p. 99.

¹⁰ *Ibidem*, p. 110.

¹¹ Vultur, I. (1987, p. 42). *Narațiune și imaginar*. București: Editura Minerva.

istorie, poate avea un narator autodiegetic, homodiegetic sau heterodiegetic. Referitor la narațiunea homodiegetică, Ioan Vultur distinge două categorii: *naratorul-martor* al cărui rol este

„de a mărturisi, de a depune mărturie, deci de a certifica în mod cât mai obiectiv cele văzute, întâmplare etc. [...] În unele cazuri, el este un fel de umbră, de *alter ego* al eroului, al protagonistului istoriei, observând ceea ce i se întâmplă acestuia. De obicei, martorul păstrează o poziție de neutralitate și de raționalitate, constituind în cadrul narațiunii persoana căreia i se poate acorda tot creditul, deoarece nu se înșală în legătură cu ceea ce a văzut.”¹²

și *naratorul-protagonist* care derivă din ipostaza de martor ce „nu poate fi păstrată până la capăt, deoarece acesta e antrenat și el în vârtejul întâmplărilor extraordinare”¹³.

În linii mari, acestea sunt coordonatele narrative prin prisma cărora vor fi interpretate povestirile lui Vasile Voiculescu pentru a evidenția modul în care prozatorul combină în narațiunile sale elementele fantastice, miraculoase cu cele reale, creând impresia că sunt o parte firească a realității înconjurătoare.

Povestirile lui Vasile Voiculescu sunt opera unui „prozator perfect stăpân pe mijloacele sale”¹⁴ care nu lasă să se bănuiască că autorul lor ar fi același cu poetul. Pentru a-și dovedi calitatea de prozator excepțional Vasile Voiculescu folosește o serie de mijloace care țin atât de aspectul verbal (adică de enunț și de enunțare), cât și de aspectul sintactic. Așadar, un mijloc de care prozatorul se folosește în relatarea unor întâmplări miraculoase îl constituie folosirea într-un mod aparte a discursului figurat, căci, așa cum spune Tzvetan Todorov „supranaturalul poate uneori să-și găsească izvorul într-o imagine figurată, el reprezentând ultima treaptă a acesteia.”¹⁵ Astfel, în povestirea *Sezon mort* fabulosul se proiectează printr-o tehnică a *exagerării*, tehnică specifică supranaturalului¹⁶, pe care prozatorul o posedă uzând de ea în viziunile sale hiperbolice. Voiculescu descrie tot ceea ce este enorm, masă uriașă, îngrămădire monstruoasă, el nu se mulțumește să spună doar cât de numeroase sunt speciile de animale care populează fabuloasa fazanerie sau cele care „asaltează” fazaneria, ci evocă dimensiuni care ne transferă în supranatural:

„Era o unduire vie de sute de culori de tot felul. Un alai împărătesc de fulgi, pene, penaje și cozi [...]. Crescătorie asta de fazani din mijlocul pădurii exercită o vrajă uriașă până la mari depărtări. [...] Colosalul focar de viață fragedă și gustoasă aprins de prietenul meu deschidea poftele și chema neconținut, cu vibrările-i profunde, toate gurile și pânțele hulpave să se înfrupte din el.” (p.73-75)

Fabuloasa crescătorie iradia

„ca un gigant magnet, dar se și aținea ca o imensă capcană întinsă tuturor vietăților văzduhului, pământului și subpământului, care roiau în jurul ei ca fluturii la lumină și veneau să moară în flacăra armelor noastre.” (p.79)

O viziune similară a proiectării fabulosului se întâlnește și în *Pescarul Amin*. Din nou verva enumerativă și cumulativă a prozatorului este vizibilă, aglomerarea imaginilor vizând „urieșenia” acvatică trece de la ape la făpturile ei. Astfel, Dunărea umflată de ploi și zăpoare se revarsă, pare „un imens șir de dâmburi rostogolitoare”, fluviul se năruie în „puhoaie nebune”, iese din matcă împingând „duiumurile de ape furioase”. Odată cu apa se revarsă alte „duiumuri”, de pești, ce pornesc într-o „migrare fantastică”, amintind parcă de migrarea fabuloasă a armatei de „jigadini” din *Sezon mort*. Folosindu-se astfel cu abilitate de această tehnică a exagerării, Voiculescu creează o atmosferă propice în care se trece pe nesimțite de la hiperbolă la evenimentul supranatural.

Dacă în aceste două cazuri figura de stil (hiperbola) este izvorul, punctul de origine al evenimentului supranatural, există, pe lângă această relație „diacronică”, în proza voiculesciană și o relație „sincronică”¹⁷. Astfel, apariția elementului fantastic este precedată de o serie de comparații, de expresii figurate foarte frecvente în limbajul de toate zilele, dar care desemnează un eveniment supranatural. Asemenea exemple întâlnim în *Loștrița*, unde descrierea loștriței prefigurează evenimentele: comparația cu „o domniță lungită la soare pe plaja de nisip argintiu” anticipează

¹²*Ibidem*, p. 44.

¹³*Ibidem*, p. 45.

¹⁴Manolescu, N. „Povestirile lui Vasile Voiculescu”. *Luceafărul*, 1971, nr. 2, 9 ianuarie, p. 2.

¹⁵Todorov, T., *op. cit.*, p. 97.

¹⁶*Ibidem*, p. 98.

¹⁷*Ibidem*, p. 100.

metamorfoza lostriță-femeie, iar structura contrastivă frumusețe exterioară-caracter malefic („frumusețea-i fără împotrivire” – „prădalnică”, „hulpavă de pește”, „nesătulă de carne de om”) anticipează seriile de antinomii pe care se întemeiază povestirea. Tot astfel, în **Pescarul Amin**, descrierea iscusitului pescar are un rol important: comparația cu o ființă acvatică: („Amin are în făptura lui ceva de mare amfibie”, pieptul său este „larg cuprinzător”, el are brațele și palmele „ca niște lopecioare”, iar pielea de pe el este „lunecoasă” fără nici un fir de păr, ea nu rămâne udă, „se zvântă dintr-odată”) anticipează dedublarea fantastică om-animal, om-totem. Astfel, folosindu-se de procedee precum suprapunerea planurilor și intensificarea detaliilor în descrierea acestor personaje, prozatorul introduce în text o serie de detalii care subliniază asemănările dintre om și animal, plasând asupra textului acea ambiguitate caracteristică fantasticului. Ambiguitatea povestirilor se creează și prin folosirea „formulelor modalizante.”¹⁸ Astfel, ni se precizează în **Pescarul Amin** despre erou că „se zice că s-ar fi trăgând din pești”, sau în **Lostrița**: „ai zice că e o domniță ...”. Se poate astfel observa că folosirea figurilor de stil de către prozator nu reprezintă o simplă trăsătură stilistică, ci mai degrabă o proprietate ce ține de însăși structura realismului magic, fiindcă, dacă se folosește neîncetat de discursul figurat, aceasta este pentru că el și-a găsit aici punctul său de origine. „Supranaturalul ia naștere din limbaj, el este în același timp consecința și piatra lui de încercare.”¹⁹

Ceea ce contribuie la explicarea, înțelegerea și întregirea aurei de fantastic-miraculos a povestirilor voiculesciene este și prezența naratorului. În multe povestiri întâlnim povestitorul în ipostaza *naratorului reprezentat*, un narator care convine perfect inserării miraculosului în planul realității. Astfel de naratori reprezentați sunt poetul din **Iubire magică**, judecătorul din **În mijlocul lupilor**, sculptorul din **Căprioara din vis**, tânărul din **Lipitoarea** etc. Prin faptul că au participat ei înșiși la întâmplarea pe care o povestesc, ei conferă acesteia un puternic caracter real. Naratorul reprezentat este preferabil personajului care poate minți cu ușurință; aparținând personajului, discursul narativ nu poate fi acceptat înaintea unei prealabile verificări; aparținând însă naratorului-personaj, discursul este mai presus de orice îndoială. Așadar, evenimentele inexplicabile pentru cei care le ascultă devin credibile prin faptul că sunt relatate de cineva care este în același timp unul dintre eroii povestirii și naratorul ei: el este un om ca toți ceilalți, iar cuvintele sale sunt de două ori demne de toată încrederea. Un aport deosebit la întregirea caracterului verosimil al unui eveniment miraculos îl are și naratorul-martor, judecătorul din **În mijlocul lupilor**. Fiind el însuși prezent la desfășurarea sau producerea evenimentului, naratorul-martor are rolul de a mărturisi, de a relata, fără a denatura, fără a exagera, deci de a certifica în mod cât mai obiectiv cele văzute, întâmplate. Păstrând de obicei o poziție de neutralitate și de raționalitate, naratorul-martor constituie în cadrul narațiunii „persoana căreia i se poate acorda tot creditul, deoarece nu se înșală cu ceea ce a văzut.”²⁰ Astfel, chiar dacă evenimentele sunt supranaturale și greu de crezut, ele devin credibile prin însăși prezența acestor naratori. Întâmplarea stranie, ciudată pe care au trăit-o acești povestitori are efecte nu numai asupra celor care o ascultă sau o citesc, ci și asupra celor care o relatează. În aproape toate aceste povestiri, după ce tensiunea a atins punctul culminant, prin dezlănțuirea unor forțe oculte ale naturii, naratorul reprezentat părăsește lumea povestirii grăbit, pripit. Eroul din **Iubire magică** este atât de surprins de ritualul de magie la care a asistat, încât fuge din satul de munte cu o viteză pe care numai spaima teribilă o poate da. Nu altfel procedează lucidul judecător din **În mijlocul lupilor**. Deși plecarea lui din sat nu părea iminentă, după teribila aventură din noaptea Sfântului Andrei, el părăsește lumea povestirii în grabă „ca un nebun”, bucuros de a fi fost chemat la București. Și sculptorul din povestirea **Căprioara din vis** are de suferit după faimoasa aventură onirică al cărei protagonist a fost: se îmbolnăvește grav, apoi trece printr-o lungă convalescență, revenindu-și numai după mult timp. Revenirea la starea, sau mai bine zis la condiția inițială a personajelor-narator aduce asupra textului o îndoială în legătură cu realitatea întâmplării. Eroul din **Iubire magică**, zguduit puternic de teribila întâmplare, mărturisește în final: „Nici acum nu știu bine ce a fost. Și dacă a fost.” Această îndoială a naratorului reprezentat față de propria sa

¹⁸*Ibidem*, p. 101.

¹⁹*Ibidem*, p. 102.

²⁰Vultur, I., *op. cit.*, p. 44.

povestire nu este însă decât un element de excepțională îndemânare tehnică, deoarece ea așează în interiorul textului acea incertitudine care-l face pe povestitor, dar și pe cititor să ezite în a da o explicație, ezitare considerată drept una din condițiile producerii fantasticului.²¹ Pe lângă acest tip de „personaj experimentator”²², receptacol al desfășurării întâmplării insolite, apare în proza lui Vasile Voiculescu și un „personaj inițiator”²³, săvârșitor al întâmplării extraordinare: Amin în *Pescarul Amin*, Luparul în *În mijlocul lupilor*, schimnicul din povestirea cu același nume, etc.

În afara acestor mijloace care țin de nivelul verbal (de enunț și enunțare), Voiculescu folosește și mijloace ce țin de nivelul sintactic, de structura povestirii narațiunii. Un astfel de mijloc este *gradația*, mijloc important în realizarea discursului fantastic.²⁴ O povestire care se constituie în virtutea unei subtile și complexe gradații este *Căprioara din vis*, în care naratorul prezintă la începutul povestirii o serie de detalii legate de experiența visului alcătuind o insolită teorie a visului, detalii care converg spre punctul culminant: faimoasa experiență onirică a eroului. Aici naratorul contează pe efectul de contrast dintre imaginea introductivă, anume convențională și ceea ce urmează a se întâmpla, punând astfel în evidență o gradație perfectă.

Un alt artificiu de tehnică narativă utilizat cu abilitate de prozator în relatarea unor „întâmplări dincolo de fire” este crearea suspansului. De cele mai multe ori suspansul ia naștere prin întreruperea povestirii, întrerupere menită să țină treaz interesul ascultătorilor, dar și pe al cititorilor. Întreruperea poate fi o întrebare referitoare la un amănunt semnificativ sau în unele cazuri ea lungeste narațiunea: „Și ce făceați cu atâtea mortăciuni?”, întreabă cineva pe naratorul din *Sezon mort*, sau „Și care este izvorul artei, maestre?” este întrebarea adresată sculptorului din *Căprioara din vis*, la care ceilalți ce-l ascultă sar imediat și-l apostrofează: „– Lasă-l, domnule, ce interes are?” – *Sezon mort*, și respectiv: „– Nu-l mai întrerupeți, că nu mai ajungem niciodată la poveste.” De asemenea, întreruperea poate să însemne și o îndoială cu privire la adevărul povestirii, dar naratorul nu se teme căci a fost el însuși eroul sau martorul evenimentului miraculos.

Pe lângă această tehnică a suspansului întâlnim în majoritatea prozelor voiculesciene tendința autorului de a da o explicație evenimentului insolit. O explicație rațională în termeni științifici întâlnim în *Iubire magică*, unde vraja este justificată ca un fenomen de emisie-recepție a undelor cerebrale:

„Vraja ? E destul ca printr-o practică oarecare pe lungimea de undă a vibrației sale să se adapteze unda unei alte voințe, rea sau binefăcătoare, pentru ca vraja să se și înscăuneze.”(p.75), sau în faimoasa povestire a Luparului din *În mijlocul lupilor* :

„Eu cred că văpaia omului dumitale era un fosfor oarecare, un putregai, cum face lemnul unor copaci, cu care el își îmbibase mâinile și obrazul, ca să ție în respect fiarele.”(p.113),

explicație ce întărește caracterul real al întâmplărilor miraculoase. Alteori, chiar farmecul astrului tutelar romantic: luna este estompat printr-o asemenea explicație: „Așa cum alții capătă insolație, sunt persoane simțitoare la razele mult mai magnetice ale lunii”, așadar Charles din *Sezon mort* a fost lovit de „înlunație.”

Dar chiar dacă explicația realistă este plasată în preajma misterului, ea nu face ca aceasta să piardă din intensitate, din contră sporește și mai mult taina povestirii. Justificarea reală ilustrează imposibilitatea narațiunii de a se desprinde de universul spiritual al auditoriului căruia i se adresează: evitând livrescul, în scopul găsirii „trăirii” adevărate, narațiunea se întoarce la livresc („Am citit undeva despre asta” – este argumentul pe care se bazează explicația în povestirea *În mijlocul lupilor*). Alteori, explicația nu reușește să diminueze efectul pe care povestirea îl are: astfel justificarea nebuniei folcloristului din *Iubire magică* drept o „psihoză excito-maniacală”, „ereditate încărcată”, etc. nu este luată în seamă, căci pe chipurile pline de spaimă este evidentă convingerea că nebunia acestuia are alte cauze. Așadar, ceea ce părea o îndreptare a povestirii spre real, nu este

²¹Todorov, T., *op. cit.*, p. 42.

²² Pavel Dan, S. (1975, p. 90). *Proza fantastică românească*. București: Editura Minerva.

²³*Ibidem*, p. 90.

²⁴Todorov, T., *op. cit.*, p. 107-109.

decât o strategie a fantasticului. Explicația realistă, științifică nu reprezintă decât o capcană în producerea fantasticului, ea este acea „porțiță de scăpare” spre justificarea naturală dată întâmplării misterioase, despre care vorbește Tzvetan Todorov, porțiță care „trebuie să fie destul de îngustă ca să te poți sluji de ea.”²⁵

Prin deosebita abilitate artistică de care dă dovadă în îmbinarea acestor artificii de tehnică pentru a realiza o prezentare extraordinară a unor întâmplări insolite, Vasile Voiculescu atribuie prozei sale sensuri și semnificații profunde făcând-o să figureze ilustrativ și să se încadreze în categoria realismului magic de sorginte folclorică.

BIBLIOGRAPHY

I. Bibliografia operei

Voiculescu, Vasile. (1988). *Capul de zimbru*. Craiova: Editura Scrisul românesc.

Voiculescu, Vasile. (1982). *Capul de zimbru*. București: Editura Cartea românească.

Voiculescu, Vasile. (1975). *Iubire magică*. București: Editura Minerva.

II. Bibliografie critică

Dicționarului explicativ al limbii române. București: Editura Univers Enciclopedic. 1998.

*** *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, 2008.

Manolescu, Nicolae. (1971). „Povestirile lui Vasile Voiculescu.” În: *Luceafărul*, 1971.

Pavel Dan, Sergiu. (1975). *Proza fantastică românească*. București: Editura Minerva.

Todorov, Tzvetan. (1972). „Categoriile narațiunii literare.” În *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. București: Editura Univers.

Todorov, Tzvetan. (1973). *Introducere în literatura fantastică*. București: Editura Univers.

Vultur, Ioan. (1987). *Narațiune și imaginar*. București: Editura Minerva.

²⁵*Ibidem*, p. 64.

DEDOUBLING OF ANIMALS IN ARGHEZI'S SPIRIT

Bianca Andreea Vasile

PhD Student, University of Craiova

Abstract: *Animals have always been chosen to depict various meanings in literature. Most of them are used as functional tools, that complete the whole image, feelings and states, in which the main theme is described, but some of the authors choose to assign a meaningful dualism to those creatures. Arghezi's volume "Flowers of the Mold" sums up a wide bestiary, that enhances the duality of each represented creature. The symbolic figures of humanity: genesis and behaviour framed by and within the animal's world, discovered in almost every poem, are not only an attempt to hide significant messages - due to communism -, but also an approval to approach and to catch Arghezi's palpable dimensions in a reputable depth.*

Keywords: *dualism, genesis, bestiary, dimensions, symbols*

1. Introducere

Omul a recunoscut - încă din antichitate și până în zilele noastre - importanța *animalului*, deoarece acesta este socotit drept o formă de concretizare, nu numai a complexelor sale psihice, ci și simbolice. Un exemplu în acest sens - ba chiar mult mai grăitor și care a pus bazele liminare ale zoolatriei¹ - este înfățișat în Egiptul antic, unde viața unei pisici exercita un rol mult mai însemnat pentru egipteni, decât însăși viața persoanei aflate în pericol, fapt întărit mai departe și de descoperirea numeroaselor mumii de animale. Necuvântătoarele ocupă un loc special și în cultura chineză - de cele mai multe ori acestea apar reprezentate ca ființe fabuloase, cu forme stranii, neobișnuite -, iar aici putem consemna succint prezența corbului cu trei picioare - fiecare picior reprezentând cerul, pământul și omul -, vulpea cu nouă cozi - care marchează distribuția celor nouă regiuni ale imperiului -, „centauri, cu două busturi umane lipite unul de celălalt; și fiare cu câte opt capete omenești, prinse de gâturi ca niște șerpi, asemenea hidrelor din mitologia clasică greacă” (Chevalier și Gheerbrant 2009: 77).

Din ansamblul complex, la care face trimitere acest termen, putem face distincția între *animal* (sau *fiară*) și *dobitoace* (sau *domestice*). Din punct de vedere arhetipal, animalul reunește deopotrivă profunzimile inconștientului și pe cele ale instinctului, constituind, așadar, identificări parțiale cu omul². Paradigma poporului melanesian³ semnalează, într-un mod *sine-qua-non*, natura ambivalentă a omului, deoarece „ființa omenească posedă un suflet dual... Se crede că în timpul vieții oamenii se identifică cu speciile care le vor anima în viața viitoare”(Eason 2008: 135)⁴. Vietățile posedă - prin natura lor pură, nealterată - puteri și calități, pe care oamenii doresc să și le însușească - ca de exemplu înțelepciunea vulturului sau curajul leului -. Cu toate acestea, de-a lungul timpului, au circulat, în domeniul artelor, diverse transpuneri și semnificații ale animalelor, care s-au coagulat treptat, nu atât de mult pe natura ideală, spiritualizată a acestor reprezentanți - fapt ce a determinat diminuarea importanței lor sacre în rândul oamenilor -, ci s-au împrumutat și acordat oamenilor particularități „mundane”, bazate pe părțile nefavorabile, prejudiciabile ale acestora.

¹ Cult ce acorda considerația cuvenită animalelor, care zugrăveau, la rândul lor, divinități sau legătura dintre partea materială, pământească și cea spirituală, cerească.

² „Fiecare corespunde unei părți a naturii umane, integrată sau care trebuie integrată în unitatea armonioasă a persoanei.” (Ibidem 2009: 78)

³ Locuitori ai unei subregiuni din Oceania, denumită Melanesia

⁴ Toate traducerile din articole și cărți al căror traducător nu este specificat în secțiunea dedicată bibliografiei, îmi aparțin

Lucrarea de față își propune, pe de-o parte, să identifice și să analizeze duplicitatea caracterului uman, redat la nivelul textului, prin intermediul reprezentării plastice, a celor mai însemnate animale din volumul *Flori de mucigai*, iar pe de altă parte, să evidențieze nuanțarea lumească, ordinară, agrestă a constituției morale, sociale, etc. a omului, prin eliminarea – parțială, uneori totală – a caracterului sacramental și adoptarea, astfel, a caracterului profan al necuvântătoarelor, acolo unde textul permite creionarea unor astfel de paradigme.

2. Clasificări

TAUR

Dicționarul de simboluri, coordonat de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, ne schițează o primă imagine de ansamblu a taurului: „Taurul sugerează ideea de putere și pornire irezistibilă. El îl evocă pe masculul năvalnic, ca și pe înfricoșătorul Minotaur, paznic al labirintului. Sau pe crudul și tunătorul Rudra din Rig-Veda, a cărui sămânță bogată fertilizează pământul” (921).

În *The book of symbols*, coordonată de Ami Ronnberg și Kathleen Martin, ni se imprimă diferența dintre un taur (mascul necastrat), care se regăsește și în mitologia indiană, sub forma elementului primordial ordonator - „universul a fost susținut de picioarele unui taur, care indicau cele patru direcții principale ale orizontului” (308) - și un bou (mascul castrat), descris ca fiind „viguros și neostenit” și căruia îi erau atribuit muncile agricole (308).

În versurile „Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan” (*Flori de mucigai*), întâlnim imaginea taurului, care se conturează în raport cu Luca⁵, deoarece simbolul lui era un taur înaripat. Versurile citate construiesc, împreună cu întregul poem, universul descriptiv - în care Arghezi este obligat să-și manifeste „harul” - univers care se află în antiteză cu cel al lui Luca: spre deosebire de el, care a fost ajutat de o forță divină, primordială, îmbelșugată, poetul este urgisit și astfel potențarea actului creator se realizează doar prin forțe proprii. Dacă am lua în considerare varianta psihanalizei, propusă de C. G. Jung în *Der Mensch und seine Symbole* (Jung 2003: 235), am descoperi că taurul este reprezentantul vieții spirituale, care i-ar permite omului să învingă pornirile animale primitive și i-ar putea aduce pacea, prin intermediul unei ceremonii de inițiere; așadar Luca pare a fi un „inițiat” – având în vedere faptul că Evanghelia, întocmită de acesta, se deschide cu imaginea sacrificării unui taur -, în timp ce Arghezi își recunoaște cu vehemență caracterul lipsit de iscusință, primitiv: „Le-am scris cu unghia pe tencuială/ Pe un părete de firidă goală,/ Pe întuneric, în singurătate”.

LEU

Leului i s-au atribuit de-a lungul timpului miriade de interpretări și simboluri. Acesta este „puternic, suveran, simbol solar și luminos până la extrem, rege al animalelor” (Chevalier și Gheerbrant 2009: 518), care are atât calități, cât și defecte și care este, prin urmare, reprezentant al puterii materiale și spirituale.

Descoperim, tot în poezia introductivă a tomului, că acesta este emblema evanghelistului Marcu - „Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan” -; lui Marcu îi este atribuit acest simbol, deoarece Ioan Botezătorul apare descris ca fiind un leu în deșert. Poetul *mucigaiului* susține că nu a primit harul divin nici din partea leului, simbol în mitologia hindusă a energiei divine, supranumită „shakti” (Ibidem 2009:518).

VULTUR

Vulturul, rege al păsărilor, reprezentant sau mesager al divinităților, „este atributul lui Zeus (Iupiter) și al lui Hristos, emblema imperială a lui Cezar și a lui Napoleon, iar în preria americană, ca și în Siberia, în Japonia, în China și în Africa, șamani, preoți, prezicători, dar și regi și căpetenii războinice îi împrumutau atributele ca să se împărtășească din puterile lui” (Ibidem 2009: 1032).

Vulturul este ipostaziat în trei poeme argheziene: *Flori de mucigai* și *Galere* și *Rada*. În primul acesta apare în legătură cu cel de-al treilea evanghelist, Ioan. **Vulturul** a fost ales ca simbol

⁵Nu face parte dintre cei doisprezece apostoli; autorul *Evangheliei* (a treia) și a *Faptelor Apostolilor*

al Sfântului Evanghelist Ioan, deoarece acesta se înalță asemenea vulturului⁶. Arghezi nu se identifică nici cu cel de-al treilea evanghelist, deoarece situația prezentată nu putea fi îndreptată, iar „înălțarea” *ad caelum* nu reprezenta un mijloc de mântuire, cum nici „coborârea” *ad inferos* nu îl putea sustrage din universul claustrofob și demoralizant.

În cel de-al doilea poem, versurile „O șchiopătare de vulturi căzuți din stele/ Prin oțășitul întuneric tare;”, se relevă simbolismul general al vulturului – întâlnit și în Biblie -, și anume, de mesager al cerului, al spiritului superior și, astfel, al îngerilor. „Șchiopătarea vulturilor căzuți” este un semn rău prevestitor și poate fi interpretat prin moarte, cădere în infern.

Fiind considerată o pasăre solară în mitologia asiatică, o pasăre a absolutului, a transformării, în cea de-a treia poezie, vulturilor le iese în cale „Săgetătorul” - simbol al focului iluminator, elevator -, care dorește, la rândul lui, să își preschimbe natura animală, într-una spiritualizată, cu ajutorul cunoașterii.

CAL

„Calul este o putere uluitoare a năzuinței, cu care tindem să ne identificăm...I-am înhămat la plug și la trăsură, ne-am creat așezările în Vestul Sălbatic pe spinarea lor și ne-au purtat în și prin nenumărate războaie...” (Ronnberg și Martin 2010: 312).

Calul, pe de-o parte simbol ambivalent al vieții și al morții, al beneficului și maleficului, iar pe de altă parte, simbol al memoriei lumii sau al timpului, se regăsește în opera *Pui de găi...* și *Ucigă-l toaca* și joacă rolul de călăuză clarvăzătoare, așadar destinul acestuia nu poate fi separat de cel al omului. Deși cadrul descris este unul nocturn și deși mitologia susține originea calului - „din bezna adâncurilor htoniene” (Chevalier și Gheerbrant 2009: 171) -, ipostaza desprinsă din ambele poeme este una armonioasă, bazată pe interdependență.

În *Morții*, asistăm la parcurgerea ultimului drum a deținuților către groapa comună. „Mort pare și calul-nlemnit”, care sugerează prezența calului livid, galben-vânăt, lipsit de culorile calde, solare. Această metamorfozare a culorii – și implicit a calului - prevestește doliul sau moartea.

GĂINĂ

Găina îndeplinește, în cadrul diferitelor ceremonii inițiatice și divinatorii, funcția de „psihopomp”. Sacrificarea ei reprezenta mijlocul prin care lumea pământească și cea a spiritelor puteau comunica. Arghezi se folosește de simbolismul acestei practici, dar îi acordă un alt scop și un alt rezultat decât cel practicat odinioară.

În *Pui de găi...*⁷ găinile, pe care le vânduseră cei doi, reprezintă informațiile oferite grupărilor care se împotriveau partidului. Astfel aceste „găini” sunt „sacrificate” pentru a putea asigura comunicarea.

PISICĂ

Asemenea calului, pisica oscilează între benefic și malefic, între nepăsare și înțelepciune superioară. Ea este uneori considerată o „slugă a iadului” (Ibidem 2009: 734). Versurile „Și baba se linse pe buze,/ Cu pofta de sânge a unei mâțe lehuze.” incluse în *Pui de găi...*, denotă caracterul malefic, lacom, monstruos al babei. Scriitorul preferă folosirea formelor populare, în ambele cazuri, pentru a întări și a susține imaginea truculentă.

PORC

Se crede că porcul reprezintă ignoranță, lăcomie, desfrâu și egoism, dar cu toate acestea „porcul este de fapt foarte inteligent și incredibil de iscusit, când vine vorba de supraviețuire” (Ronnberg și Martin 2010: 324). Ipostaza surprinsă în poemul *Streche* este una de nebunie, de furie subită, iar prezența porcului și analogia dintre eul poetic și animal se conturează în jurul aspectelor negative ale celui din urmă, indicând astfel natura duplicitară, dar și capricioasă a omului.

ȘARPE

⁶<https://doxologia.ro/viata-bisericii/iconografie/care-sunt-simbolurile-sfintilor-evanghelisti-iconografie> [accesat la 29 aprilie, 2019]

⁷Perioada comunistă, o perioadă a opreliștilor și a negărilor, nu a putut să îi oprească pe acei oameni, care se împotriveau vehement conducerii și astfel s-au creat grupări de rezistență, care încercau să înlăture, încetul cu încetul, partidul.

Șarpele se deosebește de toate speciile animale, prin lipsa picioarelor, a părului sau a penelor. El este reprezentant atât al stărilor spiritului (suflet), cât și al stărilor materiei (libidou). În versurile „Vreau să beau sânge și să rup/ Ca un șarpe, ca un lup” – aparținând poemului *Streche* -, se conturează două etape: prima, reprezentată de șarpe – care poate marca prima scenă sexuală, dar și lipsa deplină a experienței - și cea de-a doua reprezentată de imaginea lupului – simbol al năzuințelor, dar și al experienței vaste -. „Forma sa inconfundabilă de falus, combinată cu obiceiurile de copulare,..., au fost puse sub semnul stării active...fertilității și potenței ” (Ibidem 2010: 195-6)

LUP

Lupului îi este atribuită sălbăticia, protectoratul, dar și dorința sexuală. Anterior am determinat prezența a două etape în poezia *Streche*. „În mitologie, lupii sunt descriși ca întruchipări ale fâlcilor, care se holbează, dar și a apetitului vorace. În iconografia creștină îndeosebi, ei sunt corupătorii hrăpăreți a inocenței mieluşeilor” (Ibidem 2010: 274). Așadar se poate deduce, din versurile citate, dorința scăpată de sub control, într-un moment de rătăcire.

ȘOBOLANUL

Simboluri generale ale prolificului și ale nocturnului, ale includerii și ale marginalizării, ale răzbunării și ale binefacerii, șobolanii sunt prezentați, în opera *Ion*, *Ion*, în forma și habitatul natural: ascunși, în locurile cele mai întunecate și retrase („beci”), săvârșind acțiuni, în felul lor distinct („ros”).

ȘOIMUL

Șoimul este simbol solar al incașilor din Peru. Ei simbolizau, în Egipt, principiul ceresc. În *Șatra* ne sunt aduși în prim plan „șoimii pustiei” care „însoțeau de sus”. Observatori ageri, aceștia simbolizează speranța tuturor celor care trăiesc în obscuritate – ca de exemplu prizonieri – atunci când aceștia sunt reprezentați purtând glugă.

3. Concluzii

Animalele au instituit întotdeauna o legătură valoroasă cu și între cele trei niveluri ale universului: infern, pământ și cer, iar în imaginarul poetic arghezian descoperim fiecare dintre aceste ipostaze unice.

La Arghezi ne surprinde, nu numai diversitatea structurii versurilor, ci și vocabularul deosebit de plastic și criptic, de aceea „cu excepția cazului în care nu ai fost complet înecat în sudoare, nu te poți aștepta să-ți fie dezvăluit un palat de perle pe un firde iarbă” (apud Ghiță: 258). Fie că evocăm imaginea omului înțelept (vulturul) sau pe cea a omului lacom (pisica), fie că facem trimitere la natura inconsecventă (porcul) sau la impulsurile vitale (șarpe, lup), constatăm astfel, de-a lungul volumului *Flori de mucigai*, că imaginea omului este redusă – în cele mai multe cazuri - la natura primordială a acestuia, și anume cea primejdioasă, instinctuală, sălbatică.

BIBLIOGRAPHY

Chevalier, Jean (coord.), Gheerbrant, Alain (coord.), 2009, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași: Ed. Polirom

Eason, Cassandra, 2008, *Fabulous Creatures, Mythical Monsters, and Animal Power Symbols. A Handbook*, Westport: Ed. Greenwood

Ghiță, Cătălin, 2008, *Revealer of the Fourfold Secret: William Blake's Theory and Practice of Vision*, Cluj-Napoca: Ed. Casa Cărții de Știință

Jung, Carl Gustav, 2003, *Der Mensch und seine Symbole*, Düsseldorf: Ed. Patmos

Ronnberg, Ami (ed.), Martin, Kathleen (ed.), 2010, *The book of symbols. Reflections on archetypal images*, Köln: Ed. Taschen

PAUL STERIAN-THE PATHETIC SEARCH OF THE SELF

Codina Săvulescu

PhD student, „Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract: This work treats the personality of Paul Sterian, a polyvalent spirit, poet, journalist, playwright, librettist, but also painter, engraver or economist and sociologist. This paper is structured in three chapters, analyzing the man and the poet from different perspectives: the first chapter focuses on the spiritual biography of the author, the second chapter proposes a brief analysis of the volumes of representative poetry and in the last chapter we review the critical receptions of the opera poetics of the author. It is an interdisciplinary work, located between the preoccupations of history, literary theory, aesthetics and theology.

Keywords: poetry, mystique, religious literature, interwar literature, hymn

I. RECURS LA BIOGRAFIA SPIRITUALĂ

Paul Sterian se numără printre acei poeți a căror biografie sinuoasă trebuie cercetată pentru a aprecia, mai ales, impactul aventurii existențiale asupra creațiilor poetice. Nu de puține ori, critica literară a vorbit despre relația biografie-operă, cu legături cauzale ce explică viziunea artistică a unui creator. Aceste legături se actualizează mai ales în epoci de cotitură istorică, așa cum a fost intervalul interbelic și acolada imediat următoare, postbelicul. Prin urmare, în cele ce urmează, voi insista asupra biografiei lui Paul Sterian, urmărindu-i sinapsele prin care ea devine biografie spirituală și artistică.

Personalitatea lui Paul Sterian, poet, jurnalist, dramaturg, libretist, sociolog, pictor și gravor, l-a îndreptățit pe Alexandru Mironescu să-l considere un spirit „renascentist”, un neliniștit polivalent, ale cărui atât de diverse manifestări artistice nu erau numai rodul unor căutări spirituale autentice, ci și expresia complexității sale sufletești. În acest fel și-l amintește și Ileana Mironescu care, în paginile memorialistice *În preajma lui Alexandru Mironescu*, îl va evoca astfel:

„era poet inconfundabil, celebru jurnalist, expert economist cu doctorat la Paris, sociolog renumit în echipele lui D.Gusti, pictor și gravor, dramaturg și libretist care știe toate secretele artei teatrale, violonist care și la o vârstă înaintată cânta studii de Kreisler și sonata de Cesar Franck”.¹

Provenind dintr-o familie de români macedoneni stabiliți în Oltenia, Paul Sterian s-a născut la 1 mai 1904 în București, în familia medicului Eraclie Sterian, rudă, prin bunicul dinspre tată, cu actrița Aristizza Romanescu, având, astfel, privilegiul de a crește într-o atmosferă intelectuală. Însuși tatăl lui, om cu veleități literare, publicase prin 1915 două piese de teatru: *Copilul și O inventivă ciudată (luneta magnetică)*. Prima dintre ele, cu titlul *Tout pour l'enfant*, fusese pusă în scenă la teatrul „Antoine” din Paris în 1913.

Complexitatea spiritului său îl îndeamnă să caute un rost în variatele domenii în care hotărăște să studieze. Astfel, după ce urmează cursurile liceului Gheorghe Lazăr din București, se înscrie, în 1921, în paralel, atât la Facultatea de Litere și Filozofie cât și la cea de Drept, în cadrul căreia își susține examenul de licență în 1924. Între anii 1926 și 1928 își va continua studiile la Paris unde, în 1928, obține doctoratul în Drept și Științe Economice, cu teza *La Roumanie et la reparation des dommages de guerre*.

Paul Sterian va debuta, destul de devreme, în revista „Biblioteca copiilor și a tinerimii” cu o adaptare în foileton a *Minunatei călătorii a lui Ionică în țara de dincolo de neguri* publicând mai apoi în „Buletinul Asociației Studenților Creștini” și, în mod constant, între 1923 și 1928, apărându-

¹Ileana Mironescu, *În preajma lui Alexandru Mironescu*, Editura Renasterea, Cluj-Napoca, 2015, p.103

i diferite articole, scrisori sau poeme. Abia după întoarcerea în țară, între 1928 și 1933, îi vom regăsi numele în reviste consacrate. În acest răstimp începe colaborarea la *Gândirea*, unde va colabora cu poezie *Ctitorie*, *Emaus* (mister pascal în cinci stări), cronică literară, dramatică sau plastică, activând cu asiduitate și în paginile revistelor „Convorbiri literare”, „Curentul” sau „Cuvântul”. Devenind redactor la ziarul „Cuvântul”, condus de Nae Ionescu, Paul Sterian își publică aici o mare parte din operă, afiliindu-se definitiv tendinței literare tradiționaliste și mistice, ceea ce nu îl împiedică însă, să semneze, în revista „unu” (1931)², manifestul avangardist *Poezia agresivă sau poemul reportaj*. Tot în această perioadă de timp, îi va apărea în revista „Contemporanul” (1932) „pretextul” teatral *Herode* (în limba franceză) iar în „Floarea de foc” (1932), revista prietenului său, Daniel Sandu Tudor, o proză modernistă *D-l Vam Ex-Înger*. Activitatea publicistică a lui Paul Sterian ne dezvăluie preocupări variate și aparent divergente caracteristice unui spirit modern, interesat, în egală măsură, de poezie și critică, de mistică și patristică, de politică sau economie.

Această coordonată efervescentă și neliniștită, angajată plenar în febra criterionismului îl plasează în elita generației lui, alături de nume ca Mircea Vulcănescu, Mircea Eliade sau Mihail Sebastian prin „noua spiritualitate” și „completitudine”³. Prietenia cu primii doi îl implică în activitățile „Asociației studenților creștini Y.M.C.A.” fapt ce îl determină să contribuie la întemeierea grupării „Criterion”, la întrunirile căreia Paul Sterian participă cu o serie de conferințe, susținute în 1932, unele, cum ar fi *Acțiune și contemplație* sau *Poezia română actuală* demne de reținut în ceea ce privește dinamica fenomenului de (re)ordonare a valorilor curente ale vremii, (re)instituirea „criteriilor” astfel încât fractura dintre „mistici” și „raționaliști” să fie depășită. (Paul Sterian este considerat întemeietor, alături de Petru Comarnescu, al grupării Criterion; la conferințele – spectacol din octombrie-decembrie 1932 de la sala Dalles, dedicate culturii române actuale, se ocupă de poezia românească, iar la conferințele numite „Tendințe” din 1933 conferențiază despre Picasso.)

În anul 1933 Paul Sterian obține o bursă doctorală Rockefeller în SUA, proiect abandonat, însă, din motive de sănătate. Își va lua un al doilea doctorat în sociologie la Universitatea din București, în 1933, cu teza *Elemente de metodologie politică*.

Acolada 1930-1933 este cea mai prolifică din întreaga sa activitate literară, luând în calcul faptul că acum sunt publicate cele mai importante volume: *Al Sfintei Cuvioase Paraschiva cea Nouă Acatist* (1931), *Pregătiri pentru călătoria din urmă* (1932), *Poeme arabe. Versuri din O mie de nopți și una* (1933) în colecția „Carte cu semne” de la Editura Cultura Națională, alături de romanul *Prințesa Dactilo* (1932), semnat cu pseudonimul Allan Lee.

Mult mai târziu, în 1941, scrie volumul *Acatiste și madrigale*, rămas în manuscris și reprodus parțial în revista „Zodii în cumpănă”, iar în 1942 publică un volum de versuri intitulat *Mănăstiri bucureștene*, ilustrat cu 60 de heliogravuri proprii, pentru ca, în primăvara anului 1944, să îi apară volumul *Războiul nevăzut. Viața de îndumnezeire a sfântului părintelui nostru Paisie cel Mare*. Tot din această perioadă datează și piesa de teatru *Coconii din Efes*, scrisă inițial în limba engleză și tradusă ulterior. Datorită prieteniei sale cu Daniel Sandu Tudor, Paul Sterian frecventează întâlnirile de la Mănăstirea Antim consumate sub egida Rugului Aprins. Menționăm că acești scriitori erau prieteni din tinerețe, îi legau preocupările pentru literatură, filosofie și teologie. Așa se explică faptul că, începând cu anul 1932, Paul Sterian va publica, în mod regulat, în revistele lui Sandu Tudor : „Floarea de foc” și „Credința”. După instalarea regimului comunist este condamnat și execută câțiva ani de închisoare politică, în anii dezechetului politic (1963) fiind eliberat.

² Articolul manifest va fi publicat în numărul 35 al revistei „unu” în care putem citi: “Jos cu poezii! Jos zidurile! Să vie cel cu o mie de condeie, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de telegrame, o mie de expresii, o mie de pistoale, să vie adevăratul poet: să vie REPORTERUL!”

³ În *Memoriile* lui Mircea Eliade, „spiritul criterionist” este asumat ca vârful de lance al unei culturi majore în tentativa ei de emancipare de complexele „provinciale” și de „mecanisme infantile de apărare inerente” minoratului cultural. Pe aceeași lungime de undă cu Nae Ionescu, Mircea Eliade a creditat criterionismul drept „precursor” al existențialismului francez prin „depășirea momentului universitar în cultură, coborârea intelectualului în arenă, contactul direct cu publicul, îndeosebi cu tineretul” și propulsarea „trăirismului”, ca experiență vie a actului cultural.

Dacă înainte de Război deține funcții publice importante: consilier economic al Legației României din Washington (1938), șef al Legației române din New York, în timpul Războiului este secretar general în Ministerul Economiei Naționale (1940-1941), a Ministerului de Finanțe (1942) și a celui de Externe (1944), după instalarea comunismului va supraviețui în sinecuri umile: muncitor zilier (1948), contabil (1950), inspector de credite la Tecuci (1951), contabil la București și Balotești (1953 -1954), vânzător la Aproz (1956) ș.a. Începând cu anul 1963, după eliberarea din închisoare va fi reîncadrat în câmpul muncii, întâi ca șef al serviciului de relații externe la Uniunea Compozitorilor (1963), mai târziu, ca statistician la Institutul de Geriatrie (1964-1969).

După amnistie va publica sporadic eseuri, comentarii sau articole în revistele „Steaua”, „Viața românească” sau „Luceafărul”. Cu ajutorul lui Zaharia Stancu (de care îl legau amintirile anilor de la Criterion) obține o pensie de la Uniunea Scriitorilor, ceea ce îi va permite ca, în ultimii ani de viață, să revină la preocupările sale literare și artistice și să se dedice rugăciunii și căutărilor spirituale.

În cei cinci ani de detenție, prigonit apoi, fără serviciu, fără locuință, umilit și desconsiderat, Paul Sterian a rezistat demn și fără să-și sacrifice credința și valorile.

II. OPERA

Poetul Paul Sterian, un nume puțin cunoscut astăzi, chiar și celor familiarizați cu poezia interbelică, a evoluat între granițele opuse ale tradiționalismului și modernismului extrem făcând parte din ceea ce G. Călinescu considera „specia eretică” a poezilor religioși (ortodoksiști), care s-au manifestat până la începutul anilor '30. E trecut cu vederea de către noul flux al „revizuirilor și restituirilor”, chiar și de către amatorul de „rara avis” printre interbelici, Marin Mincu, care îl exclude din peisajul poeziei române din secolul al XX-lea menționându-l doar în *Avangarda literară românească* unde îl regăsim cu manifestul *Poezia agresivă sau poemul reportaj* publicat în revista „unu”.

Pe un fond tradiționalist regăsim în lirica sa tușe expresioniste, de mari căutări, răzvrătiri, tumult interior și dinamica sufletească, dar și „elanuri” moderniste, de negare a canoanelor, de ironie, scepticism și spirit ludic. „Inegale, volumele sale se impun a fi judecate numai în ansamblul poetic și social al vremii, definit nu doar de Blaga și Crainic, ci și de Voronca, Tzara și alții”.⁴

Prin urmare, ne vom focaliza atenția asupra volumelor editate, în majoritate, la „Carte cu semne” de la Editura Cultura Națională: *Al sfintei cuvioase Paraschiva Cea Nouă Acatist* (1931), *Pregătiri pentru călătoria din urmă* (1932), *Poeme arabe. Versuri din O mie de nopți și una* (1933), respectiv, *Războiul nevăzut. Viața de îndumnezeire a sfântului părintelui nostru Paisie cel Mare*. Cu un desen de Mac Constantinescu, Editura Casa Școalelor, București 1944

II.1. Înscrierea în canonul bizantin al acatistului

Prima scriere a autorului, *Al Sfintei Cuvioase Paraschiva Cea Nouă Acatist*. Cu o copertă de Margareta Sterian (1931) respectă canoanele bizantine ale speciei având ca prototip *Imnul Acatist al Maicii Domnului* sau al *Bunei-Vestiri*, compus în jurul anului 626 d.Hr., ca imn de laudă și de mulțumire adresat Fecioarei Maria, pentru faptul că a apărut orașul, salvându-l de atacurile năvălitorilor barbari. Scrierea este atribuită patriarhului Serghie al Constantinopolului fiind cunoscută ca imn liturgic recitat/cântat/ascultat stând în picioare, în timpul căruia e interzisă așezarea. Este vorba despre un imn eclezial, inițial exclusiv marianic, integrat cultului public al Bisericii Răsăritene, ulterior, dedicat tuturor sfinților. Modelul său literar este panegiricul imperial tradițional, căruia Biserica Ortodoxă îi consacră seara celei de a cincea vineri a Postului Paștelui, când se oficiază Denia Acatistului Bunei Vestiri, primul acatist consemnat de Biserică. În forma inițială, era compus din 24 de condace și icoase, condacele terminându-se cu „Aliluia”, icoasele cu „Bucură-te, Mireasă, pururea Fecioară.”

⁴ *Dicționarul scriitorilor români, R-Z*, Paul Sterian, Editura Albatros, 2002, p.384

La origine condacul, pe a cărui structură acatistul s-a format ulterior, este alcătuit din strofe ce variază ca număr, având principii poetice și prozodice precise, cu următoarele componente formale: proimionul, acrostihul și refrenul, cărora li se adăuga strofele numite tropar și icos. Ulterior condacul a dat numele unei singure strofe care se repetă de 12 ori. Urzeala numerică nu este însă, lipsită de interes pentru că se structurează pe simbolistica numerelor 2, 12 și 24:

„Numărul 24 e numărul unității. Autorul a vrut să-l sigileze ca număr constitutiv prin corespondența stabilită între firecare strofă cu cele 24 de litere ale alfabetului grec.[...] Acatistul se prezintă divizat în două blocuri egale, fiecare de câte 12 strofe, primul fiind istoric și apoi dogmatic.[...] Strofele impare sunt o dată și jumătate mai lungi decât strofele pare, cu care formează o unitate ideatică, 2 plus 12”⁵

Acatistul original este structurat în unități binare, 2 convergent spre 1, tinzând spre unitatea a două elemente care rămân distincte. Această viziune susține învățătura de credință din simbolurile de la Efes și Chalcedon: pe de o parte doctrina despre Fiul lui Dumnezeu întrupat, unirea ipostatică, două naturi într-o singură persoană iar, pe de altă parte, cea despre Fecioara Maria, ca Născătoare de Dumnezeu, *Maria Parthenos Theotokos*, din care Cuvântul Veșnic a luat umanitatea devenind consubstanțial cu noi.

La fel ca prototipul său bizantin, acatistul lui Paul Sterian are o structură complexă, cu 24 de secvențe cuplate în 12 dublete, cu câte un condac și un icos. Această compoziție simfonică e precedată de o rugăciune în care se invocă Sfânta Treime spre a-și revarsa harul Său, necesar în alcătuirea acatistului:

„Să pot plămădi din stihu-mi nevrednic coliva cinstită
Pentru Sfânta, pentru Cuvioasa, pentru Jupânița noastră
Noua Paraschiva.”⁶

După cum se poate observa, și în cazul de față, structura simfonică e legată de simboluri, repetiții și simetrii. Aproape toate cele 12 condace⁷ se deschid cu câte o invocatie:

Condac I „Doamne cel Bătrân”,

Condac II „Doamne, Cuvioase, Iisuse Hristoase”,

Condac III „Împărate Ceresc”,

Condac IV „Precista Fecioara, Sfânta Născătoare”,

Condac V „Sfinți Arhangheli Cerești”,

Condac VI „Toți Sfinții”,

Condac VII „Îngerii păzitori”,

Condac VIII „Sfinții Mucenici”,

Condac IX „X,XI,XII, Paraschiva,

În mod similar și icoasele sunt structurate după același tipar: primele versuri, variabile numeric, au caracter encomiastic, laudând virtuțile sfintei:

Icos I - hotărârea de a părăsi viața pământească;

Icos II - disprețuirea bucuriilor tinereții și alegerea suferințelor crucii;

Icos III - nașterea a doua oară din neamul sfinților, deși de origine împărătească;

Icos IV - curăția o face să devină oglindă a Maicii Domnului;

Icos V - izvor sfânt adus de domnitorul Vasile Lupu la Iași;

Icos VI - aprigă luptătoare împotriva ereziilor;

Icos VII - milostivirea, întrecându-l pe samarineanul evanghelic;

Icos VIII - ocrotitoare și după moarte, întrucât trupul său izvorăște mireasmă bine mirositoare;

Icos IX - aleasă de Hristos;

Icos X -

Icos XI - îndreptar al neamului românesc;

⁵ Ermanno Toniolo, *Acatistul Maicii Domnului explicat. Imnul și structurile lui mistagogice*, Editura Deisis Sibiu, 2009, p.179-199

⁶ Paul Sterian, *Al Sfintei Cuvioase Paraschiva cea Nouă Acatist*, București, Colecția “Cartea cu semne”, București, 1931, p.3

⁷ Condacul este, în cântarea psaltică, o strofă poetică, în general identică privind numărul silabelor, locul accentelor sau tema. În vechile condace, prima strofă avea rol de model și se numea icos.

Icos XII -

Cele 6 versuri mediane se repetă în fiecare icos:

„De aceea inima în noi
Ca Isaiia saltă
Și-n stânga purtând lumânări
Cu dreapta-nsemnând închinări
Lângă sfântă racla Ta
Îți cântăm laolaltă.”

La sfârșitul fiecărui icos versurile care încep cu „Bucura-te“ sunt în număr de 13, ultimele 2 mereu aceleași, repetându-se ca un refren:

„Bucură-te verigă de Hristos dăruita nouă,
Bucura-te Sfântă Cuvioasă Paraschiva cea Nouă.”

Într-o veritabilă manieră tradiționalist-ortodoxistă, figura sfintei Paraschiva este autohtonizată, ancorată în simbolurile destul de convenționale ale românismului: doina, iia, carul cu boi, marama, ciocârlia: „doină pentru Maica Sfântă”, „cânt de ciocârlie înălțat către soare”, „iie de borangic înflorită pentru Mire”, „Jupânița dusă de Mire în rădvan”, „Fiica româncă a Maicii Domnului”, „Pavăza românească a Sionului”, „Steag cusut de românce pentru a îngerilor oaste”, „marama de borangic dăruită de Hristos nouă”, „cunună de lacrimi pe fruntea Moldovei”, „Pâine culeasă de Hristos la noi în lan”, „stea îndrumătoare noaptea carelor cu boi”, „opinca lui Hristos pe tărâm românesc”.

Miraculosul și sacrul coboară în spațiul rural românesc, iar între om și divinitate se stabilește o deplină familiaritate. E aceeași viziune din *Trilogia Culturii* de Lucian Blaga, potrivit căreia *sofianicul* reprezintă specificul spiritualității ortodoxe definite ca „sentiment difuz, dar fundamental ca transcendentul coboară, revelându-se din propria inițiativă, și ca omul și spațiul acestei lumi vremelnice pot deveni vas al acelei transcendențe.”⁸

Deși scriitura respectă strict canoanele religioase, autorul își permite unele licențe poetice, multe dintre metaforele encomiastice având originalitate și vervă imaginativă. În acest chip, sfânta devine „turla avântată spre cer”, „mielușeaua de care se sperie leii”, „spetează înflorită a Tronului” etc.

În fond Paul Sterian realizează un portret hagiografic extrem de complex construit în raza iconografiei bizantine. Dacă miraculosul rămâne un element secundar al descrierii, sfânta Paraschiva strălucește, mai ales, prin calitățile ei morale și duhovnicești: devotament față de comunitatea creștină, mila și generozitatea asociate disprețului față de bogăția materială, curajul mărturisirii și dragostea față de dreapta credință a poporului.

Ca orice text de acest gen, care rămâne fidel învățăturii Bisericii, imnul nu formulează judecăți sau raționamente despre taine ce nu pot fi demonstrate, ci se mulțumește să îndeplinească afirmații, imagini și simboluri creștine ce trebuie să încante mintea și sufletul și să îl conducă pe credincios într-un tărâm al certitudinilor adevărilor de credință pe care să le propovăduim.

II.2. Între evlavie și bufonerie

Pregătiri pentru călătoria din urmă (1932) este una dintre cele mai originale cărți ale lui Paul Sterian. Metafora centrală a textului, prezentă și în titlu, „călătoria din urmă”, face referire la realitatea terifiantă a morții, văzută ca ultimă călătorie a vieții, o călătorie teribilă ce necesită pregătiri bine orânduite. Chiar dacă în imaginarul religios transpare adesea intenția de a evoca o realitate înfricoșătoare, cartea este un amestec de evlavie și bufonerie, de gravitate și umor sacru, așa cum întâlnim și în Pateric sau în scrierile Sfinților Părinți.

Tematic, volumul conține patru cicluri poetice: Pregătirile și îndoielile (I :1-25); Ispitirile și păcătuirile (II: 16-24); Căirile și rodirile (III: 25-42); Canonirile și fericirile (IV: 43-51)

⁸Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura pentru literatura universală, București, 1969, p.168

Primul ciclu e o laudă a materiei, în sensul că Paul Sterian are percepția vie a imanentului însoțită de semnele trecerii timpului și de sentimentul deșertăciunii omenești:

„Gândul șerpuiește huplav prin a ceasurilor antologie

Se împrietenește cu inimi și trupuri care au putrezit sau vor putrezi.”⁹

Călătorind pe marea de neant numai cugetarea încearcă să-și ia zborul și îl îndeamnă pe „călător” să se pregătească pentru “Giudețul ce va să vie”:

„Azi îmbrăcat-am anteriorul de parade

Mi-am pieptănat barba și părul și pe cap

Pusu-mi-am colțurat potcap

Și tras-am în picere botforii cei din ladă.”¹⁰

Poetul își mărturisește năzuința spre sfințenie, nevoia de a evada din timp și din materialitate. Așadar, pregătirile sunt dictate de nevoile sufletești, de căutările unui suflet neliniștit:

„Năzuiesc tot mai sus către heruvimi, către serafimi, către tronuri, împletesc coroane din gânduri neîngândurate pentru frunțile îngerilor, zâmbesc soarelui, mângâi obrazul lunii, cer îndurare”.¹¹

Chemarea morții agonice dă semne terifiante, iar Poetul îi cheamă în ajutor pe arhanghelii Mihail și Gavril:

„Vino Arhanghele,

Bucura-mă-voi,

Arhanghele,

Aud clopotele venirii

Sufletu-mi saltă în deștelenire.”¹²

Stilul grav, terifiat de iminența morții, este ocultat de un ton zglobiu și ironic care coboară, cu un semiton, în derizoriu mundan, cele sfinte:

„Ce-mi mai trebuie? Pânză am, sicriu am,

Am pus la o parte un ban

Pentru popă și pentru cântăreți

Pentru pomeni...”

Adesea textul capătă accente argheziene:

„Îmi cos sufletul-sdreanță veche -

Răbdător prind cu ață unul de altul peticele;”

sau

„un înger ca o albină

Doi luceferi prinși în șolduri

Trece-n suflet ca-n grădină

Și mă-nțeapă-n două bolduri.”¹³

În a doua secțiune, „Ispiririle și păcăturile”, poetul deplânge deșertăciunea lumii moderne, vanitatea „secolului cenușiu” din care își propune să evadeze, refăcând istoria umanității biblice și imaginându-se pe sine ca Adam:

„Ne-am strămutat

În veacul

Dinainte de păcat

Și am descuiat

Raiul”¹⁴

Ca prototipul său părintesc, el este dispus să se lase ispitit de femeie, versurile căpătând un accentuat erotism:

„M-am prosternat ție

Ca un dumnezeu

Idolului său,

Nu mai era om

Nu mai erai femeie

⁹ Paul Sterian, *Pregătiri pentru călătoria din urmă*, Colecția Cartea cu semne, București, 1932, p. 9.

¹⁰ *Idem*, p. 11

¹¹ *Idem*, p. 16

¹² *Ibidem*, p. 17

¹³ *Idem*, p. 29

¹⁴ *Ibidem*, p. 43

Eram un Dumnezeu
Cu a lui femeie.”¹⁵

În ciclul al treilea, „Căirile și rodirile”, poetul nu se mai lasă ispitit, ademenit de frumusețile femeii sau de mrejele lumii, convins că „rodirea” duhovnicească înseamnă urcușul ascetic care aduce atâta bucurie:

„Palat devine inima, de cleștar,
Cu coloane de chihlimbar,
Cu podele de argint,
Printre lespezi crește mărgărint.

Se face inima străvezie
Cu coloane de tămâie
Cu podele care cânt
Numai flori albe de cuvânt.

Fericită inima purtătoare de Iisus!
Din fulgerul venit de sus
Născu minune
De fapte evlavioase și bune.”¹⁶

În ultimul pasaj liric, „Canonirile și fericirile”, Paul Sterian probează o ultimă încercare de revoltă, cu mențiunea că, în unele pasaje, verbul său devine cu desăvârșire profan, căpătând uneori evidente accente blasfemice.

Ceea ce ar contraria pe oricine se regăsește în adresarea către Fecioara Maria. Sursa este desigur, *Evangelia după Ioan I.46* din care aflăm că Nazaretul era vestit pentru imoralitate, iar Maria a născut în condiții vitrege: *Și i-a zis Natanael: Din Nazaret poate fi ceva bun? Filip i-a zis: Vino și vezi!*¹⁷. Chiar dacă urcușul duhovnicesc culminează aici cu adorația lui Dumnezeu, imaginea Mariei este profană sau, cum ar spune G. Călinescu, cu „impertinențe dadaiste în genul celor de la unu”, ori din perspectiva ortodoxistă, una cu adevărat blasfemică:

„Numele Tău îl poartă toate servitoarele,
Și ca pe o servitoare Te-au gonit în grajdul cu baligă de vite
Și Te-au părăsit în private ca pe o curvă
Care naște lepădătură și stârv

Că Tu ca și o curvă ai născut
Prunc din Tată de nimeni cunoscut
Cum niciun învățat n-a priceput

Și Tu ești maica servitoarelor
Și Maica oropsitelor
Și-a tuturor oropsiților [...]
Și maică a curvelor
A tuturor curvelor
Maică a maicilor noastre.”¹⁸

În pofida modernității frapante a limbajului, ultima secvență a textului, deturnată într-un testament euharistic, pledează pentru un Paul Sterian ce pare că a regăsit în Hristos modelul perfect, abaterile de la „dogma ortodoxă”, atâtea câte sunt, recunoscându-se nu atât prin ideile exprimate, cât prin maniera „ortodoxo-futuristă” în care sunt forjate. Ceea ce merită însă, a fi reținut se regăsește în faptul că, în plan poetic, atari deviații sunt „autentice”, intenția cărții fiind aceea de a dovedi lumii că „Dumnezeu există!”

Pregătirea pentru călătoria din urmă este imaginată ca un amalgam de stări, trăiri și atitudini variate și uneori contradictorii. Dacă *Pregătirile* presupun îndoieli și sarcasm, *Ispitirile* - un erotism

¹⁵Idem ibidem, p. 43

¹⁶Idem, p. 58

¹⁷Ioan I.46

¹⁸Idem, p 45

impetuos, *Căința*, în schimb, înseamnă un urcuș ascetic până la adorația din *Canonirile și Fericirile* din urmă. Structura eterogenă a ciclului este evidentă atât la nivelul atitudinilor poetice, care merg de la ironie până la prosternare, amestecând miraculosul și legendarul cu ironia și caricatura, până la cel al limbajului frust, al mijloacelor de expresie trazitive.

II. 3. O partitură pe trei registre

Volumul *Poeme arabe. Versuri din O mie nopți și una* (1933), apărut la Editura Cuvântul, col. „Cartea cu semne” în noiembrie 1933, cuprinde trei cicluri: „Cântările dragostei”, „Cântarea roadelor” (dedicate Margaretei Sterian) și „Cântările destinului”. În ciuda faptului că volumul pare inegal și neunitar, fiecare ciclu se coagulează în jurul unei teme anume.

Astfel, primul ciclu urmărește dinamica sentimentului de iubire, cu popasuri lirice care să marcheze momentele definitorii: „Îmbiere”, „Jurăminte de dragoste”, „Cântecul nevestei celei nemulțumite.” Cele mai multe poeme au caracter adresativ, de monolog adresat, fie către amantul pățimaș, fie către o ființă feminină, care e copilă, fecioară, ibovnică, iubită:

„Pășeai, iubito-n roiu de roabe
Scăldată-n frumusețea ta,
Secau a rozelor podoabe
Când chipul tău se arăta.” (*Pășeai, iubito...*)

În al doilea ciclu, Paul Sterian devine poetul grădinilor:

„Vin, prietene! De vrei
Să te bucuri de frumusețea
Vreunei grădini, O! vino
Prin umbritele-mi alei!” (*Cântecul grădinei*)

Poetul slăvește roadele pământului: smochinele, piersicile, perele, strugurii, rodiile, caisele, portocalii, merele, migdalii etc. descriind un univers fecund, casnic irigat de sevele binefăcătoare ale pământului care ne hrănește și ne încântă cu aromele lui:

„O! Copile - încă fecioare
Și la gust cam acrișoare,
Sinaite-n munți crescute,
Alepine, pergamute,

Voi ce mișcati dornice
Șolduri nestatornice,
Legate de-un mijlocel
Drag și subțirel.” (*Perele*)

În ultimul ciclu, lirismul se interiorizează în doar câteva poeme despre revoltă, orgoliu sau laudă.

Penultimul poem intitulat *Lauda* e adresat unui părinte al cărui chip e cuprins de mii de raze și a cărui lumină întunecă vârtoarea rugului aprins. Sigur că imaginea Rugului Aprins a lui Moise este una ce poate fi exploatată poetic, prin plurivalență de sensuri.

II.4. „Viața de îndumnezeire” ca posibilitate poetică și de pietate

Considerat cel mai bun volum al scriitorului, *Războiul nevăzut. Viața de îndumnezeire a sfântului părintelui nostru Paisie cel Mare* apare în aprilie 1944 la Editura Casa Școalelor. Într-o succintă „Lămurirea” publicată la finalul cărții, expune un adevărat program literar, un crez artistic al scriitorului Paul Sterian, pentru care

„lucrarea de față s-a întocmit în credința că nu e izvor de inspirație mai bogat decât tezaurul Bisericii creștine. În viețile sfinților se găsesc atâtea posibilități de poezie, cât și de pietate. Războiul nevăzut al lui

Paisie cel Mare, face parte dintr-o serie de lucrări de versuri, teatru, romane, trase din acest nesfârșit tezaur”¹⁹.

Scriitorul își devoalează sursele, evident creștine, nelipsite ale vieții ale sfinților, dar și texte patristice de la Fericitul Augustin, Sfântul Ioan Gură de Aur, până la Sfântul Clement Alexandrinul.

Apropiații poetului susțin că poemul s-a dorit a fi o replică creștin-ortodoxă la *Divina Comedie* a lui Dante. Posibila filiație cu opera lui Dante este confirmată, ulterior, de autorul însuși într-un poem: „Dedicație” la *Războiul nevăzut*:

„Voind să-l concurez pe Dante,
Prin trecerea de-a lumii praguri
S-ajung la Mierea strânsă-n faguri
Tot prin tertine elegante,
Am străbătut și oarbe ganguri
Și am suit abrupte pante;
Riscând ca mințile savant
Ș-atâte-ntunecate steaguri,
Vergiliu nefiindu-mi ghid.
Ci n-am fost singur, mă-nsoțiră
Să trec cu bine-naltul zid
Acei ce-același duh respire;
Iar astăzi voi îmi stați aproape
Cinstind numele sfânt de-Aproape”²⁰.

Indiferent de model sau filiație, *Războiul nevăzut* este textul cel mai reprezentativ pentru spiritul Rugului Aprins fiind, în același timp, o scriere unică în literatura noastră, proiectată în variantă palimpsestică. Volumul poate fi recitat ca o simplă cronică a vieții unui sfânt, un neopateric, o spovedanie indirectă a scriitorului sau un amplu poem liric și encomiastic.

În anul 1943, Paul Sterian îl însoțise pe Daniel Sandu Tudor la Cernăuți, la simpozionul organizat de mitropolitul Tit Simedrea, unde susținea comunicarea „Cei șapte tineri din Efes și dovezile Învierii”. În același timp, poetul va fi prezent și la întâlnirile grupului de la mănăstirea Antim, afirmându-se prin preocupările sale mistice, prin lecturi și comentarii patristice:

„Scriitorul Paul Sterian ne cucerea cu revelațiile sale patristice, dezvăluind comori din cugetările Sfinților Părinți”²¹.

Două conferințe susținute de Paul Sterian sunt amintite și de mitropolitul Antonie Plămădeală în *Rugul Aprins*, și anume: *Viața Sfintei Mucenice Anastasia izbăvitoare de otrăvă* și *Războiul nevăzut al Sfântului Paisie cel Mare*. Este evident că subiectele îl preocupau pe autor, întrucât revine asupra lor atât în plan literar, cât și duhovnicesc.

Poemul este unic și original în literatura română, întrucât versifică viața unui sfânt în 31 de cânturi, realizând o legătură indestructibilă între credință și expresie artistică. Pe aceeași cordonată exegetică se înscrie aprecierea lui Alexandru Mironescu, în a cărui opțiune Paul Sterian

„realizează o legătură organică între credința creștină și expresia artistică, care legătură este o trăsătură specifică tradițională a culturii noastre ortodoxe, în tradiția unor vechi cânturări ca Atanasie Crimca, Dosoftei sau Antim Ivireanu.”²²

Afinitatea pentru sfântul Paisie cel Mare e justificată de personalitatea aparte a acestuia. Prăznuit de Biserica Ortodoxă pe 19 iunie, acest sfânt pustnic s-a născut în jurul anului 320 în Egipt. La 20 de ani a plecat în pustiul Saharei, unde întâmplări extraordinare ale vieții i-au călit caracterul de jertfitor al Domnului. El este și cel care a găsit manuscrisul original al profetului Ieremia, și de aceea i se spune „Paisie ieremianul”.

Poetul român relatează viața acestui sfânt, atât de popular, fără a se limita cu strictețe la biografia lui, mulțumindu-se a integra în firul epic și povești despre alți sfinți, ca tot atâtea posibilități de emergere a unor experiențe duhovnicești evocate în diverse scrieri hagiografice.

¹⁹ Paul Sterian, *Războiul nevăzut al lui Paisie cel Mare*, Editura Eikon, București, 2017, p. 327

²⁰ Paul Sterian, *Cântare Treptelor*, p. 44

²¹ Vasile Vasilache, *De la Antim la Pocrov*, Editura Eikon, București, 2015, p. 231

²² Ileana Mironescu, *op.cit.*, p. 105

El grupează însă secvențele epice într-o ordine anume, centrată pe spirala „urcușului duhovnicesc” din mistica ortodoxă, suș necesar pentru unirea sufletului cu Dumnezeu: purificarea de patimi, iluminarea și desăvârșirea.

Incipitul din „Cântul I” substituie invocația Muzei epopeice oferind, în schimb, chemarea lui Dumnezeu însuși care să „prezideze” acest demers artistic:

„Sfințește, Doamne, versul, întreitul,
Smerit să cânt de omul din pustie,
Să văz la față pre-Îndumnezeitul;

Pe piele de pergamă să pot a scrie
Cu pana-n untdelemn sfințit muiată,
Subțire ș-apăsă, caligrafie
Ca viața lui Paisie curate.”²³

Deși păstrează ordinea cronologică a desfășurării faptelor, trama e greu de redat (și, indirect de reținut) din cauza prolixității stilului. Pentru că, în fond nu faptele au importanță, ci experiențele spirituale descrise de anahoreți de-a lungul urcușului duhovnicesc.

Paisie este ucenic la avva Pamvo, ce îl supune pe novice unui șir lung de ascultări, din ce în ce mai greu de îndeplinit: trebuie să țină canonul tăcerii absolute și al privirii îndreptate spre pământ timp de trei ani de zile, pentru a capata forța de a interioriza orice experiență umană. Pe aceeași coordonată, spre a-și putea supune corpul trebuie să toarcă cu ambele mâini cânepa, până când ambele mâini au aceeași dexteritate și performanța de a lucra armonios, și în cele din urmă, ucenicul Paisie trebuie să îndeplinească porunca de a privi toate cele create de Dumnezeu ca fiind perfecte, așa cum erau înainte de căderea protopărinților Adam și Eva:

„Orbirea de pe frunte o desfată,
Desbracă mintea de a pohtei sgară,
Tu, lumea, cu ochi noi, privește-o-n față.”²⁴

În felul acesta Paisie se dovedește a fi pregătit pentru ispitirile Pustiei, devine el însuși duhovnic, călăuzind viețile novicilor încredințați lui. La porunca lui Dumnezeu e nevoit să se despartă de fratele său de duhovnicie, Ioan :

„Ne despărțim. E inima-amărue.
Alegem din chilie, fiecare,
A noastră-agonisire și simbric:

O pită, o icoană, - un drob de sare
O cruce, o frânghie, Sfânta Lege,
Averea pentru suflet cea mai mare.
Le așezăm cu grijă în desage,
Ne luăm și bun rămas. Cu silnici,
Spre alte drumuri îndreptăm toiege.”²⁵

Își face un alt frate ascultător, ca și el, pe Pavel, de care va fi legat pentru totdeauna. Paisie crește în duhovnicie și în dragostea pentru Dumnezeu, de care se desparte cu greu, pentru a-și îndeplini ascultările; fiecare minut ce îl desparte de dragostea lui Dumnezeu îi provoacă amărăciune și suferință:

„Iisuse, vai, ci sufletul meu geme
Și lângă Tine, numai lângă Tine,
Că nu poate să stea mai mult se teme.

Să am chiar zece vieți de Tine pline,
N-ar fi destul de dreaptă-a ta cântare,
N-ar fi-închinarea mea cum se cuvine.

Mi-e teamă că Te pierd de iese din stare,

²³ Paul Sterian, *Războiul nevăzut al lui Paisie cel Mare*, Editura Eikon, București, 2017 p.17

²⁴ *Idem*, p. 21

²⁵ *Ibidem* p. 43

Ci lasă-mă rob rugii doar, Stăpâne,
Și mai vârtos mă scoate din pierzare.”²⁶

Ca o încununare a vieții sale aspre, ascetice, duse în sărăcie, castitate, umilință și ascultare, trupul lui Paisie se învrednicește de darul de a face minuni. La moaștele sale vine însuși împăratul să se roage, iar împărăteasa își aruncă podoabele ca semn de umilință.

Simetric cu incipitul, finalul simulează, strategic, modestia auctorială, utilă pentru captarea bunăvoinței lectorului. Ultimul cânt al vastului poem este o lamentație auctorială pe tema incapacității poetului de a formula în cuvinte bogăția trăirii și simțirii inimii sale. Caligraful, cel ce a consemnat viața sfântului, nu va avea niciodată la îndemână cuvintele care să exprime noblețea și sfințenia vieții închinată lui Dumnezeu, războiului nevăzut cu păcatul și cu moartea:

„În van va să încerce caligraful
Războiul nevăzut să-însăleze
Din fapte care-n cer își urcă vraful.

Și oricât ar fi literele treze
Cum poate-n nodul literii să-ncapă
Atâtea fapte-n care-atâta miez e ?

Că sub condeiul meu hartia crapă,
Nevrednic am vorbit de vrednicie,
La Cana făcui eu din sfânt vin apă.”²⁷

Trebuie remarcată și autentică smerenie creștină, mai ales atunci când autorul își pune problema folosului lucrării, care, desigur, nu trebuie să fie unul personal, ci unul care să conducă la întărirea în credință a oricărui cititor. Enumerând câteva culmi ale poeziei universale, poetul deplânge deșertăciunea setei de nemurire:

„Homer pe Achileus bine cântă,
Vergilius lui Eneas dă născare,

Și Rinul Nibelungii îl descântă
Și Dante în *Commedia Divina*
Cu-aleasă Beatrice ne încântă.[...]
Deșartă-I slava ce o dobândiră
Că jerfa lor a fost zadarnicie
Degeaba nemurirea o poftiră.”²⁸

Singurul act creator autentic e acela săvârșit în numele credinței, avându-L pe Hristos sursă inepuizabilă de inspirație și pavăză morală:

„Și jerfa lor dovadă prea pagână
Și fapta lor se spulberă ca praful,
Fără Hristos e patima lor spână.”²⁹

În antiteză directă cu literatura păgână a lui Homer și Virgiliu, cu ereziile creștine ale lui Dante, Paul Sterian alege viața de îndumnezeire a lui Paisie cel Mare. Lupta duhovnicească a sfântului, angajat pe calea desăvârșirii, i se pare autorului eroică. Războiul nevăzut presupune câteva etape dramatice: lupta cu sinele păcătos, cu patimile omenești, cu ucenicii sau mirenii care tulbură pacea schivicului, cu Satana însuși. Călătoria în iad și viziunea raiului reprezintă momente de maxim dramatism, viziune împrumutată desigur din cunoscuta lucrare *Mântuirea păcătoșilor*. Poetul urmează narațiunea din textul consacrat al vieții Sfântului Paisie, cu puține inovații sau intervenții preluate din viețile altor sfinți. Narațiunea încheie în sine nuclee sapiențiale. Interesantă este, de asemenea, compoziția și dispunerea poemului. Cele XXXI de cânturi poartă titluri semnificative pentru conținutul epic, sintetizându-l: „Dumnezeescul Pamvo” (I), „Spovedania

²⁶Idem ibidem p. 72

²⁷Ibidem p. 322

²⁸Idem p. 320

²⁹Ibidem p. 321

Satanei” (V), „Semnele veacului de apoi” (IX), „Lauda pocăinței” (XX), „Lauda morții” (XXVII) sau „Călugărul este sufletul nostru” (XXXI).

Fiecare cânt conține câte 12 poeme de câte trei strofe terține, deci scurte poeme de nouă versuri, numerotate cu cifre latine, ultimul poem având numărul CCCLXXII.

Fiecare vers are, în genere, cinci iambî, iar rimele bogate și originale alternează forme ca aba/bcb/cdc/ded.. etc.

Poetul este atent la valorile estetice ale textului, la limbaj. Folosește adesea registrul arhaic sau popular, inspirat din tezaurul Bisericii creștine: *armindenî, arvuna, moștean, viers, voroava, pohtă, tină, cocon*, între care inserează, cu surprindere (!), nenumărate neologisme: *ateu, camee, clepsidră, filigran, pedagogie, relicvă* ș.a.

Dincolo de savoarea limbajului, expresivitatea textului e dată de abundența stilistică, de interogații, enumerații, epitete, comparații sau metafore. Sugestiv, în acest sens, este descrierea muncilor iadului, realizată după modelul athonit al cărții *Mântuirea păcătoșilor*, scrisă de monahul Agapie Criteanul din Muntele Athos și apărută în limba română încă din anul 1893.

Un pustnic bătrân din țări îndepărtate vine la Paisie să-i ceară sfat în legătură cu un ucenic al său care murise fără să se pocăiască de neascultarea sa. Bătrânul are viziunea coborârii la iad pentru a-și afla ucenicul. Acolo se întâlnește cu imaginea terifiantă a celor mai grele păcate ale lumii acesteia și, deopotrivă, cu suferința greu de îndurat a păcătoșilor: cu hulitorii, cu hoții, cu clevetitorii, cu mincinoșii, cu iubitorii de arginți sau cu leneșii. Imaginea îngrozitoare a iadului e realizată plastic, cu o mare putere evocatoare. Păcătoșii sunt supuși celor mai grele silnicii: plutesc în smoala unui lac ce fierbe în clocot, ochii lor au coarne ca și melcii, lacomului i s-au smuls fălcile, trufașului - nările umflate, clevetitorului - limba; alături este o pădure întunecată în care copacii au ghiare și smulg carnea de pe trupul păcătoșilor fugăriți de diavoli....Toate aceste imagini terifiante compun o lume a răului absolut și veșnic din care omul nu mai are nici o scăpare.

În cântul al VIII-lea sunt prezentate muncile iadului. Printre cei păcătoși se află și ucenicul bătrânului pustnic care îi cere lui Paisie să-l scoată din iad și să îi șteargă păcatele. Întristat, Paisie rostește o rugăciune sfâșietoare care îi evidențiază smerenia și supunerea totală față de voia lui Dumnezeu:

„Ci din durere Paisie iese
Și lacrimi varsă el prea cuvioase:
O bănuială-n inima-i se țese.

- Ce vrei să-ți cer, Stăpânule Hristoase?
Au pot eu să privesc în cartea vieții?
Ci fie-a noastre rugi mai cuviincioase!

Bătrânul pustnic surd este poveții,
Zdrobit pre ucenic el îl căină,
Greșeala vrea să șteargă tinereții.”³⁰

Ce poate fi acest război nevăzut? Desigur, războiul cu păcatul, cu moartea, cu toate relele pe care le-a adus neascultarea: așadar e un război cu un profund sens spiritual creștin. Sau un război, pe care Paul Sterian îl prevedea, acela între două ideologii ca întrupări ale urâtului, război din care România va ieși învinsă.

Indiferent, însă, de sensul sintagmei prezente chiar în titlu, textul rămâne unul fundamental pentru creația scriitorului:

„Cartea sa de căpătâi, sinteză a rugilor, închinăciunilor și excursiilor religioase. [...] Toate stadiile estetice sunt depășite. Cu excepția unor vagi ecouri barbiene, războiul lui Paisie este și un război al poetului cu propriul său esteticism.”³¹

³⁰ *Idem*, p. 9

³¹ Virgil Ierunca, *Subiect și predicat*, Editura Humanitas, București, 1993, p. 87

III. RECEPTAREA OPEREI

Opera lui Paul Sterian a suscitat atenția criticii atât în timpul vieții, cât și postum. Critici precum G. Călinescu, Ovid S. Crohmălniceanu, Perpessicius, Virgil Ierunca, Dumitru Micu sau Dan C. Mihăilescu i-au dedicat pagini însemnate, mai ales pentru volumele de poezie: *Al Sfintei Cuvioase Paraschivacea Nouă Acatist* (1931), *Pregătiri pentru călătoria din urmă* (1932), *Poemearabe. Versuri din O mie de nopți și una* (1933) și *Războiul nevăzut. Viața deîndumnezeire a sfântului părintelui nostru Paisie cel Mare* (1944).

O personalitate atât de complexă și „complicată” ca Paul Sterian nu putea să nu suscite însă, și o serie de opinii critice contradictorii.

Unul dintre primii critici care s-au ocupat de opera lui Paul Sterian a fost G. Călinescu care îl include în capitolul „Ortodoxiștii” alături de N. Crainic, L. Blaga, V. Voiculescu sau Daniel Sandu Tudor, deși, într-o primă formă, îl exclude din respectiva grupare literară pe motive extraliterare, rasiale, într-o primă frază. Atribuindu-i origine evreiască, criticul comite o gravă eroare biografică care avea să-i aducă prejudicii sociale poetului. Oficialitățile vremii și-au însușit aceasta etichetă și în fișa de cadre alcătuită de Serviciul Mobilizare din Ministerul Economiei Naționale, unde Paul Sterian lucra, este trecută mențiunea „origine etnică evreiască.” Pentru restabilirea adevărului a fost nevoie ca poetul să aducă dovezi, acte oficiale și documente vechi (de mai multe secole) ale familiei sale.

Este evident că lui Călinescu îi dispăcea acest spirit nehotărât, care „parodiază ortodoxismul în versuri dadaiste”³², imaginile oscilând între caricatură și stilizare până la mistificare, teribilism și bravadă. În viziunea capricioasă a criticului care îl pusese Ilarie Voronca la „tradiționaliști”(!), doar rareori versurile lui Paul Sterian sunt convingătoare, mai cu seamă atunci când e vorba de „repetiții litanice” sau „franciscanisme” despre sfânta sărăcie și naivitate.

Aceeași poziție critică o are G. Călinescu și în volumul *Cronici literare și recenzii*, în care va relua un articol scris la 5 iunie 1932, unde îi contesta „valoarea artistică a unor producțiuni mistice din care lipsește adevărata edificare creștină”.³³ Cele câteva pagini destinate lui Paul Sterian merită o atenție aparte întrucât criticul îi pune din nou la îndoială chiar autenticitatea ortodoxismului. În viziunea sa nu fondul contemplativ prevalează în operă, ci mai degrabă unul erotic ce trădează esența freudiană a misticismului său, G. Călinescu fiind convins că poetul, mai degrabă simulează trăirea creștină în formule bombastice și adesea hilare, decât o eliberează în registre spontane.

Alexandru Sahia (teolog ca formație inițială) manifestă aceeași atitudine critică față de Paul Sterian în articolul *Ortodox și futurist* din revista *Rampa*, considerându-l, chiar de la început, un fanfaron ce are nevoie să trăiască în aplauzele opiniei publice, lipsit de caracter și de crez artistic. Articolul este scris după apariția cărții lui Paul Sterian *Al Sfintei Cuvioase Paraschivacea Nouă acatist*. Al. Sahia îl cataloghează drept lipsit de talent poetic și fals, neautentic în trăirea mistică și nesincer atunci când se declară ortodoxist. În viziunea sa, versurile acatistului „trădează goliciunea lăuntrică a acestui tânăr”.³⁴

În versurile sale „rânjește un constructivism prea izbitor, nu se arată sensibilitatea, iar eforturile de exteriorizare a ideii de Divinitate devin ridicule.”³⁵

La aceste repetate acuzații de impostură, poetul răspunde în revista „Cuvântul”. După ce îl numeste pe Alexandru Sahia „criticuș” și „băiețuș”, își atacă adversarul cu vehemență caustică și ironie:

„Domnișorul ne-a arătat că nu știe nici ce e ortodoxia, nici futurismul și mai ales în ce consta sudoarea de sânge a lui Hristos în Ghetsemani”.³⁶

³² G. Călinescu, *Istoria literaturii de la originipână în prezent*, Editura Semne, București, 2003, p. 800

³³ G. Călinescu, *Cronici literare și recenzii*, vol. II, Editura Minerva, București, 1992, p. 34

³⁴ Alexandru Sahia, *Paul Sterian orthodox și futurist* în „Rampa”, an XVI, 3985, p.1, 2, reprodus în *Scrieri*, Editura Minerva, București, 1978

³⁵ ibidem, p. 230

³⁶ Paul Sterian, *Întâlnirea cu zeul*, în „Cuvântul”, anul VI, nr 1675 din 18 decembrie 1929, p. 2

Paul Sterian vorbește avizat invocând și acatistul lui Daniel Sandu Tudor, concentrat pe „unitatea metafizică a inspirației literare” aducând în discuție chestiuni cu privire la o unitate a spiritului modern al poeziei care face posibilă o comunicare inefabilă între futurism și tradiția milenară a creștinismului.

Pentru poet „extazul este caracteristica amânduror tendințe, care nu sunt decât una și aceeași căutare patetică a eului.”³⁷ Așadar, „în căutarea patetică a eului”, poetul trece cu dezinvoltură de la o formulă literară la alta, de la avangardism, expresionism la tradiționalism sau la cel mai radical gândirism ortodoxist.

Alți critici, cum ar fi Perpessicius, Ovid S. Crohmălniceanu, Dumitru Micu sau Virgil Ierunca, dimpotrivă, i-au apreciat poezia religioasă, acordându-i spații exegetice ample. Perpessicius a fost primul care, luând atitudine împotriva articolului din „Rampa”, apreciază *Acatistul Cuvioasei Paraschiva*, întrucât prin poemul acatist se reînvie o veche tradiție a bisericii și a literaturii religioase, reușita poemului constând tocmai în imaginile religioase autohtonizate. În versuri precum *Bucură-te zestre fără preț la nunta Țării mele [...]*, *Bucură-te pâine culeasă de Hristos la noi în lan [...]*, *Bucură-te cunună de lacrimi pe fruntea Moldovei [...]*, *Bucură-te opînca lui Hristos pe tărâm românesc [...]*, *Bucură-te podoaba cerului și a României* criticul vede încercarea lui Paul Sterian de a crea o veritabilă imagine românească a Sfintei Paraschiva, de a o autohtoniza prin ancorarea în pământul românesc folosind metafore și simboluri dependente de imaginarul religios vernacular. Acatistul acesta îi amintește de cel al lui Sandu Tudor dedicat sfântului Dimitrie cel Nou Basarabov, fiind convins că „o comparare între ele ar sluji la inițierea unui nou altar al liricii noastre contemporane.”³⁸

Un alt susținător al poetului este Ovid S. Crohmălniceanu, care, în *Literaturaromână între cele două războaie* la capitolul *Lirica sensibilității religioase*, îl evocă pe Paul Sterian alături de Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic sau Sandu Tudor. Chiar de la începutul articolului ce îi este destinat, criticul polemizează cu G. Călinescu susținând că „Paul Sterian nu parodiază ortodoxismul în versuri dadaiste”³⁹, chiar dacă publicase în „Contemporanul” sau revista „unu”.

Despre volumele *Al Cuvioasei Paraschiva cea Nouă Acatist* și *Războiul nevăzut al lui Paisie cel Mare*, menționează că „ambele au primit girul Bisericii”, fapt ce reprezintă, în plus, o garanție dogmatică și duhovnicească a înscrierii celor două texte într-o autentică tradiție bizantină. Respingând categoric opinia călinesciană, Crohmălniceanu se refera la volumul *Pregătiri pentru călătoria din urmă* în cu totul alți termeni decât o făcuse acesta. Pentru el, o astfel de poezie propune o formă neobișnuită de exteriorizare a fervoarei religioase care presupune o astfel de familiaritate între om și Divinitate, încât omul matur redescoperă prin credință starea de grație a copiilor, ingenuitatea infantilă, în sensul că: „fiorul poetic îi aduce aici o naivitate a omului matur, care-și regăsește, prin credință, starea de grație infantilă.”⁴⁰

Asemeni lui Max Jacob sau Jean Cocteau, Paul Sterian situează scenele sacre într-un cadru modern, într-un context contemporan, alternând imagini biblice cu scene din viața de toate zilele: Treimea sau Sfânta Familie îmbracă hainele oamenilor obișnuiți lăsându-se surprinși în scene de viață cotidiană:

„La ușa raiului se îmbulzesc, printre capete încoronate și arhieriei, domni cu joben și pălării moi; Dumnezeu a dat decretul din 14 martie 1938; Iosif s-a dus la farmacie...s.a.”⁴¹

Dumitru Micu, în *Gândirea și gândirismul*, face câteva observații privitoare la opera, dar și la afilierea lui Paul Sterian la curentul ortodoxist. Analizând raporturile colaboratorilor cu revista „Gândirea”, criticul imaginează un tabel sinoptic, proiectat ca un sistem de cercuri concentrice. În această imagine Paul Sterian s-ar situa în plin centru, în imediata vecinătate a doctrinarilor de felul lui Nichifor Crainic, și chiar dacă a colaborat la revistă, relativ puțin, doar între anii 1928 și 1933,

³⁷ ibidem, p. 2

³⁸ Perpessicius, *Al Preacuvioasei Paraschiva cea nouă Acatist*, în „Cuvântul”, an 7, 2179, 18 mai 1931, reprodus în *Opere. Mențiuni critice*, vol. 4, p.90

³⁹ Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.II, Editura Minerva, București, 1974, p. 322

⁴⁰ Idem, p. 323

⁴¹ Ibidem, p. 323

D. Micu îl cataloghează drept un gândirist dogmatic, un ortodoxist, asemeni lui Daniel Sandu Tudor sau Donar Munteanu.

Ca aproape majoritatea criticilor postbelici, și Dumitru Micu se raportează la afirmația lui Călinescu din *Istoria literaturii*, pe care o nuanțează, calificând-o, de la început, ca una „greu de susținut” din perspectiva faptului că autorul parodiază ortodoxismul în versuri dadaiste. Dacă *Acatistului* îi dedică doar câteva rânduri, evidențiind limbajul adesea excentric, insolit, în schimb ciclului *Pregătiri pentru călătoria din urmă* îi acordă un spațiu mai larg, apreciindu-l pentru încercarea poetului de a asimila ortodoxismul cu modernismul:

„A încercat să revitalizeze într-un fel inedit inspirația religioasă, exprimând frământări, aspirații mistice cu o tehnică ultramodernă, să realizeze o fuziune între ortodoxism și modernismul extrem. Procedarea e aceeași, în fond, cu a arhitecților ce construiesc biserici în stil cubist și a compozitorilor care au transpus liturgia pe muzica de jazz.”⁴²

În *Dicționarul scriitorilor români* Dan C. Mihăilescu îi realizează lui Paul Sterian o amplă prezentare. Și criticul contemporan surprinde simbioza dintre tradiție și modernitate din opera lui Paul Sterian:

„Puseurile avangardiste, expresionismul tenebros, cinismul ludic, fronda teologală și erotismul frust, conviețuiesc alături de tradiționalismul liric cu puternice infuzii de ortodoxism gândirist, cu spiritul psaltic, patosul erotic spiritualizat și elanul mistic de tip carmelit.”⁴³

Personalitatea eterogenă a autorului e completată cu câteva aprecieri despre stilul operei, la fel de greu de cuprins în formule:

Retorica grandilocventă plină de emfaze sterile, angoase contrafăcute și aluviuni imagistice, a căror alambicată finalitate spiritualistă sufocă firescul emoției.”⁴⁴

Într-un articol scris în octombrie 1984, *Un esthet orthodox: Paul Sterian*, Virgil Ierunca, valorizându-i opera imediat după moartea scriitorului, îl considera pe Paul Sterian, „unul dintre poezii originali ai epocii dintre cele două războaie”⁴⁵, scriitor care și-a găsit expresia într-o „religiozitate frumoasă” afirmându-se ca un ortodoxist exemplar. Virgil Ierunca face o fină distincție între ortodox și ortodoxist, Paul Sterian fiind un poet ortodoxist „pentru a accentua la el stăruința estetică a proiectului său liric.”⁴⁶

Așa cum se cunoaște, Paul Sterian nu este nici teolog, nici mistic, nici preot, ci un artist pe care

„estetismul său nu l-a dus în tăgăda potrivită, ca pe Arghezi, nu l-a încercuit într-un expresionism adesea complezant, ca pe Adrian Maniu, și nici nu l-a purtat spre naționalizarea epifanicului, ca pe Nichifor Crainic.”⁴⁷

Virgil Ierunca vede în fiecare volum de poezie o „vamă de închinare” pe care poetul o trece cu bine. În viziunea sa, poetul caută să slujească „dimensiunea omenească a ortodoxiei, cea în care familiaritatea cu înaltul o deschide artei.”⁴⁸ Polemizând peste ani cu G. Călinescu, Virgil Ierunca îl absolvă pe Paul Sterian de păcatele tinereții, de care îl acuzase criticul interbelic:

„Criticul confundă parodia cu plăcerea intelectuală a poetului de a se regăsi într-o scriitură de Scriptură. Cât despre Dadaism, nici pomeneală în scrisul lui Paul Sterian.”⁴⁹

Mircea Vulcănescu, prieten cu Paul Sterian încă din perioada studenției, îi dedică capitolul „Poezia lui Paul Sterian” în volumul *Chipuri spirituale, Dimensiune aromânească a existenței*. Analizând volumul *Pregătiri pentru călătoria din urmă*, Mircea Vulcănescu are ocazia să vorbească despre poezia pură așa cum fusese ea formulată de reflecțiile lui Paul Claudel. Folosind butada lui Valery care, răspunzând unui scriitor ce îi ceruse o prefață la o carte ce nu-i plăcuse, îi răspunde, motivându-și ironic refuzul: „domnule, nu aveți talent, dar s-ar putea să aveți geniu, dar la asta nu mă pricep”, Mircea Vulcănescu face distincția necesară între geniu și talent, între simulare,

⁴² Dumitru Micu, *Gândirea și gândirismul*, editura Minerva, București, 1975, p. 653

⁴³ Paul Sterian în *Dicționarul scriitorilor români*, R-Z, Editura Albatros, București, 2002, p.384

⁴⁴ idem, p. 385

⁴⁵ Virgil Ierunca, *Subiect și predicat*, în *Un esthet orthodox: Paul Sterian*, editura Humanitas, București, 1993, p 83

⁴⁶ Idem, p. 83

⁴⁷ Idem, p. 84

⁴⁸ Ibidem, p. 84

⁴⁹ Idem ibidem, p. 84

inspirație și meștesug. Volumul *Pregătiri pentru călătoria din urmă* îl situează pe Paul Sterian în chiar miezul acestei controverse:

„Fiind poezie religioasă, desigur că versurile lui Paul Sterian nu pot fi judecate cu criteriile poeziei pure. Fiind însă totuși poezie, cad în domeniul esteticii în aceeași măsură în care sunt poeziile acatistele și psalmii.”⁵⁰

Exegețul îl consideră pe Paul Sterian un poet al expresiei directe, din categoria poezilor orfici, a celor „care cântă”. Filiația lirică în care îl așează este cea din galaxia lui Anton Pann, Vasile Pârvan și/sau Tudor Arghezi. De Anton Pan îl leagă „tonalitatea sentimentală”, „armonia verbală” sau „identitatea de preocupări și de reacții sufletești în fața lumii”. De Vasile Pârvan îl apropie maturizarea sa spirituală în urma audierii cursurilor despre Tragedia antică, iar de Arghezi se atașează prin reminiscențele eminesciene și poezia populară sau, în plan tematic, prin imaginar poetic și formație spirituală.

Sintetizând, Mircea Vulcănescu apreciază că, în volumul *Pregătiri pentru călătoria din urmă*, poetul îmbracă haina dantescă și

„caută un fel de îndrumător spiritual, de călăuză pentru un itinerar spiritual de genul <florilegiilor> pe care le aduc misticii de obicei drept mărturie a drumului parcurs în noaptea de dincolo de marginile închipuirii. Pentru intuiția de negrăit poezia e numai un vehicul de transmitere, o <ancilla> cu funcțiuni de determinare.[...] Nu este un volum de <cuvinte potrivite>, ci unul de < pregătiri pentru călătoria din urma>.”⁵¹

În finalul amplului articol, Mircea Vulcănescu forjează un portret sintetic al poetului Sterian, căruia îi apreciază autenticitatea și puterea de pătrundere, dar și scăderile, conchizând:

„Cu meritele și scăderile lui, volumul lui Paul Sterian aduce totuși istoriei spirituale a generației din care face parte o dovadă. Dovada că această generație a trăit la un moment dat o experiență duhovnicească autentică.”⁵²

Creația lui Paul Sterian, figura emblematică a „Rugului Aprins de la Antim”, este semnificativă pentru reconsiderarea literaturii religioase și mistice ca parte integrantă a culturii literare românești. Deși atât de puțin cunoscut, Paul Sterian rămâne un poet autentic într-o epocă literară aflată la confluența dintre tradiție și modernitate. Tendințele culturale și literare pe care le experimentează cu ferve, în egală măsură, își vor lăsa amprenta în textele poetice pentru că aceasta corespundeau spiritului său modern, dar și profund religios.

BIBLIOGRAPHY

1. Opere

Sterian, Paul, *Al Sfintei Cuvioase Paraschiva cea Nouă Acatist*, Colecția „Cartea cu semne”, București, 1931

Sterian, Paul, *Pregătiri pentru călătoria din urmă*, Colecția „Cartea cu semne”, București, 1932

Sterian, Paul, *Războiul nevăzut al lui Paisie cel Mare*, Editura Eikon, București, 2017

2. Referințe critice, studii și articole în volume, monografii, eseuri

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1969

Călinescu, George, *Cronici literare și recenzii*, vol. II (1932-1933), Editura Minerva, București, 1992

Crăciun, Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Editura Magister-Cartier, Chișinău, 1997

Crohmălniceanu, S., Ovid, *Literatura română între cele două războaie*, Editura Minerva, București, 1974

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996

Eliot, T., S., *Religie și literatură*, în rev. *Vatra*, nr.2/1999, p. 93

⁵⁰ Mircea Vulcănescu, *Chipuri spirituale, Dimensiune aromânească a existenței*, București, Editura Eminescu, 1996, p.145

⁵¹ *Idem*, p. 149

⁵² *Ibidem*, p. 157

- Ierunca, Virgil**, *Subiect și predicat*, editura Humanitas, București, 1993
- Jinga, Constantin**, *Biblia și sacrul în literatură*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2001
- Lossky, Vladimir**, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, Editura Anastasia, București, 1991
- Mărturisitori ai luminii isihaste, Rugul Aprins*, vol. îngrijit de arhimandrit Policarp Chițulescu, Editura Basilica, 2017
- Micu, Dumitru**, *Gândirea și gândirismul*, editura Minerva, București, 1975
- Mironescu, Ileana**, *În preajma lui Alexandru Mironescu*, editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2015
- Ornea, Zigu**, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, București, 1980
- Manolescu Anca**, *Modelul Antim, modelul Păltiniș*, Editura Humanitas, 2015
- Manolescu, Nicolae**, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Manolescu, Nicolae**, *Despre poezie*, editura Cartea românească, București, 1987
- Maritain, Jacques**, *Creștinism și democrație*, editura Crater, București, 1999
- Petrache, Anca Denisa**, *Sentimentul religios în literatura Gândirii*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2008
- Plămădeală, Antonie**, *Rugul Aprins*, Sibiu, 2002
- Perpessicius, Opere (4), Mențiuni critice**, Editura Minerva, București, 1971
- Sahia, Alexandru**, *Scrieri*, Editura Minerva, București, 1978
- Scrima, Andrei**, *Timpul Rugului Aprins*, Editura Humanitas, București, 2000
- Toniolo, Ermanno**, *Acatistul Maicii Domnului explicat, Imnul și structurile lui mistagogice*, Editura Deisis, Sibiu, 2009
- Underhill, Evelyn**, *Mistica*, editura Apostrof, Cluj, 1995
- Vulcănescu, Mircea**, *Chipuri spirituale, Dimensiunea românească a existenței*, Editura Eminescu, București, 1996
- Vasilache, Vasile**, *De la Antim la Pocrov, Mărturii și mărturisiri*, Colecția teologică Cuvântul vieții, Detroit, 1984

3. Dictionare

- Dicționarul Scriitorilor Români, R-Z*, Editura Albatros, București, 2002
- Brașiște, Ene**, *Dicționarul Enciclopedic de Cunoștințe Religioase*, Editura Diecezană Caransebeș, 2001

4. Istorii literare

- Călinescu, George**, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, București, 2003

THE ACT OF RECOVERY. THE FAIRY-TALE MOTIF IN THE ESTABLISHING PROCESS OF THE BEING

Petru Adrian Danciu

"Speculum" Research Center of the Imaginary, "

1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The motif of the search arises from the challenge of the theft or loss of an object or a being. In the case of the fairy tale collected by Petre Ispirescu, Prâslea cel Voinic și merele de aur, the disappearance of apples triggers a search process that goes beyond the boundaries of this world. We have in mind the presence in fairy tales of practices close to those of shamanic type, finalized with the recovery of the soul mate. The interaction with the world of archetypes is relieved by putting them in a context that we consider ritualistic at origins and which fairy tales entirely, recapturing in the story practices that the population was not alien to.

Keywords: The dragon, anima, axis mundi, the other world, the apple

Basmul *Prâslea cel voinic și merele de aur*, cules de folcloristul și prozatorul Petre Ispirescu (1830-1887), dezvoltă, continuând dintr-o perspectivă „apocrifă” populară, mitului biblic al pomului vieții din grădina Edenului¹. Istoria lui este dezvoltată în perspectiva basmică prin transmutarea arborelui sacru din grădina raiului pământesc în apropierea unui nou centru, de această dată al regalității divino-umane, în grădin palatului regal. Se spune că un împărat puternic și mare avea „pe lângă palaturile sale o grădină frumoasă și bogată de flori și meșteșugită nevoie mare”², după cum „în fundul grădinii avea un măr care făcea mere de aur și, de când îl avea el, nu putea să mănânce (...) căci, după ce le vedea înflorind (...) venea oarecine noaptea și le fura, tocmai când erau să se coacă” (53).

Dacă din cartea *Facerii* aflăm că pomul cunoștinței binelui și răului se găsea în centrul grădinii Edenului (2, 9; 3, 3), despre locația pomului vieții veșnice nu ni se spune nimic (20, 22). A consuma din acesta înseamnă a primi veșnicia, atribut divin al purității. Acesta pare a fi cel mai serios motiv din cauza căruia protopărinții noștri, după căderea în păcat, au fost alungați din Rai. Mai mult decât atât, intrarea dinspre est a Edenului va fi păzită de un heruvim. Biblic, avem nașterea simbolismului „pragului” și al motivului actantului magic sau al „păzitorului pragului”: heruvimul.

Orientarea cardinală este semn că raiul pământesc ar fi avut încă trei astfel de spații de acces conforme cu punctele cardinale. Raiul ar fi fost un „pătrat” circumscris cercului lumii divine. Vom întâlni, spre finalul analizei noastre, acestă „structură edenică” în simbolul palatelor zmeilor și al merelor care le „incubă” magic.

1. Mărul de aur, nuanță de inspirație biblică a pomului vieții

Din relatarea mitului biblic înțelegem că cei doi pomi nu sunt plantați unul lângă celălalt. Așa cum am spus, pomul cunoștinței binelui și răului se găsește în mijlocul Edenului, după cum cel al vieții veșnice trebuia să se afle undeva „în fundul grădinei”, în apropiere de poarta pe care o va păzi heruvimul după căderea protopărinților, adică înspre răsărit sau Estul grădinii. Divinitatea încerca să-l păzească de o posibilă încercare de furt a oamenilor, de a le gusta cu scopul de a anula efectul suprem al vinei lor: moartea.

¹ Afirmatia noastră nu face decât să confirme faptul că „basmul fantastic cere introduceri care să creeze pentru ascultător o anumită atmosferă, să-l scoată din realitate, pregătindu-l pentru lumea ireală a unei asemenea acțiuni” (Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*. București, Editura Univers, 1973, p. 44). În *irealul basmic* (mitic) se ajunge „alunecând” prin cel biblic, mai familiarizat populației de la sat demult încreștinate.

² *Basmele Românilor*. Petre Ispirescu, vol. I. București, Curtea Veche Publishing, 2010, p. 53. În textul nostru, citatele vor fi urmate de indicarea paginii, între paranteze rotunde.

Estul nu este doar un punct cardinal, ci trebuie înțeles ca „stare” dată de cel mai dulce somn, al dimineții. Narațiunea prezintă faptul că cel mai mic dintre fiii împăratului este cuprins de o magică stare de somnolență, care nu-l surprinde în toiul nopții, așa cum era de așteptat, ci chiar spre dimineață, „pe la revărsat de zori” (55). Dacă locul *puternicului* heruvim ocrotitor, păzitor nu doar al intrării, ci și al pomului, este luat de Prâslea cel *voinic*, *tentația* protopărinților (în basm, dorința regelui) va fi supralicitată în act, prin *furtul* fructelor de către zmeul cel mic. Mai mult decât atât, preluarea biblică și rescrierea basmică a simbolului pomului vieții, mai precis a *fructului nepânguit*, face trimitere directă la simbolismul sexual al basmelor cu zmei răpitori de fecioare, preluat și de basmul nostru. Simboluri ale incubării fertilității, atât merele fermecate, cât și fecioarele nu sunt altceva decât „construcții” materiale, prin intermediul cărora (atunci când se acționează asupra lor) potențele sacralului pot prinde multiple forme³.

Povestirea ocolește orice aspect care ar fi putut face posibilă intrarea în conflict apologetic cu dogma creștină. Câtă vreme pomul cunoștinței binelui și a răului este obiect al căderii oamenilor și, implicit, al cercetării teologice, basmul preia simbolul pomului vieții care scapă analizelor religioase. O astfel de omisiune oferă o deschidere neașteptată speculațiilor din sfera preocupărilor magice. Motiv de intrigă, de vreme ce îl găsim pe bătrânul împărat în imposibilitatea de a-i gusta fructul/ „viața” incubată în fructul magic, speculații asupra calităților sale supranaturale vor „rodi” în concepțiile și practica despre viața „de aici” și cea „de dincolo” a magiei noastre populare.

Evitând cu diplomatie orice conflict de natură dogmatică, basmul pare că ignoră pur și simplu existența pomului cunoștinței binelui și răului precum și noțiunea teologico-dogmatică de *păcat adamic*. El va pune accentul puțin pe dobândirea longevității, dacă nu cumva pe obținerea vieții veșnice, aici pe pământ și în raiul ceresc, specific religiozității creștine. Dacă basmul va ignora păcatul adamic, el nu va ignora existența pomului binelui și al răului, „antipod” al vieții. Pe acesta îl va situa în „lumea de dincolo”. Eroul va găsi aici două elemente ale arhetipurilor colective, protopărinții noștri, prin prezențele puilor de zgripțuroaică amenințați de același balaur edenic. Ucigând balaurul, eroul își dovedește statutul mesianic. Astfel, eliberată de constrângerile religiosului, lumea magică se va deschide în fața libertății oricăror construcții basmice.

Nu știm dacă împăratul este căsătorit, în schimb, basmul ne spune că are trei fii. După șapte zile⁴ de pândă, primii doi, cel mare și cel mijlociu, adorm, dar nu din cauza oboselii, ci din cauza unei moleșeli magice. Somnul (inconștiența de sine sau mai de grabă a sinelui) este provocat magic de o prezență străină. Cei doi simbolizează ratarea, asemeni primelor două săgeți ale mezinului ce nu-și nimeresc ținta. Deși își gândesc pândă, gnoza lor, mult prea umană, nu face față provocării. Lipsită de putere ofensivă, ea nu este capabilă de a contracara atacul agentului magic venit din lumea de dincolo, din sfera sacralului. Fratele cel mic însă, studiindu-le eșecul, va schimba substanțial abordarea provocării, rămânând *treaz* doar pentru *timpul* când intrușii/ intrusul își vor fi făcut simțită prezența. Doar a ultima din cele trei săgeți trase va nimeri pe zmeu, fiind cea care-l *reprezintă*. Să ne reamintim că lovirea magică cu săgeți a divinității ostile este specifică credinței geto-dacice.

În scopul *privegherii*, stare prin care este „măsoară” rezistența sufletească în prezența copleșitoare a sacralului, mezinul ia cu sine țepușele (gest ce ne trimite cu gândul la metodele dure ale anahoreților creștini de a se menține în starea de trezvie), arcu (cu tolba și săgeți, simboluri ale forței și preciziei/ capacității de concentrare), precum și cărțile (cel mai probabil, o subtilă trimitere la una din cele trei „religii ale cărții”: iudaismul, creștinismul și islamismul). Urmând această linie directoare, ne apare mai simplă indicarea creștinismului, de vreme ce basmul nostru în acest mediu este povestit. În

³ Deopotrive bune și rele. În acest ultim caz, vezi basmele fetelor rele muncite de zmei și demoni (incubi), la Adolf Schullerus, *Tipologia basmelor românești și a variantelor lor*. Conform sistemului tipologiei basmului întocmit de Antti Aarne. Traducere din limba germană de Magda Petculescu. Ediție îngrijită de I. Opreșan. București, Editura Saeculum I.O., 2006, pp. 117-125.

⁴ Pândă celor doi este gestul prin care își schimbă de bună voie condiția existențială (ziua dorm, noaptea sunt treji), imitând astfel aici existența duhurilor din „lumea de dincolo” retrase ziua („dorm”), active noaptea prin „bântuieră”. Ei greșesc prin exagerare, de vreme ce condiția umană se supune timpului creației acestei lumi (șapte zile). Aici, ea nu poate fi depășită și, mai cu seamă, nu prin forțe proprii. Dacă toropeala ce-i cuprinde pe toți trei este semnul prezenței demonice a zmeului, somnul este efectul natural al atingerii limitelor. Pe cel din urmă, meziul îl va elimina, reușind astfel să rănească intrusul. El nu va „priveghea”, ci, ducându-se adesea prin grădină, ocolea pomul plănuiind. Din ratările anterioare cunoaște timpul pânguiri, eliminând astfel pândă inutilă. Tipul său de cunoaștere este mai degrabă „științific” decât magic, știința fiind „magia” acestei lumi, străină zmeului rănit de săgeată.

creștinism, trezvia se păstrează prin lecturile de „îndreptare și îndumnezeire”⁵ din *Psaltire* și cărțile de rugăciune, dar această nuanță, nu transformă basmul popular într-unul creștin.

De vreme ce autorul păstrează tăcerea cu privire la „orientarea” *magică* sau *religioasă* (creștină) a acestor cărți, înclinăm să credem că el face trimitere, de fapt, la „variante” creștină. Altfel, nu înțelegem lipsa fermității afirmării acesteia. Și da, pentru că basmul circulă într-un mediu creștin, creștinii vor înțelege că, vorbind despre cărți, povestitorul face trimitere la cărțile sacre ale creștinismului.

Cert este că mezinul capătă caracteristicile unui personaj practic, puternic și bine motivat, prezent spiritual în toate momentele acțiunii. Nu îl percepem drept un anahoret, ci mai degrabă ca „variante” inițiatului unei vechi spiritualități pe care basmul o ilustrează în cele ce urmează. Cu toate că am plecat de la un mit biblic, avem pe tot parcursul lecturii fapte ale căror construcții trimit spre o *învățătură ezoterică, reconstruită* ca un *corpus sincretic de credințe magico-religioase*, considerate populare, aflate la mare distanță de acceptarea spiritualității creștine în popor. Astfel, dacă paza merelor de aur din introducere și episodul din final al copacului unde-și au cuib puii zgripturoaicei (vultur fabulos⁶), sunt de inspirație biblică, călătoria și tot ceea ce se întâmplă pe parcursul ei relevă nu doar o spiritualitate asumată local, ci și una bogată ritualic.

2. Celălalt tărâm

Cu toate că a fost rănit, hoțul a reușit să fugă. Semn al semi-corporalității sale – dacă vrea, nu poate fi văzut – zmeul poate fi rănit, dovadă că în această lume el lasă în urmă o dâră de sânge. Pentru a-l prinde, mezinul își convinsese frații trădători⁷ să-l urmeze. Călătoria începe a doua zi. Părăsind locurile natale, ei ajung într-o *pustietate, spațiu de graniță* sau inter-sacral, unde, la marginea unei prăpastii, urma *dispare*. Înțeleseseră că în acea prăpastie trebuie să coboare. Trimiterea este clară la o lume subterană „unde trebuie să locuiască furul merelor” (55).

Pe o frânghie, Prăzela coborî în prăpastie, „ajunsese pe tărâmul celălalt, se uită cu sfială în toate părțile, și cu mare mirare văzu toate lucrurile schimbate: pământul, florile, copacii, lighioni altfel făptuite erau p-acolo” (56). Dacă spațiul de graniță este deșertul ce desparte profanul (lumea lui Prâslea) de sacru (lumea zmeului), prăpastia este unul din simbolurile pragului, în acest caz, al lumii de dedesubt, după cum funia reprezintă „vehiculul” magic, regăsit în practica șamanică atât în ritul urcării la cer, cât și în cel al coborârii în infern.

După ce se dezmetici și se încurajă, urmă un *drum* până la niște palate de aramă. La poartă întâlnește o fată, una din cele trei surori răpite care, minunându-se („mai văz om pe tărâmul nostru” (56), semn că erau de mult timp acolo, fără însă a ceda dorinței zmeilor⁸ de a o lua de nevastă), îl anunță că este pe tărâmul sau în lumea a trei zmei. Codul comportamental, un fel de „etică magică”, impune eroului să se ascundă înainte de momentul venirii zmeului acasă, acesta anunțându-și prezența prin aruncarea buzduhanului (simbol al virilității masculine) ce *lovindușă o deschide* (simbol al actului dezvirginării), ca mai apoi, *lovind masa* (simbolul activității casnice a femeii), se *agață* singur în *cui* (odihnă, somn, bătrânețe). Prâslea nu respectă codul „supunerii”, al fricii în fața prezenței „înainte mergătorului” zmeului, o „extensie” a vitalității acestuia, înfruntând-o, prin prinderea și aruncarea înapoi buzduhanului, dovadă a prezenței unei masculinități străine, profane – profanatoare. Gestul se continuă cu o „luptă dreaptă”, finalizată, evident, prin gestul decapitării zmeului.

Învingătorul se *odihni* două zile cu tânăra fată în palatele zmeului, după care își continuă drumul spre palatele de argint, locuința celui de-al doilea zmeu. Procedând la fel, îl va uide și pe acesta, eliberând-o și pe cea de-a doua fecioară. Împreună cu sora ei mai mare, adusă de Prâslea, se *desfătară* timp

⁵ Cf. pr.prof.dr. Ilie Moldovan, *Îndreptar și îndumnezeire în Cartea Psalmilor*, în „Studii Teologice”, nr. 3/ mai-iunie 1989, pp. 5-11.

⁶ Adrian Poruciuc, „The Romanian Zgripsoroaică 'Female Griffin' and Other Representatives of the Netherworld”, în *Angels, Demons and Representations of Afterlife within the Jewish, Pagan and Christian Imagery* (coord. Iulian Moga). Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013, pp. 95-102.

⁷ Despre acest motiv, vezi V. I. Propp, *Morfologia basmului*. Traducere de Radu Nicolau. Studiu introductiv și note de Radu Nicolau. București, Editura Univers, 1970, pp. 59-60.

⁸ „Ea îi spuse că fiecare din zmei și-a ales câte una din ele și le tot silește să-i ia de bărbați, iară ele se tot împotrivesc cu fel de fel de vorbe, cerându-le câte în lună și în soare, și ei se fac luntre și punte de le împlinesc toate voile” (56). Manipularea zmeilor este posibilă doar în cazurile în care lipsește zmeoica bătrână.

de șapte zile. „Odihna” și „desfătarea” sunt expresii ale răsplatei profane de natură sexuală⁹, neritualizate, prin urmare profanatoare la adresa spiritualității „lumii de jos”, lumea zmeoaicei și a marilor zeițe ale fertilității. Pauza (2+7) durează nouă zile, „numărul perfect” al basmului nostru popular. Cei trei își continuă apoi călătoria spre cele din urmă palate (din aur), ale zmeului cel mic, „antipodul” lui Prîslea sau „gemelarul” lui negativ, adevăratul hoț (rănit/ marcat) al merelor de aur.

Aruncarea buzduganului și gestul-replică al eroului se repetă și în acest caz, buzduganul lovindu-l pe zmeu în piept¹⁰. Lupta începe dimineața și se continuă pe tot parcursul zilei până spre seară, când zmeului, îngropat în pământ până în gât, i se taie capul. În timpul luptei, la amiază, cei doi se metamorfozează în *pară de foc*. Din perspectiva științelor paranormalului am avea aici exemplul basmic al „combustiei sponatane” provocată în cazul de față de prezența „soarelui negru”: „când fu pe la amiez, se făcură amândoi două focuri și așa se băteau” (58).

Amiaza îl are ca simbol pe toridul *Nergal* („Soarele negru” al morții/ morților) sau, în lumea profană, „soarele în cruce”, cel care-l dezlănțuie pe demonul *acediei* („neglijența” sau „lipsa de interes”). Corbul, simbol al morții¹¹, de vreme ce ne aflăm în „lumea de dincolo”, trece „accidental” pe deasupra lor. El este evocat pe rînd de cei doi combatanți cu promisiunea unui sacrifici. Zmeul, al cărui drept de a vorbi primul este dat de lumea în care este stăpân, apoi Prîslea îi cer să aducă *seu* pentru ca focul propriu să nu le mai consume esența sau energia de viață, putând astfel să o direcționeze în lupta cu adversarul. Soarele „în cruce” este distructiv atât pe pământ, cât și în „reflexia” aruncată în lumea de dincolo Destinul luptei va fi decis de fecioara care, spre seară, oferă apă tânărului însetat.

Cu cele trei bice luate din palatele zmeilor eroul lovește în cele patru colțuri prefăcându-le în mere, lăsate spre păstrare tinerelor fete. Simbol al tunetului și al masculinității, biciul este folosit de Prîslea. Uzanța sa apare și în cadrul riturilor populare expiatorii. La fel ca tunetul ce se aude peste tot, biciul dictează asupra spiritelor punctelor cardinale. Exorcizându-le, ele „eliberează” lucrurile (palatele) metamorfozate în „forma perfectă” ce poate fi *purtată*, cea a merelor de aur. Palatul și furca de aur, practic orice obiect scos din mărul de aur, sunt expresii materializate ale potențelor sacralului. Pentru că se poate interacționa cu acestea, vom afirma că sunt expresii ale inconștientului personal ce „prind” formă în conștient.

Odată metamorfozate, „paletele” se află acum sub controlul conștientului, „biciul” fiind simbol al conștientului, al practicii terapeutice, prin intermediul căruia inconștientul personal este ținut sub control. Legat de forma construcțiilor, deducem din „orientarea” lor cardinală că sunt „pătrate”. Constrâns de forța loviturilor, pătratul se golește pe sine expunându-se ca cerc și, precum în monedele chinezești, materia se revelează pe sine ca un *gol* ce se poziționează păstrându-și forma „plinului” rotundul *iluziei* sale.

Pentru a ajunge la deschiderea prăpastiei spre tărâmul oamenilor (a conștientului), cei patru vor urma „liniar” același drum. Luând cu ei merele de aur, ei nu vor lăsa nimic în acest spațiu al inconștientului arhetipal (colectiv). Cele trei fete (*libidourile*, purtătoare ale inconștientului personal) vor fi ridicate pe rînd cu ajutorul frânghieii și scoase din groapă, spre a fi „salvate” de frații mai mari ai lui Prîslea. Conștientizarea prezenței „întreite” a instinctelor nu înseamnă și controlul asupra pulsionilor generate, în parte, și de inconștientul personal. Cei doi frați *invidioși*, deci incompleți, în loc să-l ridice și pe mezin pentru a reface „unitatea trinitară” a conștientului, dau drumul „frânghieii” (conexiunea care îi păstra în legătură cu conștientul personal) în groapă (în spațiul inconștientului colectiv), producând ceea ce în medicina șamanică se numește „pierderea contactului” cu sufletul masculin (*animus*), stare diferită de *răpirea* demonică a sufletului feminin (*anima*)¹².

⁹ Textul ne pare elocvent în acest sens: „O săptămână întreagă se desfătă împreună cu amândouă fetele” (57). Pentru că cele două trebuiau să aparțină fraților mai mari, ceea ce se întâmplă este o formă de pedepsire a acestora pentru luarea în răs a curajului, respectiv a bărbăției mezinului. Oricum, ele nu vor deveni soțiile fraților mai mari, Prîslea luând la finalul misiunii sale de soție pe cea mai mică dintre surori. Ne întrebăm ce se va întâmpla cu celelalte două, dacă nu avem de-a face aici cu sugestia unei relații poligamice.

¹⁰ Dacă cel mare este lovit în urmă, semn al forței fizice, cel mijlociu în cap, semn al inteligenței, zmeul mezin primi lovitura în piept/ inimă, semn al pasiunii nemăsurate.

¹¹ Cf. Niculina Chiper, *Reprezentări ale destinului în folclorul românesc*. București, Editura Saeculum I.O., 2006, p. 185.

¹² Un suflet răpit este un suflet posedat, prin urmare, „atunci când eroul izgonește duhul cel rău care sălășluia în sufletul fetei de împărat, el acționează întocmai ca un șaman” (V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. Traducere de Radu Nicolau. Prefață de Nicolae Roșianu. București, Editura Univers, 1973, p. 47. Despre anima sau „fata cu puteri rele”, vezi George Călinescu, *Estetica basmului*. București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 243-245). Conform demonologiei creștine, sufletul nu poate fi posedat, ci doar corpurul. Se poate vorbi, totuși, de o formă de posesiune

În principiu, starea bolnavului este descrisă ca *scinziune* sau *fragmentare* brutală a sufletului, de unde și comportamentul irațional al acestuia. Partea care îi este „răpită” (cauza poate fi un atac demonic sau păcat) trebuie recuperată din lumea subterană de către șaman. Cu alte cuvinte, în cazul nostru, elemente (fecioarele) ale inconștientului colectiv invadează spațiul conștientului personal care nu a reușit a se recupera pe sine în procesul de vindecare. Până aici avem de-a face cu o inițiere ratată. Paradoxal, *impulsul* salvator de respingere a prezenței conștientului în lumea de dincolo, unde nu are nici ce să caute și nici de ce să stea, vine din partea inconștientului colectiv, arhetipal.

3. Inițierea sau privitul din abis

Rămas singur și deznădăjduit, eroul privește în jur, *azul* fiindu-i atras de „un țipăt și o văietare care îi umplu inima de jale” (60). *Vede* un balaur care, încolăcind un *copac*, urcă spre a mânca din cuib niște pui de zgripturoi. *Azul* și *văzul* sunt simboluri ale comunicării de tip profetic ale inconștientului în general. Introducerea în cunoașterea acestuia se face treptat, de la simplu la complex, de la auz la văz. Acțiunea și interacțiunea întrețin spectrul comunicării dintre inconștient și conștient. Fără a sta pe gânduri, Prâslea cel viteaz ucide monstrul tăindu-l în mai multe bucăți. Puii îi mulțumesc, iar el, înțelegându-i, le răspunde în „limba adamică” sau, în credința păopulară, „limba animalelor”/ păsărilor. Prin capacitatea de a intra în relație cu „formele” alterității, Prâslea își dovedește „filiția” divină.

Creaturi specifice lumii de dincolo, puii de zgripturoi reprezintă manifestările uraniene ale unor potențe arhetipale a ceva specific „vaporos”, situație ce ne trimite înspre practica alchimică. Sunt potențe capabile de a se aprecia pentru a intra în relație cu conștientul. Interesant este că ele nu relaționează cu inconștientul colectiv. Cert este că niciodată conștientul nu a avut știință de existența inconștientului colectiv, pe când de prezența celui personal s-a lovit în urma interacțiunii cu proiecțiile acestuia: zmeii hoți.

În basmul analizat aici, atributul care vizează comunicarea între conștient și inconștientul colectiv, posibilă doar în spațiul-stare a celui din urmă, respectiv lumea de dincolo, este *limbajul* „animalelor”, imposibil de „înțeles” în stare conștientă, cu alte cuvinte, un „limbaj șamanic” (al spiritelor celor morți și ale sufletelor (demoni, elementali etc.¹³), fără alterarea conștiinței de sine. În lumea arhetipurilor, comunicarea de acest fel nu este inedită, ci naturală prin cuprinderea ei universală. Chiar dacă conștientul nu a fost niciodată inconștient personal și cu atât mai puțin conștient, *logosul* reprezintă suportul relaționării potenței și voinței. De altfel, acesta este și „principiul” pe care lumea a fost creată. Deloc metaforic pentru descrierile practicii magiei vindecătoare, apare descrisă aici faza profundă a extazului șamanic, când animale-zei ale lumii de dincolo își oferă ajutorul în dificilul proces de recuperare a sufletului.

În basm, pentru a se salva, Prâslea sau „conștientul cel viteaz” se vede condiționat de înfăptuirea unei fapte de „vitejie”. Să nu uităm că în lumea inconștientului arhetipal, conștientul nu este bine venit aici, fiind „parazitul” capabil de a „elibera” potențe, fapt care, de altfel, se și întâmplă. Balaurul este perceput de erou (sau în prezența conștientului) ca manifestare a potenței arhetipale, de data aceasta, *chtoniene*. Balaurul se opune permanent oricărei comunicări dintre „secțiunea” sa uranienă (zgripturoi), „refugiată” în *copacul* „binelui și răului”¹⁴, și conștient.

Copacul se prezintă ca o „delimitare” a stărilor arhetipale. Datorită lui devine posibilă pentru conștient *discernerea* între calitățile acestora, nu prin cunoașterea lor directă, de altfel, imposibilă, ci prin imaginea transmisă: pasăre – zbor vs. balaur/ șarpe – pământ. Uciderea balaurului este indicată pentru

indirectă asupra sufletului prin dependența de simțuri „generatoare” de „pofte păcătoase”. Prin urmare, poftele „posedă” sufletul în mod direct creându-i dependență față de înfăptuirea păcătoasă, și astfel, indirect demonul posedă, prin acceptarea ispitei, sufletul. Creștinismul actual nu ia în discuție noțiunea de *simbion* sau emulație directă între demon și sufletul ce i se dăruiește de bună voie. Cel mai probabil despre o astfel de relație om-demon vorbește Propp, cu atât mai mult, cu cât șamanismul este, din perspectivă creștină, o credință „idolatră”.

¹³ Cf. Val Cordon, *Timpul în răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm*. Ediție îngrijită și prefață de I. Opreșan. București, Editura Saeculum I.O., 2005, p. 63.

¹⁴ „Cauză” a blestemului, fructele sale sunt blestimate. Într-un basm cu influențe ale demonologiei iudacie, o țigancă invidioasă pe Ileana vrea să o ucidă otrăvind-o cu un fruct (măr) din pomul cunoașterii binelui și răului. Demonul Asmodeu este înlocuit de Benga („diavol”). Din text aflăm că „acest diavol, Benga, îi aduce un măr din acel pom din care Eva gustând a fost gonită din Eden; pe acel măr să-l dea Ileanei, și ea va muri îndată (Moses Gaster, *Studii de folclor comparat*. Ediție îngrijită, prefață și note de Petre Florea. București, Editura Saeculum I.O., 2003, p. 103). De observat diferența de abordare în regiile basmice a celor doi pomi edenici. Pomul vieții este „agreat” pentru calitățile sale divine, nealterate de fapta păcătoasă a omului, de unde și dorința de a-i gusta fructul, de asemenea, măr.

„eliberarea” acestei „secțiuni” uraniane a arhetipului inconștientului colectiv capabilă de *ascensiune* necesară în procesul de „autosalvare” a eroului.

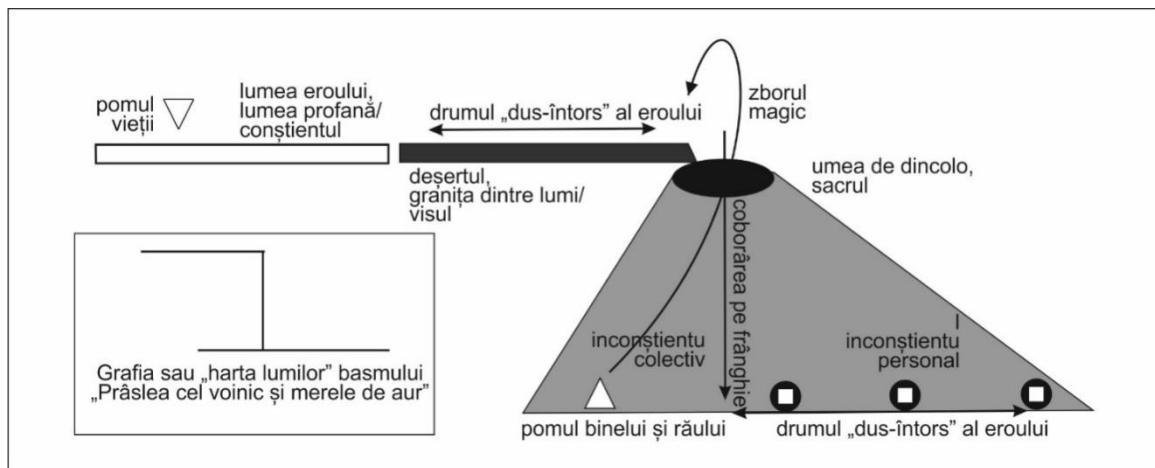
În linii mari, avem descrisă „lupta” Eului purtată în lumea *umbrei* atât cu inconștientul personal, cât și cu inconștientul colectiv. Aceste forțe își doresc intrarea nu numai în relație cu conștientul, prin vis (văzut de noi sub forma iconică a depășirii spațiului de graniță prin descensiune) sau continuarea acestuia ca transă (stare reprezentată aici prin zborul magic dincolo), ci și prin capacitatea de a i se opune, de a-i „bara drumul” (ebr. *satan*). Dacă la început trec neobservate, încadrându-l insidios în ceea ce creștinismul numește ispită, mai apoi, prin *acceptio*, conștientul se va lăsa posedat complet de ele, fie de bună voie (de arhetipurilor personale), fie din neputință (de inconștientul colectiv – arhetipal). În practica demonologică, acceptarea (conștient) acestei stări se numește *simbioză*, posedatul neputând fi vindecat fără ca moartea bolnavului să nu survină. Prin urmare, el nu mai este un „bolnav”, ci un *actant magic* al „răului”.

Altfel, din perspectivă șamanică, atunci când conștientul este reținut și „consumat” în captivitate de inconștient, eliberând în „corporalitate” locul său sau în lumea de deasupra, corpul va rămâne, fie în stare cataleptică, fie manifestările bolnavului vor fi imposibil de controlat. Atâta timp cât sufletul este „suspendat” sau „pierdut”, victima este cataleptică sau nebună. Cât despre moartea sufletului (consumarea lui totală), aceasta va surveni odată cu cea a trupului, pentru că arhetipurile nu sunt capabile, ori nu-și doresc, odată ce primesc aici *conștiința de sine*, să se susțină singure (autonome). Ele preferă o existență *parazitară* în locul consumării sau punerii în valoare a propriilor potențe, echivalentul unui act creator, nu neaparat bun, în sens biblic.

Constatând că „ritul” consumării de către balaur a puilor a fost „stricat”, „curioasă”, Zgripturoaica află de existența salvatorului și, la insistențele puilor (la rândul lor „extensii” sau iconuri „tinere” ale arhetipului păsării (încă incapabile de a penetra conștientul) nu îl *mănâncă*, fiind chiar de acord să îl „ajute” (practic, să scape de el) purtându-l în *zbor* (stare parazitară, semn al neputinței conștientului de a se salva prin sine însuși) până *sus* pe tărâmul său. Îi cere pentru aceasta un efort maxim, stabilit prin cifra 100. Ea dorește să i se pregătească 100 de bucăți de carne crudă (cel mai probabil luate din corpul balaurului) și tot atâtea de pâine (aliment preparat în casă).

Carnea balaurului înmagazinează potențele „grele” ale inconștientului „hylic” de care zgripturoaica nu dorește să se detașeze total; pâinea reprezintă simbolic „trupul ușor” al eroului, respectiv conștientul, prin urmare un *substitut* al acestuia. Ambele (carnea și pâinea) sunt simboluri-pârghii de forță atât ale inconștientului (abisal), cât și ale conștientului. Zgripturoaica se „ancorează” în cele două forme constituive ale Eului, cu scopul de a se „pivota” în conștient și a „reveni” mai apoi în inconștientul arhetipal. Va atinge totuși „starea de conștiință” de *sine* când va gusta „carnea” „celuilalt tărâm”. Nu se va lăsa „sedusă”, fiind trasă înapoi de „amintirea” puilor. Pasărea deveni astfel simbolul mișcării pivotante, cu arborele „cuib” în calitate de centru axial, simbol arhetipal al binelui și răului, „înghițit” actualmente de *lumea umbrei*.

Aproape de „suprafață”, bucățile de carne se sfârșesc. La rândul său, inconștientul nu are cunoștință de faptul că „greutatea” (controlul) conștientului crește direct proporțional cu apropierea de lumea sa, fapt ce diminuează puterile arhetipurilor. Câtă vreme „suportul magic” (zgripturoaica) al inconștientului trebuia „hrănit”, Prâslea realizează pericolul de a „sucomba” definitiv în lumea de dincolo, motiv pentru care se *automutilează* prin tăierea unei bucăți de *carne* din *coapsa* sa. Neavând de ales, o aruncă păsării care, simțindu-i gustul străin, „dulce”, nu o înghite. Deși simte dorința de a *fința*, ea renunță, invocând pe bună dreptate că locul ei (deocamdată) este alături de pui. O face voalat prin reafirmarea promisiunii făcute acestora. Am încercat să „recuperăm grafic” întreaga călătorie a eroului, în figura de mai jos.



Pentru moment, Prâslea este „șchiop”, semn al începutului „actului de posedare” al inconștientului. Scapă mulțumită celor invocate de Zgripturoaică dar și pentru că aceasta, *neînghițind carnea*, refuză posesiunea. Basmul spune că ea „o dete afară dintr-însa, i-o puse la loc, o unse cu scuipat de al său, și se lipi” (61). Avem aici certificarea faptului că *niciodată* conștientul *nu este bine venit în inconștient*. După acest moment, „ea se duse în prăpastia de unde ieșiseră și Prâslea plecă spre împărăția tatălui său” (*ibidem*).

Din perspectivă șamanică, marcajul magic în urma contactului cu zeitatea lumii de jos este cât se poate de clar. Eroul-șaman este „consumat” și „reînnoit” prin lipirea cării cu salivă divină, al cărei rol vindecător îl vom regăsi mai târziu și în Evanghelii (cf. *Ioan*, 9, 6). Automutilarea este un proces magic *necesar*, diferit însă de șchiopătare și ologire. Șchiopătarea apare în mituri ca *efect al pedepsirii* zeităților devenite „infernale”, la fel cum, în basm, găsim motivul zmeului șchiop¹⁵ sau în cazul ființelor care încalcă limitele spațialității proprii lumii, trecând granița altor împărății spirituale¹⁶. Pe de altă parte, privind din direcția practicii magiei, ologirea este întâlnită în *procedee* (vrăji și descânțece) ce vizează „furtul de mână”¹⁷.

4. Otpust

Reîntors în lumea celor vii, Prâslea cel voinic își recapătă treptat recunoașterea, prin capacitatea (magică) de a trece câteva încercări ce nu fac altceva decât să îi confirme prezența și, în apropierea bătrânului rege, identitatea. Se va reîntâlni cu familia sa, frații urmând a fi pedepsiți de mâna Destinului, aici numit „Dumnezeu”. Basmul se încheie „rotund” prin „readucerea” auditorului în confortul spiritual al creștinismului.

Pentru că nedreptatea a fost făcută lui Prâslea, împăratul, sau legea morală după care conștientul profan se conduce, îi va acorda acestuia dreptul de judecată asupra fraților lui mai mari. Ei sunt „renegați” de regalitate și implicat de legea divină a cărei expresie se vrea. Motivul aflării voinței divine cu privire la destinul celor doi „fratricizi” pare inutil, de vreme ce existența lor, în ceea ce-i privește, au dovedit-o de la început a fi inutilă.

Răspunsul lui Prâslea este ușor de ghicit, întrucât el este *eroul cel bun*: „Tată, eu îi iert și pedeapsa să o ia de la Dumnezeu. Noi vom ieși la scara palatului și vom arunca fiecare câte o săgeată în sus și Dumnezeu, dacă vom fi cineva greșit, ne va pedepsi (...) aruncară săgețile în sus și, când căzură, ale fraților celor mai mari le căzură drept în creștetul capului și-i omorâră, car a celui mai mic căzu înainte” (63). Dincolo de faptul că cei doi și-ar fi putut evita moartea, judecata celui mic nu are nici cea mai mică legătură cu spiritualitatea creștină.

¹⁵ Vezi Otilia Hedeșan, *Basmе din Banat. Lecturi postcanonice*. Timișoara, Editura Universității de Vest, 2016; basmul: *Povestea lui Moijli*, p. 187.

¹⁶ Este cazul albinei șchioape din basmul *Rozuna, doamna florilor*, care, după ce a trecut neinvitată granița (un curs de apă) împărăției unei zâne, a fost prinsă și pedepsită (*Ibidem*, pp. 176-177). Albina este o prezență-extensie a arhetipurilor inconștientului colectiv, cu aceeași tendință uraniană precum a zgripturoaicei. „Gemelarul” ei este arhetipul *hylic* al ariciului.

¹⁷ Facem referire la „cazul Țugulea”, basm unde Zmeoaica Pământului îi fură acestuia vinele lăsându-l olog. Motivul ologului îl găsim la Petre Ispirescu (*op. cit.*, în *Țugulea, fiul uncheșului și al mătușii*, pp. 206-222) și G. Dem. Teodorescu (*Basmе române*. Ediție îngrijită, prefată și rezumate în limba română de Danca Fotino. București, Editura pentru Literatură, 1968, *Țugulea, fiul mătușii*, pp. 23-54).

Mai întâi, judecarea finală nu se face aici pe pământ. Dar cum basmul crede că veșnicia s-a născut și rămâne la sat, cei vinovați nu trebuie să aibă parte de ea. Este evident că cei doi sunt vinovați, dar pentru că vina lor nu are leac, „sinuciderea” nu vine decât ca o ultimă confirmare a respingerii divine a vieții. În basm, pedeapsa, cu efectul ei *final*, moartea, are loc aici, pământ și nu în fața tronului ceresc. Pe de altă parte, dacă îi ierți pe cei ce ți-au greșit, nu mai apare împotriva lor nici judecată divină. Practic, dacă iertarea este completă, divinitatea nu are ce să judece. Concluzia noastră este că Destinul, prezent prin apelativul metamorfozat, îi vrea morți, iar Prâslea, diplomat, nu are nimic împotriva.

Otpustul basmului este „clasic” prin elementele sale simbolice. Povestitorul își termină povestirea afirmând că o știe de la nunta mirilor pe la care a trecut nefiind invitat (magia povestitului se fură) și care ar putea trăi și astăzi (afirmă prezența veșniciei aici și nu în lumea de dincolo), de unde „luai o bucată de batoc¹⁸,/ Și-un picior de iepure schiop,/ și încălecai p-o șa, și v-o spusei dumneavoastră așa” (*ibidem*). Simbolismul acvatic și cel animalier-demonic indică încălcarea secretului ezoteric al basmului. Identificăm o cunoaștere expusă voalat profanilor, o învățătură care, mulțumită prezenței creștinismului, și-a pierdut auditoriul inițiat. Dacă așa stau lucrurile, atunci este evidentă tragică dispariție a unui tip de învățătură, ale cărei ultime încercări de a se salva o reprezintă regia basmică. În fine, actul recuperator de sine reprezintă un motiv basmic suficient de important pentru a fi afirmat în procesul întemeierii al ființei, întrucât tot ceea ce ființează cu adevărat (conștient) a *suferit* cândva o adevărată inițiere.

Bibliografie

*** *Basmele Românilor*. Petre Ispirescu, vol. I. București, Curtea Veche Publishing, 2010.

Chiper, Niculina, *Reprezentări ale destinului în folclorul românesc*. București, Editura Saeculum I.O., 2006.

Călinescu, George, *Estetica basmului*. București, Editura Pentru Literatură, 1965.

Cordun, Val, *Timpul în răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm*. Ediție îngrijită și prefață de I. Oprișan. București, Editura Saeculum I.O., 2005.

Gaster, Moses, *Studii de folclor comparat*. Ediție îngrijită, prefață și note de Petre Florea. București, Editura Saeculum I.O., 2003.

Moldovan, Ilie, *Îndreptar și îndumnezeire în Cartea Psalmilor*, în „Studii Teologice”, nr. 3/ mai-iunie 1989.

Otilia, Hedeșan, *Basme din Banat. Lecturi postcanonice*. Timișoara, Editura Universității de Vest, 2016.

Poruciuc, Adrian, „The Romanian Zgripsoroaică `Female Griffin` and Other Representatives of the Netherworld”, în *Angels, Demons and Representations of Afterlife within the Jewish, Pagan and Christian Imagery* (coord. Iulian Moga). Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013.

Propp, V. I., *Morfologia basmului*. Traducere de Radu Nicolau. Studiu introductiv și note de Radu Nicolau. București, Editura Univers, 1970.

Propp, V. I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. Traducere de Radu Nicolau. Prefață de Nicolae Roșianu. București, Editura Univers, 1973.

Roșianu, Nicolae, *Stereotipia basmului*. București, Editura Univers, 1973.

Schullerus, Adolf, *Tipologia basmelor românești și a variantelor lor*. Conform sistemului tipologiei basmului întocmit de Antti Aarne. Traducere din limba germană de Magda Petculescu. Ediție îngrijită de I. Oprișan. București, Editura Saeculum I.O., 2006.

Teodorescu, G. Dem., *Basme române*. Ediție îngrijită, prefață și rezumate în limba română de Dtanca Fotino. București, Editura Pentru Literatură, 1968.

¹⁸ Batocul este spinarea afumată, sărată și uscată a morunului sau nisetrului, specii care migrează din mare (apă sărată) în fluvii (apă dulce).

INTERTEXTUAL REFERENCES – A BENCHMARK OF ALEXANDRU ANDRIȚOIU'S LYRICISM

Ruxandra Gavra

PhD Student, University of Oradea

Abstract: Alexandru Andrițoiu's creations encompass numerous intertextual elements, toponyms, famous names, terms from the arts and sciences, Latin expressions and so on. The intertextual elements consist in allusions to literary motifs, characters from significant texts and the lines they speak within them, both from Romanian literature, as well as universal literature. The chronotopes, on the other hand, play a significant role in creating novel associations, ensuring the originality of Alexandru Andrițoiu's lyricism.

Keywords: literature, lyricism, intertextuality, chronotope, literary motifs

“...I love the epigony of these inherited things/ and the aura through which I venture to speak” – are lyrics that outline a veritable profession of faith from Alexandru Andrițoiu, whose lyrical oeuvre spans numerous toponyms, intertextual elements, renowned names, terms from the arts and sciences, and Latin expressions. Referencing the works of those who have come before him, a statement that can be found in the text of *Cărți vechi*¹, represents an act of permanent interaction to national, but also universal heritage, at the same time highlighting an affirmation of the creative I, who defines himself only through his belonging to a tradition of literature.

His entire oeuvre is rife with intertextual references, becoming a compendium of literature with references to representative writers, works and characters. In the poems of Alexandru Andrițoiu, there are several degrees of intertextualization. Most of the time, the poet chooses intertextuality, which is visible in the allusions to literary motifs, toponyms, characters and lines from other texts, engaging the reader in this interplay with the text. By using paratextuality, Andrițoiu updates titles such as *Aștept anul Unu*, *Gorunul* or *Pescărușul*, giving them new connotations, true to his specific ludic spirit.

Romanian literature has a special role in shaping the elements of intertextuality. First of all, poet Andrițoiu brings important Romanian writers before the reader. For example, the appearance of the chimney sweeper on New Year's Eve allows a reference to a well-known text written by Grigore Alexandrescu: „mă fă să cânt cu foc/ de Anul Nou, ca bunul Grigore-Alexandrescu” (*Coșarul*). The lyrics of poet Tudor Arghezi have a special impact on the sensitivity of the poet. His soul opens up before the invaluable works of the former, which engages his senses: „sunetele lor de-argintărie/ urcă-n mine tinere și azi,/ gustul lor de fruct oprit mă-mbie/ și le pipăi ca pe un atlas./ Și le văd ca pe niște palate/ ridicate în azur și-n vânt...”.

The psalms of Dosoftei, „cel cu nervii și melosul în strune”, lead the reader „cătrec-nceput de harfe și-nspre sfârșit de lume” (*Cărți vechi*). The precarious living conditions lead to a comparison to the poet Eminescu: „un tăciune și-un cărbune/ fostu-ne-au încălziciune/ și din Eminescu-un vers/ ne-a fost hrană-n univers,/ hrană vie și merinde,/ ce, nestinsă, ni se-

¹ When referring to this text, Ilie Constantin delineates epigony from epigonism and states that the difference lies in “the acknowledgment of belonging to a spiritual family” (Ilie Constantin, *Despre poeți*, p. 77). On the other hand, Aurel Martin believes that, in this text, beauty “represents the expression of national genius,” noting “the evocation, in Pillatian spirit, of his predecessors and the homage paid to deathless writings” (Aurel Martin, *Poeți contemporani*, vol. II, p. 162-164).

aprinde”. In *Ajun de iarnă*, the poetic voice depicts itself as a reader of Ion Pillat’s poems. The exegetes have otherwise noted similarities between the lyricism of Andrițoiu and that of Pillat², while establishing correlations, at the same time, with the works of Lucian Blaga, Alecsandri and other „forty-eighters”³.

Other times, the poet riffs on representative works of Romanian literature: the poetry of Magda Isanos, *Aștept anul unu* („aștept, precum poeta, anul Unu” - *Moment de iarnă*), *Papucii lui Mahmud*, by Gala Galaction, is mentioned in the poem *Pe Dunăre-n sus*, while fall is „mai galbenă ca Palia de la Orăștie” (*Autumnală*) and so on. A lover provides light and hope („cu ochii-ți negri sugerați lumina” - *Flacăra*), rekindling the reader’s memory of Lucian Blaga’s *Izvorul nopții*.

Through his creations, Andrițoiu shows a good knowledge of literary folklore, referencing various literary sub-genres and quoting well-known lyrics. For example, he relates to „cântecele care încep cu «frunză-verde»” (*Soției mele*), the fairytales (*Miracolul armonicii*) and the ballads composed by „foștii barzi analfabeți ai stâniei” (*Natură moartă, Grima*). A rural landscape reminds him of the folklore: „patru boi leagănă carul/ ca-n romanța populară” (*Natură moartă*). Texts such as *Icoane*, *Timpul*, *Coșarul* contain references to legends, because, for example, „coșarul, fericitul, (...) întreține, sacru, legendele străbune/ și flacăra la care, suavi, am degerat/ dând doinei trup, baladei, din om în om, renume”.

In the poem *Mândria*, the poet highlights the anonymous nature of folk literature, giving *Miorița* as an example, while in *Poem*, he describes himself as „fluierând vechi arii populare”. A series of characters that are representative to folk literature are brought to the fore, such as Prince Charming (*Timpul*), „un roșu crai” (*Icoane*), for the poet to then liken himself to a prince in *Reîntâlnire*.

The influence of folklore is powerfully felt in the poem *Ritmi folclorici*. As the title suggests, the author borrows the versification that is typical of folk poetry, but also specific literary themes and motifs. The introduction is outlined in the spirit of Romanian literary folklore, but the poem does not commence with the specific “frunză verde”, but with “lemn frumos”; the attributive „de palisandru” is, however, completely original. Thus, a poem inspired by Romanian folk lyrics, containing a series of specific themes and motifs, begins with the lyric „lemn frumos de palisandru”, the rosewood being an exotic tree. The explanation behind this could be, besides an affinity for all that is ludic, the prosodic requirements, as the term “palisandru” rhymes with the proper noun “Alisandru” from the second lyric.

The text is shaped around two literary motifs: being forgotten and yearning. Yearning is comically rendered, as the poet reveals, in an original fashion, how this feeling considerably consumes him: wishing to find yearning, he puts on „opinci de fier”, so that yearning sells him to a shop „cu mărfuri de nostalgie”. Even more comical is the image of a salesman yearning: „de-ar fi dorul vânzător, m-aș face neguțător/ de parfum și portocale/ pentru sâni duminică,/ de colori și mirodenii/ care dau podoabă lenii,/ de cuțite de argint/ pentru inimi care mint...”. There are wordings that are specific to folk poetry: „m-am născut pe foi de mură/ aspru la căutătură, / (...) M-am născut copil din flori/ noaptea pe la cântători...”. His creation depicts powerful emotions, the suffering that he has drifted from his lover: „îmi las cântecul să

² The influence of Ion Pillat’s lyricism has been signaled by exegetes such as Eugen Simion (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, p. 100), Dumitru Micu (Dumitru Micu, *Limbaje lirice contemporane*, p. 275) and Eugen Barbu (Eugen Barbu, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, vol. I, p. 342-343). Aureliu Goci, on the other hand, believes that Ion Pillat becomes, for Alexandru Andrițoiu, “a complete model” (Aureliu Goci, *Geneza și structura poeziei românești în secolul XX*, apud Alexandru, *Aura sonetului*, p.150).

³ Eugen Simion identifies the Blaga-esque metaphysical theme in the poem *Gorunul*, “transplanted in the terms of social lyricism, of Neo-Classical nature...” (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, p. 95). In Dumitru Micu’s opinion, the lyrics of *Iernând* are reminiscent of Alecsandri’s lyrical pastels. He also highlights a Western influence here „through intellectuality, through grace, through intertextuality, through „the spirit of finesse,” an Eastern influence, a Neo-Anacreontic one, through „accents of gallant declamations,” but also „echoes from the Văcărescu, Conachi, as well as Anton Pann” (Dumitru Micu, *Limbaje lirice contemporane*, p. 272, 275).

zboare,/ rușine mi-e și de floare./ Îmi gem pasul pe pământ,/ rușine mi-e de mormânt,/ că te-am dat, în clipa sumbră,/ ca-ntr-un jalnic con de umbră...”

A panorama of universal literature is also shaped here. There are references to numerous distinguished writers from universal literature, starting from the ancient times. Thus, when describing an abandoned well in disrepair, the poet compares it to Homer: „fântâna oarbă ca Homer”, a lyric that appears four more times in the seven quatrains of the poem (*Balada fântânii*). Presenting the sessile oak as a witness of history becomes a good opportunity to compare it to the ancient poet Horace, replete with even common traits found between them, drawing a novel, original parallel between the two: „Horațian de clasic și solemn,/ și filosof în verdea ta tăcere...” (*Gorunul*).

The poem *Citește-mi din Horațiu...*, dedicated to Ovidiu Drimba, revisits Horace's work, namely the poem about Taliarchus. *Sic transit* begins by positioning itself against Horace's lyricism: „după război și pace, pe-această veche stea,/ fug anii ca torenții, Leuconoe”, while the ending builds towards symmetry: „Leuconoe, iată cât de fecunzi trec anii”. The ending of *Colină la sud* is represented by the words “an epode signed by Horace”. Virgil is also mentioned in *Scenă pariziană*, thus completing the list of great ancient writers⁴.

When describing a girl passing by on the beach, the poet addresses her thus: „iertăți-mă, îmi pare/ că sunteți Pescărușul lui Cehov”. These lyrics reappear at the end of the poem in the form of a question: „iertăți-mă, distinsă trecătoare,/ nu sunteți Pescărușul lui Cehov?” (*Pescărușul*).

Also among the writers mentioned are: Francis Jammes (*Ajun de iarnă*), Leopardi (*Schiță*), Valéry (*Colină la sud*), Whitman (*Iarba*) and so on. The lyrics of *Exercițiul stilistic* („roua plânsă în Bacciserai”) reference Pushkin's *Fântâna din Bahcisarai*, while Racine is described thus: „Racine cu pletele de înger bate/ la porți stilate” (*Scenă pariziană*).

In what concerns the representative works of universal literature, with Italian writer Boccaccio's oeuvre as a blueprint, Andrițoiu writes a poem named *Decameron*, composed of eight tableaux, tracing the image of the Vatican. Other times, the powerful feelings related to a love affair determine the poet to quote lyrics that are well embedded in his mind: „sublime amănunte/ descrie-n stilul clasic de un poet vestit” (*Reîntâlnire*). “Absurd prose works” also come to his mind (*Pe Dunăre-n sus*).

Greater attention is given to the characters. Work becomes a starting point to mentioning Cinderella: „munca, în simplul ei veșmânt,/ ieșea, cenușăreasă din triste catacombe” (*Mândria*). Drinking a good cup of coffee offers the poetic voice the occasion to reminisce about his grandparents, who are compared to two Shakespearean characters: Hamlet and Ophelia, even if his grandmother imagined herself a princess (*Romantică*).

The poem *Cal* begins with the following: „oricând voi da regatul pentr-un cal/ și, pentr-un nechezat prelung, o cupă”, referencing Richard III, the eponymous character of a Shakespearean historical drama, and his famous line: „Un cal, un cal! Regatul meu pentru un cal!”. Upon witnessing the arrest of a man who stole a loaf of bread („o jimblă-mbietoare”), the poet likens him to Jean Valjean from *Les Misérables*. The iconic characters of Tristan and Iseult are also featured (*Decameron*).

An especially interesting poem is *Livrescă*, dedicated to the famous women of universal literature. The introduction is slightly self-effacing: „de-o vreme-ncoace sunt semeț și pur”, but the following lyric underlines the strong interest for literature: „iubesc femei din cărți, femei citate”. And so, we enter the gallery of female characters that the poet is in love with. First, there is Lucia de Lammermoor, a character from the historical novel *The Bride of Lammermoor* by Walter Scott, which was a source of inspiration for Gaetano Donizetti when

⁴ This interaction with Greek and Latin antiquity has been highlighted by literary critics as well. For example, Eugen Simion points to the Roman elegies of *Aur*, “all built on the idea of the barbarian Norse spirit discovering the imperial splendors and growing other roots faraway” (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, p. 100). Dumitru Micu, on the other hand, considers Andrițoiu “through his sensibility ... a “Horatian” creature, a man of voluptuousness” (Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, p. 168).

creating the well-known three-act opera *Lucia di Lammermoor*. His imagination then takes him to Madame Butterfly, the heroine of Puccini's opera, taken, however, from David Belasco's play. It seems that the poet has a passion for Francesca da Rimini, Dante Alighieri's character in *Divina Comedie*, who is the subject of an adulterous love story with Paolo Malatesta: „Și-aș vrea să am cu ea copii din flori,/ dar bate toaca, strigă sihăstria/ la schitul locuit de visători”.

Other times, the poet dreams, not unlike Don José, of the sensual Carmen, Prosper Mérimée's character who was adapted as the character of an opera by Georges Bizet. The poet's sincerity is visible from the following lyrics: „cărturar, visez la fruct oprit,/ și iarăși recitesc ce-am recitit”. The characters of *The Divine Comedy* become a reference point: „frumoase nume: Laura, Casandra,/ sau Beatrice, le-am iubit de mult,/ le reiubesc”. Ophelia is also admired for her tenderness, while the evocation of all of these important characters of universal literature becomes an occasion to celebrate them: „și beau în cinstea lor dement”.

The poet admits, however, that Goethe's Margarete represents an ideal for him: „dar mai cu seamă eu, pe-o Margaretă/ ca Faust o tot caut și o strig,/ căci de un sfert de veac mi-o tot regretă/ ființa prin izbeliște și frig”. The dullness of everyday life, depicted metaphorically, is put in relationship with the ideality of art, and the poet soon finds that he loves an idealization, a product of fiction: „cuprind o umbră, negăsind nimic”. The confession continues by highlighting how much he cherishes these idealizations of women in literature, who are true benchmarks of femininity: „iubesc femeii de spirit și hârtii,/ regine decupate dintr-o carte,-/ le leagăn tainic prin melancolii,/ frumos și lung, pe fiecare-aparte...”. The final lyric highlights the special relationship that the poet has with books⁵, as „biblioteca feminin mă-ngână”.

The exegetes have underlined how ingeniously Alexandru Andrițoiu interlaced these intertextual elements in his lyrical work, adding more charm, but also originality, as they became a hallmark of his⁶. Aureliu Goci named him “a poet of culture”, because “in the temple of his poetry, the bookshelves, someone who has read all of the books is officiating; any contact with the real world is carried out immediately through what has been read”.

Alexandru Andrițoiu had an impressive grasp on culture in general. He read a lot, he traveled a lot, and the proof of this process of permanent education lies within his oeuvre. Andrițoiu's lyricism turns into a veritable encyclopedia. Thus, when reading his lyrics, we are put in the position of refreshing our knowledge in terms of history, geography, literature, cinema and so on, as these lyrics act as a push towards studying and meditating.

The presence of the chronotope is a constant throughout Andrițoiu's work that we cannot neglect. The poet was not only interested in beauty, in just mirrored play, but also in „sneaking in” slices of knowledge in the lyrics that he created, achieving novel associations, most of the time through comparisons.

When following the spatial reference points, we notice the shaping of a geography, both on a local level, as well as a national and even international level. In his lyricism, Andrițoiu paints, first of all, a picture of his native land, with all of the elements specific to it. Sometimes, however, he captures a vaster space, such as Transylvania, within which „bătrâna Țară-a Moșilor” (*Pastel moțesc*) can also be found, describing emotions that are

⁵ Petru Poantă, upon analyzing this poem, underlined the fact that “the poet is aware of the “ridiculousness” of his gesture and the entire poem originates from the ingenuity of this quixotic attempt” (Petru Poantă, *Modalități lirice contemporane*, p. 64). Al. Piru believes that “his emotions, light, jokey, are intertextual” (Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, p. 42).

⁶ The intertextual elements have, many times, been pointed out by the exegetes: Nicolae Mecu presents “the intertextual hint” (Coord. Eugen Simion, *Dicționarul general al literaturii române*, p. 167), Al. Piru speaks of “intertextual paraphrases” (Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, p. 37), Marin Chelu of “casual intertextual hangouts” (Marin Chelu, *Prefață la Aura sonetului*, p. 18). On the other hand, Ilie Constantin finds that, in the case of Andrițoiu's lyricism, the lyrical object is shaped only through relationships of “an intertextual order”, and that the bookshelf thus becomes “a reference system” (Ilie Constantin, *Despre poezi*, p. 76, 80, și *O scurtă istorie a poeziei române, de la folclor la generația 1960*, p. 119). Intertextuality constitutes, in Alexandru Ruja's opinion, “the sign ... of an artistic credo” (Alexandru Ruja, *Valori lirice actuale*, p. 46-47). Also see Aureliu Goci, *Geneza și structura poeziei românești în secolul XX*, apud Alexandru Andrițoiu, *Aura sonetului*, p. 150.

specific to all those who live in this area, as the very title of his debut collection of poetry states: *În Țara Moșilor se face ziuă*, or such as Țara Zarandului (*Ciubărarul*). When analyzing himself in a moment of restlessness, of crisis, the poet likens himself to Transylvania: „seamăn cu Ardealul tot mai mult la față,/ vârstă adâncită ca un fost podiș,/ cu tăieri de ape-n trista-i suprafață,/ cu tăieri de vânturi până la pietriș” (*Lui Ion Horea*).

The national patrimony is represented by landforms, watercourses and so on. The poet references the Carpathian Mountains, cloaked in their winter garb in poems like *Citește-mi din Horațiu...* or *Omul întreg*. The Ceahlău Massif is of a distinct „alb, semeț și-nalt” (*Serală*). The Hercynian Mountains are evoked in the poem *Mă mai privești*. Other times, in a moment of meditation, while feeling „lipsit de orizont și vis,/ de tindere și patos”, he compares himself to „un sicriu închis/ în sfântul munte Athos” (*Decameron*).

Watercourses are also mentioned, such as the Mureș or the Three Criș Rivers (*Ritmi folclorici*). They are joined by the Danube, referenced in the poem *Cărți vechi*, as well as the text of *Citește-mi din Horațiu...*: „Dunărea e albă ca-n deluvii”. The isle of Ada-Kaleh near Orșova also appears here, in the text of *Pe Dunăre-n sus*. This isle, which is given human attributes, is presented as a small Paradise, abounding in figs and fish, which references the image of Turkey, but also primordial times: „toate /... se vor topi în plasma din care-au fost create./ ... o să te-ncurci/ în plasele genezei ce s-au re-ntors în ele”. This isle „ce doarme ca în cristal o frunză” takes on an exotic aura, evoked with yearning and nostalgia.

This openness towards universality characteristic of Andrițoiu's poetry is also visible in what concerns the spatial reference points. His knowledge of astronomy is transposed into the poem *Stingere*, where he mentions „constellations,” „milky ways” and „the Great Bear.” In the poem *Sol*, he presents the stars: „în mersul lor rotat,/ descoperind pe boltă sublime evoluții”. The poetic imagery of Andrițoiu also integrates knowledge about Earth. Thus, the continents are sometimes mentioned (*Sol*), or Iceland (*Umbra*) or Florida (*Mâncând pepene galben*). He portrays himself as wearing „șapca ... flamandă de poet” (*Burg dominical*), when referencing Flanders (*Livrescă*). In the poem *Euritmie*, the poet sets the polar circles and the Sahara Desert side by side and in opposition. Birth is seen as a blessing, as a divine act, and the association with the land of Canaan highlights the importance of the event (*Maternitate*).

A series of poems traces the Italian space, with reference points such as Sicily or Vesuvius, even leading to a bit of wordplay to describe the game of love: „dar ce-a făcut să-ți strâng în brațe talia, cum doar Mediterana-a strâns Italia” (*Gest sentimental*). When visiting these lands, the poet wrote *Colină la sud* (Italia, Academia di Romania), as he was truly impressed by the grandeur of the vista: „colino, tu ai adunat comori/ de orbi cipreși, de tainici sicomori,/ (...) O! pantă clasică de miazăzi/ (...) te urci sub turme și sub bot de câini/ până la stelele de sus...”.

The eight-tableau poem *Decameron* contains a description of the Italian city of the Vatican. The name of the city does not appear anywhere, but can be deduced from the details offered. The introduction is a reference to its origins, where everything is rooted in random chance: „oraș catolic aruncat/ din cer, ca niște zaruri,-/ viespar ce-ai găzduit, blazat,/ altare și bazaruri”. We can see from the very beginning of the poem the idea that the Vatican is a blend of the sacred and the profane, being both a place of prayer, as well as a territory of commerce. It is maybe for this very reason that the poet believes it to be a blend “of curses, of prayers / and of beatitudes.”

The third tableau presents the theme of the creator, which is, however, addressed in an ironic fashion: „pe cine oare l-a împins/ bolnava fantezie/ să te zidească dinadins/ la ceas de nebunie./ Să-și pună sângele-n mortar/ și oasele în schele...?”. The memories are saddening, as the poet exclaims: „oraș pavat cu lespezi mari,/cu lespezi de morminte,/ cât de nenorocit apari/ aducerii aminte”. The seventh tableau contains the description of the city and its surroundings in a melancholic key, betraying the *joie de vivre* in the midst of a vegetation that is rich and spellbinding under the sunlight: two poplar trees, a walnut tree, a clover, the apple trees and roses. The eighth tableau explains the reason for which the poet is so familiar with the city: a love affair.

The 1969 visit to the island of Capri leads to the writing of a text called *Fantezie*. This creative fantasy determines him to imagine himself as a pirate with „chipul hrăpăreț”: „Pândim corăbii cu smarald și smirne,/ cu aur sau cu dulci femei de preț”. However, the imagined pirates give up this lifestyle, settling down and becoming honest people.

Alexandru Andrițoiu also presents to us an image of France. When visiting Marseille, the poet describes a “cemetery of ships”, as the title also suggests. A walk down the Loire inspires him to write the poem *Acest palat*. The edifice in ruins highlights the literary motif of *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, since the two temporal planes accentuate through opposition its grandeur and opulence, as well as its degradation, as it has become „un palat fantomă” when it was once a place of „odăi fudule/ și-n chefuri regi predestinați”, whose glory has been cut short by a murder.

A 1967 visit to Paris results in the writing of a text dedicated to Nichita Stănescu: *Scenă pariziană*. It seems that the poet does not perceive the city in its splendor, but, on the contrary, marks its decline. The beginning lines „Parisul trist ca o rememorare/ de băuturi și de pinacoteci...” sets the present and past, whose symbol is classicism, in opposition. The passage of time seems to have instated degradation: „printre milionari și haimanale/ se face-un gol, un gol de timp gonit,/ prin lirice lumini duminicale/ se-ntoarce timpu-n antipozi, mâhnit./ E-o existențială răsucire,/ gunoi de lux care parfum emană:/ peste principii plânge-a răstignire,/ jertfindu-se, condiția umană”.

The creative fantasies of the poet also take us to Eastern realms. Thus, the lover’s room, filled with myriad flowers, stirs the image of Lebanon within the poet (*Prinos de flori*). After presenting a “cemetery of ships”, he likens it to this land as well: „Liban pierdut/ de alba lui mireasă din scriptură” (*Cimitir de nave*). Other times, the opulence leads his thought to Assyria and its specific aromas (*Moartea lui Cressus*). Arabian elements, such as Arabian carnations (*Sol*) or numbers (*Uimire*) recur in Andrițoiu’s poetry. The tastebuds are pampered with „feliile de lună dulce sosite de la Turkestan”, as presented in *Mâncând pepene galben*.

The lyrical discourse often reaches and stops at the Levant. For example, the poem *Tătară dansând* captures the titular woman’s dance in the Levant. Even the moon can be tied to this mysterious realm: „luna, un levantin coturn” (*Portretul*).

Elsewhere, the poet takes time to present the Soviet space. In the poem *Miracolul armonicii*, he speaks of a Ukrainian city, Poltava, and the Kirghiz Steppe in the Republic of Kazakhstan. In *Exercițiu stilistic*, he refers to Crimea, respectively Bakhchysarai.

We can also find references to realms from faraway times, of antiquity: Andrițoiu’s poetry features references to Arcadia, as a land of perfection that the poet longs for (*Numai cântând..., Fântână...*), references to Atlantis (*Pe Dunăre-n sus, Gest sentimental*) or Olympus (*Iarba, Cărți vechi*).

If we analyze the chronotopes, we will find that the poet’s imagination traces temporal reference points belonging to the most important eras in the history of humanity. Along with the poet, we open the gates of time and enter antiquity, which is viewed as a benchmark, an example for us all. We speak here, on the one hand, of Greek antiquity, which we can access through the symbol of marble (*Fântâni, Ritmi folclorici*). On the other hand, we have Latin antiquity through the symbols of: „lacrimaria latină” (*Exercițiu stilistic*), „cupele latine” (*Moartea lui Cressus*), „o urbe în ruini latine” (*Urbea cu amintiri*), „miere latină” (*De senectute*).

Antiquity is portrayed in all of its grandeur, through symbols such as „foșnete de togă” (*Se limezește*), „zăpezile patriciene” (*Poem*), „străvechi libații” (*Cu toamna*), „vechi altare” (*Străbunul*), Rome with all of its specific landmarks: „albele Vestale”, „șapte verzi coline”, „calmele oșpețe din grădini” (*Flacăra*). The people have „corp de atleți elini, gimnastic” (*Belvedere*). Other times, the environment seems as if it were from antiquity: „pași se-aud ca-n temple adormite,/ cu zei de lut și amfore stângace” (*Euforie*). Even the moon gives the poet the opportunity to revive the ancient theatre: „luna, un levantin coturn” (*Portretul*). An important moment from ancient history is mentioned, for example, but in a ludic tone, as the idea of

burning down Rome is also tied to the idea of flowers: „m-am răzbunat atunci pe flori, și sunt/ dușmanul lor temut, dau foc prin Rome/ de trandafiri...” (*Prinos de flori*).

A few famous names of antiquity are mentioned as well. For example, the chimney sweeper is as beloved by children as Scipio Africanus was in antiquity (*Coșarul*). Croesus becomes a source of inspiration for the poem *Moartea lui Cressus*. He lives in opulence, surrounded by „aromele asire”, silverware, gold and „sclavele cu luna în coapsa-le rotundă”. However, his end draws closer, illustrating the literary motif of *vanitas vanitatum et omnia vanitas*⁷: „sorbind posac din cupă bogatul se oprește,/ ar vrea să spună-o vorbă, ar vrea să facă-un semn,/ dar buza-nvinețește și ochii ard proteste/ și mâna cade-nfrântă ca un ciocan de lemn”. His death produces joy, as his relatives and friends steal his fortune. The appearance of the moon has a tragic and ironic effect: „prin geamuri intră luna și râde desfrânată/ și cum mai vede-n față o amforă de vin-/ prin casa devastată se plimbă și se-mbată/ vărsând pe mort din cupă, ironic, un tain”.

When visiting the isle of Capri, the poet writes the poem *Fantezie*, and his thoughts take him to antiquity, imagining himself as one of the men involved in the Rape of the Sabine Women. Latin antiquity is always employed as a reference point: „mi-e dor de-o togă demnă de bărbat,/ tivită-n purpură ca la senat./ Mi-e dor de «quirites!», mi-e dor de «ave»... (*Colină la sud*). As a matter of fact, the poet Andrișoiu draws his identity from his Greek-Latin affinity, as Classicism courses through his poetry.

The Ottoman Empire is oftentimes remembered, in its glory, along with its specific symbols. Thus, when describing his lover, her thighs „suave și bălane” are likened to „semilunele aliotmane” (*Gest sentimental*). The same half-moon becomes „înmiresmată” in *Mâncând pepene galben*. In the poem *De dragoste*, the sky is compared to „hlamida de emir”. He describes himself as a teenager thus: „elev cu buze de cadână” (*Mă mai privești...*). The saray is seen as welcoming, warm (*Ajun de iarnă*). There are also texts that refer to the expansion of the empire, to the battles it fought throughout the centuries: a romantic rendezvous in a grove provides the lovers with the chance to sit „unde-au avut înfrângeri turcii” (*Romantică*). In the poem *Tătară dansând*, the poet calls to mind the times „când trecea, nemernic, han-tătar”.

The poem *Fântână*... contains a description that leads the poet to meditate on the Ottoman Empire, a meditation based on the poet's vast knowledge of history. Detachment from reality and entrance into the realm of legends, of mythology is carried out progressively: „turtică, tu, fântână – călcâiul pietrei ros...”. Its age motivates the fact that the well longs for those long-gone times: „dor de sultani te scurmă/ și-aliotman te sapă/ tu, duh și fără seamăn, argint fanariot./ [...] O! Tu visezi, desigur, emiri, viziri, huzururi/ și pești tăiați în aur, prin lacrimi mari plutind./ sub arbori care mișcă în clime dulci de-a pururi...”. However, the well gives life and comforts: „dai tuturor iluzii de undă și răcoare/ și îi săruți cu buze de cer și îi îngâni...”. The existence of the well is ruled by random chance: „... ești ca un joc al cheii, al sorții și-al ideii,/ un joc de-a nemurirea, un tragi-comic joc”, and its destiny entails remaining on Wallachian lands as a sign of the Ottomans: „și ai pleca dar apa te leagă de valah/ și de pământul care te vrea mereu pecete-/ căci ai uitat, fântână, de legea lui Alah...”.

A series of poems is dedicated exclusively to the greatness of Byzantium. Thus, the external environment seems to resemble the space of Byzantium (*Autumnală*), as the poet identifies „linii bizantine” even in a person's eyes (*Portretul*). Other times, references are made to religious aspects: to „sfinții bizantini” (*Decameron*) or to „lupte-ntre icoane/ cu regi iconoclaști și-iconoduli” (*Cântec de seară*). There are also references to Byzantium in the following lyrics: „docila barcă, albă odaliscă” (*Alb*), „plâng clopote, la zare, bizantine” (*Tristețe*),

⁷ Petru Poantă, upon quoting this text, considers it “an authentic “orgy” of aestheticism” (Petru Poantă, *Modalități lirice contemporane*, p. 65). Al. Piru interprets it differently, considering the text to be “a parable on the subject of empty worldliness” (Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, p. 40). Eugen Barbu, on the other hand, finds that the poet uses a “wild palette of colors and flavors” (Eugen Barbu, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, vol. I, p. 343).

„luna-apoi se-agită/ aliotmană...” (*Burg duminical*), „stilețul la șoldul leneș de sultan” (*Mâncând pepene galben*).

Certain elements, such as the term “palatine” (*Exercițiu stilistic*), reference the Middle Ages. Humanism is also evoked (*Ies numeri...*). Other times, he mentions England and the War of the Roses (*Cântec de seară*). Important moments in the history of the Romanian people are also mentioned: „ciuma lui Caragea/ și despre pacea de la București” (*Moment de iarnă*), the Dacians’ glory (*Departa*), and so on.

Sometimes, the idea of atemporality is also introduced: „era pe când domnea nimicul,/ iar timpul leneș, din cadran,/ îl măsură ciudat bunicul/ cu calendarul iulian” (*Mă mai privești...*). When describing an autumn rain, the poetic I likens it to the biblical flood (*Ciubărarul*). The battles in Crimea are also mentioned (*Crizanteme*). The year 2000 is considered to be a veritable ideal: „un pașaport lunatic spre anul două mii,/ pe care, stând pe gânduri, îl cer, dar nu-l prea merit” (*Coșarul*).

Thus, chronotopes are a benchmark for Andrițoiu’s poetry which should not be ignored when analyzing his work. These chronotopes betray the poet’s enviable culture, based especially on his reading. We, thus, find reference points from all domains: history, geography, mythology, painting, cinema, music and so on, which go a long way towards proving vast knowledge. “Rare are the poets with such a sincere adhesion to the cultural homestead of the nation and the world”, says Ilie Constantin⁸ and we completely agree with this statement. We must underline the fact that these reference points are not subjects within the poems; most of the time, they are literary motifs or mere elements of comparison, in order to persuade the reader in what concerns the significance of an event or object or the importance of certain persons, such as those who create beauty.

The permanent dialog with the text, which is visible even in the case of the poems dedicated to children, highlights the solid knowledge of the literary phenomenon, but also the close ties to postmodernism of a poet from the neomodernist generation choosing to express his emotions by using the canons of several literary movements, fully demonstrating that he is a protean writer.

Bibliography

Al. Andrițoiu, *Pe drumul meu (On My Path)*, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1974.

Al. Andrițoiu, *Constelația lirei (The Lyra Constellation)*, preface by Eugen Simion, Minerva Publishing House, Biblioteca pentru toți, Bucharest, 1985.

Alexandru Andrițoiu, *Aura sonetului (The Sonnet’s Aura)*, edition supervised by and prefaced by Marin Chelu, postface by Al. Cistelean, Biblioteca Revistei Familia Publishing House, Oradea, 2004.

Eugen Barbu, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, vol. I: *Poezia română contemporană (A Polemical and Anthological History of Romanian Literature from Its Origins to the Present Day)*, vol. I: *Contemporary Romanian Poetry*, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1975.

Ilie Constantin, *Despre poeți (On Poets)*, Bucharest, Cartea Românească Publishing House, 1972.

Ilie Constantin, *O scurtă istorie a poeziei române (de la folclor la generația 1960) (A Short History of Romanian Poetry, from Folklore to the 1960s Generation)*, Timpul Publishing House, Iași, 2010.

Aurel Martin, *Poeți contemporani (Contemporary Poets)*, vol. II, Bucharest, Eminescu Publishing House, 1971.

Dumitru Micu, *Limbaje lirice contemporane (Contemporary Lyrical Languages)*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1988.

⁸ Ilie Constantin, *Despre poeți*, p. 79.

Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea* (Romanian Literature in the Twentieth Century), Fundației Culturale Române Publishing House, Bucharest, 2000.

Dumitru Micu, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism* (The History of Romanian Literature from Folk Creations to Postmodernism), Saeculum I.O. Publishing House, Bucharest, 2000.

Al. Piru, *Poezia românească contemporană. 1950-1975* (Contemporary Romanian Poetry. 1950-1975), vol. II, Bucharest, Eminescu Publishing House, 1975.

Petru Poantă, *Modalități lirice contemporane* (Contemporary Lyrical Modalities), Dacia Publishing House, Cluj, 1973.

Alexandru Ruja, *Valori lirice actuale* (Current Lyrical Values), Facla Publishing House, Timișoara, 1979.

Eugen Simion, *Orientări în literatura contemporană* (Directions in Contemporary Literature), Bucharest, Pentru Literatură Publishing House, 1965.

Eugen Simion, *Scriitori români de azi* (Romanian Writers of Our Times), vol. IV, Cartea Românească Publishing House, Bucharest, 1989.

Eugen Simion (coord.), *Dicționarul general al literaturii române* (The General Dictionary of Romanian Literature), Univers Enciclopedic Publishing House, Bucharest, 2004.

« NOUS HABITERONS AU MILIEU DES FLEURS. »

HÉRALDIQUE FLORALE DE L'AMOUR À LA JAPONAISE DANS *MADAME CHRYSANTHÈME* DE PIERRE LOTI ET *MADAME BUTTERFLY* DE GIACOMO PUCCINI

Andreea Pop, PhD

University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology, Târgu Mureș

Abstract: Any love projection does not ensure its truth. Love projections do not confirm love, just the opposite. The void, the in-existence that strike in the Japan of Loti's novel, then transferred into Puccini's opera, point out the absence of any emotional commitment. The soul oscillates between two types of repressed emptiness: the first concerns the nomad body confined to temporary fixity; the latter focuses on the lack of interest in love connection, which translates into a new kind of estranged affectiveness and takes into account the symbolical meaning of detachment and subjective projection. These two tend to fusion in order to evacuate any trace of emotional bonding in the inconsistency of human need for belongingness. The negativity that surfaces in the process can be read both in terms of mise à distance critique and emotional numbness which engenders the semiotics of symbolical unfitness, the performative character of which makes possible a special type of floral heraldry in Japanese style.

Keywords: body representation, iconicity, performativity, regression, ritual, void

I. Trilinguisme de naissance. *Madame Chrysanthème* ou le tour du monde en 17 ans

France, 1887. Lorsqu'il parut, en 1887, le roman de Pierre Loti, officier de marine, ralluma l'intérêt du public pour les contrées éloignées de l'Orient. Pierre, officier comme l'était son créateur, séjourne au Japon pour une période de trois mois pendant lesquels il contracte un « à temps » avec une jeune ghesha japonaise, Kiku-san (en traduction, Madame Chrysanthème). Tel qu'il l'avoue par une fausse dédicace à une certaine duchesse de Richelieu, « bien que le rôle le plus long soit en apparence à madame Chrysanthème, il est bien certain que les trois principaux personnages sont *Moi*, le *Japon* et l'*Effet* que ce pays m'a produit. »¹.

¹ Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy, éditeurs, nouvelle collection, s. a., p. I. L'auteur souligne. Toutes les références ultérieures concernent l'édition citée, désormais abrégée *M C*.

Autobiographie et autofiction fondent ensemble au cœur de ce récit de voyage, qui entérine le « *Moi* » en tant qu'instance génératrice de la deixis, le « *Japon* » comme objet qui se donne à raconter et l'« *Effet* » en tant que catalyseur d'un discours toujours renouvelé.

1898, *États-Unis*. Dans son numéro 3, de janvier 1898, la revue *Century* publie l'histoire d'un certain monsieur John Luther Long, avocat², histoire qui ressemble de façon plus qu'évidente à la trame de *Loti*, à laquelle le premier rajoute une forte touche satirique-moralisatrice. Ce qui, dans le roman français, n'était qu'un léger et syncopé lien affectif, dans la variante de Long devient l'occasion pour une vraie leçon de morale à l'américaine : fruit de la liaison de l'officier Pinkerton avec la ghesha Cho-Cho-San, l'enfant Trouble est aussi le sujet de la miséricorde de la future femme de l'officier, Adelaide, qui raccompagne son fiancé au Japon avec l'intention d'adopter le fils illégitime de celui-ci.

1900, *New York, États-Unis*. Sous l'influence de Long, une pièce de théâtre en deux actes voit le jour, mise en scène par un certain David Belasco, qui pose pour la première fois le problème du suicide de la jeune japonaise suite à la rencontre de l'officier et de sa femme, Kate.

1904, *Milan*. Ayant vu la pièce de Belasco à Londres, en 1900, Giacomo Puccini crée la musique de *Madame Butterfly* d'après le livret de L. Illica et de G. Giacosa, avec lesquels il avait déjà collaboré pour *La Bohème* (1896) et pour *Tosca* (1900). La tonalité devient encore plus dramatique que ne le fut la représentation de Belasco, alors que l'amour est mis au centre du récit culminant avec le suicide de la jeune japonaise pendant que l'enfant, appelé Douleur, les yeux doucement bandés pour ne pas voir l'acte traumatisant, tient une poupée dans une main (réminiscence de la pièce de Belasco) et un petit drapeau américain dans l'autre³.

Ces métamorphoses successives du sujet montrent à quel point le roman de *Loti* avait capté l'attention du public qui, justement au récit de voyage, commence à découvrir un Orient méconnu jusque-là et dont la couleur est donnée à partir des schèmes mentaux spécifiques à l'époque⁴.

Ce rapport entre un Orient connu par ses artefacts et ses récits et l'Orient imaginaire pose d'abord le problème de l'iconicité de la représentation que l'on s'en fait.

II. Iconicité dans *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti

Le début du roman surprend l'entrée du navire *La Triomphante* dans le port de Nagasaki :

² John Luther Long, « *Madame Butterfly* » in *Century: A Popular Quarterly*, n° 3, vol. 55, janvier 1898, pp. 374-393.

³ Nous ne nous intéresserons pas ici aux diverses interprétations magistrales qui sont restées dans la mémoire du public jusqu'à présent, ni aux diverses façons dont le sujet avait été porté à l'écran. Nous ne pouvons cependant ne pas rappeler les *Butterfly* des années 50-60, soit celles de Renata Scotti, de Maria Callas ou de Montserrat Caballé. De même pour les adaptations cinématographiques : celle de 1954 (Carmine Gallone), ou bien celle, assez impressionnante, de 2013 (*The Girl from Nagasaki*, Michel Compté et Ayako Yoshida).

⁴ Dans son célèbre ouvrage sur l'*Orientalisme* paru en 1978, dans le chapitre « Orientalizing Western Conceptions of the Orient » Edward Saïd y voit « a way of coming to terms with the Orient, that is based on the Orient's special place in the European Western experience » [une manière de se faire à l'Orient, reposant sur la place spéciale qu'occupe l'Orient dans l'expérience ouest-européenne] vu que l'Orient a toujours fait partie de la culture matérielle de l'Occident. Voir Edward Saïd, *Orientalism*, London, Penguin Books, 1995 [1978], p. 1.

Et à mesure que la nuit descendait, confondant les choses dans de l'obscurité bleuâtre, ce Japon où nous étions redevenait peu à peu, peu à peu, un pays d'enchantements et de féerie. Les grandes montagnes toutes noires à présent, se dédoublaient par la base dans l'eau immobile qui nous portait, se reflétant avec leurs découpures renversées, donnant l'impression de précipices effroyables au-dessus desquels nous aurions été suspendus ; - et les étoiles, renversées aussi, faisaient dans le fond du gouffre imaginaire comme un semis de petites tâches de phosphore⁵.

La double nature du paysage – réel et imaginaire/ diurne et nocturne/ droit et renversé – appelle un double registre de lecture, jouant à la fois sur l'iconicité et la symbolique de l'image, à son tour représentative et anticipative. *Dire ce qui est par rapport à ce à quoi cela ressemble* aboutit à un degré d'iconicité qui se détache graduellement de l'emprise matérielle (lire : indicielle) des signifiants visuels. Cette sorte de transcendance de la motivation du signe entraîne la déréalisation du monde qu'elle dépeint au passage. Le mode réfléchi est tout aussi obscurci que les eaux qui le reflètent, marquant le transfert vers l'univers non-matériel, mental, et soutenant, à en croire à l'expression de Jacques Derrida, « l'existence d'une fonction, espèce de non-lieu dans lequel se joueraient à l'infini des substitutions de signes »⁶. Par une sorte de mise en abyme, de réplique en boucle, le processus finirait en surabondance justement du fait de « son caractère supplémentaire [qui] tient à une finitude, à un manque qui doit être suppléé »⁷. Il s'agit donc de découvrir des signifiants tout nouveaux, auxquels on ne saurait associer que des signifiés tirés de notre propre monde occidental. En d'autres termes, on ne saurait pas transcoder une réalité autre qu'en usant les soupapes qui fonctionnent pour la nôtre. Cela explique pourquoi, pour le héros, tout exotique qu'il puisse apparaître, ce Japon aperçu de la proue du bateau garde un haut degré de familiarité avec l'univers d'extraction. Le regard qu'il rive sur le Japon est scrutateur, manquant d'affinité, presque scientifique :

Quelle bizarrerie dans le goût de ce peuple ! S'appliquer à une œuvre en miniature, la cacher au fond d'un trou à mettre le pouce [...] et tout cela pour arriver à produire un effet d'ensemble nul, un effet de nudité complète⁸.

Ce manque d'empathie pour ce Japon lointain n'est pas à étonner, puisque le japonisme et la fascination pour l'Orient n'était pas encore au goût du jour. Dans son univers petit la petite Fleur d'Or⁹ fait corps commun avec les objets qui l'entourent, par une connivence universelle qui tend à réduire les aspérités, à homogénéiser et à gommer les différences. Iconique elle-même, la minutie du détail confirme la projection mentale que l'occidental se fait de l'esthétique japonaise. Pourtant,

⁵ Pierre Loti, *M C*, pp. 10-11.

⁶ Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 411.

⁷ *Ibid*, p. 425.

⁸ Pierre Loti, *M C*, p. 41. Autobiographique, en certaine mesure du moins, la trame présente une certaine superposition sur la vie de l'auteur, dont le mépris pour le Japon s'explique probablement par le fait d'avoir été obligé de quitter la Turquie et sa maîtresse turque Hakidjé, la femme qui lui marqua la vie, pour s'embarquer pour Nagasaki.

⁹ Sens étymologique du terme chrysanthème (> gr. *khrysos*= or, *anthema*=fleur)

une fois contrariée, on assiste à l'apparition de ce schème représentationnel empreint de subjectivité.

Graduellement le héros commence à s'habituer à cette nouvelle réalité qui devient un peu plus tolérable. Ce qu'il en retient, c'est justement le parfum floral dont le processus s'accompagne et qu'il faut suivre par une sorte de télescopage symbolique :

À défaut d'intrigue et de choses tragiques, je voudrais savoir y mettre de la bonne odeur des jardins qui m'entourent. [...] [Y] mettre aussi le son de la guitare de Chrysanthème, auquel je commence à trouver quelque charme, faute de mieux, dans le silence de ces nuits d'été...¹⁰

Alors que le parfum floral est en voie de racheter le manque d'amour, la réalité fictionnelle se transmue en fiction de la réalité. L'effet du réel y est soutenu par le pacte fictionnel lui-même, par ce va-et-vient intra- et extradiégétique. En homogénéisant les aspérités l'espace s'ouvre, s'affine, devient « haptique ». Cette métamorphose du « strié » clos en « lisse » ouvert, décrit dans les années 80 par Gilles Deleuze et Felix Guattari¹¹ représente quasi une réconciliation émotionnelle avec un mode auquel le héros semble commencer à prendre du goût. En espace haptique, le Japon nouvellement découvert fait engendrer un rien d'adhésion affective qui cesse peu à peu d'être entièrement superficielle. Par conséquent, le degré d'iconicité de l'image tend à décroître.

L'espace et l'être intègrent désormais un même paradigme stéréotypé par l'entremise du mental collectif qui vient de s'apercevoir de l'existence de cet Autre non-identique et pourtant hautement civilisé. En même temps, cette même matrice mentale s'emplit de sens une fois que l'on établit cette connexion avec des couches plus profondes d'un Moi acculturaisant, qui ayant franchi ses limitations, vient de prendre contact avec l'univers de l'Autre. Sur les Japonaises, l'officier note comme suit :

cet air poupée qu'elles ont me plaît à présent, et je crois découvrir ce qui le leur donne : non pas seulement ces figures rondes, inexpressives, à sourcils très éloignés, des yeux ; mais surtout cet excès d'ampleur dans leurs robes. [...] Une manière de comprendre le costume bien différente de la nôtre¹².

Le problème du caractère iconique ramène ainsi à celui de conformité (quant au visage) à l'idée stéréotypée que l'on s'en fait. Plus elle y immisce de l'informe (vêtements), plus l'iconicité introduit l'inquiétant dans la stabilité de la représentation pour en dissoudre les attaches internes. Autrement dit, *conforme* et *informe* se font la guerre sur le terrain de l'image et font implorer les idées reçues au niveau de la représentation. Le Japon du roman propose ainsi deux isotopies

¹⁰ Pierre Loti, *M C*, p. 93.

¹¹ Voir « Le lisse et le strié » in Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, pp. 592-624.

¹² Pierre Loti, *M C*, p. 254.

différentes, celle d'avant et celle d'après la métamorphose « bienveillante » de l'espace et des habitants. À partir de ce moment, l'attitude envers Chrysanthème commence à s'améliorer quelque peu. Dans cette dissolution de formes mentales, une réalité qui ne plaît pas parce conforme devient désormais tolérable parce qu'informe. Le degré d'iconicité de l'image dépasse alors le paradigme du *représenté* pour ramener à la question beaucoup plus floue de du *représentable*, glissement qui opère le passage de l'iconique au vers le performatif scénique.

III. Les aléas du performatif dans *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini

La transposition du sujet de Pierre Loti sur scène eut sa part d'aventure. La métamorphose du chrysanthème en papillon (« butterfly », en anglais) s'accompagne d'un subtil changement de substance par rapport à la trame de l'opéra italien.

Ce qui n'était qu'un mariage de forme – et de formes. Le « mariage à temps » s'anoblit dans le livret, pour se transmuier en une vraie histoire d'amour et de perte. Le fruit de la relation entre Pinkerton et Madame Butterfly, le petit Douleur, subira les conséquences de cette liaison sans avenir. Lorsque, après trois années d'absence, l'officier de marine rentre à Nagasaki accompagné de sa nouvelle femme, Kate. Avertie de son arrivée et ignorante de son mariage, par rapport au mariage de son ancien amoureux, Cho-Cho-San ordonne à sa servante de remplir la maison de toutes les fleurs du jardin (acte IO) :

Toutes les fleurs ! Toutes, toutes

[...]

Je voudrais que l'on sente ici le printemps¹³

En se préparant pour d'heureuses retrouvailles, Madame Butterfly ignore qu'elle fait rapporter les fleurs pour ce qui sera son cercueil. La valeur esthétique de la fleur y dépasse le régime iconique à proprement parler, car elle ne participe pas de la relation immédiate, mais y est présente en tant que métaphore visuelle d'un rapport qui puise dans le caractère performatif de l'image. Le visage de la mère penchée au-dessus du lit de son enfant et ses douces paroles – litanie ou berceuse mortuaire – ramènent l'auditoire en état de comprendre que toute cette mise en situation est faite pour

¹³Nous citerons à partir du livret de Giuseppe Adami et de Renato Simoni,
http://www.murashev.com/opera/Madama_Butterfly_libretto_French_Italian

instaurer le personnage féminin dans ses droits maternels qui, au départ du moins, ne semblent anticiper sur rien de sinistre lorsque Butterfly exhorte :

Dors mon amour,
Dors mon cœur.
Toi es avec Dieu
Et moi avec ma douleur.
À toi les rayons
Des astres d'or
Dors, mon trésor¹⁴

Performance et performativité se retrouvent ainsi imbriquées au cœur d'un même paradigme unificateur des coordonnées du destin de cette femme-poupée ayant subi les années d'absence de son bien aimé Pinkerton. Le degré de performativité sur scène dépend ainsi des connexions que l'on arrive à établir entre le dire des personnages et leur capacité d'accéder le fonds commun de poses et d'attitudes transculturelles, qui emboîtent le *hic et nunc* de ce qui est donné à voir. Autrement dit, l'image de la mère en train de chanter la berceuse de mort à son enfant n'est pas sans éveiller dans l'esprit de l'auditoire des sentiments qui puisent dans le dépôt des ressentis humains universels et qui reposent sur des images stéréotypées, culturellement circonscrites. La scène rapporte des échos christiques procédant à une sorte de régression symbolique vers un âge avant-l'âge et un temps avant-le-temps. Tel que le suggère Catherine Clément dans sa correspondance avec Julia Kristeva,

L'idée de régression suppose dans son énoncé même un retour au passé révolu. Réelle ou imaginaire ? C'est l'un des points pivots de la pensée freudienne. En période de découverte, Freud tâtonne avant de toucher : non, il n'y a pas de scène primitive, originelle dûment établie par les faits. [...] À la place d'une fallacieuse vérité originaire d'où partiraient toutes les répétitions de la vie d'un individu, Freud pose le « souvenir-écran ». Voilà qui est clair : il y a donc un écran, contre lequel il est inutile de se cogner¹⁵.

Ce souvenir-écran peut alors jouer le rôle de catalyseur de sens à de niveaux différents : ceux à qui l'œuvre de Loti est familière y verront la source d'inspiration. D'autres, par contre, y trouveront une ressemblance indirecte à des épisodes bibliques tels celui de la Nativité y intégrant, par de même mouvement quelque couche souterraine d'une existence particulière. Tel est, nous semble-t-il, le caractère performatif de l'image dans *Madame Butterfly* : tout en remontant vers sa source d'inspiration, le chef d'œuvre de Puccini accède un fonds généralement humain de l'histoire ayant subi une double torsion, vu que d'une part, l'opéra pourrait donner lieu à des rapprochements des motifs de la Bible ; après, il fixe le sujet sur un invraisemblable axe États-Unis/Japon, ce qui

¹⁴ Giacomo Puccini, *Madame Butterfly*, acte II.

¹⁵ Catherine Clément et Julia Kristeva, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, coll. « Agora/Pocket », 1998, pp. 249-250.

constitue à lui seul une sorte d'anticipation symbolique sur les grandes déchirures qu'avaient apporté les drames de Hiroshima et de Nagasaki lors de la Seconde Guerre mondiale.

La pauvre Butterfly continue d'attendre pleine d'espérance le retour de son Pinkerton qui,

[...] selon

L'usage japonais

Pour neuf cent

Quatre-vingt-dix-neuf années

Pouvant [s]e libérer

À la fin de chaque mois¹⁶

Fleur d'or à acheter temporairement, la pauvre Madame Chrysanthème se donne la mort à la fin de l'opéra du fait de n'avoir pas réussi à vaincre le manque d'investissement affectif de la part de l'homme qu'elle aime. Son suicide devient ainsi moment d'extrême condensation d'une vie qui culmine par ce dernier moment, performatif par excellence.

En marguerite d'automne¹⁷, le chrysanthème reprend toute une héraldique florale qui s'insère à des niveaux-clés du livret d'opéra à laquelle une référence à la perle vient s'ajouter, lorsque l'on fait référence au « rire orné à la perle, à la coquille » (acte I)¹⁸, à cet univers aquatique et ensoleillé qui rappelle à la fois le Japon et les côtes de la Méditerranée. Performatif dans l'usage des pronoms personnels et performance scénique se voient accompagner par un dernier niveau, qui tient de la référence culturelle. Le suicide de Madame Butterfly à la fin de la pièce en fait partie et vient contrebalancer le départ de la Triomphante, dans le roman de Loti, qui était, de son côté, le reflet de la mentalité européenne de se projeter dans la vie.

Montré ou feutré, selon les diverses versions, mais toujours performatif, quand même, le suicide passe avant tout comme un acte de foi, qui reprend en écho le millénaire code japonais de l'honneur. À la fin de l'acte II, Butterfly se suicide avec l'arme (tantôt) de son père portant l'inscription suivante¹⁹ :

¹⁶ Giacomo Puccini, *Madame Butterfly*, acte I.

¹⁷ Appellation populaire du chrysanthème (> gr. *margaritês* = perle). L'étymologie fait penser à la Sainte Marguerite ou à Jeanne d'Arc, alors que le chrysanthème, de par son origine (> « khrysos »), renvoie plutôt à certaines représentations du Christ en gloire, le nimbe de lumière lui entourant la tête. Voir, par exemple la représentation de la Basilique du Sacré Cœur de Montmartre, qui représente un Fils de Dieu serein, à bras ouverts, plaqué contre un ciel bleu, tout en flèches de lumière d'or qui l'entourent de tous les côtés.

¹⁸ Perle et or concentrent une symbolique qui n'est pas démotivée, surtout si l'on fait le rapprochement au monde de la Bible avec ses images de martyre (la perle en tant que larme) et d'apothéose.

¹⁹ Toute une *généalogie du suicide* s'installe à ce niveau, vu que le père de Cho-Cho-San commet le suicide avec le poignard de son père et qu'il avait utilisé lui-même, longtemps auparavant, pour se faire *sepukku*, par l'ordre de l'empereur.

Celui qui ne peut survivre à l'honneur

Meurt avec honneur²⁰.

Dans « Performative Acts and Gender Constitution », la philosophe Judith Butler place le signe d'équivalence entre le *répétitif* et le *performatif*. Pour elle,

This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; *it is the mundane and ritualized form of their legitimation*²¹.

Ces actes rituels imposent également d'autres contraintes, ce qui engendre de nouvelles contraintes, car :

temporal and collective dimensions to these actions and their public nature is not inconsequential²².

La dimension sociale du suicide dans *Madame Butterfly* est tout aussi naturel que le fut le départ sans de vrais adieux de La Triomphante dans le roman de Pierre Loti. Or cela est, redisons-le, historiquement et culturellement explicable. Bien qu'ouverte, dans un sens, la fin du roman-source n'est pas moins éclairante pour la logique de l'époque l'ayant engendrée. Cela rend l'acte, le performatif, signalétique d'un certain état des choses, qui pointe vers le développement consécutif des mœurs et du goût de la période en question. La performance scénique, l'effort créateur, performatif en soi, intègrent un paradigme unificateur qui met ensemble le roman et l'opéra dont il constitue à la fois une sorte de *trans-* et *recodage*. Séparés par 17 ans d'écart, ces deux chefs d'œuvres se présentent quand même comme des aboutissements indépendants dans leurs genres respectifs.

Cette traversée de genres valide sans doute la solidité d'un thème loin de faire un simple récit de voyage à teinte autobiographique. La métamorphose du chrysanthème en papillon entérine des rapports de signification faciles à découvrir un peu partout dans les deux créations, en transférant de l'une (1887) vers l'autre (1904) tout le poids de cette résurrection intempestive. Le sujet sans intrigue (roman) se transmue en intrigue sans sujet (opéra) et cela à travers une esthétique florale

²⁰ Giacomo Puccini, *Madame Butterfly*, acte II.

²¹ Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution. An Essay on Phenomenology and Feminist Theory in Gender » in *Theatre Journal*, n° 4, vol. 40, déc. 1988, p. 526 : « Cette répétition est en même temps une reconstitution et une nouvelle mise en acte d'un ensemble de significations déjà établies du point de vue social ; c'en est la forme mondaine et ritualisée de leur légitimité. ». Nous traduisons. Nous soulignons.

²² *Ibid.* : « les dimensions temporelles et collectives de ces actions ainsi que leur nature publique ne demeurent pas sans conséquence. » Nous traduisons.

qui unifie deux cultures tout aussi différentes comme sont celles du Japon, de la France mais aussi celle de l'Italie et des États-Unis, en une synthèse transculturelle et translangagière qui a contribué à la fortune du sujet, devenu désormais un classique du genre.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

LOTI, Pierre, *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy, éditeurs, nouvelle collection, s. a.

PUCCINNI, Giacomo, *Madame Butterfly*. Livret de Luigi Illica et Giuseppe Giacosa, 1904, http://www.murashev.com/opera/Madama_Butterfly_libretto_French_Italian

OUVRAGES CRITIQUES

BUTLER, Judith, « Performative Acts and Gender Constitution. An Essay on Phenomenology and Feminist Theory in Gender » in *Theatre Journal*, n° 4, vol, 40, déc. 1988, pp. 519-531.

CLÉMENT, Catherine et KRISTEVA, Julia, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, coll. « Agora/Pocket », 1998.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.

SAÏD, Edward, *Orientalism*, London, Penguin Books, 1995 [1978].

RELATIA LUI CIORAN CU DUMNEZEU SAU SUFERINTELE LUI IOV ABANDONAT ÎN EXISTENȚĂ

CIORAN'S RELATIONSHIP WITH GOD OR THE SUFFERINGS OF JOB ABANDONED IN EXISTENCE

Professor SORIN IVAN, PhD

Faculty of Communication Sciences and International Relations

Titu Maiorescu University of Bucharest

(Email: sorivan@gmail.com)

Abstract

Dumnezeu, raportul omului cu Dumnezeu, relația cu Absolutul constituie o temă constantă a operei lui Cioran. Teologia negativă pe care o creează, pe fondul scepticismului său structural, este construită din revelații și reflecții nihiliste la adresa lui Dumnezeu, un fel de *Carte a lui Iov* și *Apocalipsă* laolaltă. Omul și Dumnezeu se întâlnesc în singurătate, proiectându-și, fiecare din singurătatea lui, așteptările asupra celuilalt. Dumnezeu a creat omul din frica singurătății, pentru a-și alunga solitudinea și plictisul, ca pe un „măscărici” menit a-l scoate din starea primordială. Omul, la rândul lui, l-a creat pe Dumnezeu ca pe un punct de sprijin în neantul existenței, spre care să-și îndrepte iluziile și disperările, prin care să-și justifice eșecurile. O ontologie negativă, în care fiecare pierde. Dacă omul, abandonat în existență, este, prin definiție, sortit neantului, existența fiind, ea însăși, o formă a neantului, Dumnezeu are aceeași soartă, fiind condamnat la inexistență, și încă înaintea omului. Cioran este un Iov fără credință, abandonat reflecției lucide și suferinței, un Psalmist lipsit de fiorul divinității, care și-a pierdut iluziile, de le va fi avut vreodată.

Cuvinte-cheie: *om, Dumnezeu, existență, credință, absolut, iluzie, neant*

Abstract

God, man's relationship with God, relationship with the Absolute is a constant theme of Cioran's work. The negative theology he creates, amidst his structural skepticism, is built up of nihilist revelations and reflections on God, a kind of Job Book of Revelation and Revelation together. Man and God meet in solitude, designing each of his loneliness the expectations of each other. God created man out of fear of loneliness to expel his solitude and boredom as a "mercenary" meant to bring him out of his primordial state. The man, in turn, created God as a point of support in the abyss of existence, to which he would correct his illusions and despair to justify his failures. A negative ontology, in which everyone loses. If man, abandoned in existence, is, by definition, doomed to nothingness, existence being itself a form of nullity, God has the same fate, being condemned to nonexistence, and even before man. Cioran is a Job without faith, abandoned to lucid reflection and suffering, a Psalmist lacking in the thrill of divinity, who has lost the illusions he has ever had.

Keywords: *man, God, existence, faith, absolute, illusion, nothingness*

I. Un Iov care și-a pierdut speranța

„Sunt un Iov fără prieteni, fără Dumnezeu și fără lepră”, se autodefinește Cioran undeva¹. Iov din Vechiul Testament este un om „fără prihană și drept”, care „se temea de Dumnezeu și se ferea de ce este rău”². Ca răspuns la ispitele lui Satan, ca să-i încerce credința, Dumnezeu îi ia tot avutul, îi pierde fiii și fiicele, îl umple de lepră „din tălpile picioarelor pînă în creștetul capului”. Iov se așază pe o grămadă de gunoi în afara orașului și ia un ciob să-și scarpine rănilor. A pierdut totul, nu și credința. La îndemnul soției sale de a se lepăda de Dumnezeu, prin blestem, și de a se elibera de suferință prin moarte, el are puterea de a o certa, căci credința lui e mai mare decît suferința: „Vorbești cum ar vorbi femeile nebune! Ce? Dacă am primit de la Dumnezeu cele bune, nu vom primi oare și pe cele rele?”³ Trei prieteni de departe, Elifaz din Teman, Bildad din Șuah și Țofar din Naamah, vin să fie alături de el și să-l consoleze. Văzînd suferința lui Iov, ne spune textul biblic, se tînguiesc, își sfîșie veșmîntul și își presară cenușă în cap, șed alături de el, pe pămînt, și tac șapte zile și șapte nopți. În cărțile care urmează, discursurile prietenilor și intervențiile lui Iov sunt o reflecție la adresa vieții și a sensului ei, care nu poate fi conceput în afara lui Dumnezeu, existența însăși fiind supusă numai voinței divine, ale cărei căi omul nu le poate cunoaște. În ceea ce spune de-a lungul tragicei sale încercări, în dialogul cu prietenii săi și cu Dumnezeu, Iov încearcă să înțeleagă sensul a ceea ce i se întîmplă, își cercetează sufletul și-și mărturisește credința în fața Domnului, îl roagă, îl imploră pe Dumnezeu să-l izbăvească, se revoltă și-i reproșează Acestuia patimile pe care le-a aruncat asupra lui, fără ca el, omul copleșit de încercările-limită, să pătrundă înțelesul suferințelor prin care trece. Implorările și întrebările lui Iov către Dumnezeu în căutarea sensului chinurilor la care este supus și asensului vieții sunt rugăciunile și întrebările omului în fața suferinței și a misterului existenței. Iată cum i se adresează, căutînd răspunsuri, plin de reproș, Iov lui Dumnezeu: „Dacă am greșit, ce ți-am făcut ție, Păzitorule de oameni? De ce m-ai luat țintă pentru săgețile Tale și de ce ți-am ajuns povară?”⁴ Lamentația lui Iov ia uneori accente acute, iar monologul lui revendicativ înălțat spre Dumnezeu trece printr-o tragică retorică a reproșului întemeiată pe o etică în cheie umană a relației omului cu divinitatea: „Depărtează mîna Ta de deasupra-mi și nu mă mai tulbura cu groaza Ta. Apoi cheamă-mă și eu îți voi răspunde, sau lasă-mă să vorbesc eu și Tu să-mi dai răspuns. Cîte greșeli și cîte păcate am făcut? Dă-mi pe față călcarea mea de lege și păcatul meu. De ce ascunzi fața Ta și mă iei drept un dușman al Tău? Vrei oare să înspăimînti o frunză pe care o bate vîntul? Vrei să Te îndîrjești împotriva unui pai uscat?”⁵. În meditațiile și discuțiile cu cei trei, în toate rugăciunile și plîngerile lui, chiar cînd acestea ating intensități tragice, Iov nu se leapădă de Dumnezeu, nu-l blesteamă, cum îi ceruse soția lui, nu renunță la credința lui, care este mai tare decît suferința.

Iov este omul care crede în Dumnezeu, pe care Tatăl din ceruri l-a răsplătit pentru credința sa, dar pe care, la un moment dat, îl supune unor încercări teribile. Tragismul lui Iov vine, pe de o parte, din suferințele existențiale și fizice, pierderea familiei și a întregului avut, lepra care îl copleșește, pe de altă parte, din suferința morală, care atinge tensiuni paroxistice și intensități insuportabile, născută din neputința de a înțelege de ce i se întîmplă toate nenorocirile care s-au abătut asupra lui, pentru ce vini și păcate Dumnezeu îl pedepsește pe el, omul fără păcat și fără prihană, omul drept în fața Domnului. Cioran este omul care nu crede, care, neputînd să creadă, are o relație tensionată și

¹ *Amurgul gândurilor*, p. 89

² *Cartea lui Iov*, Capitolul 1:1, <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=42&cap=1>

³ *Cartea lui Iov*, Capitolul 2:9-10, <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=42&cap=2>

⁴ *Cartea lui Iov*, Capitolul 7:20, <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=42&cap=7>

⁵ *Cartea lui Iov*, Capitolul 13:21-25, <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=42&cap=13>

conflictuală cu Dumnezeu, căruia îi aduce reproșuri, pe care îl apostrofează și îl neagă, ontologic și metafizic, pe o întinsă gamă psihologică, tradusă estetic, a scepticismului și frustrării existențiale, a revoltei din disperare, a idiosincraziei, sarcasmului și a unui nihilism devastator, care implică omul, dumnezeirea, existența și întreaga creație. Spre deosebire de Iov, suferința lui Cioran nu este circumscrisă unor evenimente absurde și tragice ale existenței, augmentate de neînțelegerea sensului lor, ci este determinată de existența însăși, de condiția omului, de sensul Creației, al vieții și al morții, sau, mai exact, de lipsa sensului în tot și în toate, de absurdul care domină lumea și universul, aflate sub amenințarea Neantului. Cioran trăiește, la cote paroxistice, o suferință existențială și metafizică, născută din conștiința că omul a fost abandonat în creație și lăsat pradă morții, că ideea de Dumnezeu nu explică suferința omului, absurdul condiției umane și tragismul existenței. Este o suferință care transcende contingentul, cu un sens aprioric, mai cuprinzător decât al tragediei lui Iov, este suferința omului singur, părăsit încă de la început, prin însăși nașterea lui în lume, care își pune întrebări și nu găsește răspunsuri. Suferința lui Cioran însumează suferințele tuturor oamenilor cărora răspunsurile teologiei și cele pe care li le oferă credința nu le aduc liniștea existențială. Cioran este omul care se întreabă, omul care ar vrea să creadă, dar nu poate să creadă, care vede prăpastia, vidul dintre om și Dumnezeu și, avînd revelația Nimicului și a Neantului, își proiectează frustrările și discursul violent negator asupra divinității, lansînd reproșuri, critici și blasfemii asupra Creatorului, într-un discurs iconoclast și nihilist, care atinge intensități tragice.

Față de Iov, nu lepra este suferința lui Cioran, ci conștiința că este părăsit într-o existență fără orizont, în spațiul tragic al finitudinii, într-un univers absurd, guvernat de hazard, aflat sub imperiul morții și al neantului, în care Dumnezeu este doar o noțiune, o prezență teoretică, o posibilitate, creație a omului, născută din teama ființei de singurătate și din nevoiade a avea un sprijin mai presus de neputințele ei, o instanță care și-a părăsit creația și a lăsat-o pradă morții. Iar această suferință, adîncă, devastatoare, distructivă, în altă ordine a ființării, precum lepra și chinurile lui Iov, care evoluează la Cioran spre paroxism, este cea care induce în universul interior o stare de criză profundă, de disperare ontologică. Disperarea lui Iov poate lua sfîrșit, pentru că cel care stă pe grămada de gunoi lamentîndu-se are un interlocutor în ceruri, își agață speranțele de Dumnezeu, care l-a pedepsit pentru a-i încerca sufletul și tăria credinței și care poate să-l și izbăvească în cele din urmă. Cioran ar vrea să creadă, dar nu-și găsește argumentele metafizice și resursele ontologice să o facă, îl caută pe Dumnezeu, îl invocă, îl interoghează, îl provoacă și, neprimind niciun răspuns, niciun fir de speranță de care se agațe, îi aruncă blasfemii teribile, nemaigîndite și nemaispuse, poate, de cineva vreodată. Oricît de mari, suferințele lui Iov, inimaginabile pentru oricare altă ființă omenească în afară de el, omul fără prihană al Vechiului Testament, nu-l distrug, nu-l dau morții pentru că pe el îl țin în viață credința în Dumnezeu, speranța că Cel de Sus se va îmbuna și îl va izbăvi. Suferința lui Cioran este inexpiabilă, iar disperarea lui paroxistică, pentru că la el nu există speranță. Cioran este un Iov fără Dumnezeu, fără lepră și fără speranță. Opera lui Cioran este o Carte a lui Iov, scrisă de un Iov care și-a pierdut speranța.

Din condiția eșecului existențial, ca un Iov eretic, Cioran ridică spre Dumnezeu reproșuri, apostrofări și blasfemii într-un crescendo psihologic care atinge culmile disperării, generat de revelația neantului existenței. Pentru el, nașterea e un eșec și o condamnare, o experiență a ratării, un capăt de drum, în care toate energiile ființării sunt epuizate și totul e iluzie. Mai mult decât atît, viziunea sfîrșitului, ca stare imanentă a existenței fizice și metafizice, cuprinde și divinitatea, omul trăind un fel de consubstanțialitate a finitudinii și inutilității cu Creatorul său. „Doamne”, strigă noul Iov, „m-am născut *sfîrșit* în tine, în tine Prea-sfîrșitule. – Și uneori ți-am jertfit atîta viață, c-am fost

fîntînă săritoare prin restriștea ta. Sunt stîrv sau vulcan în tine? Sau nici tu nu știi, Părăginitule?!⁶ Rugăciunea este la Cioran un pretext de apostrofare și negare a divinității, un mijloc de-a-și vărsa veninul și frustrarea ontologică asupra lui Dumnezeu și de a afirma, din nou, eșecul creației și al ființei, a cărei unică salvare este nu Dumnezeu, ci sfîrșitul: „Doamne! Numai tu mi-ai mai rămas! Tu – rămășiță a lumii și eu a mea. Spumă a părăsirilor mele, în tine aș vrea să-mi curm duhul și să pun capăt zvîrcolirii zadarnice. Tu ești mormîntul pe care l-au visat ceasurile neprielnice ființei și leagănul suprem al vastelor oboseli.”⁷

II. Cioran, Psalmistul disperării

Unele dintre frazele prin care Cioran se adresează lui Dumnezeu trimit, formal, ca mod al comunicării teandrice, la *Psalmi*. Este o apropiere iluzorie însă, pentru că „psalmii” cioranieni, spre deosebire de cei davidici, nu laudă, nu roagă, nu imploră, nu cer iertare și izbăvire, ci, de obicei, formulează reproșuri, lansează acuzații și atacuri, iar uneori adevărate blasfemii divinității. Sunt psalmi înșelători prin stilistica adresabilității, în care „psalmistul” nihilist își concentrează tirul criticilor asupra lui Dumnezeu, spunîndu-i ce crede despre El și despre opera lui. Cioran deconstruiește astfel o specie a comunicării dintre om și Dumnezeu, trădîndu-i sensul fundamental, transformînd-o într-un rechizitoriu, într-un act de acuzare. Din punctul de vedere al deconstrucției filosofice și stilistice, Cioran este un psalmist postmodern, care aruncă acuzații și blasfemii lui Dumnezeu, într-un elan vindicativ, de răzbunare ontologică și metafizică.

Psalmistul cioranian nu-i vorbește lui Dumnezeu ca să-i aducă laude sau mulțumiri, într-un exercițiu de umilință și de smerenie al ființei pătrunse de speranță sau de recunoștință în fața dumnezeirii ca Existență Absolută și instanță supremă, ci pentru a-i spune ce crede despre El, adevărul crud al omului ancorat în vacuitatea și tragedia ființării, revelat de lipsa de sens a vieții, de absurdul Creației. Revelațiile cioraniene în aventura metafizică a omului sunt agravate de imposibilitatea de a intra în dialog cu Dumnezeu, de tăcerea Lui absolută, de nepăsarea Acestuia pentru tot ceea ce a creat. Explicația ultimă, ca o iluminare negativă, pe care o are Cioran, filosof al Nimicului care guvernează Totul, acuză neputința lui Dumnezeu în raport cu omul și soarta Creației. Dumnezeu este dependent de om, fiind, El Însuși, creația acestuia, iar existența și destinul Lui sunt întrepătrunse cu existența și destinul omului. Condiția precarității ontologice și a finitudinii, sub imperiul hazardului și al neantului, se pare că include, laolaltă, într-un raport de fraternitate și dependență existențială, și pe om și pe Dumnezeu. Diatriba psalmistului se înalță pe tonalitățile disperării iscate în febra acestor revelații: „Ce rugi găsi-voi pentru tine, Moșneag neputincios, și din ce istoviri ridica-voi un urlet spre nepăsarea ta? (...) De-aș da drum slobod glasurilor mele, pe ce meleaguri ne-ar mai întîlni gîndul? Tu nu vezi, Doamne, că unul din altul ne vom săvîrși, meniți rostogolirii; căci nici tu și nici eu n-am născocit un reazem în afară de noi? Voit-am să mă bizui pe tine – și-am căzut; voit-ai să te bizui pe mine și n-ai mai avut ce cădea!”⁸ Disperarea celui care strigă în deșert și acuză cu argumente distrugătoare cerul și dumnezeirea urcă spre paroxism într-un strigăt al negării și urii, revelînd nonsensul creației și natura raportului dintre creație și Creator, construit pe o mitologie a umilinței și pe ritualuri care ascund adevărul și esența lucrurilor. „Cît de mult urăsc, Doamne”, strigă psalmistul părăsit în pustia existenței, „josnicia operei tale și larvele

⁶Amurgul gândurilor, p. 58

⁷Idem, p. 158

⁸Amurgul gândurilor, p. 126

siropoase care te tămîiază și-ți seamănă! Urîndu-te, am scăpat de dulceleșurile împărăției tale, de balivernele fantoșelor tale.”⁹

Dumnezeul cioranian este unul răzbunător, care-și revarsă veninul asupra unora, spiritele reflexive și interrogative, precum cel ce se întreabă și acuză în teribila lui răfuială cu instanța transcendentă, în timp ce altora, celor supuși și neîntrebători, care își acceptă condiția de sclavi, le acordă mila Sa. Sclavia este condiția fundamentală a omului îngenunchat aprioric de spaimele existenței și de iluziile vagi legate de izbăvirea lui pe care le proiectează în divinitate, noțiune izvorâtă din teroarea ființei în fața Neantului. Astfel, singura soluție a omului înfrînt prin însăși existența sa guvernată de hazard, impusă de disperare și de condiția lui ontologică, este Dumnezeu, autorul unei lumi imperfecte, sub semnul precarității și al finitudinii. „Nu știu pe cine să deplîng mai mult”, îi spune Cioran, „pe acoliții tăi sau pe mine: ne tragem cu toții în linie dreaptă din incompetența ta: *fir, fărîmă, fleac* – vocabule ale Creației, ale bîlbîielii tale...”¹⁰

În afara neantului este lumea, pe care Cioran o vede ca pe o operă „jalnică”, plină de neajunsuri și infirmități, de ființe instinctuale, operă pe care Dumnezeu a făcut-o „la întâmplare și fără geniu”, populată de o omenire supusă, îngenunchată existențial prin iluzia credinței, în stare de degradare, al cărei Creator însuși parcurge o condiție a precarității și un declin metafizic. Soluția pe care o vede Cioran este una extremă, de un gnosticism teribil și nihilist, de esență bogomilică: „Că opera ta încetează sau continuă – e totuna! (...) Această rasă este mîncată de rugină, iar tu chiar mai mult decît ea. Întorcîndu-mă către Dușmanul tău, aștept ziua cînd îți va fura soarele, ca să-l atîrne peste un alt univers.”¹¹

Singurătatea și spaima sunt stările funciare ale omului, abandonat într-o existență fără sens de către o instanță abstractă, ea însăși proiecție a temerilor și iluziilor lui. Spaima anihilează, paralizează ființa, o apropie, din conștiința slăbiciunii și a nimicniciei sale, de Dumnezeu sau, dintr-un anarhic sentiment al revoltei, o îndepărtează de El. Spaima are potențial distructiv, în accesele de revoltă ale lui Cioran, și poate duce la răsturnarea ordinii existenței. Așa cum omul l-a creat din singurătate pe Dumnezeu, în spaima ființării și în accesele lui de răzvrătire, îl poate detronea din statutul Său transcendent și elimina din universul Creației.

În actul său de interpelare a divinității, în stilul psalmilor, psalmistul sceptic și nihilist duce mai departe lamentările biblice, dar pe un ton de reproș adînc, fără speranță. Reproșul cioranian este îndepăratat însă ca substanță de cel vetero-testamentar, din care păstrează doar modalitatea retorică a adresării. Psalmistul biblic se lamentează, îi reproșează lui Dumnezeu că l-a părăsit în mijlocul dușmanilor, dar rămîne în interiorul credinței, atașat de Dumnezeu, în afara căruia nu poate exista. Ceea ce-i reproșează psalmistul cioranian lui Dumnezeu este însă altceva, mai profund, care privește însăși condiția umană: Creatorul l-a părăsit pe om în existență, într-o experiență absurdă, fără orizonturi, sub autoritatea absolută a morții. Reproșul lui Cioran este făcut din afara comuniunii cu Dumnezeu, fără credință și fără speranță. În actul său de interogare a divinității, pe ton amar, dar și amenințător, el îl implică și pe Fiul, care, în viziunea sa, în loc să aducă pacea și speranța peste lume, i-ar fi adîncit spaimele. Luciditatea acută, pe fondul unui scepticism structural, spiritul lui justițiar și moral, într-o morală utopică a existenței, fac din Cioran un gînditor revoltat în fața condiției umane și a lipsei de șanse a omului, un anarhist metafizic, care trăiește accese de revoltă și

⁹Tratat de descompunere, p. 212

¹⁰Idem, p. 212

¹¹Idem, p.212

elanuri iconoclaste către Cer, care acuză și denunță tăcerea divinității, absența comunicării teandrice, un profetcare denunță absurdul Creației, propovăduind distrugerea și nimicul. Iată un „psalm” cioranian, exemplar pentru relația cu Dumnezeu a noului „psalmist”: „Doamne, nu ți-e teamă că spaima noastră va răsturna legile naturii, natura și pe tine? Sau tu nu cunoști spaima creaturii? Cine ne va vindeca de spaimă, Doamne, de îndată ce fiul tău ne-a mărit-o?”¹²

Psalmistul cioranian se face purtătorul de cuvânt al unei omeniri frustrate de tăcerea divină, nedreptățite de justiția lui Dumnezeu, pe care îl acuză de lașitate pentru că n-are puterea de a-și reduce la tăcere creația spre a-și menține „tirania”. În același timp, îl amenință cu perspectiva răzbunării, denunțând incompatibilitatea dintre Creator și creație, amenințându-l pe Cel de Sus cu „dezrobirea” de El: „Cruciade dezrobitu-ți-au mormîntul fiului tău; în cruciade ne-am dezrobit și ne vom dezrobi de tine! De mult se zguduie zidurile cetății tale și ultima piatră va însemna doar izbînda noastră.”¹³ În felul acesta, ca un profet al nimicului, Cioran prevestește, din nou nietzschean, dispariția lui Dumnezeu în curgerea istoriei, dizolvarea amintirii divinității de-a lungul timpului și cristalizarea unei noi idei, a inexistenței lui Dumnezeu, în conștiința umanității. Pentru oameni, aceasta va însemna eliberarea lor existențială. Iată cum se adresează, înfruntându-l, provocându-l, profetîndu-i sfîrșitul, noul psalmist lui Dumnezeu: „Intra-vei în istorie, Doamne, și puterea ta va deveni amintire. Și amintirile vor slăbi și se vor naște peste vremuri alții, care uitînd de istorie își vor spune: pînă acum n-a existat nici un Dumnezeu. Și atunci oamenii se vor fi eliberat de întreg trecutul lor. Și cu ultimul om vei fi dispărut.”¹⁴

Gama trăirilor celui care se adresează Divinității nu se limitează însă la negare, la accesele blasfematoare și nihiliste. Cioran este omul care îi vorbește lui Dumnezeu, ca un psalmist prea des și prea mult ispitit de îndoială și necredință, din cauza tăcerii Acestuia, din imposibilitatea comunicării cu el, pe fondul absurdului care înconjoară existența și Creația. În cursul monologului îndreptat către ceruri, el parcurge mai multe stări și mai multe nuanțe ale spiritului ultragiă de singurătatea metafizică a ființării. Discursul lui Cioran îndreptat către Dumnezeu se naște din disperarea omului părăsit în spațiul fără orizont al creației, din decepția adîncă pe care condiția sa de ființă abandonată absurdului și neantului i-o provoacă. Undeva, autorul spune că deșerturile sunt parcurile în care se plimbă Dumnezeu¹⁵, în care își duce oboseala și singurătatea, singurătate pe care o trăiesc, cu sentimentul intens al părăsirii, și oamenii. Extrapolînd, Cioran vede întreaga existență ca un deșert, ca un spațiu pustiu, al uscăciunii și al morții, în care omul îl caută pe Dumnezeu, dar nu-l găsește. Din acest pustiu, își ridică spre cer noul psalmist copleșit de scepticism, „iconoclast” cum însuși se declară, apostrofele, reproșurile și diatribele.

Gîndurile îndreptate către Dumnezeu se dezvoltă într-un discurs profund poetic, pe fondul unui lirism tulburător al relației teandrice, ca un poem, ca un cîntec al disperării, la care însăși specia psalmului face trimitere. Și nici nu poate fi altfel, pentru că încercarea de a-l cunoaște pe Dumnezeu, de a intra în dialog cu El, de a fi în comuniune cu El nu se poate realiza decît cu instrumentele gîndirii poetice, derobate de mijloacele rațiunii, prin modul cunoașterii pe care îl oferă poezia, profund, nelimitat, care transcende limitele gîndirii reci, carteziene. Fundamental, în monologul către Dumnezeu, Cioran este poet, un mare poet al disperării și al nimicului. Psalmistul lui trăiește adînc suferința existențială și imposibilitatea comunicării, sentimentul

¹² *Cartea amăgirilor*, p. 197

¹³ *Idem*, p. 183

¹⁴ *Idem*, p. 183

¹⁵ *Amurgul gîndurilor*, p. 61

singurătății și nepăsării divine, revărsându-și decepția într-o lamentație lirică, un fel de resurrecție cu sens negativ a eului, în care îl atribuie pe Dumnezeu închipuirii din slăbiciune a omului, erorii acestuia de a se gândi în raport cu o abstracțiune, inventată de el din singurătate și din teama de neant. Iată un poem al lui Dumnezeu ca iluzie: „Doamne”, zice psalmistul, „voi culege lacrimile de la poarta iadului și-mi voi face cuib în ele, și-ți voi aduna umbrele în amurgurile mele. Sau nu ești decât o eroare a inimii, precum lumea a minții?”¹⁶

Uneori, discursul se apropie și mai mult de retorica *Psalmilor*, în aceeași cheie poetică, definitorie pentru meditația autorului. Și când se roagă doar face gestul rugăciunii, Cioran își aruncă în joc obsesiile și temerile, deghizând prin adresarea către instanța divină un act de autorefecție, de investigare a propriului univers lăuntric. Rugăciunea lui este o *rugăciune în vînt*, un mod de a spune că se adresează unei absențe sau că vocea lui nu va fi ascultată de nimeni și se va risipi în neant. Rugăciunea cioraniană este o formă de autoexorcizare de propriile patimi, un mod de eliberare prin autoiluzionare, prin crearea unei transcendențe teoretice în căutarea unui sprijin exterior și interior totdeauna, un fel de reflectare a eului în Dumnezeu și a lui Dumnezeu în propriul eu. Rugăciunea gînditorului gnostic în ipostază de Psalmist este transcrisă stilistic în limbaj liric, fundamental metaforic, într-o limbă de mari concentrări și arderi poetice, în care acesta încearcă să discute cu Dumnezeu sau cu ce crede el că poate fi Dumnezeu. Iată o rugăciune plăsmuită în această ardere lăuntrică: „Ferește-mă, Doamne, de ura cea mare, de ura din care izvorăsc lumi. Domolește-mi tremurul agresiv al corpului și descătușează-mă din încheștarea fălcilor mele. Fă să dispară acel punct negru ce se aprinde în mine și se întinde în toate membrele, născînd în arderea nesfîrșitului negru al urii o flacăra ucigătoare. Scapă-mă de lumile născute din ură, eliberează-mă de nesfîrșirea neagră sub care mor cerurile mele. Deschide o rază în această noapte și fă să răsără stelele pierdute în ceața deasă a sufletului meu. Arată-mi calea spre mine, deschide-mi poteca în desișul meu. Scoboară-te cu soarele în mine și începe lumea mea.”¹⁷ În altă parte, valorificînd filonul poetic al relaționării, mod fecund stilistic al unei relații sterile și goale, construite pe negație, Dumnezeu este singurătate și suferință, sprijinul și mediul existențial al altei singurătăți, omul: „Doamne, nu mă mai tem că voi dispărea, căci numai tu rodești în singurătăți și pe tulpina ta îmi voi altoi lacrimile!”¹⁸

III. Cioran și paradoxul afirmării prin negare

Iov, Psalmist, filosof al condiției umane, om abandonat de transcendență într-o existență văzută ca spațiu al finitudinii sub imperiul morții sunt ipostaze emblematice ale aventurii ontologice, trăite la intensități fulminante, a lui Cioran. În toată experiență tragică a căutării răspunsurilor fundamentale și a sensului, Dumnezeu este o prezență constantă, obsesivă, care provoacă, intrigă, descumpănește și revoltă, agravînd spiritul care, din interiorul rațiunii, experimentează profund lipsa comunicării cu divinitatea, sentimentul părăsirii în spațiul ontic al creației, absurdul funciar al ființării. Creatorul este la Cioran o absență pururi prezentă, un interlocutor mut, o entitate posibilă, o instanță interogată, criticată, blasfemiată, negată, iar uneori, în clipe de acalmie orineputincioasă disperare, implorată, o posibilitate și, în același timp, o imposibilitate metafizică. Oscilațiile spiritului pe

¹⁶ *Lacrimi și sfinți*, p. 36

¹⁷ *Cartea amăgirilor*, p. 104

¹⁸ *Lacrimi și sfinți*, p. 67

graficul fluctuant al decepțiilor, disperării, prăbușirii ori exaltării proiectează, ca pe o creație subiectivă, chipul unui Dumnezeu abstract ori, uneori, dezarmant de concret, pe care Cioran îl trăiește personal, la mari intensități, în tonul reproșului adânc, blasfemiator și distructiv, ori, adesea, în gama, stilizată poetic, a negării.

Dar, deși îl neagă, paradoxal sau nu, Cioran se adresează lui Dumnezeu ca unei existențe. A spune despre gânditor că este laic sau religios ar fi un mod insuficient, într-un maniheism simplificator, de a-l încadra într-o categorie. Acoperitor în încercarea de înțelegere a acestei conștiințe vii, fulminante, care judecă lumea și dumnezeirea cu o intensitate și o luciditate rar întâlnite, ar fi să-l calificăm pe Cioran drept și laic, și religios în același timp. Laic, prin accesele și excesele de respingere și negare a divinității, înstilistica unui expresionism extrem uneori, de intensități paroxistice; religios, prin actul în sine al căutării, prin căutarea obsesivă a lui Dumnezeu, prin adresarea către El, în ton de Iov, de Psalmist, de profet nihilist, de voce care strigă în deșert sau de om ajuns la capătul disperării ori al resemnării, prin dorința comunicării cu El, a re-legării (religare) de Creator. Cioran este spiritul lucid care, cu armele lucidității și ale rațiunii, caută să sondeze insondabilul, să înțeleagă ceea ce este de neînțeles în termenii ființei de la Geneză încoace. Cunoscându-l pe Dumnezeu, cunoscându-i căile, el ar ajunge la sensul însuși al existenței, ar avea cheia care ar putea descuia misterul Creației. Neputînd să-l cunoască, fie pentru că nu a găsit instrumentele cunoașterii, fie pentru că actul cunoașterii se află sub cenzura și refuzul divinității, spiritul interogativ rămîne condamnat să viețuiască în lumea iluziilor și a finitudinii, sub semnul incontestabil al absurdului și al morții. De aici, disperarea lui Iov sau a Psalmistului cioranian, care rescrie, într-o retorică nihilistă, relația teandrică și căutările fără răspuns ale omului.

Bibliografie

- Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, Editura Humanitas, București, 1990
 Cioran, Emil, *Cartea amăgirilor*, Editura Humanitas, București, 1991
 Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, Editura Humanitas, București, 1990
 Cioran, Emil, *Lacrimi și sfinți*, Editura Humanitas, București, 1995
 Cioran, Emil, *Amurgul gândurilor*, Editura Humanitas, București, 1996
 Cioran, Emil, *Îndreptar pătimas*, Editura Humanitas, București, 1991
 Cioran, Emil, *Tratat de descompunere*, Editura Humanitas, București, 1992
 Cioran, Emil, *Silogisme amărăciunii*, Editura Humanitas, București, 1992
 Cioran, Emil, *Ispita de a exista*, Editura Humanitas, București, 1992
 Cioran, Emil, *Istorie și utopie*, Editura Humanitas, București, 1992
 Cioran, Emil, *Căderea în timp*, Editura Humanitas, București, 1994
 Cioran, Emil, *Demiurgul cel rău*, Editura Humanitas, București, 1995
 Cioran, Emil, *Despre neajunsul de a te fi născut*, Editura Humanitas, București, 1995
 Cioran, Emil, *Sfîrtecare*, Editura Humanitas, București, 1995
 Cioran, Emil, *Exerciții de admirație*, Editura Humanitas, București, 1993
 Cioran, Emil, *Mărturisiri și anateme*, Editura Humanitas, București, 1994
 Cioran, Emil, *Singurătate și destin*, Editura Humanitas, București, 1991
 Cioran, Emil, *Convorbiri*, Editura Humanitas, București, 1993
 Cioran, Emil, *Scrisori către cei de-acasă*, Editura Humanitas, București, 1995
 Cioran despre Dumnezeu, Ediție îngrijită de Vlad Zografi, Editura Humanitas, București, 1997