

Iulian BOLDEA
(coordinator)

***DEBATES ON GLOBALIZATION.
APPROACHING NATIONAL
IDENTITY THROUGH
INTERCULTURAL DIALOGUE***

Studies and Articles

Section: LITERATURE

"ARHIPELAG XXI" Press
2015

***Debates on Globalization. Approaching National Identity through Intercultural Dialogue
Proceedings of the 2nd International Conference "Globalization between Intercultural
Dialogue and National Identity", Tîrgu Mureş, Romania, 2015***
ISBN 978-606-93692-5-8

Edited by:
The Alpha Institute for Multicultural Studies
Moldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureş, România
Tel./fax: +40-744-511546
Email: iulian.boldea@gmail.com

Published by:
"ARHIPELAG XXI" Press, Tîrgu Mureş, 2015
Moldovei Street 3
Tîrgu Mureş, România
Tel./fax: +40-744-511546

Contents

MIRCEA ELIADE'S FIRST LOVE	
Gheorghe Glodeanu, Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center	18
AGÂRBICEANU AND JEWISH CONDITION	
Mircea A. Diaconu, Prof. PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava	26
THE GENERATION OF 27. IDENTITARY APORIES	
Iulian Boldea, Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	36
POETRY IN A STATE OF EMERGENCY. AESTHETIC FORMS OF OBJECTIFICATION OF THE NEW POETRY IN THE FIFTH DECADE	
Sorin Ivan, Prof., PhD., Postdoc Researcher, "Titu Maiorescu" University of Bucharest	52
A DRAFT FOR A PHENOMENOLOGY OF THE 80ST LITERATURE FOR THE USE OF THE EAST INTELLECTUALS	
Virgil Podoabă, Prof., PhD, "Transilvania" University of Brașov	63
AESTHETIC APPROACH OF ROMANIAN PAMPHLETS	
Odette Arhip, Prof., PhD, Echological University of Bucharest	71
CIORAN'S LETTERS TO WOLF AICHELBURG	
Rodica Brad, Prof. PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu	82
ABOUT FICTION, METAFICTION AND AMBIGUITY IN THE AUTO-ADJUSTMENT MECHANISM OF DECODING TEXTUAL WORLDS	
Doinița Milea, Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați	94
GLOBALIZATION, INTERCULTURAL DIALOGUE AND NATIONAL IDENTITY REFLECTED IN A TRAVELOG: BUCURA DUMBRAVĂ ON THE ROADS OF INDIA (PE DRUMURILE INDIEI)	
Luiza Marinescu, Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest	107
WICKED WORK: DIFFICULTIES AND PARADOXES OF UNNAMING	
Dragoș Avădanei, Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	118
NICHITA STĂNESCU. FOUR HYPOSTASES OF THE LIGHT THAT CUTS THE VIEW	
Dorin Ștefănescu, Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	127

LIFE FACTS IN ANTOINE DE SAINT-EXUPERY. LETTERS TO HIS MOTHER Dorina Chiș-Toia, Assoc. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița.....	133
MONICA LOVINESCU BETWEEN LITERATURE AND "EAST-ETHICS" Marian Victor Buciu, Prof., PhD, University of Craiova.....	137
FRAGMENTS FROM A BARTHESIAN A/Z Vasile Spiridon, Prof., PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău.....	146
A.E.BACONSKY – THE FALSE TRAVELING JOURNAL AND THE SELF IDENTIFICATION INSIDE THE CATEGORIES OF MASTERPIECES Diana Câmpan, Assoc. Prof., PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia	152
CH. P. GILMAN'S VIEWS ON WOMANHOOD IN "THE YELLOW WALLPAPER" Smaranda Ștefanovici, Assoc. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.....	159
TEXT'S ORIGINALITY AND ORIGINARITY OR ABOUT THE CHARMED KNOWLEDGE OF THE WORLD IN THE ENCHANTED CHILD NOVEL, BY ION VLASIU Mircea Breaz, Assoc. Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca	165
FICTIONAL CONSTRUCTS OF COMMUNISM IN DAN LUNGU'S NOVELS Marius Nica, Assoc. Prof., PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploiești.....	174
THE NOSTALGIA OF FICTIONAL RETURNS IN THE WORK OF KAZUO ISHIGURO Irina Toma, Assoc. Prof., PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploiești	181
THE INTERIOR LANDSCAPE – BETWEEN CONSTRUCTION AND PROJECTION Adrian Iancu, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu	187
CLOSE YOUR EYES AND YOU WILL SEE THE CITY, BY IORDAN CHIMET. NOTES TO A NEW EDITION OF A LITERARY MASTERPIECE Mircea Breaz, Assoc. Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca	194
CULTURAL ELITE AND IDEOLOGICAL CHALLENGES Nicoleta Sălcudeanu, Scientific Researcher, ICSU, "Gh. Șincai" Institute for Socio- Humanistic Studies of the Romanian Academy, Tîrgu Mureș	204
"THE OTHER LAND": FROM THE UNDERGROUND ABODE OF DEAD TO "THE HEAVEN'S GATE" Adrian Crupa, Assist. Prof., PhD., "Al. Ioan Cuza" University of Iași.....	208
G. CĂLINESCU AND THE WAY HE PAVED FOR HIS HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE Ariana-Melania Bălașa, Assist. Prof., PhD, University of Craiova	218

THE NAME OF THE “OTHER” IN KAMEL DAOUD’S MEURSAULT, COUNTER-INQUIRY Monica Hârșan, Assist. Prof., PhD, ”Transilvania” University of Brașov	225
NAIPAUL’S SELF-REFERENTIALITY – FROM THE MARGIN BACK TO THE CENTER Adina Paicu, Assist. Prof., PhD, ”Constantin Brâncuși” University of Târgu-Jiu	232
GLOBALIZATION, SOVIETIZATION AND MARGINAL IDENTITIES Dan Țăranu, Assist. Prof., PhD, ”Transilvania” University of Brașov	238
AGING AND DYING IN THE DIARIES OF JANE SOMERS Alina Vișan, Assist. Prof., PhD, ”Eftimie Murgu” University of Reșița.....	248
CARAGIALE, THE RECOIL OF REPRESENTATION AND THE DISCREDITATION OF THE CLASSICIST CHARACTER Antonia Pâncotan, Assist. Prof., PhD, ”Partium” Christian University of Oradea.....	253
MOXA’S UNIVERSAL CHRONICLE – AN INSPIRATION FOR EMINESCU’S THIRD SATIRE Iuliana-Valentina Boboacă, Assist., PhD., University of Pitești	260
THE IMAGE OF THE RURAL WORD IN THE POETRY OF IOAN ALEXANDRU Valeria Draica, Assist. Prof., PhD, University of Oradea	266
CLOSING THE CIRCLE – A RHETORICAL APPROACH TO EXIT GHOST BY PHILIP ROTH Corina Lirca, Assist. Prof., PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș	273
CROSS-CULTURAL BUCHAREST IN CHRISTIAN HALLER’S NOVEL THE SWALLOWED UP MUSIK [DIE VERSCHLUCKTE MUSIK] Delia Cotârlea, Assist. Prof., PhD, ”Transilvania” University of Brașov.....	280
MULTICULTURALISM, IDENTITY AND FAMILY TIES IN ELIF SHAFAK’S “THE BASTARD OF ISTANBUL” Delia-Maria Radu, Assist. Prof., PhD, University of Oradea	286
THE DIMENSION OF THE WHOLE OF HUMAN BEING Otilia Sîrbu, Assist. Prof., PhD, ”Hyperion” University of Bucharest	290
SENSIBILITY, WILL, COURAGE... FEMINISM! Edith-Hilde Kaiter, Assist., PhD, ”Mircea cel Bătrân” Naval Academy, Constanța	297
BETWEEN MYTH AND REALITY IN MAXINE HONG KINGSTON’S THE WOMAN WARRIOR Andreea Iliescu, Junior Lecturer, PhD, University of Craiova	300

SAINT CECILIA IN THE VIEW OF NELLINGAN AND MALLARMÉ Simona Jişa, Assist. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca.....	310
KAFKA'S "METAMORPHOSIS" APPROACHED VIA AN INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVE Clementina Alexandra Mihăilescu, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu	316
MARTIN SAMUEL MÖCKESCH – TRANSYLVANIAN FOLKLORIST Monica Negoescu, Assist., PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca.....	322
THE LIVING METAPHOR IN THE TRANSLITERARY WORKS OF CONSTANTIN BRÂNCUȘI Ion Popescu-Brădiceni, Assist. Prof., PhD, "Constantin Brancusi" University, Targu Jiu	328
OLD CULTURE IN THE NEW WORLD. TUDOR VIANU AND THE NEW "SCIENTIFIC" CRITICISM Adriana Stan, Postdoctoral Researcher, Romanian Academy	339
MEDICAL ETHICS IN STANISLAW LEM'S HOSPITAL OF THE TRANSFIGURATION Roxana Doncu, Assist., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest	345
LIVED AND LIVING SPACES IN BRONTËS' YORKSHIRE Simona Catrinel Avarvarei, Assist. PhD, "Ion Ionescu de la Brad" University of Iași	352
THE PARATOPIC SPACE OF BENJAMIN FONDANE'S UNHAPPY CONSCIOUSNESS Sorin Gheorghe Suciu, Assist. Prof., PhD, "Sapientia" University of Tîrgu Mureş	356
A RHETORICAL INTERPRETATION OF THE DIFFICULT IN THE COUNTERLIFE BY PHILIP ROTH Corina Lirca, Assist. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş	364
TALKING ABOUT "THE RETURN OF THE AUTHOR". A LIVELY DEBATE IN THE FRENCH AND ROMANIAN RECENT LITERARY THEORY Ştefan Fircă, Assist., PhD, University of Bucharest.....	369
THE THEORY AND PRACTICE OF STRUCTURE/S IN THE VISION/CEONCEPTION OF SOLOMON MARCUS Amelia Boncea, Prof., PhD., University of Tîrgu Jiu.....	375
THE GREEK MYTHS IN THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING BY MILAN KUNDERA Magdalena Indrieş, Assist. Prof., PhD, University of Oradea	381

THE HABIT-FORMING PARTS OF THE COHORT IN THE TRADITIONAL ROMANIAN VILLAGE George Enache, Assist. Prof., PhD, University of Bucharest – Buzău Branch	389
LIONEL SHRIVER'S BIG BROTHER: A PORTRAIT OF FOOD Ioana Alexandrescu, Assist. Prof., PhD, University of Oradea	396
COORDINATES OF THE MINULESCIAN SYMBOLISM Mihaela Stanciu, Assist., PhD, Technical Construction University of Bucharest	402
THE AVANG-GARDE MANIFESTO. THE BATTLE FOR ETHICS Veronica Zaharagiu, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş	408
THE SEARCH FOR MEANING AT THE CULTURAL FRONTIER IN JOHN COETZEE'S WAITING FOR THE BARBARIANS Radu Stoica, PhD Student, University of Bucharest	414
MOTHER- DAUGHTER RELATIONSHIPS IN AMY TAN'S THE JOY LUCK CLUB Andreea Iliescu, Junior Lecturer, PhD, University of Craiova	420
MAHMUD'S BABOUCHES – HYBRIS AND CATHARSIS Alina-Mihaela Dicu (Popa), PhD Student, University of Bucharest	430
VOICULESCU'S EXISTENTIAL JOURNEY – AN ICON OF LANGUAGE AND OF HIS CREATIVE SENSIBILITY Alina Marieta Rucăreanu, PhD Student, University of Bucharest	437
COSTACHE NEGRUZZI COMMISSIONER OF GOVERNMENT Adrian Petre Popescu, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu	447
VIRGIL MAZILESCU AND THE ONEIRIC MOVEMENT Cristina Vasilică, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov	455
PECULIARITIES OF THE ROMANIAN AVANT-GARDE Mirela Radu, Assist., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest; Cristina Veronica Andreescu, Assist. Prof., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest	464
SAKUNTALA-SAFTA/TWO DIFFERENT OR NOT SO DIFFERENT AVATARS OF THE ROMANIAN FICTIONAL 'GYPSY' GIRL Puskas-Bajko Albina, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş	469

SYMBOLIC IMMORTALITY THROUGH CHILDREN AND CONTRASTING ATTITUDES TOWARD MOTHERHOOD WITHIN THE ROMANIAN POPULAR CULTURE Adriana Teodorescu, PhD, Postdoctoral researcher, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş...	478
LIMINALITY IN IOAN PETRU CULIANU'S SHORT STORIES. ON THE THRESHOLD WITHIN COUNTRY AND IN EXILE Adriana Dana Listes Pop, PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca	485
THE AUTHORSHIP AND THE PLAY OF AUCTORIAL MASKS IN MIRCEA HORIA SIMIONESCU'S NOVELS Adriana Mădălina Simionescu (Cojocaru), PhD Student, University of Bucharest	493
AN ECOCRITICAL APPROACH TO BELONGING AND EXCLUSION IN THE RELATIONSHIP OF CULTURE VS. NATURE Dimitrie Andrei Borcan, PhD Student, "Ovidius" University of Constanţa	503
SACRED SYMBOLS IN ANA BLANDIANA'S LYRICS Bianca Cruci, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş	511
THE ROMANIAN AVANT-GARDE - PART OF THE FIRST GLOBALIZATION'S PHENOMENA Călin Stegorean, PhD, Researcher, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca	517
IT TAKES THREE TO GET THE JOKE ACROSS: COMEDIAN, SUBTITLER AND AUDIENCE Violeta Tănase, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi	525
DOROTHY HARE – WEAK IN CHARACTER OR VICTIM OF HER TIME? Mihaela Şalariu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi.....	533
THE ADVENTURES OF IDENTITY AND THE WAY TOWARDS THE CENTER IN D. ȚEPENEAG'S ROMANIAN TRILOGY Liliana Truţă, Assist. Prof., PhD, Partium Christian University of Oradea.....	538
ALEXANDRU GEORGE AND HIS JOURNALIST ACTIVITY Valentina Iliescu, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov.....	546
MILAN KUNDERA: THE ESSENTIAL NOTE, AN ANTI-KITSCH STRATEGY Andreea Ivan, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov.....	554
ANTAGONISMS AND LANGUAGE TRAGEDY IN EUGEN IONESCU'S EARLY WORKS Deak Julia, PhD Student, University of Bucharest	559

"CHUMIDELPE-NASHFALO" / LOVE-AFFLICTION(OF ANY MALE WHO CASTS EYES ON THE FICTIONAL ,GYPSY' GIRL)	
Puskas-Bajko Albina, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş.....	567
THEE ETHNOCRITICAL PERSPECTIVES	
Dr. (PhD) Călin Crăciun.....	576
POETICS UNDER MARIANA MARIN'S SIGNATURE	
Angelica Stoica, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş	581
FEMININE TYPOLOGY IN THE HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S NOVELS	
Teodora-Georgiana Amza, PhD Student, University of Piteşti	588
POETIC TRANSYLVANISM IN OCTAVIAN GOGA	
Carmen Hurubă (Dudilă), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş	597
PROCESSED IDENTITY. INDIVIDUALITY IN THE DIGITAL COLLECTIVE UNCONSCIOUS	
Haralambie Athes, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi.....	601
THE FOREST – SPACE OF IDENTITY UNVEILING IN LILIANA LAZĂR'S TERRE DES AFFRANCHIS	
Brîndușa Ionescu, PhD, Research assistant, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi	609
LA TRILOGIE BAZINIENNE : ECRITURE THERAPEUTIQUE ENTRE HUMOUR ET SOULAGEMENT	
Bianca-Livia Bartoș, PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca	615
A DREAMER'S JOURNEY – AN ARCHETYPAL APPROACH TO FĂNUȘ NEAGU SHORT STORY BEYOND THE SANDS	
Gabriela Ciobanu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați	623
OCTAVIAN PALER, AVENTURI SOLITARE – AN EUROPEAN IN AMERICA	
Lucia-Luminița Ciucă, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați.....	628
TRAVEL, JOURNEY AND CROSSING IN MAALOUF'S WORK	
Steluța Bătrînu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați.....	637
THE MASTER BY ADRIAN MANIU	
Alina Luciana Oltean, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş	643
ROMANIAN VALUES AND ESOTERICISM IN BUCURA DUMBRAVĂ'S LIFE AND WORK	

Constantina Raveca Buleu, PhD, Researcher, "Sextil Pușcariu" Institute for Linguistics and Literature, Cluj-Napoca	649
MODERNIST FEATURES IN ALEXANDRU PHILIPPIDE'S POETRY	
Gabriela Crăciun, PhD Student, University of Pitești	662
POPULAR CREATIONS IN INTER-WAR CALENDARS	
Antonina Silvia Frandescu Andone, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	670
LITERARY CRITICISM IN TRANSYLVANIA: GENERATION OF LUCEAFĂRUL	
Dumitrița Todoran, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	678
MIRCEA ELIADE AND THE PROPHETIC ALLOTROPY IN THE ARTICLES OF YOUTH	
Crina Poenariu, PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu	685
HOW CAN YOU BE PERSIAN. COSTACHE OLĂREANU	
Elena Lazăr (Burlacu), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	691
DADA IN "THE HEART OF WORDS"	
Elena Monica Băciu, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	696
BIOGRAPHY AND FICTION'S COMMON THEMES AT RADU PETRESCU, COSTACHE OLĂREANU, MIRCEA HORIA SIMIONESCU	
Dan Pătrașcu, PhD, "Mihai Eminescu" National College, Buzău	700
THE DISMEMBERMENT OF THE VILLAGE IN THE WORKS OF AUGUSTIN BUZURA AND SZABO GYULA	
Marosfői Enikő, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	706
ELEMENTS OF POETRY AESTHETICS IN IOANICHIE OLTEANU	
Delia Natalia Trif (Anca), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	711
PARALLEL BIBLIOGRAPHIES. COORDINATES OF THE ROMANIAN BIBLIOGRAPHY (IN THE COUNTRY AND IN EXILE) DURING THE COMMUNIST PERIOD	
Elena Bondor, PhD, "Mihai Eminescu" Central University Library of Iași	717
THE MYTHOLOGIC AND SYMBOLIC FANTASTIC IN THE SHORT-STORY LA ȚIGĂNCI BY MIRCEA ELIADE	
Nicoleta-Doina Pop (Pocan), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	732

FROM COVERS TO CONTENTS: PROBLEMS IN LABELLING MARGARET ATWOOD'S MADDADDAM AND SUZANNE COLLINS'S THE HUNGER GAMES AS SCIENCE FICTION WORKS	
Adela Livia Cătană, PhD Student, University of Bucharest	740
E. LOVINESCU IN ALEXANDRU GEORGE'S VIEW	
Florin-Mihail Stavrescu, PhD Student, University of Bucharest	748
MINIMAL BEING AS IMPLOSION OF COMMUNICATION	
Dan Valeriu Voinea, Elena Rodica Opran, Ștefan Vlăduțescu, University of Craiova	757
ALEXANDRU GEORGE - THE PERSPECTIVE OF POSTMODERNISM	
Carmen Elena Florea, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	764
ANNE RICE AND THE MYSTERIES OF EGYPT	
Alexandru-Ionuț Micu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	772
THE IMAGINARY AND SYMBOLS – THE BEAST EPIC ÎN ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND AND THROUGH THE LOOKING-GLASS AND WHAT ALICE FOUND THERE	
Andreea Sâncelean, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	777
EXPRESSIONS OF LOVE AND DEATH IN MIRCEA NEDELICIU'S PROSE (PART ONE)	
Ana-Valeria Gorcea (Stoica), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	785
JEAN GENET: A TROUBLED IDENTITY	
Iulia-Sanda Zârnovean, PhD Student, "Transilvania" University of Brașov	794
GRIGORE VIERU, AS GENOTEXTUAL CULTURAL AGENT	
Igor Ursenco, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	802
HISTORIANS AND LITERARY HISTORIES IN POST-COMMUNIST ROMANIA. AN INTRODUCTION	
Roxana Oana Mîndru, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	811
READING BUCHAREST'S SUBURBS: THE IMAGE OF ETHNIC MINORITIES	
Alexandru Farcaș, Assist Researcher, PhD, "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Bucharest	819
IMMIGRATION LITERATURE IN ITALY	
Ana Maria Tomaziu-Pătrașcu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	827

ANIMAL SYMBOLS IN THE CEREMONIAL TEXTS OF THE CAROLING CUSTOMS IN ALMĂJ VALLEY, CARAȘ-SEVERIN COUNTY Maria Vâtcă, PhD Student, University of the West, Timișoara	837
SPECULAR REPRESENTATIONS OF FEMININITY IN THE INTER-WAR FEMININE FICTION Elena Filote (Panait), PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați	846
"WRITING WITH LIGHT" IN GHEORGHE CRĂCIUNS ACTE ORIGINALE, COPII LEGALIZATE AND MECANICA FLUIDULUI Teodora-Bianca Moraru, PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu	859
INTERCULTURAL LITERARY EXCHANGES BETWEEN ROMANIA AND CANADA IN THE AGE OF GLOBALIZATION Ana-Magdalena Petraru, PhD, Postdoctoral Researcher POSDRU/159/1.5/S/140863, "Al. Ioan Cuza" University of Iași.....	868
THE ARABIAN NIGHTS' MIRAGE IN SALMAN RUSHDIE'S NOVELS: HAROUN AND THE SEA OF STORIES AND MIDNIGHT'S CHILDREN Liana Muthu, Assist. Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca.....	881
IOAN ALEXANDRU – THE CELEBRATION OF THE LOGOS Andrada Mare, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.....	891
ASPECTS OF FEMININITY IN ELIADE'S MISS CHRISTINE Nicoleta Dumitrache	891
BETWEEN LIFE AND BOOKS – N. STEINHARDT Claudia Crețu (Vașloban), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	912
AESTHETIC EXPERIENCES BETWEEN REALITY AND FICTION Leontina Copaciu, PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca.....	920
FEMININE LITERATURE AND LITERARY CRITICISM Monica Simon, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	924
LITERATURE AND GLOBALIZATION – A DESCRIPTIVE APPROACH Diana Radu Tătăruș, PhD Student, "Transilvania" University of Brașov.....	932
FANTASTIC ELEMENTS IN „A REPORT OF THE DREAM” BY VASILE AARON Mihaela-Gabriela Păun, PhD Student, University of Bucharest	940
MARGUERITE YOURCENAR OR IDENTITY IN QUESTION	

Anamaria Lupan, PhD Student, Blaise Pascal University of Clermont-Ferrand, France; "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca.....	950
WUTHERING HEIGHTS: A FEMINIST PSYCHOANALYTIC PERSPECTIVE ON SYMBIOTIC RELATIONSHIP, "MIRROR STAGE – RELATED" IDENTITY LOSS AND ENTERING THE "SYMBOLIC ORDER"	
Maria-Viorica Arnăutu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi	959
FELIX ADERCA- COORDINATES OF THE PUBLICISTIC POLEMICS IN THE INTERWAR PERIOD	
Mirela Alina Morar (Popa), PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia	968
MAXIMALISM: CONCEPTUAL DELIMITATIONS	
Ofelia Tofan (Al-Gareeb), PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi	980
ACCESSING CULTURAL MEMORY – EILEEN ATKINS THE DESIGNATED PORTRAYER OF VIRGINIA WOOLF	
Mihaela-Alina Ifrim, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi.....	984
FICTIONAL CONSTRUCTIONS IN THE SCHEMES OF THE INITIATORY EXPERIENCE: MIRCEA ELIADE'S LUMINA CE SE STINGE/ FADING LIGHT	
Mihaela Rusu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi	990
A BRIEF HISTORY OF LABYRINTHS	
Mihaela Chiribău-Albu, PhD, "Ferdinand I" National College, Bacău.....	996
THE WORLD ON STAGE. ART "MORE REAL THAN ART"	
Monica Olivia Grecea, PhD Student, POSDRU/159/1.5/S/136077, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca.....	1008
TUDOR ARGHEZI. THE SELF AS A TREE	
Margareta Onofrei, PhD Student, University of Piteşti.....	1014
THE PARADYGM OF CONFESSION IN THE POETRY OF ION HOREA	
Cosmina Maria Mircea, PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....	1020
RADU COSAŞU – STORIES FOR TAMING MY BELOVED, THE POETICS OF ORDINARY	
Ecaterina-Kerstin Botezatu, PhD Student, University of Bucharest.....	1028
THE COMMUNIST MOLOCH: COMMUNITY AS DIALOGIC DYSTOPIA IN MIRCEA NEDELCIU'S FICTION	
Ramona Hărşan, Postdoctoral Research Fellow, "Transilvania" University of Braşov	1036

CLOSED SPACES: "NOBODY IS INSANE IN HERE"	
Alina Bako, PhD, Postdoctoral researcher, Romanian Academy, "Lucian Blaga" University of Sibiu	1049
THE LOVE DISCOURSE IN I.L.CARAGIALE'S COMEDIES – FROM AUTHENTICITY TO KITSCH	
Anda-Elena Moldovan, PhD Student, University of Pitești.....	1057
THE CRITICAL RECEPTION OF MIRCEA IVĂNESCU'S POETRY IN 2006	
Diana Dan, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.....	1063
THE RATIONAL AND CONSCIENT RECONNECTION TO THE SACERDOTAL FUNCTION OF POETRY IN THE WORKS OF CEZAR BALTAG	
Valeria Cioată, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	1068
HYPOSTASES DE L'ETRANGER ET DE L'AUTRE DANS LES ROMANS D'ANNE HEBERT	
Florentina Ionela Manea, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	1077
ION HOREA'S POETRY. OSCILATIONS IN THE FACE OF DEATH	
Anamaria Ștefan, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	1086
THE BYBLICAL PSALMS. BETWEEN LAMENTATION AND HYMN	
Luminița Pop, PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca.....	1096
THE FACES OF "THE BLACK ANGEL" IN THE WORLD OF THE PERIPHERY	
Aritina Iancu (Micu-Oțelea), PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....	1106
THE VISION ABOUT OCTAVIAN PALER'S POETRY. "THE POET" – AN INTERPRETATIVE MODEL	
Szilagy (Szoverfi) Judit Maria, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.....	1110
PLACE IN VIRGINIA WOOLF'S AND GRAHAM SWIFT'S NOVELS	
Irina-Ana Drobot, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest.....	1116
THE DEAD BELOVED MOTIF IN THE ROMANIAN LYRIC	
Ioan Gheorghisor, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	1125
TAXONOMIC APPROACHES OF THE FAIRY-TALE IN ROMANIAN LITERATURE	
Maria Movilă (Popa), "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.....	1132
"ȘTAFETA" – FROM THE PERSPECTIVE OF THE THEORY OF READING	
Dorina Nela Trifu, PhD Student, University of Bucharest	1139

THE DIARY OF THE POST-MODERN WRITER. MASKS AND MULTIPLE IDENTITIES Silvia-Maria Comanac (Munteanu), PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava	1145
DUMITRU RADU POPA - NELU PATRU MAINI OR ABOUT PARODICALLY RELOADING UTOPY IN THE POST-TOTALITARIAN AGE Simona Antofi, "Dunărea de Jos" University of Galați	1153
GLOBALIZATION AND ITS (DIS)CONTENTS IN VIRGIL DUDA'S UN CETATEAN AL LUMII (A CITIZEN OF THE WORLD) Sorina Chiper, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	1159
SOYINKA'S THEATRE. A PROPOSAL FOR AN ARTISTIC CREDO Daniela-Irina Darie, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași.....	1164
FROM SLAVICI'S MANUSCRIPTS Adela Cristiana Gorcea, PhD Student, "Aurel Vlaicu" State University of Arad	1174
TEODOR MAZILU, THE TRAGEDY OF "LIGHTNESS" Diana Elena Oprea, PhD Student, University of Bucharest	1184
TEODOR NEȘ – PROFILES FROM BIHOR Ioan Fabian, University of Oradea.....	1189
TEXT BETWEEN JOUISSANCE AND ARTIFACT: IOANA BRADEA'S BĂGĂU CASE Violeta-Teodora Lungeanu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați.....	1197
THE ONEIRIC IMAGINARY IN SORIN TITEL'S FEMEIE, IATĂ FIUL TĂU Camelia-Teodora Ghideu, PhD Student, University of Oradea	1204
REDISCOVERING SELF ON ACCOUNT OF ALTERITY. THE CREATOR'S DRAMA IN HORIA LOVINESCU'S OMUL CARE ȘI-A PIERDUT OMENIA Alin Serafim Ștefănuț, PhD Student, University of Oradea	1210
RURAL WORLD AND WITCHCRAFT IN FRANCE IN THE SIXTEENTH AND SEVENTEENTH CENTURIES Mădălina Ioana-Tök, PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca	1217
THE IMAGE OF ROMANIAN CULTURE IN THE FIRST SERIES OF THE JOURNAL "KORUNK" FROM CLUJ-NAPOCA	

Tomonicska Ingrid, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov, Romanian Academy, POSDRU/159/1.5/S/136077	1222
UT PICTURA POESIS: INTERFERENCES (THE IMPRESSIONISTS AND ZOLA) Daniela-Ionela Covrig, PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca	1240
VALERIU ANANIA – THE DRAMATIC POEM MIORIȚA OR THE WINGED SEED Doina Pologea, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş	1246
AUREL GURGHIANU AND THE STEAUA LITERARY MAGAZINE Szabo Zsolt, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş	1253
„SBURĂTORUL”. AGENDE LITERARE, V.1– PAGES OF INTERWAR LITERARY POLEMICS Mirela Alina Morar (Popa), PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia	1259
LOVE AND SEXUALITY WITH GEORGE ORWELL AND ALDOUS HUXLEY Miruna Iacob, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov	1270
HORIA GÂRBEA’S THEATRE AND THE INTERCULTURAL DIALOGUE Elena Iancu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi	1276
MULTICULTURAL CANADA IN GABRIELLE ROY’S FICTION Veronica Ilaş, PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava.....	1283
IDENTITE ET INTERCULTURALITE DANS LA LITTERATURE MAGHREBINE D’EXPRESSION FRANÇAISE Otilia-Maria Aioanei, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi.....	1288
FROM SOCIALIST REALISM TO POST-INDUSTRIAL DYSTOPIA IN EAST EUROPEAN POETRY Alexandru Funieru, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov.....	1297
THE PERSONAL MYTH AND THE OBSESSION OF DEATH Cosmina Andreea Roşu, PhD Student, University of Piteşti	1303
THE SPACE OF WAITING IN MATEI VIŞNIEC’S THEATRE Maria-Monalisa Pleşea, PhD Student, Prof., "Mihai Eminescu" National College, Buzău	1313
THE FOOD BEFORE ANYTHING ELSE. NUTRITIONAL ASPECTS IN THE NOVELS OF CHRÉTIEN DE TROYES Diana Gradu, Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi	1318

H. BONCIU ȘI LITERATURA VIENEZĂ A ANULUI 1900 Dragoș Silviu Păduraru, Univesitatea din București	1326
THE DISTINCTIVE ELEMENTS OF THE OTHER Lucian-Nicu Rădășan, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	1321
IMAGINATION AS A FORM OF KNOWLEDGE IN THE SEVEN AGES BY LOUISE GLUCK Sînziana Șipoș, PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu	1330
DESCRIBING SENSORY EXPERIENCES: WINE IMAGERY IN LITERARY DISCOURSE Alina Țenescu, Assist. Prof., PhD, University of Craiova	1343
VICTOR VLAD DELAMARINA: CULTURAL PREMISES AND POETIC ASPIRATIONS Gabriela Benga-Țuțuianu, Scientific Researcher III, PhD, "Titu Maiorescu" Socio-Humanistic Institute of Research, Timișoara	1349
ASPECTS OF FEMININITY IN ELIADE'S <i>MISS CHRISTINE</i> Nicoleta Dumitrache Henț, PhD Student, "Aurel Vlaicu" State University of Arad ...	1358

MIRCEA ELIADE'S FIRST LOVE

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

Abstract: For the past few years, literary critics and historians have become increasingly interested in Mircea Eliade's less known love story, the one he lived between 1926 and 1928, before leaving for India. Profira (Rica) Botez is the first truly important woman in the writer's life. This fact is proved by works such as *Convorbiri cu și despre Mircea Eliade* (1968), by Mircea Handoca, *Întoarcerea în Bucureștiul interbelic* (2003), by Ioana Pârvulescu, *Intimitatea amfiteatrelor. Ipostaze din viața privată a universitarilor „literari” 1864-1948* (2010), by Lucian Năstăsă, *De la Junimea la Noica. Studii de cultură românească* (2011), by Marta Petreu. Nevertheless, few know that the love between the two fellow students is also captured in a novel by Al. Răducanu - *Mircea Eliade. Povestea unei iubiri* (Mircea Eliade. A Love Story), published in 2002, by Licentia Publishing.

Keywords: love, memoirs, attic, story, Raluca, Mircea

În ultimii ani, criticii și istoricii literari se dovedesc tot mai interesați de povestea de dragoste mai puțin cunoscută trăită de către Mircea Eliade între 1926 și 1928, înainte de plecarea acestuia în India. Este vorba de prima femeie importantă din viața scriitorului, Profira (Rica) Botez. O demonstrează lucrări precum *Convorbiri cu și despre Mircea Eliade* (1998) de Mircea Handoca, *Întoarcerea în Bucureștiul interbelic* (2003) de Ioana Pârvulescu, *Intimitatea amfiteatrelor. Ipostaze din viața privată a universitarilor „literari” 1864-1948* (2010) de Lucian Năstăsă, *De la Junimea la Noica. Studii de cultură românească* (2011) de Marta Petreu. Puțini știu însă că iubirea celor doi colegi de facultate a fost immortalizată și într-un roman. Este vorba de lucrarea lui Al. Răducanu, *Mircea Eliade. Povestea unei iubiri*, apărută la Editura Licentia Publishing din București, în 2002. Cartea nu se impune prin valoarea ei estetică deosebită, dar este bine documentată și reușește să redea, în mod autentic, un episod important din biografia viitorului istoric al religiilor. Deși reprezintă o tentativă (e drept, mai puțin reușită) de reluare a rețetei de succes din *Maitreyi*, romanul continuă să fie ignorat de către cititori. Ambițiile lui Al. Răducanu sunt mari, talentul său este, însă, departe de cel al maestrului său spiritual. Drept urmare, narațiunea este condamnată, de la bun început, la o condiție epigonică. Este semnificativ faptul că, învățând din lecția romanului său de tinerețe, autorul *Noptii de Sânziene* devine mult mai discret în memorialistică. Drept urmare, scriitorul nu dezvăluie adevărata identitate a prietenei sale, ușor de recunoscut de către cei care au trăit odinioară în anturajul celor doi îndrăgostiți. În amintiri, istoricul religiilor se mulțumește să utilizeze doar inițiala numelui misterioasei domnișoare R., mai ales că, între timp, aceasta s-a căsătorit, Profira (Rica) Botez devenind Profira Georgescu.

În fruntea cărții se găsește un citat elocvent din *Memoriile* scriitorului, în care se evocă momentul dureros al despărțirii: „Pe de altă parte, presimțeam că voi renunța la «marea pasiune» pe care o trăiam atunci și începeam să mă pregătesc pentru această încercare, pregătind totodată și pe R., ajutând-o să înțeleagă că cea mai certă dovadă de dragoste pe care i-o dădeam era tocmai aceasta: că mă jertfeam ei, jertfind-o”.

Romanul conține două părți sensibil egale ca întindere, la care se adaugă un succint epilog. Narațiunea se deschide cu imaginea Ricăi Botez la senectute, care își redactează amintirile cu lacrimi în ochi. Drept urmare, povestea se naște din incursiunile repetate în trecut ale personajului, din reîntoarcerea la epoca de aur a tinereții prin intermediul amintirii:

„Aceasta nu este doar povestea unui om, căci ar fi prea puțin pentru ce înseamnă el în viața mea, ca și în viața altora, trecuți, prezenți sau viitori. E povestea unui destin, a unui simbol, e o metaforă pe care viața ne provoacă să o înțelegem și să o urmăm...” Scrisă din perspectiva iubitei la peste o jumătate de secol de la desfășurarea evenimentelor, romanul seamănă cu relatarea-replică pe care a realizat-o, peste ani, Maitreyi. Întâmplările sunt povestite la persoana întâi singular, ceea ce le conferă un plus de autenticitate. Gândurile protagonistei aleargă în trecut, la vremea când l-a cunoscut pe Mircea, iar imaginile i se perindă în fața ochilor cu o viteză amețitoare. Reîntoarcerea în timp se face cu dificultate deoarece, în antiteză cu prezentul mizer și lipsit de consistență, lângă Mircea, timpul parcă era suspendat. Scriindu-și romanul, personajul-narator îndeplinește o promisiune făcută istoricului religiilor înainte de moartea acestuia. Iubita din tinerețe se angajează să redacteze propria ei versiune asupra poveștii de dragoste pe care cei doi au trăit-o la începutul secolului XX. Din această perspectivă, narațiunea are o importantă valoare testamentară. Misiunea nu este simplă, deoarece fosta studentă în litere trebuie să se ridice la valoarea operei maestrului. Din roman nu lipsesc meditațiile despre scris, personajul-narator exprimându-și neliniștea în privința posibilității de a se înălța la nivelul așteptărilor. Pe de altă parte, într-o lume decăzută, exemplara poveste de dragoste trăită odinioară ar putea avea o importantă funcție educativă, constituind un model pentru tinerii din societatea contemporană.

După un preambul ce are menirea să introducă cititorul în problematica narațiunii, începe relatarea propriu-zisă. Însemnările sunt datate, preluând forma unor pagini de jurnal intim. Spre deosebire de romanul **Maitreyi**, Al. Răducanu schimbă identitatea eroinei, Rica devenind Raluca. Este păstrat însă numele protagonistului întâmplărilor, prezența acestuia în text garantând succesul comercial al cărții. Confesiunile încep în data de 9 decembrie 1925, când Nina, prietena Ralucăi, îi promite acesteia că, după cursurile plictisitoare de la facultate, vor merge la o „întrunire studențească” mai veselă în strada Melodiei. Numele Nina nu este ales la întâmplare, onomastica trimițând la prima soție a istoricului religiilor.

Narațiunea reconstituie atmosfera celebrei mansarde a tânărului Eliade, spațiu mitic al inițierii spirituale, unde se discută cu pasiune despre pansexualismul freudian și se combate psihanaliza. Romancierul se documentează minuțios, principalele sale surse de inspirație găsindu-se în memorialistica savantului. Din această perspectivă, **Mircea Eliade. Povestea unei iubiri** este o carte construită, bazată pe documente. Mansarda austeră este prezentată asemenea unui paradis spiritual: „*Profîit de timp și-mi rotesc ochii prin mansardă: peretele din stînga era ocupat de o bibliotecă imensă, în colțul din dreapta, pe diagonală, era o sobă la care se încălzeau două fetișcane blonde, cu părul prins școlărește. Lîngă sobă era un pat de lemn, iar în centru o masă pe care era așezată o lampă de birou, de altfel singura sursă de lumină din încăpere. Toți pereții erau ticsiți de rafturi cu cărți, insectare, pietre, retorte...*”

Considerată o „frumusețe enigmatică”, Raluca Georgescu prezintă, în continuare, principalele personaje întâlnite în mansarda lui Eliade. Este vorba de membrii unui cor, care repetă colindele de Crăciun. Tinerii se pregătesc să colinde la Mitropolie și la Palat, motiv pentru care muncesc de zor. Observăm că, de cele mai multe ori, Al. Răducanu nu inventează, ci se inspiră copios din faptele prezentate în amintirile scriitorului. Adesea, acestea sunt pur și simplu transcrise, fără a mai fi prelucrate sau nuanțate.

Prima întâlnire dintre cei doi tineri este prezentată în felul următor: „*Îmi atrage atenția un tânăr ce stătea mai retras, pe pat, care îmi întinde mâna natural, fără afecțiunea celorlalți. Mă privește simplu, direct și se recomandă cu un timbru cald, aproape prietenesc:*

Mircea Eliade.

Așadar, el era proprietarul mansardei, mda...

- *Raluca Georgescu, îi răspund, strângându-i mâna, prietenii îmi spun Ralu”.*

Incursiunile în trecutul edenic alternează mereu cu revenirile la prezentul decăzut, gol, lipsit de spiritualitate. Din această perspectivă, narațiunea ia forma unor permanente oscilații temporale. Prima întâlnire cu Mircea Eliade este rememorată după 70 de ani, în 1995. Raluca precizează faptul că reputatul om de cultură s-a stins din viață în 1986, la Chicago, iar ea scrie necrologul tinereții lor. Chiar dacă unii ar putea crede că a uitat evenimentele de odinioară, își amintește totul foarte bine, deoarece este vorba de întâmplări care i-au marcat în mod decisiv existența. Spre deosebire de lumea degradată din jur care își trăiește propria nebunie, sufletul femeii a rămas ancorat în trecut. Atmosfera seducătoare de odinioară este întreținută de cărțile lui Mircea Eliade așezate pe rafturile bibliotecii, atingerea lor provocând o bucurie inexplicabilă. Raluca ia de pe raft **Memoriile** scriitorului, pe care le-a recitat de nenumărate ori și în care este prezentă ca personaj. Recunoaște că rândurile care i-au fost dedicate sunt, uneori, covârșitoare, alteori, nedrepte. Este de părere că rolul ei în viața lui Eliade a fost mult mai complex decât o sugerează cele câteva pagini memorialistice. Conștient de acest lucru, Mircea îi cere să scrie ea însăși povestea iubirii lor juvenile. Protagonista romanului cochetează cu primele însemnări din **Memorii** cu privire la propria ei persoană și nu rezistă tentației de a le transcrie ca o întregire firească a poveștii de odinioară. Urmează reproducerea primei întâlniri din mansarda de pe strada Melodie, așa cum este ea descrisă în amintirile prozatorului.

Femeia aflată la senectute își scoate ochelarii pentru a-și spăla lacrimile. Se privește în oglindă și încearcă să găsească în albastrul spălăcit al ochilor îmbătrâniți culoarea violetelor de odinioară. Asemenea lui **Funes, cel ce nu uită**, cunoscutul personaj al lui Jorge Luis Borges, își aduce aminte foarte bine de fiecare detaliu, deoarece, în ciuda anilor care au trecut, sufletul i-a rămas tânăr și neschimbat.

Narațiunea se reîntoarce în trecut pentru a reconstitui portretul lui Eliade: „...toată seara n-am putut fi atentă la ce se discuta sau la cântece, și m-am mulțumit să zâmbesc sporadic și să-l privesc din când în când pe proprietarul acestei misterioase mansarde: înalt, slăbuț, cu fruntea lată, cu ochii bine ascunși în spatele unor lentile groase, răspândind în încăperea un plăcut sentiment de încredere”.

Dialogul dintre cei doi tineri amintește de publicistica și de romanele de idei ale lui Mircea Eliade din ciclul **Întoarcerea din rai**. La un moment dat, Raluca vorbește despre mediocritatea feminină, condamnată la sentimentalism ieftin. Consideră că femeile sunt lipsite de curaj spiritual, de putere de creație și de voință. Cu toate acestea, nu își regretă condiția, deoarece este de părere că are acces la niște adâncimi psihologice la care bărbații („prea greoi și brutali”) nu au. Mai mult, aduce în discuție rolul catalizator al femeii: „E nevoie de o finețe de femeie pentru a destinde resorturi intime și a lăsa să se întâmple lucruri pe care adesea bărbații își închipuie că le fac din proprie inițiativă”.

Începe să se gândească tot mai mult la Mircea și, într-un anticariat, cumpără romanul **Un om sfârșit** de Giovanni Papini de care tânărul student la filosofie i-a vorbit cu entuziasm. Mai mult, pornind de la modelul livresc, naratoarea face comparații între cartea scriitorului italian și biografia lui Eliade, reconstituită în manieră experimentală în **Romanul adolescentului miop**. La un moment dat, autoarea anticipează evenimentele: „Mircea scrisese un roman care se aseamăna izbitor cu cartea lui Papini, dar asta aveam să aflăm mai târziu, când relațiile dintre noi vor deveni mai intime. Nu aveam de unde să știu acum, în această zi de decembrie în care îmi plimbam degetele pe cotoarele cărților din anticariat, că voi fi vreme de doi ani tovarășa tristeților lui, martora intuițiilor și extazelor sale în lumea ideii, sufletul care-l va iubi, adora, însoți pe cel care avea să devină cel mai puternic spirit pe care l-a zămislit acest neam lipsit de noroc”.

Raluca se prezintă ca o studentă conștiincioasă, dar nu foarte preocupată de ceea ce face. Pe lângă lucrările pentru seminarul lui Ovid Densusianu, învață limba engleză cu scopul de a-l citi în original pe Shakespeare și parcurge cu interes proza lui Paul Valéry. Interesant este faptul că povestitoarea întâmplărilor este prezentată în ipostază de scriitoare, detaliu ce nu corespunde adevărului, dar care vine să justifice ipoteza de la care pornește Al. Răducanu: solicitarea testamentară a lui Mircea ca Raluca să reconstituie povestea iubirii lor. Romancierul sugerează și genul în care se afirmă tânăra autoare. Aceasta scrie o nuvelă romantică, situată în descendența prozei lui Eminescu.

La sugestia unei colege de la filosofie, audiază un curs de metafizică ținut de către Nae Ionescu, mentorul spiritual al tinerei generații. Evenimentul devine un bun pretext pentru a schița portretul reputatului magistr: „*Era un conferențiar tânăr, slab, înalt, îmbrăcat ușor neglijent, dar elegant, cu ochi de un albastru intens, care pe atunci ținea un curs de Metafizică*”. Spectacolul insolit la care asistă o face să înțeleagă de ce Nae Ionescu nu era o întrupare clasică a profesorului universitar, ci, mai degrabă, un maestru spiritual. Spre deosebire de alte discipline, materia lui nu se preda, ci se gândea pe parcursul expunerii, sub ochii vrăjiți ai auditoriului. Mai târziu, Raluca află că Mircea era fascinat de personalitatea lui Nae Ionescu, devenind un apropiat al acestuia. Dar cursul de metafizică devine și un nou prilej pentru a-l reîntâlni pe viitorul istoric al religiilor.

Pornind de la o farsă făcută de către Nae Ionescu la un curs, Ralu îl întreabă pe Mircea despre concepția sa privind condiția femeii, dacă aceasta este predestinată ontologic mediocrității și dacă ea se poate împlini din punct de vedere spiritual. Studentul în filosofie afirmă că nu crede în destinul colectiv, ci în destinele particulare, în modul personal în care omul știe să trăiască fecund, creator, indiferent dacă este bărbat sau femeie. Chiar dacă istoria nu duce lipsă de femei celebre, nu crede că împlinirea unei femei e în spirit. Este de părere că, spre deosebire de bărbat, femeia viețuiește și devine prin suflet și sentiment, nu prin rațiune și gândire. Prin asemenea meditații, cartea se transformă într-un roman de idei, apropiindu-se de **Huliganii** și de **Întoarcerea în rai**.

Alternanțele dintre prezent și trecut continuă în confesiunile femeii îndrăgostite. Într-una dintre pauzele relatării, apare și imaginea narcisică a scriitoarei care își redactează amintirile la 93 de ani: „...*piuitul filtrului de cafea mă trezește din starea de somnolență ciudată, inexplicabilă, care mă chinuie de când am început să scriu. Mă ridic de la masă, încet, și îmi duc mâna în spatele scaunului, pentru a-mi apuca bastonul, pe care întotdeauna îl sprijin de bibliotecă. Ajung în bucătărie și opresc filtrul, apoi îmi pun o cană mare aburindă de cafea. N-ar trebui firește, la cei nouăzeci și trei de ani ai mei să mai beau din acest viciu inocent al tinereții, dar mi-e indiferent*”.

Pentru cât mai multă autenticitate, pornind de la o bună cunoaștere a biografiei, Al. Răducanu utilizează episoadele semnificative din amintirile scriitorului. De exemplu, întâmplarea neobișnuită în care ea îi tulbură lecturile cerându-i cinci lei pentru tramvai. Un alt moment semnificativ este acela în care Ralu îl roagă să îi cânte la pian tangoul preferat, **Jalousie**. Adevărat maestru spiritual, Mircea ghidează lecturile studentei în litere, împrumutându-i opere majore ale literaturii universale.

Asemenea adolescentului Eliade, și Raluca ține un jurnal. Menționează data de 2 mai 1926, când rememorează momente semnificative trăite în paradisul copilăriei de pe malul Oltului. Face o vizită la mănăstire și își aduce aminte de rugăciunile de odinioară, rostite în biserica unde era preot tatăl ei. Textul ridică problema credinței, dar și pe aceea a dragostei, dezbătută în dialogul diaristei cu maica Serafima. Aflăm apoi că Raluca scrie o nuvelă fantastică, prin care speră să egaleze performanțele spirituale ale lui Mircea. Știm, însă, din scrisori că domnișoara R. nu avea talent literar. Asemenea personajelor din **Întoarcerea din**

rai și **Huliganii** (tot atâtea modele ale romanului semnat de către Al. Răducanu), Raluca trăiește o serie de experiențe existențiale decisive, cum ar fi reclusiunea între zidurile mănăstirii sau moartea celor dragi. La rândul lui, Eliade vorbește despre copilăria și adolescența sa, despre societatea culturală „Muza”, despre complexul urăteniei de care a suferit în timpul adolescenței și despre ceea ce au însemnat provocările în biografia sa. Sunt informații pe care cititorul le cunoaște deja din **Memorii** și din incitantele interviuri prezente în volumul **Încercarea labirintului**.

Se dovedesc importante și pasaje de trecere ce marchează permanentele alunecări între prezent și trecut. După 72 de ani, Raluca Georgescu recunoaște faptul că melodia **Jalousie** a devenit un *motto* al existenței sale. Interpretând-o la pian, se reîntoarce la vremea tinereții sale zbuciumate. Se lasă cuprinsă de vraja amintirilor și este decisă să dezgroape toate visele și speranțele unui timp revolut. Bătrâna doamnă este pregătită să lase să erupă vulcanul de dor ce clocotește în sufletul ei, pentru a aduce la suprafață toată iubirea netrăită și toată sfâșierea ce i-a urmat. În ciuda vârstei înaintate, este de părere că încă nu și-a încheiat conturile cu viața, că are de mărturisit câteva din clipele rebele pe care le-a trăit. Simte că mai are de vorbit despre dragoste și despre imensul pustiu pe care ea îl lasă în suflet atunci când pleacă.

Prin imaginea de femeie-filosof pe care i-o construiește Ricăi Botez, Al. Răducanu realizează un profil mai puțin veridic al protagonistei. Schițând un portret în care realul se împletește cu imaginarul, romancierul aspiră să creeze un personaj în măsură să se ridice la profilul spiritual al lui Mircea Eliade. Eroina livrescă depășește, însă, posibilitățile modelului real, mai puțin înzestrat din punct de vedere spiritual și cuprins de infinite depresii.

Semnificative se dovedesc și meditațiile despre filosofie, care îi ajută pe oameni să gândească, dar care îi face mai complicați. Or, uneori ai nevoie de simplitate ca să înțelegi legăturile și sensurile. În mod treptat, romanul reia alte întâmplări din biografia lui Eliade, desfășurate în perioada 1926-1928. Este vorba, de exemplu, de episodul explicării cuvântului „katharsis” și de deruta provocată de invitația la cină, în contextul în care familia lui Mircea nu agreea asemenea invitații deoarece presupuneau o pregătire prealabilă. O altă poveste semnificativă este cea cu tentativa eșuată de a fierbe un cremvusti de către Nina și Raluca.

Mircea este înfățișat ca un om de spirit, ca un mentor spiritual. Cu toate acestea, la petreceri, Raluca merge în compania colegelor, nu împreună cu acesta. La un moment dat, este redat examenul pe care Eliade îl dă cu Nae Ionescu, examen ce i se pare o veritabilă probă inițiativă.

Romanul îl prezintă și pe Paul Nicolau, viitorul soț al Ralucăi. Peste trei ani, acesta urmează să devină ofițer de marină. Personajul este un băiat frumos și elegant, în măsură să satisfacă orgoliul feminin. Mult mai pragmatic decât dilematicul Mircea, Paul o invită la un bal studentesc, iar la despărțire o sărută. Singură și plictisită, Raluca se simte bine în compania marinarului dezinvolt. Mai ales că între ea și Mircea nu este nimic.

Privind lucrurile în răspăr, personajul ajuns la senectute lansează ideea că spiritul este un blestem, fericiți fiind – după cum o proclamă și dictonul biblic – cei săraci cu duhul. Femeia îndrăgostită îi prezintă zbuciumul interior. Nu poate dormi noaptea și se răsuțește în pat, încercând să alunge gândurile negre care pun stăpânire pe ea. Nu înțelege de ce trebuie să fie tulburată de „*nostalgii absurde și închipuiri neverosimile de adolescență îmbătată de vise de vară*”. Rememorându-și trecutul, recunoaște că a acceptat să meargă cu Paul Nicolau la mare în vara anului 1926, decizie echivalând cu victoria mediocrității, cu triumful cărnii. Crede că este fericită în compania unui bărbat care îi satisface toate capriciile dar, peste ani, recunoaște că a greșit, că prin acest derapaj s-a dezis de tot ce era mai important pentru ea. La întoarcere, ajunge o singură privire a lui Mircea ca să fie puternic răscolită.

Citește cu interes manuscrisul **Romanului adolescentului miop** și emite judecăți de valoare destul de severe despre carte: „Am citit «Romanul adolescentului miop» pe nerăsuflăte, fascinată, uitând să mănânc, să beau, refuzând să mă duc la cursuri. Acum e seară, și privesc galeș pe fereastră vârfurile copacilor.

Romanul lui Mircea te prindea, te fura. Totuși, sfârșindu-l, am înțeles că nu e o carte mare. Va fi înscrisă firesc în istoria devenirii lui Mircea, va fi citită cu interes, cu admirație, dar e totuși o carte fără grandoare. E scrisă într-un stil jucăuș, copilăresc, care va încânta, dar nu va copleși”. Parcurgând textul, Raluca se simte mult mai aproape de sufletul lui Mircea. Dorește să îl cunoască mai bine, să-i anticipeze nostalgiile, să-i cunoască erorile și credințele, împiedicările și salturile.

Memorialista recunoaște că s-a înșelat mult în privința istoricului religiilor. Rememorând faptele de odinioară, se gândește ce s-ar fi întâmplat dacă Mircea ar fi optat altfel, dacă ar fi ales dragostea în locul călătoriei în India. Nu îi pare rău că a plecat, deoarece, fără experiența orientului, nu ar mai fi avut aceeași grandoare. Pe de altă parte, rămânând în țară, dragostea lor prelungită ar fi sfârșit în rutină. Asemenea meditații întreținute de lecturile din Kierkegaard se împletesc cu transcrierea altor episoade reale din biografia studentului la filosofie. Un moment delicat este cel al conflictului cu Iorga când, într-o revistă studentască, Eliade își permite să remarcă faptul că maestrul a cam rămas în urmă cu bibliografia în cărțile sale.

În data de 3 decembrie 1926, notează că Mircea a devenit redactor la „Cuvântul”. Fiind retribuit, în sfârșit, își putea permite să o invite la restaurant și să își comande cărți din Italia și Anglia. Raluca recunoaște că sunt cei mai buni prieteni. Petrece Crăciunul alături de el, dar evită să facă aluzie la orice apropiere de natură fizică între ei.

Cronologia este din nou răsturnată în partea a II-a a romanului, firul evenimentelor fiind reluat după despărțirea celor doi îndrăgostiți. Venerabila nonagenară se întoarce pe calea amintirii la vara anului 1930, când traducea din limba germană **Fenomenologia spiritului** de Hegel. Părăsește postul de profesoară de limba română de la liceul din Strehaia, pentru a se întoarce în casa bunicilor de pe malul Oltului. Traducerea unei opere filosofice fundamentale devine pentru tânăra filoloagă un pariu cu propriul destin, dar și o tentativă de a se ridica la înălțimea modelului spiritual întruchipat de către Eliade. Mircea a plecat în India, fiind convins că ea se va mărita cu Paul Nicolau, ofițerul de marină, și va duce viața unui intelectual de provincie, bazată pe blazare, rutină, promiscuitate spirituală și mediocritate. Recunoaște că istoricul religiilor i-a modelat spiritul și i-a deschis ușa infinitului. Rezumă tortura pe care a trăit-o în momentul despărțirii, mai ales că știa că ruptura este definitivă. Se împacă cu ideea că va avea un alt destin, dar dorește ca acesta să fie clădit în mod conștient.

Nu este greu de observat faptul că, reconstituind biografia Ralucăi Georgescu (dublul Ricăi Botez), Al. Răducanu schimbă datele realității. Îi înfrumusețează portretul, conferindu-i o aură de intelectual adevărat, vrednic de maestrul ei spiritual. Spre deosebire de realitate (unde Eliade a anticipat exact întâmplările), Raluca rupe logodna cu Paul Nicolau, menționându-se și data despărțirii: 3 noiembrie 1928. Prezentate astfel, lucrurile par lipsite de logică. De ce să rupă logodna tocmai când prietenul ei pleacă? De ce nu înainte, dacă l-a iubit cu adevărat? După despărțirea de savantul în devenire, Raluca încearcă să îi copieze destinul. Studiază greaca și latina câte șaisprezece ore pe zi și începe să îl citească pe Platon în original. În felul acesta, reușește să își concureze prietenul care, la celălalt capăt al lumii, învață câte 12 ore pe zi limba sanscrită.

Pentru cel care a parcurs scrisorile mediocre ale Ricăi Botez nu e greu de constatat că Al. Răducanu își ridică personajul pe un pedestal pe care arhetipul real al acestuia nu îl merită. Din cauza muncii epuizante, Ralu are un accident, în urma căruia își pierde memoria.

Stă în comă vreo trei săptămâni, răstimp în care murmură inconștientă numele prietenului plecat în Indii. Din cauza loviturii, nu își recunoaște prietenele și nu știe cine este Mircea.

Cronologia relatării este răsturnată în numeroase rânduri, narațiunea ascultând, în manieră proustiană, de capriciile memoriei. Procesul anamnetic trăit de către Raluca este cel care impune ritmul relatării. După prezentarea experiențelor petrecute în 1930, confesiunea revine la seara de Crăciun a anului 1926, seară petrecută în compania lui Mircea. Acesta îi vorbește despre misiunea generației sale, despre nevoia de a construi și de a restaura valorile autentice. Romanul aduce în discuție destinul generației 1927, ale cărei energii aspiră să le mobilizeze tânărul istoric al religiilor. Portretul savantului este creionat în absență: „*Cu cât îl cunosc mai bine, cu atât mi se pare mai vast, mai îndepărtat, și totuși mai apropiat în același timp*”.

Romanul povestește apoi al doilea conflict al lui Mircea cu Nicolae Iorga pe care, de altfel, îl aprecia foarte mult. Având rubrica lui la „Cuvântul”, nimeni nu îi citește articolele înainte de apariție. Confratele mai tânăr îi reproșează reputatului savant lipsa disciplinei spirituale și spiritul contradictoriu. Gazetarul uită, din păcate, că este critic cu unul din susținătorii publicației, ceea ce nu i se iartă. Pentru a fi cât mai veridic, romancierul citează din articolul lui Eliade.

Altă dată, când Mircea o anunță că va face o călătorie de studii în Italia și o întreabă dacă îi va lipsi, ea îl provoacă, spunându-i că nu prea, dar că ar dori să îi scrie. Autorul **Romanului adolescentului miop** se pregătește să-l întâlnească pe Giovanni Papini, unul din modelele sale spirituale. În mod curios, cei doi îndrăgostiți nu își mărturisesc sentimentele, afirmând că sunt numai prieteni.

Narațiunea revine din nou la prezentul confesiunii, oferind imaginea omului care își elaborează textul. Raluca recunoaște că îi este tot mai greu să povestească, pe măsură ce se apropie de sfârșitul anului 1927 și începutul lui 1928. Zbuciumul interior resimțit este explicat în felul următor: „*Sunt momente trăite atât de intens, în acea vreme, încât am pierdut în bună măsură memoria și mai ales succesiunea lor. Cu mare efort reușesc să-mi amintesc flash-uri, sau doar o senzație a unei anumite imagini, fără s-o văd, propriu-zis*”.

Femeia aflată la senectute citește fragmente din **Memoriile** lui Mircea Eliade, lectura având menirea să trezească mecanisme memoriei involuntare și să justifice opiniile avansate. Eliade vorbește aici de iubirea pentru R., o iubire pe care ea, însă, nu o bănuiește. Venerabila doamnă varsă lacrimi la senectute amintindu-și de dragostea fierbinte pe care a trăit-o în perioada 1927-28.

Narațiunea sare apoi la evenimentele din septembrie 1930. Raluca își prezintă jurnalul, scris „*pentru timpurile când nu voi mai fi ceea ce sunt în amintirea a ceea ce am fost*”.

Alte însemnări vorbesc despre romanul **Gaudeamus**. La capătul lor, memorialista se întreabă de ce orice dragoste trebuie să o sfârșească în scrum. O altă întrebare obsedantă sună în felul următor: „*La ce bun o dragoste sortită să moară?*” Analizând decizia de odinioară a lui Mircea de a renunța la iubirea pe care o trăiește de dragul experienței indiene, diarista este de părere că istoricul religiilor a fost influențat de teoria lui Kierkegaard potrivit căreia, pentru a fi salvată, o dragoste trebuie să fie jertfită. Raluca vorbește apoi despre lașitatea masculină, o lașitate pe care unii o scuză prin băutură, în timp ce alții prin teorii. Lui Mircea, îi reproșează faptul că nu a avut tăria să nege tot ce a citit de dragul unei experiențe simple.

Partea a doua a romanului ia forma unui jurnal intim, în care personajul narator nu face altceva decât să reia însemnările de odinioară. De aici caracterul lor fragmentar. „*Cine poate înțelege întortochelele unui destin?*” În felul acesta sună una din întrebările esențiale ale cărții. În noaptea de 17 septembrie 1930, Raluca recitește de mai multe ori paginile de jurnal rămase neparcuse. Se gândește neîncetat la iubitul de odinioară, care face parte din ființa ei,

devenind o necesitate existențială. Se simte singură și confuză fără Mircea, simpla lui prezență vindecând-o de angoase și umplând-o de bucurie și de viață. Diarista vrea să noteze în jurnal tot ceea ce simte, dar se îndoiește de calitatea cuvintelor, de capacitatea lor de a exprima un întreg tumult sentimental. Punctul culminant al romanului o reprezintă scena de dragoste totală dintre cei doi. Femeia îndrăgostită promite că nu își va înșela niciodată iubitul, motiv pentru care, după plecarea acestuia, se retrage la mănăstire.

Narațiunea redă ultima întâlnire a îndrăgostiților, înainte de marea călătorie din noiembrie 1928. Pentru a fi cât mai autentic, Al. Răducanu își presară confesiunea cu colaje din memoriile lui Mircea Eliade. Cei doi se revăd abia după trei ani, la întoarcerea lui Mircea din India. Tânărul istoric al religiilor o caută la schit, dar iubita de odinioară se prefacă că nu îl cunoaște.

Semnificativ se dovedește epilogul cărții. Abia acum aflăm că adevăratul personaj narator este Alexandru și nu Raluca Georgescu. El este cel care trăiește în alt timp și viețuiește – în manieră flaubertiană – viața unei femei: „*Stau la masă, cu pleoapele grele, cu genele filtrând ultimele pâlpâiri ale zilei. Cine este această Raluca Georgescu? Ce parte din sufletul meu poartă acest nume și ce dor m-a purtat cu aproape un secol în urmă?*

-Alexandru, ai murit acolo? Te chem de zece minute la masă!

«Da, mamă, murmur pentru mine, poate că am murit, trăind în alt timp și viețuind viața unei femei...»

Fără să aibă valențe artistice deosebite, **Mircea Eliade. Povestea unei iubiri** este un roman-document, în măsură să readucă în actualitate un episod important din biografia cunoscutului istoric al religiilor.

BIBLIOGRAPHY

Eliade, Mircea, **Memorii (1907-1960)**, vol. I-II, Ediție și cuvânt înainte de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1991.

Handoca, Mircea, **Convorbiri cu și despre Mircea Eliade**, Editura Humanitas, București, 1998.

Pârvulescu, Ioana, **Întoarcerea în Bucureștiul interbelic**, Editura Humanitas, București, 2012.

Nastasă, Lucian, **Intimitatea amfiteatrelor. Ipostaze din viața privată a universitarilor „literari” 1864-1948**, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010.

Petreu, Marta, **De la Junimea la Noica. Studii de cultură românească**, Editura Polirom, Iași, 2011.

Răducanu, Al., **Mircea Eliade. Povestea unei iubiri**, Licentia Publishing, București, 2002.

AGÂRBICEANU AND JEWISH CONDITION

Mircea A. Diaconu, Prof. PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The present study investigates Agârbiceanu's writings about the condition of the Jews in the Romania of the late 19th and early 20th centuries. The analyzed writings were published by the Romanian author in editions that were issued before 1911, while later editions, printed mainly during the Communist regime, excluded these texts. This is why these writings are rather unknown to most literary critics and anthropologists.

The aim of our research is twofold: to interrogate Agârbiceanu's critical reception, focusing on E. Lovinescu' and G. Călinescu' concept of aesthetic autonomy, but also to discuss the problematic status of this author's editions, considering the last one, released in 2014.

Keywords: *Jewish condition, Ion Agârbiceanu, aesthetic autonomy, G. Călinescu, E. Lovinescu*

Tema supusă atenției este relevantă deopotrivă pentru istoria și critica literară, dar și pentru studiul mentalităților ori pentru antropologie. Agârbiceanu publică mai multe texte sale cu problematică evreiască, necunoscute uneori nici specialiștilor, în volumele de schițe și povestiri din tinerețe. Chiar dacă în cărțile publicate după 1911, astfel de texte nu mai apar, când reeditează între războaie volumele tinereții, scrierile respective se păstrează, unele dintre ele suportând mici modificări. Ulterior, după al doilea război mondial, diferitele ediții trec sub tăcere astfel de texte. Ele vor fi publicate, însă, în ultima ediție, Ion Agârbiceanu, *Opere*, I-II, Academia Română, Fundația Națională pentru Artă și Știință, seria Opere Fundamentale, Ediție îngrijită, tabel cronologic, notă asupra ediției, bibliografie, note și comentarii de Ilie Rad, Studiu introductiv de Eugen Simion, București, 2014.

Analiza imaginii despre evreu din opera lui Agârbiceanu poate constitui o temă distinctă, cu atât mai mult cu cât în studiul lui Andrei Oișteanu pe această temă (*Imaginea evreului în cultura română*, Humanitas, Ediția I, 2001; ediția a III-a, 2012), scrierile lui Agârbiceanu nu sînt invocate. Să nu le fi cunoscut Andrei Oișteanu? Să i se fi părut atât de tari încît nu mai puteau sluji analizei sale pe orizontală?! În fond, studiul lui, de imagologie și de istorie a mentalităților, nu dorește să cadă în capcana abordărilor ideologice. Or, povestirile lui Agârbiceanu au o puternică încărcătură ideologică. Oricum, oferă din acest punct de vedere un bogat material, căci „jidantul” apare în multe din scrierile din această epocă ale scriitorului transilvănean. Să emitem ipoteza că, după articolele lui Lovinescu din 1906 și 1909, Agârbiceanu va fi făcut el însuși un pas înapoi, înțelegînd poate că există o componenta inestetică chiar a conținuturilor?

În introducere, vom supune atenției felul cum îl citesc pe Agârbiceanu Călinescu și Lovinescu, mai ales pentru că acesta din urmă supune atenției chiar tema evreiască din opera prozatorului.

Una dintre afirmațiile devenite emblematice pentru interpretarea lui Agârbiceanu, reluată în enciclopedii și dicționare și la care, explicit sau implicit, critica literară se raportează adesea, este aceea a lui Călinescu: „El (Agârbiceanu, n.n.) zugrăvește mai cu seamă intelectualitatea satelor de peste munți, compusă din preoți, notari, doctori. Stilul e potrivit materiei fără coloare lexicală deosebită, curent și din ce în ce mai îndemînat, excepție făcînd, în scrierile de la început, limba de oraș, prea stîngaci ardeleană. La Agârbiceanu, discutarea problemelor morale formează ținta nuvelei și a romanului, și dacă ceva merită aprobarea neșovăitoare este tactul desăvîrșit cu care acest prelat știe să facă operă

educativă, ocolind predica anostă. Teza morală e absorbită în fapte, obiectivată, și singura atitudine pe care și-o îngăduie autorul e de a face simpatică virtutea”. Este o afirmație pe care o preiau majoritatea criticilor care analizează și discută opera lui Agârbiceanu, de la Const. Ciopraga la Răzvan Voncu, să spunem, considerată adesea literă de lege.

Totuși, opinia lui Călinescu, nu neapărat favorabilă (o analiză atentă în acest sens face Cornel Regman în *Demonii lui Agârbiceanu*), e declanșată de cuvintele lui Lovinescu, critica acerb al sămănătorismului, pe care Agârbiceanu l-ar fi ilustrat în maniera cea mai elocventă. Pentru Lovinescu, teza morală din scrierile lui Agârbiceanu n-ar fi fost deloc absorbită în fapte, obiectivată Dimpotrivă. Discutat sub genericul „Sămănătorismul ardelean”, Lovinescu începea prezentarea despre Agârbiceanu – deja în 1911 – vorbind despre identitatea fatalmente etică și sămănătoristă a oricărui scriitor din Ardeal, o literatură care „satisfacă pe toți cei ce confundă eticul cu esteticul”. De aici poate reacția târzie a lui Călinescu, recontextualizată politic. Căci, pentru Lovinescu, literatura ardelenescă s-ar fi definit prin „sănătate epică împinsă pînă la tendință și didacticism; postulatul național manifestat în mod agresiv [...]; regionalismul din cauza vieții ardelenesc”. „Prin acumularea amănuntelor, prin lipsa gradării efectelor, prin neputința așezării povestirii în deosebite planuri, în vederea perspectivei necesare, prin limba dialectică și prin servitutea față de realitatea imediată, ea (proza ardelenescă, n.n.) este inferioară estetic (prozei sămănătoriste din Moldova, n.n.)”. Nici nu mai contează reproșul că acestei proze i-ar lipsi „influența franceză”, o bizarkerie critică, în fond, dacă n-ar avea în spate opinia că din literatura franceză s-ar fi putut „învăța ordinea, claritatea, compoziția, măsura și grația”, tot trăsături care relevă educația și formația clasicistă a criticului. Or, Agârbiceanu intră în acest tipar, Lovinescu scoțind în evidență „darul creației vieții, fără a-l avea, încă, și pe cel al creației sufletești”. „Aspectele exterioare” nu sînt dublate de „conflicte sufletești” și, „cu tot dinamismul lor, schițele sînt lipsite de interes dramatic”. Observație fină, în fond, care mută teritoriul artei în domeniul construcției de efecte, posibile în cazul existenței unei conștiințe artistice.

Cele mai bune realizări, consideră Lovinescu, sînt *Fefelega* și *Luminița*, pe care le și povestește, dar ceea ce Lovinescu nu poate trece cu vederea este „lupta de rasă”. Iar exemplul oferit este *Vedenia*, text care fusese lăudat de critica sămănătoristă (iar Lovinescu nu ezită să-i invoce pe Ilarie Chendi și să citeze din el). Analiza este didactică, adică explicită. „Să vedem acum în ce mediocră literatură tendențios antisemită vedea Chendi măiestria scriitorului”, spune Lovinescu, și aici urmează povestirea întâmplărilor și citarea amplă. Noi înșine ne vom referi la textul pe care îl invocă Lovinescu, în paginile următoare, și de aceea nu vom face aici decît să reluăm concluzia lui Lovinescu: „Desigur, nu toată literatura scriitorului are această atitudine inestetică; dar de ne-am îngăduit un citat atît de lung, e, pe de o parte, pentru a arăta punctul extrem la care ajunge tendenționismul literaturii ardelenesc, în care critica vremii găsea o «măiestrie», iar, pe de alta, pentru a arăta lipsa de stil, caracterul provincial și greoi al limbii scriitorului”. Faptul că Lovinescu însuși vorbește despre „atitudine inestetică” să fie consecința unei tendințe de estetizare a socialului, a realului? Greu de spus – dar, dacă e așa, se explică și mai bine reacția lui Călinescu, care muta bătălia dintre autonomia artei și arta angajată exclusiv prin conținut pe terenul ideologiilor.

Problema este cu atît mai interesantă cînd constatăm că G. Călinescu republică textul din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, din 1940, în paginile „Contemporanului”, nr. 9, din 7 martie 1958, sub titlul „Probleme și exemple”, la „Cronica optimistului”. Ceea ce găsim în plus în revistă – pe lîngă trei secvențe minimale din text – este un paragraf inițial, elocvent din multe puncte de vedere și generator de interogații. Spune criticul: „Problema «autonomiei» artei nu are nimic de-a face cu existența sau absența unei tendințe. *Divina Commedia*, *Din Quijote* sînt opere polemice cărora nimeni nu le-a contestat

puritatea artistică. De fapt, cei care combat tendința noastră fac asta fiindcă ar voi să îmbrățișăm tendința lor. Cît despre extirparea oricărui conținut de viață ca impur, e de prisos a mai vorbi. Sînt opere cu tendință etică deschisă, care totuși intră în cîmpul artei în măsura creației de viață. Sub acest aspect trebuie judecat Ioan Agârbiceanu”.

Așadar, în acest context, al luptei între autonomia esteticului - care presupunea și „estetizarea realului” - și arta cu tendință din „conica optimismului”, să trecem în revistă textele lui Agârbiceanu inspirate de problematica evreiască.

În *Plutașii* (textul a apărut în 1905, în „Drapelul”, la Lugoj), jidanul îi însoțește pe plutași pe Tisa, pînă la Seghedin, nevoind să rateze prilejul de a le vinde în permanență băutură. „Jidanul se-nvîrte într-un călcîi și aduce jumătatea, întînzîndu-și mîna galbină, ca o arătare din morți”. Mînios cum nu mai fusese pînă atunci, Vasile le ține confrăților o lecție despre slăbiciunile lor: „Nemernicilor, măi! Acasă vă plîng copiii de foame și voi vă aprindeți cu vitriol! Voi vă bateți joc de ce aveți mai sfînt pe lume, vă bateți joc de voi chiar! Voi n-aveți ochi să vedeți cum rîde Herți de voi [...]”. Finalul e elocvent: „Că v-a orbit Dumnezeu, să nu mai vedeți dușmani și prietini. Și-aduceți cu voi, de cîte ori mergeți, pe Juda ăsta, care vă zălogește, mă, și sufletele și vă poartă copiii flămînzi și goi pe drumuri”. Discursul trece ușor parcă sub autoritatea autorului: „Cînd înțelege că o parte dintre plutași își termină banii, jidanul vrea să pună cep butoiului. Ce urmează? „– Adecă ai amuțit, liftă spurcată! Stai că-ți știm noi năravul! Și toți trei îl ridică în sus, îl duc la marginea unei plute, îl prind de picioare și-l cufundă în apă, cu capul în jos, pînă la tălpi. Jidanul se zvîrcolește ca un pește ce dă să scape. Peste cîteva clipe îl scot, moțoiat”. Și deși evreul, speriat și simulînd, atît cît mai poate, bunăvoința, spune că le va da în continuare de băut, plutașii repetă operațiunea: „– Nu dai, liftă, îți știm noi felul! Și iar îl cufundă. Cînd îl scot, jidanul e vînat-verde, și ochii-i stau să plesnească. Aruncă vreo trei guri de apă și răcnește iar din toate plămînile”. Lucrurile nu se sfîrșesc, însă, aci, și restul povestirii ar merita citat în întregime: „Jidanul se șterge în grabă, se scutură odată ca și cîinele ce a ieșit din apă, face o față veselă și ochii i se aprind de bucurie. / – D-voastră gîndeați că nu mai dau. Glumesc și eu! Și începu să umple iar jumătățile. / Dar nu putu umplea nici două, căci Vasile porni de lîngă cîrmă, cu o furtună, îl prinse cu o mîna de piept și-l duse pînă la marginea plutei. Acolo îl ridică în aer. / – Fă-ți cruce, liftă, că te botez acum! Vezi, ce popă ți-ai căpătat. N-am barbă și tot îs popa tău astăzi! / Jidanul se mai zvîrcoli puțin în aer, vrînd parcă să iasă din haine, apoi pumnul de fier se descleștă și două valuri mari se închiseră peste fîntîna de botez a lui Herți. / Vasile rîse întîia oară, după o mulțime de ani, un rîs grozav, plin de furtună parcă”. Astfel, cu aceste pagini care încheie micul manual de tortură al lui Agârbiceanu, textul se și termină. Ce se va fi întîmplat cu Herți, Agârbiceanu nu ne mai spune. Să deducem că botezul a fost unul în moarte e în bună măsură posibil.

În *Gruia*, text invocat deja, jidovul satului împreună cu trei feciori din sat au fost găsiți într-o dimineată, aproape morți, sub un pod. „Românașii bătuți dormeau adînc, părea că le-a făcut bine bătaia; jidanul, însă, tot deschidea, cu spaimă, ochii de mîță, și iar îi închidea, și răsufila rup, cu scîrțîituri, ca și cum i-ar fi fost încheiat pieptul din hîrburi de blide”. Jidanul n-a vrut să spună cine l-a bătut, dar, pînă la urmă, cei trei români îl dau de gol pe Gruia care rămase convins că pe cei trei români nu i-a bătut el. La ieșirea din arest, după cîteva luni, speriat, jidanul îi spune lui Gruia: „– Bade Gruie, io nu-i spus. Să mă bată pe mini Dumnișău meu, di spus. Spus feciorii! / Dar Gruia nu le-a mai purtat sîmbetele pentru aceasta. Își aducea numai aminte că el, în noaptea primejdiei, seara, s-a înțeles cu cei trei feciori să bată pe jidan, să-l scarmene de barbă, ca pe un țap, pentru că, ziceu ei, vindea băuturi otrăvite creștinilor. Știa că cei trei flăcăi plătiseră vinul în seara aceea. Mult vin!... Și-l îndemnau mereu... Și el a băut atunci ca un nebun, pînă a început să-i ardă ochii și să s-aprindă tot, ca într-un cuptor.

Atunci a intrat în dugheană, l-a luat pe jidan subsoară și a ieșit afară cu cei trei feciori, în nopatea târzie. Nu era pui de om, și jidanul, simțindu-se în ghearele ursului, nu zicea nici mîc de frică. Au mers sub podul de pe Valea Rea, și-a început să-i care lui Ițic cu lopata. Dar Gruia la băut era prost rău. Că dacă se înfierbînta odată, ar fi tot dat. Jidanul însă se rostogoli grabnic ca un țap, ș-atunci Gruia s-a apucat de cei trei, și i-a îmblănit. În urmă s-a dus acasă și s-a culcat”.

O altă situație în *Vedenia*, povestea unei case în care-și ținea cîndva prăvălia și crîșma un jidan („un jidan uscat ca o prăjină și c-o barbă ca un caier de cîlți”), azi dărăpănată și locuită parcă de duhuri. Povestirea începe chiar cu descrierea casei: „Drept în mijlocul satului este o casă veche, dărăpănată. Casa e de cărămidă, dar pereții de mult s-au afumat, s-au înnegrit de ploile și vînturile ce i-au biciuit. Din coperișul de șindrilă n-au mai rămas decît cîteva petece putrede, și prin căpriorii înalți șuieră amarnic vînturile nopții. Casa, se vede, a fost bine închegată pe vremuri. Din pereții ei înalți, ploile abia au putut mînca, iar fereștile, afară de una, stau și acum neatinse. Din gardul ce-a înconjurat odată casa asta, n-a mai rămas decît un singur stîlp de la porțiță, stîlp de stejar, cioplit în flori”. Noaptea cel puțin, mai ales pe vremuri de viscol, localnicii o ocolesc, „făcîndu-și cruci largi”, căci se-aud „în lăuntru ei toate glasurile dobitocești din lume – mîrîit de mîțe, hîrîit de cîini, cucurigat de cocoși, muget de vaci, boncăit de boi, nechezat de cai – ca și cînd ar fi o lume de duhuri necurate prinse într-o temniță tare, de unde nu pot scăpa”. Povestirea, ca o legendă, ar explica acest fapt, căci întrucît trupul i-ar fi rămas neîngropat mai multe zile, iar la moartea lui nimeni n-a putut zice «Dumnezeu să-l ierte și să-l odihnească!», umbra lui Șloim (poate și banii lui) au devenit o vedenie care pare să fie chiar chipul său („atîta numai, că-n loc de ochi de cucuvae, are doi sîmburi de jar”.

De fapt, la mijloc sînt două povești distincte. Una se referă la venirea lui Șloim în sat și la relația lui cu Andrei, cel dintîi oaspete al cîrciumarului. „Jidanul a venit în sat ca toți de neamul lor, cu zdrențele-n spate, un drumeț rătăcit prin lume. Întîi ș-a deschis o bărcuță de scînduri ș-a început a-și desface negoțurile de nimica. Dar după trei ani ș-a zidit casa asta și s-a așezat acolo cu balabusta și cei trei tîrtănași murdari cu părul încîrlionțat”. Cînd i-a deschis prima dată ușa lui Andrei, „jidantul a bătut în palme, și-a netezit de multe ori barba, iar ochii lui ardeau ca două picături de jar”. Și Șloim îi face cîinste cu vin, iar „barba-i tremura, mîinile-i închipuiau semne ciudate prin aer”. Apoi, se duse („împleticindu-se în pardesiul lung, soios”) să-și aducă și familia. Din acea zi, Andrei vine zilnic în colțul pe care și-l alesese în cîrciumă și astfel „a văzut toată inima de cîine a jidovului”, asociat „iudei” („Și înțelegea Andrei, pe fiecare zi mai mult, că-n tot satul nu-i o altă inimă să se asemene cu a iudei”). „Jumătate din sat era în ghearele jidanului. Balabusta se îngrășase tare, cînd umbla prin crîsmă se legăna ca o rață uriașă, îndopată. «Coconașii», cum le spunea Andrei, crescuseră ca din apă, cu obrazul lungăreț, cu ochii albaștri, cu nasurile înconvoiate fin. Păreau niște pui de uliu, cum stau după tarabă și priveau și ei, fixînd pe oamenii cari veneau să cumpere ceva sau să bea”. Între Andrei, care începuse să vină special ca să vadă pe Șloim „cum înșală, cum socotește bănuții de pițule, cum măsoară de mincinos”, și Șloim se iscă o dispută pe tema cărților sfînte. Andrei nu poate crede că Șloim posedă cărți sfînte din moment ce acestea sînt citite „lîngă spirtul și negoțul din crîsmă”. Și cînd Andrei se înfurie spunînd că singurul Dumnezeu al unor păgîni ca el e banul, „puii de jidan, privind speriați, se adunau în jurul bătrînului, ca și cînd ar fi auzit deodată un semnal de primejdie. Boscorodeau în limba lor, și ochii li se umpleau de ură mocnită, ce nu se putea răzbuna”. Altceva despre familia jidovului? Șloim îi spune că „noi, jidovii, avem lege tare sfîntă și credem toți în Dumnezeu”, sau vineri seara „familia jidovului se ruga în cealaltă odaie” („Și în liniștea ce se făcu, se auzea murmurul urît, plîngător, schelălăit, al rugii jidovești”). Cu toate acestea, Șloim e perceput de

Andrei drept păgîn și e asociat maleficului, diavolescului, lui sarsailă („prin sat oamenii începură să se jeluiască și să privească cu ochi dușmănoși la crîșma jidanului. Averuțele lor se împuțineau mereu, iar sarsailă singur avea o avere baronească”). A doua poveste își găsește aici doar intriga. Andrei îi destăinuie lui Șloim că prin sat circulă zvonul că și-ar ține aurul ascuns în pivniță și că prin împrejurimi hoțul Manole a început să jefuiască și să ucidă. „Și în crîsmă, de-aci încolo, se vorbea numai de Manole și de ortacii lui. Balabusta nu slăbise, dar obraji ei căpătară o culoare tare pămîntie, și pistruii se arătau deja, ca puncte de murdărie. «Coconașilor» li se mai încovoiaseră parcă pliscurile, iar Șloim se purta prin casă ca și cînd l-ar bate vîntul”. Și ceea ce, nu numai în ordine epică, e previzibil se întîmplă. În locul faptelor, povestirea lor rezumativă, pusă sub formula „și spun bătrînii...”. Or, bătrînii spun că Șloim ar fi fost găsit într-o odăiță, „în mijlocul casei, pe spate, cu limba atîrnînd afară, cu ochii deschiși, în cari încremeni groaza nebună a morții”. Iar balabusta și copiii nu erau nicăieri. Povestea lor nu stîrnește nici o curiozitate: satul s-ar fi împăcat cu gîndul că „n-or fi găsit comoara și pentru că n-au avut vreme să caute, pe copii și pe muiere i-au dus cu ei să afle!”. Să fi fost totul o consecință a urării făcute de Andrei? Căci după ce-l cinsti în prima zi în care deschise crîșma, românul îi dorește „Să dea Dumnezeu ca și moartea aici să v-ajungă!”, cuvinte pe care Șloim le percepe încă de atunci ca pe un blestem. În tot cazul, nu există o intensitate epică nici pe acest posibil subiect, nici pe altele. Totul are mai degrabă rostul unei copii după natură. În viziunea lui Agârbiceanu, nu o povestire despre teroare, ci despre case bîntuite de duhuri rele. Expresia unei ideologii răsfrînte epic. O lume in-estetică? Firește, mult mai mult decît atît.

De altfel, volumul de debut al lui Agârbiceanu se deschidea cu povestirea *Glas de durere*, textul penultim fiind *Plutașii*. Or, cred că cele două texte funcționează cumva în tandem. Dacă *Plutașii* sfîrșea cu uciderea evreului, chestiune asupra căreia vom reveni, textul cu care se deschidea volumul prezenta o crimă comisă de un evreu. După ce încercase să-i siluiască fata, notarul, evreu care vorbește ungurește, îl ucide pe Grigore Lupeanu, gest despre care țărani știu că va rămîne nepedepsit de autorități („Legea-i a lor, puterea-i a lor”) și care alimentează nevoia răzbunării („Și, iacă, așa ți-a fost dar să adormi tu, măi nepoate Grigore, răpus acasă la tine. Dar, dacă e dreptate la Dumnezeu, eu îți spun că am să pun în furci pe cînele cu pistrui pe față”). De remarcat că, în volumul din 1906, la care facem acum trimitere, *Plutașii* are o completare față de faptele prezentate anterior. Textul, care va fi eliminat și la ediția din 1921, începe cu următoarea afirmație: „Înainte tribunalului, de cîte ori e dus, Vasile spune aceeași poveste, cu capul drept, cu ochii plini de durere”. E o dovadă clară că Herți fusese ucis, iar elementele predicative suplimentare („cu capul drept, cu ochii plini de durere”) sînt în măsură să releve cum funcționează „umanitarismul” lui Agârbiceanu, cîtă încărcătură ideologică are. Ce reiese din povestea justificativă a lui Vasile, a acestui „rumân” blajin? O idee clară e greu de formulat. Căci povestea poate să fie a cuiva care și-a pierdut mințile, ori a cuiva care trăiește o criză mistică. Credem, mai degrabă, că fără să urmărească vreo astfel de coerență epică, parcă pe urmele versetelor din *Cîntarea României* de Russo, Agârbiceanu pur și simplu construiește un text cu valoare teoretico-parabolică. O alegorie care mută totul în mit. Să cităm, integral (în fond, textul e greu accesibil), povestea lui Vasile: „Dragi domnii mei, voi nici nu știți că io-s un fecior de împărat. Țara noastră e veche și întărită, ca un cuib de vulturi. Și are atîtea podoabe, cum nu mai e altă țară pe lume. Tata îmbătrînise cu sabia în mînă și cu coroana de oțel pe cap. Vezi, că eu i-am făcut multe supărări, că nu prea stam pe acasă. Mă omora dorul de sălbăticiuni. Odată merg eu așa la vînat și dormeam sub o stîncă. Și iată cum dormeam, mă trezesc cu un voinic, călare pe un cal negru ca tăciunele. Îmi zise cu ochii foarte triști: «Dragul meu, tu cauți fiarăle la munte, și iată ele pătrund și-ți umple șesurile ce le vei stăpîni după ce bătrînul tău... Pe acestea să le stîrpești,

căci îți vei batjocori Țara lipsind-o de toate frumusețile». Voinicul s-a făcut nevăzut, lăsându-mi un fluier rupt în bucăți și – în vis – auzeam parcă un freamăt nu de aripi, nu de copite, ci așa o învălmășeală de limbi. Și cei ce se zbăteau cu limba asta pe buze erau niște oameni pierduți, încovoiați de spate, cu ochi de buhnă. Și-am, rîs, am rîs așa de cu hohot, și-am dormit mai departe. Dar pe stîncă sub care dormeam, creștea un brad înalt, înalt. Și el, de pe culme, vedea mai bine decît mine în vis. Și simt numai că deodată începe să tremure și din trupul lui părea că a plecat o limbă de foc care, străbătînd stîncă, a venit pînă în inima mea. Am tresărit și bradul începu să mi se vaiete. Îl întreb eu în vis și el îmi răspunde: «Dragă crăișor, vin oameni slabi, cari încă-s mai tari decît tine. De mîna acelora va trebui să cad eu și toată podoaba veche, cinstită a țării!». Și am privit și nu vedeam nici oaste puternică, nici comande scurte de luptă nu auzeam, nici zăngăt de arme, ci așa ca o învălmășeală de limbi. Erau tot cei de mai nainte, acum aveau însă legături mari în spate, cît căpițele. Și iar am rîs și-am dormit mai departe. Cînd deodată mi se arată zîna munților că vine zburînd. Abia mai filfia din aripi de ostenită. M-a privit mai întîi înduioșată, cu ochii în lacrimi, apoi s-a așezat lîngă mine, m-a sărutat cu dragoste și-a început să tremure la sînul meu. Deznădăjduită că n-o înțeleg, își ia năframa din cap. Am rămas încremenit. Părul bogat de aur, ce-i ajungea pînă la călcîie, nu mai era. Luminile ochilor mei să le fi pierdut mai bine. Întreb eu – că-mi plîngea amar în piept – «Cine ți-a tăiat podoaba capului, dragă?». Ea se alipi mai tare de mine: «Niște paseri de pradă». Și mi le arată aproape: erau aceleași ființe de mai nainte, dar acum aveau ghiare în loc de unghii și se cățarau pe munte. Într-o clipă sar în șea, iau sabia și pornesc în goană. Dar din toate ființele de mai nainte numai una mai vedeam: nu știu, adunatu-s-au toate într-asta una, ori celelalte s-au ascuns pe undeva. Dar pe asta am alungat-o, pînă ce mi-am încleștat mîna în barba ei, că avea o barbă ca aceea. Am ridicat-o în aer, dar era grozav de grea, că pe spate-i crescuse un butoi mare, mare. Și-am dus-o eu așa pînă la apa Tisei și-am înecat-o în Tisa. Acum de aia aș zice eu să mă lăsați de aici, că nu știu de a mai rămas vreo viețuitoare de asta? M-aș duce să dorm iară sub stîncă aceea, să văd de mai vine voinicul, să aud de-mi mai spune ceva bradul și s-o mai întîlnesc o dată pe zîna munților. Să văd, nu i-a crescut părul cel de aur?”. Ori poate că plutașul Vasile citise pur și simplu *Cîntarea României*, text invocat într-una din povestirile sale de Agârbiceanu.

Cum este jidanul? Să reținem alte cîteva imagini, pe lîngă cele deja amintite: „Jidanul lung, încovoiat, în caftanul lui pătat cu verde și galbin ruginiu, se învîrtea în jurul butoiului, fluturîndu-și barba cărămizie. Ochii mărunți păreau ochi de buhă, pistruii de pe față – ca hospes roșietice de cucuruz, iar nasul i se încovoia deasupra mustăților subțiri”, ori „jidanul își tremura neliniștit barba de țap” (*Plutașii*). Altundeva se vorbește de faptul că un anume Marton „trebuie să aibă o lege cînească, ceva așa, ca a jidovilor” (*În fața morții*). În alt loc, jidanul ar fi arendat pășunea de la grof, iar țărani erau obligați să-și pască vitele pe moșia lui, acest „Iuda” care „nu vrea să știe cu niciun preț de vitele închise” (*În luptă*). Un anume Partenie, care face o clopotniță nouă la biserică, are următorul gînd: „«În cîrciumă de bei, te pedepsește Dumnezeu, că ești aproape de jidan, și jidanu-i frate cu dracu. Dacă bei cînd lucri pe la oameni, dai pildă rea, și, ascunzîndu-ți glaja, iar te asameni cu necuratul ce se ascunde pretutindeni»” (*Meșterul Partenie*). Altundeva se vorbește de faptul că „un jidan lung, cît o sulită, cu barbă de țap bătrîn, era de o parte c-o pasăre tristă, care lua cu pliscul ședule de noroc, pentru creștinii cari dădeau cinci bani stăpînului” (*Păcatele noastre*). *Cea dintîi lacrimă* este povestea uni fiu care refuză să meargă la studii superioare și cere părinților să-i dea de la început lui toată suma pe care ar cheltui-o cu școala. Cum părinții refuză, își ia viața în propriile mîini. Faptul că ar vrea să facă o afacere ar atrage după sine compromiterea părinților: „De aceea te-am purtat ani de zile la școală, ca să te pui acum în rînd cu jidovii?”. Ajuns vameș, stîrnește următorul comentariu: „Putea ieși om mare din el, și iată, în loc să se

înalțe pe el și neamul lor, i-a scoborît și din rîndul meseriașilor cinstiți. Căci vameș n-a fost încă aici în oraș, român. Tot lifte străine, jidani mai ales”. Cum se îmbolnăvi, lăsase în locul lui „un jidănaș”, iar cînd își reveni, singura-i grijă era dacă acesta a adus banii strînși de la cei care doreau să intre în oraș: „Cînd intră Marian, Marți tresări, și-și întoarse ochii de buhă spre el. / – N-ai închis rampa, Iudă! Hei, cîte nopți va fi rămas deschisă. Să mi te cari, ia acuma, că , de nu, te prind de gît și te arunc sub pod! / – Fost frig, domnu' Marian, fost frig și nu putut încuia lacăt. Venit să mă caldu, poi cui! / – Nu, să piei acum, Iudo, din ochii mei!”. Doar că la sfîrșitul povestirii, acest personaj, privindu-și tatăl bătrîn, își dă seama deodată de „toată deșertăciunea vieții sale”, iar la șaptezeci de ani vorbește de propria-i tinerețe ca despre „o boală”, „o patimă care i-a întunecat tinerețea”. Se referă, firește, la fuga lui de-acasă și la falsificarea unei polițe. Și la faptul că alesese o meserie pe care neamul său părea s-o asocieze cu toate păcatele posibile. O analiză a clișeelelor, prejudecăților, inerțiilor, ideologiei implicate trebuie făcută. Deocamdată, am înregistrat faptele. Operație mai degrabă de arheolog decît de antropolog. În fond, „monografie vie a satului ardelenesc”, „opera lui Agârbiceanu reflectează documentar, cum spune Cioculescu, zbuciumul vieții publice ardelenice, în decurs de jumătate de veac”. Dar Cioculescu nu uita că literatura avea pentru Agârbiceanu funcția „perfecționării morale”.

Alte cîteva chestiuni ar merita discuții mai ample. Una dintre ele are drept reper metamorfozele atitudinii lui Agârbiceanu față de problema evreiască. Cum am constatat deja, după 1911 texte în care personajele implicate în subiectul central să fie „jidani” nu mai apar. În ce privește cauzele, în absența unor mărturisiri oarecare, putem emite doar ipoteze. Am putea bănui că opinia lui Lovinescu, invocată anterior, va fi cîntărit greu. Să iasă la lumină astfel și faptul că Agârbiceanu va fi făcut un pas înapoi în privința tendinței pe care opera ar fi trebuit s-o aibă dînd credit valenței estetice? Greu de spus, din moment ce tendința rămîne și în scrierile ulterioare stratul de adîncime al scrisului său. Altfel, ce ironie a sorții! Adept al literaturii angajate, al tendinței în artă, Agârbiceanu e, la distanță, un discipol al evreului Gherea, pentru care, să ne amintim, „critica trebuie să răspundă” la cele patru întrebări: „de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cît de sigură și vastă va fi acea influență și în sfîrșit prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră”. Nu numai că opera va exprima „într-un fel sau altul, tendințele epocii în care (autorul, n.n.) trăiește, ale societății în care trăiește”, dar ea va fi avînd și o anume influență. Pe acest din urmă fapt miza în mare măsură Agârbiceanu. Dincolo de faptul că se doreau copii după natură, povestirile lui Agârbiceanu deveneau un fel de ghid pentru educarea neamului. Rămîne, firește, întrebarea dacă povestirile acestea pe temă evreiască erau expresia unei copieri a realității sau, dimpotrivă, autorul folosea ficțiunea în slujba „tendinței”? Probabil că adevărul e undeva la mijloc. Se va fi inspirat Agârbiceanu și din realitate – și realitatea era atroce –, dar va fi și exagerat în scopul creării unor efecte imediate. În *Istoria literaturii române contemporane*, din 1937, Lovinescu rămîne, în ce-l privește pe Agârbiceanu, la vechile-i opinii. Și două din cele trei caracteristici ale literaturii sămănătoriste din Transilvania i se păreau a fi „sănătatea etică împinsă pînă la tendință și didacticism; postulatul național manifestat în mod agresiv tocmai din pricina comprimării (?!, n.n.) lui”, caracteristici foarte elocvente pentru scrisul lui Ibrăileanu, mai ales pentru cel de dinaintea Unirii.

Firese, pînă la urmă, să ne întrebăm care va fi fost influența (nu în lumea literaților – nu pentru literați scris Agârbiceanu) în lumea cititorilor săi și care vor fi fost acei cititori? Care dintre straturile textului vor fi funcționat mai bine? Pe de altă parte, vor fi ajuns scrierile acestea și sub ochii unor cititori evrei? Cu ce impact? Ce păcat, în fond, că nu există „dovezi” de altă natură din epocă – mărturii asupra tirajelor și asupra circulației și difuzării cărților,

periodicelor, că nu există pagini de jurnal, ori corespondență privată din epocă etc. –, pentru a putea pătrunde în astfel de teritorii care cu adevărat ar putea să intereseze.

Cert este că în perioada interbelică, atunci când mișcările antisemite ajung la un nivel maxim, Agârbiceanu nu are nici un fel de manifestări publice în acest sens, precum un Brătescu-Voinești, spre exemplu. Numele lui nu apare nici măcar o dată în radiografia pe care o face Z. Ornea în *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, iar în analiza făcută deceniului anterior în *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, nu există nici o conotație ideologică în legătură cu Agârbiceanu. E invocat de câteva ori pentru a intra în liste cu colaboratori la diferite periodice, în general periferice. Dar în culegerile de povestiri din interbelic va fi reluat Agârbiceanu textele pe tema evreiască? Ulterior, în ediția Pienescu, la care Agârbiceanu colabora, a făcut oarece modificări. Una este invocată de Ilie Rad. În *De la țară*, un fragment din schița *Hoțul* a fost modificat în așa fel încât să dispară trimiterea la evrei. Fragmentul „În vreo trei sate, bolțile jidanilor fură călcate și bănușorii, puși bine la cutii de fier, pieriră ca și cum n-ar mai fi fost, lăsînd pe perciunați să-și smulgă bărbile roșii”, se transformă în ediția de *Opere*, I, a lui Pienescu, și deopotrivă în ediția de-acum astfel: „În vro trei sate, bolțile negustorilor fuseseră călcate, și bănișorii, puși bine în cutii, pieriseră ca și cum n-ar fi fost”. Va fi fost o opțiune proprie sau o acordare la context? Cert este că modificarea aduce prejudicii expresivității. Vor fi fost și alte astfel de modificări? Problema, cu toate ramificațiile ei de istorie literară și nu numai, ar merita o analiză detaliată. În absența unei ediții critice, cineva ar trebui pur și simplu să coboare la primul nivel al investigației, pentru a scoate cărțile al lumină.

Ilie Rad precizează că „Secțiunea de *Note și comentarii* nu a putut discuta și variantele textelor, pentru că acest lucru ar fi însemnat retranscrierea pasajelor eliminate de autor, cu ocazia pregătirii seriei de *Opere*, pasaje care ar cădea azi sub incidența *corectitudinii politice*, mai periculoasă decît cenzura sau autocenzura din regimurile dictatoriale”. Și, în favoarea opiniei sale, Ilie Rad citează aici un fragment dintr-o apariție editorială proaspătă semnată de Ana Blandiana (*Fals tratat de manipulare*) care abordează această problemă. Sigur, problema corectitudinii politice face obiectul unor studii de anvergură din medii și teritorii științifice diferite. Se poate face apel și la poziția formulată de Ana Blandiana. Problema este, însă, că motivația nu prea stă în picioare. În tot cazul, nu ne putem prevala de inaderența la principiile corectitudinii politice pentru a trece sub tăcere viziuni, opinii, puncte de vedere pe care istoria le-a condamnat și nu cred că Ana Blandiana se referea la astfel de situații. Dar Ilie Rad va fi avut în vedere micile corecturi precum cea invocată chiar de el, și nu texte care nu se mai găsesc în ediția Pienescu din 1962. Dacă s-ar fi referit și la ele (în sinea noastră, însă, ne îndoim de acest lucru), Ilie Rad ar fi sugerat că sistemul politic n-ar fi permis publicarea textelor pe o temă trecută la index, textele cu și despre evrei. Poate că într-adevăr va fi fost așa, deși nu știm. Dar în acest caz de ce s-ar treme unii și alții că Ion Agârbiceanu ar putea fi considerat antisemit? Esențial ar fi să știm dacă lui Agârbiceanu i s-a impus eliminarea acestor texte și modificarea altora sau a funcționat mai degrabă o cenzură interioară. Și în cazul din urmă, dacă cenzura interioară va fi fost reprezentată de retractarea celor scrise cîndva, de oripilarea în fața lor, sau, mai degrabă, de teama că aceste texte i-ar putea afecta imaginea ori revenirea (căci imaginea fusese dintotdeauna cumva limitată) în viața literară a timpului. Ciudat că Agârbiceanu ne lasă aici doar să facem presupuneri. În acest caz, de ce nu le-am face pe cele mai nefericite pentru el? Agârbiceanu era dornic să reintre în literatură ca mare scriitor, comparabil cu Sadoveanu. Nu cred să se fi întrebat dacă nu cumva greșește în atitudinea explicită și în mesajul limpede din textele cu și despre evrei.

Altfel, revenind la nemulțumirea lui Ilie Rad în legătură cu sistemul care l-ar fi obligat pe Agârbiceanu să mai corecteze cîte ceva – și în legătură cu nemulțumirea răzvrătită că

prezentul doar aparent oferă garanția libertății, o ediția critică trebuie să cuprindă și pasajele care ar putea să stîrnească știu eu ce sensibilități. Tocmai acesta e rostul unei astfel de ediții, care nu se adresează vulgului. Pe de altă parte, dacă „populația conlocuitoare” se referă la evrei, atunci textele din cele două volume publicate acum conțin multe fragmente, așa cum reiese în paginile de mai sus, în care corectitudinea politică ar putea fi zgîndărită, lezată grav. Sau ar fi zgîndărită dacă n-am ști că lucrăm cu niște opere literare, indiferent de funcționalitatea lor în contextul publicării, care mărturisesc despre o lume, despre o mentalitate, despre un timp. Altfel, să credem că ceea ce lipsește ar fi fost de o duritate și mai mare?! Nu cred. E de bănuț, mai degrabă, că, preluînd variantele din diferite ediții, corpul volumului s-ar fi dublat sau triplat. Iar cineva trebuia să facă o foarte atentă comparare a textelor. În tot cazul, după cum am văzut deja, în ediția primă, *Plutașii* avea un cu totul alt final. Și dacă Agârbiceanu va fi renunțat la ultimele secvențe, n-o va fi făcut în nici un caz din motive ideologice, din moment ce restul textului s-a păstrat, ci din inconsecvența artistică pe care finalul o instituia. Altfel, acel final, care vorbește cumva despre procesul creației, nu schimbă cu nimic substratul ideologic al povestirii.

BIBLIOGRAPHY:

- Ion Agârbiceanu, *Datoria*, Nuvele și schițe, Editura Librăriei Universale Alcala & Co., București, f.a. (1914)
- Ion Agârbiceanu, *De la țară*, Institutul tipografic și de editură Luceafărul, Budapesta, 1906
- Ion Agârbiceanu, *De la țară, Schițe și povestiri*, Ediția III, Editura Librăriei și tipografiei H. Steinberg, București, f.a. (1921)
- Ion Agârbiceanu, *Note și impresii*, „Viața Românească”, Iași, 1920.
- Ion Agârbiceanu, *Opere. I. Schițe și povestiri* (1902-1910), Ediție îngrijită, tabel cronologic, notă asupra ediției, bibliografie, note și comentarii, referințe critice de Ilie Rad, Studiu introductiv de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2014.
- Ion Agârbiceanu, *Opere. I. Schițe și povestiri* (1911-1922), Ediție îngrijită, tabel cronologic, notă asupra ediției, bibliografie, note și comentarii, referințe critice de Ilie Rad, Studiu introductiv de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2014.
- G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941, București [Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefată de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982].
- G. Călinescu, *Istoria Literaturii Române. Compendiu*, Ediția a II-a revăzută, Editura Națională Mecu, București, 1946.
- G. Călinescu, „Probleme și exemple”, în „Contemporanul”, nr. 9, 7 martie 1958.
- Șerban Cioculescu, „Marginalii la opera lui I. Agârbiceanu”, în „Viața Românească”, în „Viața Românească
- Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1917*, Editura junimea, Iași, 1970.
- Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică*, VII, 1956-1957, Coordonare generală și prefată Eugen Simion, Coordonatorul redacțional al ediției Andrei Grigor, Documentare și redactare Mihai Iovănel, Cristina Balinte, Andrei terian, Andrei Grigor, Nicoleta Ifrim, Alina Crihană, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2011.
- Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică*, VIII, 1958-1959, Coordonare generală Eugen Simion, Coordonatorul redacțional al ediției Andrei Grigor, Documentare și

redactare Cristina Balinte, Mihai Iovănel, Andrei Terian, Nicoleta Ifrim, Andrei Grigor, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2011.

E. Lovinescu, *Critice. I. Istoria Mișcării „Sămănătoriste”*, Editura Ancora, București, f.a. (1925).

E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Editura Minerva, București, 1981.

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

THE GENERATION OF '27. IDENTITARY APORIES

Iulian Boldea, Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: *The opposition between culture and Politics, that the Generation of '27 assumes and practices at least at the beginning and especially through Eliade (who proclaims apoliticism as a strong ideological argument), appears to fade out some years later , when the criterionist project enters (after 1932) a new stage, where the interferences with the political become more and more vigorous. If anti-Semitism used to be essentially theoretical until the 30s, through the idea of economic competition, it is between the World Wars that a part of the Generation of '27 that had gone towards the far-right legitimates a metaphysical establishment: the Jew is no longer seen only as an economic "competitor", but he embodies pure evil and should be exterminated on religious grounds (in the case of the legionary doctrine) or by the employment of Metaphysics, as Cioran points out.*

Keywords: *generation of '27, anti-Semitism, culture, metaphysical establishment, ideological argument*

Introducere

Generația '27, numită astfel de Dan C. Mihăilescu¹, a reprezentat un fenomen intelectual de anvergură, cu un proiect cultural coerent și cu manifestări publice bine coagulate. Cele două manifeste (*Itinerar spiritual*, al lui Mircea Eliade și *Manifestul Crinului Alb*, redactat de Sorin Pavel, Ion Nestor și Petre Marcu-Balș/Pandrea) propun două posibile traiectorii ideatice ale grupării. Caracteristicile generației, asumate, în linii generale de toți membrii săi, sunt legate de o tendință antijunimistă, apolitică și, mai ales, de opoziție față de tradiție, față de generațiile precedente, atitudine ce derivă din imperativul scoaterii culturii românești din provincialism și sincronizarea ei cu valorile europene. Deloc întâmplător, Eugen Ionescu a considerat această generație ca fiind „paricidă”², o generație ce nutrește ambiția de a-și devora ascendenții. Proiectul generației e definit, între alții, într-un spirit și un ton insurgent, de liderul ei, Mircea Eliade, care, de pildă, în articolul *Cum încep revoluțiile*, scria: „Cred că una dintre dramele ursite intelectualului român este să asiste la popularizarea ideilor și idealurilor în care a crezut, pe care le-a experimentat și le-a însușit cu trudă. S-a vorbit de zece ani încoace de naționalism, de etnicitate și creație autentic românească, de Stat țărănesc, de Stat organic, de mistică de mit popular, de rasă, de ortodoxie, de eroism ca sens al existenței - și toate, dar absolut toate aceste formule, care reprezentau un anumit efort spiritual, anumite experiențe sufletești, au ajuns pe piața politică”³.

Opoziția dintre cultură și politică, pe care o asumă și o practică, cel puțin la început, membrii Generației '27 și, mai ales, Eliade (prin proclamarea apolitismului ca argument

¹Dan C. Mihăilescu, *Generația '27, atunci și acum*, în *Cuvîntul*, anul XI, nr.3, mart. 2005, p.12

² Eugen Ionescu, *În loc de cronică literară. Despre „generația în pulbere”*, în *Facla*, 4 iunie, 1936. Art. reluat în vol. *Război cu toată lumea*, Ed. Humanitas, 1992, p.94

³Mircea Eliade, *Cum încep revoluțiile...*, publicat în *Vremea*, nr. 380 din 17 martie 1935, p. 3; reprodus în vol. *Profetism românesc*, vol. II, *România în eternitate*, Editura Roza Vânturilor, București, 1990, p. 71

ideologic ferm), pare să se estompeze mai târziu, când proiectul cultural criterionist intră, după anul 1932, într-o altă zodie, în care interferențele cu sfera politicii sunt din ce în ce mai accentuate. Ilustrativ e faptul că, în toamna anului 1932, asociația Criterion organizează o serie de conferințe având ca teme privilegiate de dezbatere profilurile unor personalități ale epocii, între care se înscriu și oameni politici proeminenți ca Lenin, Mussolini, sau Gandhi. Ideea modernizării prin cultură, prin promovarea adecvată și consecventă a valorilor spirituale capătă, din ce în ce mai mult, o amprentă ideologică sau chiar politică. Generația '27 conține, în structura sa destul de eterogenă, intelectuali de marcă precum Mircea Eliade, liderul grupării, Emil Cioran, Mihail Sebastian, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Petre Țuțea, dar și alte figuri, de plan secund (Traian Herseni, Anton Golopenția sau Ernest Bernea, Petru Comarnescu, Ionel Jianu, Alexandru Elian, Dan Botta, I. Biberi, Petru Manoliu, Dan Petrașincu, George Matei Cantacuzino, Alexandru Cristian Tell, Mihail Polihroniade, Arșavir Aterian ș.a.).

Apropiati de spiritualitate, de esența sufletului românesc, de valorile tradițiilor organice de sursă ortodoxistă, exponenții tradiționalismului, între care trebuie amintiți Nae Ionescu și discipolii săi din cercul *Criterion*-ului au subliniat incompatibilitatea de esență dintre România și Europa Occidentală. Ei considerau că dezvoltarea României trebuie să fie fundamentată pe „realitățile organice” și nu pe asimilarea unor modele ori resurse sociale sau economice din exterior. O a treia cale de rezolvare a acestei ecuații era reprezentată de țărăniști și mai ales de Virgil Madgearu, prin care se căuta o soluție de conciliere a democrației și a tehnicii occidentale cu „structurile agrariene indigene unice”.

Climatul cultural de la *Criterion* este, așadar, punctul de convergență al unor concepte, idei, viziuni și atitudini diverse, eterogene. Petre Comarnescu îl rezuma astfel: „*Criterion* a început să însemne nu atât prin valoarea personală a membrilor ei, prin individualități, cât mai ales prin metoda nouă de lucru pe care a instaurat-o: colaborarea, cooperarea, discutarea problemelor împreună, armonia între diferitele profesii intelectuale”⁴. Abandonarea principiilor apolitismului și integrarea unor membri ai grupării în diferite orientări politice este observată, recunoscută, incriminată chiar de către unii dintre reprezentanții acesteia. Petru Comarnescu, de exemplu, constată că „unii dintre membri trec de partea mișcărilor de dreapta ca Mișu Polihroniade, care a încercat mai întâi să câștige simpatia lui Argetoianu și a altor politicieni. Vom avea surprize multe, căci acum încep să se stabilească mai clar pozițiile – pentru cei care înțeleg să facă politică activă, de stânga ori de dreapta. Generația noastră se împarte în două tabere net opuse și în crâncenă luptă”⁵. Poziția lui Mihail Sebastian referitoare la implicarea /neimplicarea generației '27 în politică e și mai tranșantă. Sebastian consideră că, în ciuda tuturor declarațiilor inițiale de neimplicare, această generație a avut, de la bun început, o atitudine politică, în măsura în care a adoptat o poziție fermă cu privire la conceptul de „specific național”: „Era în 1927 când au debutat toți camarazii mei de generație. Ei bine,

⁴Petre Comarnescu, *S-a încheiat un ciclu*, în *Credința*, nr. 11, 14 decembrie 1933, apud Mircea Handoca, *Mircea Eliade, pagini regăsite*, Editura Lider, București, 2008.

⁵Petre Comarnescu, *Pagini de jurnal*, vol. I, Ediție îngrijită de Traian Filip, Mircea Filip și Adrian Munțiu, Editura Noul Orfeu, București, 2003, p.152

grupările s-au identificat repede și nu fac abuz când spun că criteriul împărțirii n-a fost altul decât atitudinea față de ideea specificului național. Ca să marcheze și mai bine poziția lor, noii recruți intelectuali s-au grupat în jurul a două reviste adverse: *Duh și slovă* și *Kalende*⁶. S-a ajuns astfel ca o parte a *Criterion*-ului să se orienteze către ideologia legionară (Mihail Polihroniade, Haig Acterian, Marietta Sadova, Alexandru Christian Tell), o altă parte (Eliade, Noica, Mircea Vulcănescu, Cioran) s-a raliat ideologiei și filosofiei lui Nae Ionescu, de extremă dreapta, în timp ce o ultimă facțiune a îmbrățișat ideologia comunistă (Al. Sahia, Bellu Zilber etc.). În fapt, se poate observa că, de prin anii 1932-1933, Generația'27 s-a scindat între extrema dreaptă și extrema stângă, fapt observat de Emil Cioran, între alții, tânăr gânditor ce se apropie foarte mult, la un moment dat, de ideile naziste: „Dreapta și stânga construiesc pe ruinele libertății”⁷. De fapt, Cioran observă că opțiunea pentru cele două doctrine extremiste presupune nu doar renunțarea la articulațiile ideii de libertate, ci și abolirea deschiderilor ideatice și a dialogului, premise tipice unui sistem democratic. Desigur, similitudinile dintre cele două orientări majore nu se opresc aici; ele caută să își asume, de pildă, un sens mesianic, relevabil prin lupta pentru abolirea democrației și instaurarea unei societăți purificate de orice element străin. Legionarii, prin Corneliu Zelea Codreanu, și ceilalți exponenți ai ideologiei extremiste, adoptă o strategie de purificare pe criterii rasiale, căreia îi cad victimă cu deosebire evreii, expunând, totodată, o ideologie tulbure, în care mistica, discriminarea, disprețul față de orice idee democratică sunt evidente. În fapt, așa cum s-a mai afirmat, Generația'27 a propus, prin inițiativele sale culturale și prin manifestările doctrinare, o ideologie alternativă la liberalism, în privința imperativului modernizării societății românești. Un concept-cheie, ce revine obsedant în publicistica reprezentanților acestei generații, este acela de „revoluție”, concept epurat de orice conotație politică, prin care se revelează necesitatea unui nou început, a opoziției ferme față de trecut și față de tradiție și a unei legitimări identitare ce are, într-un anumit sens, o ținută atemporală. Desigur, se poate spune că și Eliade, ca și ceilalți corifei a generației, s-a confruntat cu o problemă/ aporie identitară. Evoluția ideologică a celor trei intelectuali de care ne ocupăm în acest studiu (Eliade, Cioran, Ionescu) a fost, în linii mari, similară, ei având, cum observă Marta Petreu, o traiectorie identitară „stereotipă sau monotipică”⁸. Problematică a fost, pentru cei trei, apartenența la identitatea etnică - românească, ca și identitatea politică, pentru că, după ce au străbătut o perioadă marcată de apolitism, au trecut la critica sistemului democratic, convertindu-se apoi (cu excepția lui Ionescu), la ideologia totalitarismului de dreapta. Marta Petreu constată, astfel, un scenariu analog, care a putut fi inventariat la acești intelectuali: „un moment spiritual apolitic, apoi o convertire politică și o pasiune ambivalentă pentru România, apoi o traumă cu dezamăgire, iar în final o apostazie a românității, cu o complementară adoptare și construire a unei identități fantasmatică”⁹.

⁶Mihail Sebastian, *Specificul național*, în *Apostrof*, mai 2001, p.13

⁷Emil Cioran, *Renunțarea la libertate*, 21 mart. 1937, în *Vremea*, anul X, nr. 480, 21 mart.1937

⁸Marta Petreu, *De la Junimea la Noica*, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 444

⁹ Ibidem, p. 446

Mircea Eliade – ideologie și cultură

În ansamblul operei multiforme, polivalente a lui Mircea Eliade, publicistica de tinerețe ocupă un loc aparte, date fiind reperele, dimensiunile și paradigmele formale ale acestui tip de scriitură. De altfel, circumscrierea dintr-o perspectivă hermeneutică a operei lui Mircea Eliade nu este lipsită de riscuri și de dificultăți, dacă avem în vedere amploarea, profunzimea și complexitatea acestei creații ce își asumă domenii atât de diverse de manifestare și de abordare a imaginarului. Proteismul scriiturii eliadești, dublat de un spirit de anvergură enciclopedică, se refuză, fără îndoială, unei interpretări univoce, deschizându-se, dimpotrivă, unei pluralități a interpretărilor, unei lecturi polivalente, capabile să capteze nuanțele, simbolurile, reprezentările și figurile privilegiate ale acestei opere de prim rang a modernității secolului XX.

Pe de altă parte, o analiză a „sintaxei imaginarului” creației eliadești este obligată să descopere două paliere dominante ale sale: discursul științific/publicistic și discursul literar, dominante ce pot fi integrate într-o interpretare unitară prin asumarea unei metode transdisciplinare care ar putea să favorizeze, în termenii lui Edgar Papu, „sinteza într-un întreg organic a erudiției și sensibilității”. Ceea ce se poate preciza este că, cel mai adesea, creația lui Mircea Eliade a fost investigată mai degrabă dintr-o perspectivă dihotomică, cele două domenii ale sale, creația științifică și literatura propriu-zisă fiind dacă nu definitiv separate, atunci măcar supuse unei analize distincte, refuzându-se, așadar, beneficiile spiritului sintetic, integrator. Pe de altă parte, anvergura totalizantă a operei eliadești, vocația sintezei reprezintă dimensiuni ce articulează rosturile adânci ale creației sale, scrisă într-un registru atât de diversificat și cu modalități scripturale diferite. Se poate spune, chiar, că, într-un anume sens, Mircea Eliade se află într-un vădit dezacord cu personalitățile științifice ale epocii în care a trăit, cărturari închiși în perimetrul strâmt al disciplinei lor, iubitori de fragmentarism, de specializare strictă. Eliade merge împotriva curentului, într-un efort de transgresare a limitelor unei anumite discipline. Istoricul religiilor, filosoful, scriitorul, memorialistul, publicistul – se întâlnesc în structura sa psihologică și intelectuală, conturând figura unui polihistor modern de incontestabilă prestanță ideatică. Eugen Simion o spune limpede, atunci când notează că Eliade este “un spirit al totalității, nu al fragmentului (cum sunt cei mai mulți dintre specialiștii din secolul nostru), e omul procesului, cum i-a zis prietenul și colegul său de generație, moralistul Cioran”.

Într-o epocă a tuturor alienărilor, într-un timp degradat, cu sensuri dezafectate, lecția lui Eliade este aceea a unei nevoi acute, stringente de redare a unității primordiale a spiritului, prin recuperarea exercițiului magic și a ritualului, a elementului sacru. O mărturisire a lui Eliade din *Jurnal* ne ajută să înțelegem mai bine coeziunea ultimă, secretă a operei eliadești, căci nu există, cum s-a și observat, de altfel, un hiatus hotărât între literatură și studiile de istoria religiilor; cele două domenii sunt expresia aceluiași spirit ce caută rădăcinile spiritualității omenesti, fie cu instrumentele rațiunii, fie cu cele ale expresiei intuitive, simbolice sau metaforice. “Gândesc că omul contemporan, scrie Mircea Eliade, și cu atât mai mult omul de mâine, va fi obligat să integreze cele două forme de cunoaștere: logică și rațională pe de o parte, simbolică și poetică pe de altă parte; sunt, de asemenea, convins că sub

presiunea istoriei vom fi forțați să ne familiarizăm cu diferite expresii ale geniului creator extra-european”.

Se poate, pe drept cuvânt, considera că sintaxa imaginarului eliadesc este marcată de două axe, de două dimensiuni: una diurnă, ce se materializează în textele științifice și alta nocturnă, caracteristică pentru operele de ficțiune. Cele două tipuri de discurs nu trebuie privite, însă, atât ca elemente dihotomice, cât ca modalități complementare de manifestare a spiritului creator, în măsura în care se pot observa numeroase translații, combinații sau glisări dintr-un registru al discursului în celălalt, uneori chiar în aceeași operă. Cert este că Mircea Eliade însuși a precizat și apreciat rolul imaginației în cadrul sistemului său creator, atât în domeniul ficțiunii, cât și în acela al textului cu caracter erudit: „Imaginația științifică nu este foarte departe de imaginația artistică. Cărțile mele de știință sunt aproape întotdeauna cărți care exprimă visele reale ale umanității. Cele două tendințe se conciliază foarte bine în eul meu”.

Simbolistica labirintului este una majoră pentru scrisul lui Eliade. Ba chiar, în cartea de dialoguri cu Claude-Henri Rocquet, Mircea Eliade consideră că viața sa stă, cu toate împlinirile, rătăcirile și revelațiile ei, sub semnul figurii simbolice a labirintului, figură ce conferă organicitate, coerență și vocație integratoare întâmplărilor în aparență neutre, aleatorii ale unei vieți, cum subliniază chiar autorul Istoriei credințelor și ideilor religioase. De simbolul acesta al labirintului se leagă, însă, și figura mitică, arhetipală a lui Ulise, prototip al condiției politropice a omului european, mereu aflat în căutarea propriei sale condiții și a propriei sale identități spirituale. Peripețiile sale, aventurile și rătăcirile sale pe mare pot fi foarte bine asimilate unui simbolic „drum spre Centru”.

Statura personalității lui Mircea Eliade poate fi subsumată dublei vocații a autorului Istoriei credințelor și ideilor religioase, pentru care studiul științific, dar și literatura, reprezintă modalități de descifrare a semnelor lumii și ale istoriei, modalități hermeneutice privilegiate. Trebuie, însă, subliniat faptul că literatura nu se configurează ca o ilustrare, facilă, didactică, demonstrativă a ideății științifice; cele două universuri se explică și își luminează reciproc semnificațiile și simbolurile. Se ajunge, astfel, la o relație generatoare, arhetipală pentru efortul creator al lui Eliade: relația hermeneutică. Pe de altă parte, literatura lui Mircea Eliade conține, cum se știe, numeroase elemente de modernitate, sub raportul construcției epice, al reprezentării ficționale a realului sau al expresiei formale: inserția monologului interior, rupturile și distorsiunile temporale, apelul la modalitățile confesiunii, prezența elementelor eseistice, aliajul bine dozat între nararea unor fapte și comentariul ori interpretarea lor etc. Pe de altă parte, rolul simbolului în opera lui Eliade este de primă importanță, iar funcția sa unificatoare și integratoare este cea care permite fragmentelor disparate să se coaguleze într-un întreg armonios, să capete organicitate. În această ordine, hermeneutica este, pentru Mircea Eliade, demersul metodologic cel mai adecvat unei descifrări și interpretări a sensurilor simbolurilor religioase, cum observă chiar autorul: „Hermeneutica este căutarea sensului, a semnificației sau a semnificațiilor pe care, de-a lungul timpului, o anumită idee sau un anumit fenomen le-au avut. Se poate face istoria diferitelor expresii religioase”. Memoriile lui Eliade au forma fluentă a unei povestiri a propriei vieți și a propriului destin, în-scenată textual din perspectiva tutelară a autenticității, concept-cheie al

literaturii sale. Caracterul de sinteză „a biografiei spirituale a autorului” (Mircea Handoca) este dominant. Respectând cronologia propriei sale vieții, autorul procedează însă și la o serie de intercalări, de interferențe temporale și de mutații ale dimensiunii spațiale care joacă rolul de context al narativității. Memorabile sunt unele scene de interior, unele descrieri ale spațiilor familiare autorului (celebra mansardă, de exemplu), dar și reprezentarea epică minuțioasă a unor evenimente ce au marcat destinul biografic și artistic al savantului și scriitorului.

Pe de altă parte, demne de semnalat sunt unele portrete ale unor personalități ale epocii interbelice, surprinse în datele lor de caracter esențiale, în linii de portret mai contrase ori mai amplu desenate, cu ticuri și gesturi exponențiale, cu trăsături revelatoare. Foarte semnificativ este portretul lui Nae Ionescu, profesorul de filosofie care a marcat destinul spiritual al multor intelectuali ai epocii interbelice. Portretul e însoțit de o introducere în „context”, extrem de sugestivă pentru talentul epic al lui Eliade: „N-am să uit niciodată prima lecție de metafizică la care am asistat. Anunțase un curs despre «Faust și problema salvării». Amfiteatrul «Titu Maiorescu» era arhiplin și am găsit cu greu un loc în fund, tocmai în ultima bancă. A intrat un bărbat brun, palid, cu tâmpilele descoperite, cu sprâncenele negre, stufoase, arcuite mefistofelic și cu ochii mari de un albastru sumbru, oțelit, neobișnuit de sclipitori; când își repezea privirile pe neașteptate dintr-un perete în altul, parcă ar fi fulgerat în amfiteatru. Era slab, destul de înalt, îmbrăcat sobru, dar cu o neglijență elegantă; și avea cele mai frumoase și mai expresive mâini pe care le-am văzut vreodată, cu degetele lungi, subțiri, nervoase. Când vorbea, mâinile îi modelau gândirea, subliniau nuanțele, anticipau dificultățile, semnele de întrebare (...). S-a așezat pe scaun, și-a rotit ochii până în fundul amfiteatrului și a început să vorbească. Deodată s-a lăsat o liniște nefirească, parcă toți și-ar fi ținut răsuflarea. Nae Ionescu nu vorbea ca un profesor, nu ținea o lecție, nici o conferință. Începuse o convorbire și ni se adresa direct, fiecăruia în parte, parcă ar fi povestit ceva, ar fi prezentat o serie de fapte, propunându-ne o interpretare și așteptând apoi comentariile noastre. Aveai impresia că lecția întreagă e doar o parte a unui dialog, că fiecare din noi era invitat să ia parte la discuție, să-și mărturisească părerile la sfârșitul orei. Simțeau că ce spune Nae Ionescu nu găseai în nici o carte. Era ceva nou, proaspăt gândit și organizat acolo, în fața ta, pe catedră. Era o gândire personală și, dacă te interesa acest fel de gândire, știai că nu o puteai găsi altundeva, că trebuie să vii aici s-o primești de la izvor. Omul de pe catedră ți se adresa direct, îți deschidea probleme și te învăța să le rezolvi, te silea să gândești”.

Scrisul a reprezentat pentru Eliade o permanentă dăruire, o implicare fascinantă în ritmurile universale și în ritmurile propriului său destin, a însemnat tensiune a înțelegerii și făptuirii, fervoare a regăsirii fiorului trăirii autentice, necontrafăcute („Să simți cum fiecare rând scris îți smulge din viața ta, îți soarbe sângele, îți mistuie creierii. Să simți cum scrisul îți stoarce întreaga substanță a vieții tale. Numai așa merită să scrii”). Textele cu caracter autobiografic ale lui Mircea Eliade, fie că e vorba de jurnal, de memorii ori de cartea de interviuri sunt cu totul revelatoare pentru statura, metodele, poetica și poietica scriitorului și savantului. Regăsim aici, într-un stil fragmentar, concis, ori, dimpotrivă, digresiv, datele esențiale ale portretului său spiritual, fizionomia sa inconfundabilă, reperele propriului destin și, deopotrivă, articulațiile operei sale de copleșitoare complexitate și profunzime.

La început, Mircea Eliade adoptă o poziție apolitică, susținând însă ideea specificului național, a valorificării resurselor autohtone, împreună cu apelul la valorile democrației, liberalismului și individualismului. Evoluția lui Eliade spre legionarism (în noiembrie-decembrie 1935) a fost mai lentă decât aceea, mult mai impulsivă, mai impetuoasă, a lui Cioran. În această privință, apelul la noțiunea de „om nou”, la primatul spiritului și la un accent major așezat asupra imperativelor elitei sunt teme recurente ale publicisticii eliadiene din această perioadă. Pentru Eliade, politica și cultura sunt noțiuni aflate în relație antinomică, activitatea sa circumscriindu-se, până în 1935-1936 unei sfere apolitice. După anul 1936, Eliade consideră că implicarea intelectualilor în politică nu mai poate fi dezavuată, dimpotrivă, ea trebuie încurajată, ca fiind necesară, în planul intervenției civice, apolitismul transformându-se în imperativ „civil”. Perioada ianuarie 1937-februarie 1938 este marcată de luări de poziție prolegionare ferme, expuse în presa epocii (15 articole). Eliade consideră că, de fapt, clasele sociale ce asigură fundamentul unei națiuni sunt țărănimea și intelectualitatea, eseistul subliniind că elita intelectuală a României poate să conducă la izbăvirea neamului românesc. Antisemitismul este foarte transparent în articolele lui Eliade din această perioadă: „De la război încoace, evreii au cotopt satele Maramureșului și ale Bucovinei și au obținut majoritate absolută în toate orașele Basarabiei... Iar dacă spui că pe Bucegi nu mai auzi românește, că în Maramureș, Bucovina și Basarabia se vorbește idiș, că pier satele românești, că se schimbă fața orașelor, ei te socotesc în slujba nemților sau te asigură că au făcut legi de protecția muncii naționale. (...) Știu foarte bine că evreii vor țipa că sunt antisemit, iar democrații că sunt huligan și fascist... Ar fi absurd să te aștepti ca evreii să se resemneze de a fi o minoritate cu anumite drepturi și cu foarte multe obligații – după ce au gustat din miera puterii și au cucerit atâtea posturi de comandă”¹⁰. Preocupat constant de destinul României, Eliade consideră, spre deosebire de Cioran (care credea că ieșirea României din starea de minorat și improvizație poate fi asigurată doar printr-un „salt istoric” realizat de un regim de extremă dreapta), că destinul României poate fi reevaluat și ameliorat printr-o revoluție spirituală realizată sub conducerea unei elite legionare. Se poate observa că apropierea și chiar implicarea lui Mircea Eliade în mișcarea legionară, o mișcare politică antidemocratică, antisemită și antiliberală a fost favorizată, în mare măsură, de filosofia la care aderă tânărul lider de generație, o filosofie vitalistă, existențialistă, ce exaltă elanurile iraționaliste; astfel afirmațiile xenofobe sau antisemite ale lui Eliade se înscriu în sfera unor concesii făcute ideologiei extremiste legionare. Fondul intelectual și afectiv al lui Eliade era tolerant, marcat de bună-credință, de deschidere și toleranță, astfel încât derapajele din perioada 1937-1938 nu pot fi decât regretabile. Creația sa de universală recunoaștere și legitimitate este lipsită, însă, de momentul resentimentului față de identitatea românească, Eliade rămânând mereu atașat, fără rest, apartenenței sale etnice.

Emil Cioran - „schimbarea la față” a Generației '27

Considerând că opera lui Cioran “prezintă o omogenitate surprinzătoare a temelor și atitudinilor”, Sorin Alexandrescu nu face altceva, într-un capitol din *Privind înapoi*,

¹⁰*Piloții orbi*, în *Vremea*, nr.505, 19 septembrie 1936

modernitatea, decât să enunțe trăsătura esențială a filosofului: constanța în reacțiile scripturale, asiduitatea mereu reînnoită în a desemna aceleași teme de meditație, relevanța unui stil care este egal cu sine, recurent, refuzând orice avatar, un stil monadic și, în aceeași măsură, deschis unei pluralități de lecturi. Se știe, apoi, că opera lui Cioran nu este decât o sumă de fragmente, eliberate de orice voință de construcție, fragmente “construite” deliberat în acest mod, din oroarea filosofului față de orice sistem, față de orice autoritate ontologică sau epistemologică, fie că aceasta se manifestă în lumea reală, fie că se concretizează într-un spațiu al ideilor. Libertatea asocierilor, gustul foarte subtil al paradoxului, ideea dezbrătată de morgă imprimă frazei cioraniene tensiunea sa lăuntrică, dinamismul trăirii și al rostirii. Se poate spune, de asemenea, că între biografia și scriitura lui Cioran există numeroase punți, filiații, legături fie subtile, implicite, fie mai aparente. De aici, din acest paralelism biografie/scriitură rezultă și dihotomia tematică ce l-a urmărit pe Cioran mereu; istoria și utopia sunt ambivalențele dihotomice care alimentează, cu o energie sporită, substanța filosofului. Mereu ruinated în fața unei istorii isterizate, utopia e, rând pe rând, aclamată și denigrată. Semnele ei sunt intervertite, după cum istoria este ignorată ori refuzată cu ostilitate. Textul este el însuși scena unei astfel de confruntări, nu lipsite de patetism, între istorie și utopie, fapt exprimat limpede de Sorin Alexandrescu. Între implicarea activă în istorie (sau mesianismul) din Schimbarea la față a României și ignorarea istoriei se circumscrie destinul gânditorului ce va fi pus în fața a două opțiuni decisive, ce îl vor marca definitiv. O primă opțiune e aceea a exilului, acest “non-loc”, cum îl denumește Sorin Alexandrescu. A doua alegere e fixarea în canoanele altei limbi; dezrădăcinării îi urmează o căutare îndârjită a unei noi identități. Sau poate avem de a face aici cu o manevră de camuflare, cu un soi de tehnică a pseudonimului strecurată subtil în strategiile lingvistice oferite de noul idiom? Exilul a reprezentat, fără îndoială, pentru Cioran, în egală măsură sfârșiere lăuntrică și eliberare, refugiu și damnare, resemnare și clamare a unui destin dezrădăcinat. Lipsa de determinatii naționale, care este condiția exilatului, pierderea identității pe care o resimte apatridul sunt compensate, într-un anume fel, de regăsirea acestuia într-un spațiu al universalității, al unei umanități generice, eliberată de strânsoarea reperelor naționale. Exilul lui Cioran devine, așadar, tot mai mult un exil cu conotații metafizice, astfel încât termenii de aici sau altundeva își pierd determinațiile strict geografice, căpătând contururi mai degrabă simbolice. Melancolia este, cum observă Sorin Alexandrescu, un topos recurent în fragmentele filosofice ale lui Cioran. Această stare sufletească de o ambiguitate neîndoielnică, cu contururi fluctuante e alcătuită din plictiseală, din absența ființei iubite ori a unui principiu spiritual cu caracter integrator, din nostalgie a ceva nedefinit și propensiune spre un absolut abia întrezărit, din urât și dor. Conștiința exilatului, conștiința unui marginal, în fond, este, astfel, dominată, marcată decisiv de impactul cu fluxul contradictoriu al melancoliei, stare ce instalează ființa într-un spațiu – deopotrivă ontologic și scriptural – de o incertitudine copleșitoare.

Oricâte resorturi psihanalitice ori psihanalizabile i s-ar putea atribui, cert este că melancolia este produsul unei agresiuni asupra conștiinței, traumă ce va stăruie în eul abisal al gânditorului și-i va marca scriitura, destinul, felul de a se raporta la lume ori la semenii. Metafora emblematică pentru această postulare a melancoliei ca element generator al ființei și scrisului lui Cioran i se pare lui Sorin Alexandrescu imaginea unui “om singur în spatele unei

ferestre, inactiv, privind, nemișcat, lumea mișcătoare, alunecoasă, efemeră, de afară”. E metafora solitudinii absolute, a prezenței eului în fața unei alterități pe care caută să o abolească prin irealizare, prin uitare, prin exercițiul dizolvant, de această dată, al privirii. Condiția de marginal a lui Cioran, de ființă ce refuză cu vehemență orice instituționalizare, schițată de Sorin Alexandrescu în studiul *Cioran a doua zi după revoluție*, este, fără îndoială, una ce presupune și un refuz al modernității. Cioran e un gânditor aflat în răspărul veacului său, un veac al tuturor pluralismelor și simulacrelor. E limpede că Cioran are conștiința relativității propriului discurs, oscilând între marginalitate și universalitate. Din acest unghi, comparația între Cioran și Diogene cinicul nu este deloc lipsită de teme. Și Cioran și Diogene sunt ființe ce-și refuză orice angajament social, ce stau în penumbra socialului, chiar dacă Diogene, spre deosebire de Cioran, are și gesturi spectaculare. Cioran este, s-ar zice, un antimodern prin definiție, ce percepe lumea modernității ca pe o lume a semnelor devalorizate, a simulacrelor, a aparențelor fără conținut, în care discursurile, de o deconcertantă pluralitate și de un copleșitor polisemantism, nu mai pot fi auzite, percepute, înțelese. De-aici vocația nihilistă a lui Cioran, de-aici radicalismul său antimodern care, însă, nu propune un program compensatoriu, o alternativă lămurită, cum bine precizează Sorin Alexandrescu.

Una dintre aporiile ce au devenit aproape locuri comune în receptarea operei lui Cioran este raportul dintre integrare și înstrăinare, dintre comunicabil și incomunicabil, dintre identitate și ruptură în opera gânditorului. Marele singuratic și marele sceptic de serviciu al epocii noastre, Cioran a exprimat, în aforismele sale neputința funciară de a se atașa unei identități naționale ferme, într-o proiecție afectivă deziluzionată, în care refuzul fixării se traduce într-o nevoie fundamentală de căutare a propriilor rădăcini, chiar dacă acestea se identifică adesea cu neantul ontologic: „Când te gândești la celelalte țări mici, care n-au făcut nimic și se complac în inconștientă sau într-un orgoliu vid, nejustificat, atunci nu-ți poți reține admirația pentru luciditățile României, căreia nu-i e rușine să-și bată joc de ea însăși, să-și scuture neantul în autodispreț sau să se compromită într-un scepticism dizolvant”. Foarte ilustrativ pentru această dialectică a identificării și distanțării de imaginea identitară a patriei sale este volumul *Mon pays (Țara mea)*, apărut în ediție bilingvă la Ed. Humanitas, în 1996. „Specialist al obsesiilor”, așa cum se și recunoaște, Cioran mărturisește, în *Mon pays*, obsesia identitară românească, pasiunea pe care o nutrea, în acea perioadă, pentru propria sa țară, cu destinul său marginal, cu geografia sa istorică deteriorată de vitregia unui hybris atemporal și metafizic: „Eram departe de-a fi împlinit treizeci de ani, când s-a întâmplat să fac o pasiune pentru țara mea; o pasiune disperată, agresivă, din care nu exista scăpare și care m-a hărțuit ani de-a rândul. Țara mea! Voiam cu orice preț să mă agăț de ea – și nu aveam de ce să mă agăț. Nu-i puteam găsi nicio realitate, nici prin prezentul și nici prin trecutul ei. Plin de furie, îi atribuiam un viitor, i-l născoceam, îl înfrumusețam, fără să cred o clipă în el. Am sfârșit prin a-l ataca, acest viitor, prin a-l urî: am scuipat pe utopia mea. Ura mea iubitoare și delirantă era așa-zicând lipsită de obiect; țara mea se transforma în pulbere întâlnindu-mi privirea”. Atașamentul față de propria sa țară este, pentru Cioran, din specia acelor sentimente paradoxale, contradictorii și oximoronice, în care iubirea și ura, atracția și respingerea se întrepătrund până la indistinție. Pasiunea sa adesea denigratoare nu are drept finalitate decât

asumarea de către propria sa țară a unui destin care să iasă din conul de umbră al anonimatului istoriei. Forța, vitalitatea, grandoarea sunt mai degrabă proiecții ale unei voințe de legitimare istorică a propriei națiuni: „O voiam puternică, fără de măsură, nebună, asemeni unei forțe malefice, unei fatalități ce ar fi făcut să tremure lumea, și ea era mică, modestă, lipsită de atributele care alcătuiesc un destin. Când mă aplecam asupra trecutului ei, nu descopeream decât servitute, resemnare și umilință, iar când mă întorceam către prezent, mă întâmpinau aceleași defecte, unele deformate, altele rămase intacte. O cercetam fără cruțare și cu o asemenea frenezie de a descoperi în ea altceva, încât frenezia aceasta mă făcea nefericit, atât era de clarvăzătoare”.

Între orgoliul vizionar și tansfigurator al tânărului filosof și destinul mediocru al țării din care face parte distanța este considerabilă. De fapt, Cioran nu face altceva decât să contureze, în cărțile sale de început, un chip ideal al României, mai degrabă o proiecție ideală, o geografie utopică, întreținută și susținută de elanul său vizionar: „Am ajuns atunci să înțeleg că țara mea nu rezistă în fața orgoliului meu, că oricum, confruntată cu exigențele mele, ea se dovedea neînsemnată. Oare nu atunci am ajuns să scriu că aş fi vrut să se întâlnească în ea «destinul Franței și populația Chinei»? (...) În loc să-mi îndrept gândurile spre o aparență mai consistentă, m-am atașat de țara mea, presimțind că ea urma să-mi ofere pretextul unor chinuri nesfârșite și că, atâta vreme cât aveam să visez la ea, voi avea la dispoziție un nesecat izvor de suferință. Găsisem și aveam la îndemână un infern inepuizabil, în care orgoliul meu putea să ajungă la exasperare pe socoteala mea”. Atașamentul pentru România este perceput ca o sancțiune gnoseologică, ca o formă de donquijotism și de profetism iluzoriu. Țară fără destin, România nu e mai puțin un produs ideologic al unor conștiințe ce își caută propria legitimare ontologică prin asumarea legăturii indisolubile cu țara lor („Iar iubirea aceasta devenea o pedeapsă pe care o reclamam împotriva mea și un donchiotism feroce. Discutam la nesfârșit despre soarta unei țări fără de soartă: am devenit, în sensul propriu al cuvântului, un profet în pustiu”). Identitatea filosofului e legată până la exasperare de cea a spațiului matricial care îi legitimează fervorile și disperările. Referindu-se, în *Mon pays*, la *Schimbarea la față a României*, Cioran își radiografiază cu luciditate obsesiile și trăirile excesive pe care destinul propriei țări i le-a provocat. „Setea de inexorabil” din care au pornit pasiunile pătimașe ale filosofului, torturile și vegherile sale, care seamănă tot mai mult, cum se precizează „cu ale altcuiva”, din unghiul distanțării temporale și afective, îl transpun pe Cioran într-un spațiu al raționalității care discernе, în oglinzile trecutului, chipul tulburat al adolescentului însetat de absolut și dezgustat de certitudini: „Am scris în vremea aceea o carte despre țara mea: pesemne că nimeni nu și-a atacat țara cu o violență asemănătoare. A fost elucubrația unui smintit. Însă în negațiile mele era o asemenea flacără, încât acum, după trecerea anilor, mi-e greu să cred că nu fusese o iubire răsturnată, o idolatrie pe dos. Era, cartea aceea, asemenea imnului unui asasin, era teoria țâșnită din rărunchi a unui patriot fără patrie. Pagini excesive, care au permis unei alte țări, dușmane alei mele, să le folosească într-o campanie de calomnie, și, poate, de adevăr. Puțin îmi păsa! Mi-era sete de inexorabil. Și până la un anumit punct îi eram recunoscător țării mele pentru că îmi dădea un prilej de chin atât de formidabil. O iubeam pentru că nu putea răspunde așteptărilor mele. Era un ceas bun: credeam în prestigiul pasiunilor nefericite”.

Aporiile comunicării care dau relief scrierilor lui Cioran au un conținut fluctuant, fiind născute din unduirile paradoxului și din alcătuirile baroce ale oximoronului. Iubirea presupune și revolta sau ura, după cum atașamentul are drept corolar necesar repulsia ori implicarea pasională resentimentară: „Îmi plăcea nespun să fiu pus la încercare: și încercarea supremă îmi părea tocmai faptul de a mă fi născut în țara mea. Însă adevărul este că în vremea aceea aveam o nevoie neostoită de nebulă, de nebulă îngemănată cu acțiunea. Simțeam nevoia să distrug. Îmi petreceam zilele prefirând în minte imagini ale nimicirii totale”. De la ura compensatorie față de destinul minor al țării din care s-a născut, Cioran trece la ura față de sine, ce transpare cu deliberare în mai toate aforismele sale. Identitatea sa spartă, ilegală, se legitimează tocmai prin această dualitate fortuită pasiune/ detașare, ce conferă originalitate întregii opere a lui Cioran, după cum revelațiile urii și ale exasperării de a fi reprezintă liantul unei filosofii resentimentare și, în același timp, de o luciditate necruțătoare: „Așa s-a întâmplat și cu mine: am devenit centrul urii mele. Îmi urăsem țara, urăsem pe toată lumea și întreg universul: nu mai îmi rămâne decât să mă urăsc pe mine: ceea ce am și făcut pe calea ocolită a disperării”.

Nevoia de legitimare a unei identități se configurează, astfel, la autorul Schimbării la față a României, tocmai din conștiința unei rupturi, a unei frustrări identitare ferme; identitate și ruptură sunt termenii unei ecuații ontologice și gnoseologice indisolubil legate de paradoxurile unei gândiri ce se naște din negație mai degrabă decât din afirmație, din entuziasm nihilist mai curând decât dintr-un optimism metafizic. Pe de altă parte, iubirea de ceilalți i se pare lui Cioran, într-un text din tinerețe, singura care poate comunica „o intimitate caldă și senină” („Iubirea de oameni ce răsare din suferință seamănă cu înțelepciunea ce izvorăște din nefericire. În amândouă cazurile, rădăcinile sînt putrede și izvorul infectat. Numai iubirea de oameni care e naturală și spontană, rezultată dintr-o dăruire firească și dintr-un elan irezistibil, poate fecunda și sufletele altora și poate comunica o intimitate caldă și senină” (*Pe culmile disperării*).

Ideologia socială și politică la care aderă Cioran în perioada interbelică, sub influența mentorului său, profesorul Nae Ionescu, se bazează pe câteva principii susținute cu fermitate: critica inechității sociale, dar și a regimului democratic, respingerea ideii de progres istoric, valorizarea forțelor iraționale, ale inconștientului colectiv, exaltarea totalitarismului de tip fascist, promovarea unor idei și atitudini antisemite etc. Se știe că, dacă, până în anii '20 problema evreiască a fost tratată în cheie socială și economică, în anii '30 ea este valorizată în grilă metafizică. O dovadă a controverselor din perioada interbelică pe tema problematicei evreiești este disputa în jurul prefeței lui Nae Ionescu la romanul *De două mii de ani*, al lui Mihail Sebastian, unde „evreitatea” este culpabilizată cu concursul unor argumente religioso-metafizice. Pentru Nae Ionescu, evreul este „substanțial bolnav”, maladia lui fiind una legată de fundamentele sale de substanță ontologică, și nu de relațiile cu alteritatea. În acest fel, se conturează un hiatus între evrei și ceilalți oameni, astfel încât evreul este *altceva* decât noi, el putând fi chiar eliminat, fără teama de sancțiune. Dacă, înainte de anii '30, antisemitismul era fundamentat teoretic prin ideea de competiție economică, în perioada interbelică, cea parte din Generația '27 care s-a îndreptat spre extrema dreaptă legitimează o întemeiere de tip metafizic: evreul nu mai e perceput doar ca un „concurrent” economic, el întruchipează răul în

stare pură, ce poate fi înlăturat prin suport religios (în cazul doctrinei legionare) sau prin apel la metafizică, așa cum remarcă Emil Cioran.

Plecat cu o bursă la München, Cioran face, în articolele lui din această perioadă, elogiul lui Hitler și al nazismului, din unghiul unei „filosofii” vitaliste și iraționale, care exalta acțiunea și implicarea ferventă în istorie. Influența lui Nae Ionescu e cea care i-a determinat pe marii intelectuali tineri ai Generației '27 să se implice în orientările de extremă dreaptă ale perioadei interbelice: Cioran, din 1933, Eliade din 1934, Noica din anul 1938. În acest spirit, Cioran făcea, în această perioadă muncheneză, elogiul lipsit de orice rezervă al lui Hitler: „Nu există om politic în lumea de astăzi, care să-mi inspire o simpatie și o admirație mai mare decât Hitler. Există ceva irezistibil în destinul acestui om pentru care orice act de viață câștigă semnificație numai prin participare simbolică la destinul istoric al unei națiuni... (...) Meritul lui Hitler este de a fi răpit spiritul critic al unei națiuni”¹¹. Valorificând o retorică agresivă, șocantă, de fervoare naționalistă și, adesea, antisemită, uzând de exagerări și de inflamări cu suport filosofic existențialist, Cioran realizează, în *Schimbarea la față a României*, o sinteză a teoriilor antisemite de până atunci, într-un stil viguros și intolerant. Ideea esențială care structurează această carte e aceea a necesității fundamentării unui stat totalitar, care să „salveze” destinul României de la statutul său minor, nesemnificativ. În concepția lui Cioran, evreii se disting fundamental de ceilalți oameni, astfel încât rezolvarea „problemei iudaice” este necesară și de dorit: „Evreul nu este semenul, de aproapele nostru și oricâtă intimitate ne-am lăsa cu el, o prăpastie ne separă, vrem sau nu vrem. Este ca și cum ei ar descinde dintr-o altă specie de maimuțe decât noi și ar fi fost condamnați inițial la o tragedie sterilă, la speranțe veșnic înșelate. Omeneste nu ne putem apropia de ei, fiindcă evreul este întâi evreu și apoi om”¹². Concluzia pe care o extrage Cioran din aceste aserțiuni radicale este că „în definitiv trebuie să recunoaștem cu melancolie că antisemitismul este cel mai mare elogiu adus evreilor”¹³. Sentimentul ambivalent al lui Cioran față de apartenența românească (atașament/negare) se conjugă, astfel, cu asumarea unei viziuni paradoxale, ambivalente, în care ideile, concepții de origini diferite își dispută întâietatea în recuzita ideologică a gânditorului, în această perioadă de convulsii istorice extreme.

Cazul Eugen Ionescu

Promotor al teatrului absurdului, teoretician al literaturii, prozator și memorialist, Ionescu nu a scăpat nici el, la puțină vreme după dispariție, de patima negatoare a unora și altora. Să amintim măcar cartea Alexandrei Laignel Lavastine *Cioran, Eliade, Ionescu – l'oubli du fascisme*, „model” de rea-credință și de interpretare inadecvată a unei creații și a unei existențe puse în întregime în slujba valorilor democrației. Dincolo de aceasta, opera și destinul creator ale lui Eugène Ionescu au suscit, după 1989, interesul unor critici, români sau străni, care au valorificat semnificațiile textelor sale în spiritul lor autentic și în reliefurile lor polimorf. Optica, în mod frecvent injustă, față de Eugen Ionescu a considerat că acesta s-ar fi

¹¹ *Impresii din Munchen. Hitler în conștiința germană*, în *Vremea*, nr.346, 15 iulie 1934

¹² Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, Editura Humanitas, București, 1990, p.130

¹³ *Ibidem*, p. 144

orientat spre dreapta, și chiar spre extrema dreaptă, fapt improbabil, pe care cercetătorii onești ai operei sale nu au pregetat să îl ateste. Unul dintre aceștia, Gelu Ionescu, consideră, pe bună dreptate, că Eugen Ionescu este un „necondiționat și intransigent apărător al democrației”: „Unii văd la el – chiar și Alexandra Lavastine – o înclinare spre dreapta; cred că e un efect optic deformat: pentru mine, el rămîne – ca poziție politică – un necondiționat și intransigent apărător al democrației, un anti-totalitar radical. Dar, să fim bine înțeleși, nu politicul a fost centrul preocupărilor sale majore și obsedante, deși a răspuns fără a se lăsa rugat la apelurile lui. Cît privește cultura română, în mod vizibil și tradițional înclinată spre dreapta – nu o dată spre extrema dreaptă, chiar și azi, în forme mai reticente – Eugen Ionescu, alături de Lovinescu, Zeletin și încă nu prea mulți alții, a fost un om al centrului democrat care, vai!, în absența aproape totală a unei stîngi intelectuale democrate, ține oarecum și locul acesteia, cu sau fără voie. Nici Ionescu, nici Ionesco nu a fost complicele nici unei forme de ideologie totalitară, ba chiar a avut oroare față de ele. În viața sa există, probabil, misterele unei crize de identitate, unele tăinuiri inerente – și nu mă refer acum numai la cele privitoare la originea sa.”¹⁴

Recitirea publicisticii lui Ionescu este instructivă din mai multe motive. În primul rând, ne putem reprezenta, prin lectura acestor articole, eseuri, însemnări, pagini de jurnal apărute în diverse publicații ale epocii interbelice, profilul unui intelectual cu o acută sensibilitate la actualitatea literară, la problemele timpului său. În scrisul alert, fragmentar și stringent al lui Ionescu regăsim nevoia scriitorului de a-și asuma propria condiție, în toate datele sale definitorii, regăsim interogațiile tulburătoare ale unei conștiințe nefericite torturate de îndoieli și de neliniști, nevoia sa de certitudini și, mai ales, de autentificare a propriei ființe. Virgil Ierunca, observă, în acest sens, între altele, că „Eugen Ionescu face literatură, în ciuda faptului că Dumnezeu există, creează – aducând indirect omagiu decreației – răspunzând astfel întrebării lui inițiale și esențiale. Uneori se îndoiește de ceea ce face. Dar a face înseamnă, la el, a fi. În orizontul meditațiilor desprinse din Simone Weil, scrisul său ni se impune și mai mult ca o justificare de existență. Bănuind literatura de «păcate» marginale, el îi transcende limitele și puținătatea aparentă. Iar când aparențele încearcă să se proclame «independente» de neorânduiala lumii, el intervine direct și ne citește din Cartea – aceeași – la care scrie de mai bine de o jumătate de secol, punând punctele pe i și pe conștiință. Conștiința nefericită a martorului la singurătatea lumii, dar și conștiința aprinsă a celui care vede invizibilul și numește indicibilul”. Sesizând toate dizarmoniile și fisurile din ordinea lumii, scriitorul se regăsește în condiția de făptură aruncată în lume și în timp, în condiția de marionetă manevrată de dumnezeire. „Accept starea mea de marionetă. Accept ridicolul metafizic al stării mele de om”, scrie Ionescu într-o proză din 1933. Rezumându-și existența la starea de făptură de aspect mecanic, cu o autonomie cu totul relativă, scriitorul nu a încetat niciodată să caute să-și explice resorturile propriului destin, marcat de amprenta agonică a timpului și de palorile unei istorii delirante. Pe de altă parte, eseistul resimte, cu acuitate, fatalitatea propriei alcătuirii organice, o alcătuire care se supune unor forme tiranice și unor tipare prestabilite. Neputința de a fi într-o absolută stare de individualitate, afilierea la ticurile, miturile și

¹⁴ Gelu Ionescu, *Un necondiționat și intransigent apărător al democrației*, în *Vatra*, nr. 3-4, 2005, p. 87

tabuurile îndătinat ale contextului sociocultural, înscrierea într-o formă mentis ce exercită o presiune dictatorială aproape, toate aceste limitări sunt inventariate și dezavuate de tânărul publicist.

Publicistica în limba română a lui Eugen Ionescu este destul de eterogenă; ea cuprinde articole și eseuri, cronici literare, interviuri, răspunsuri la anchete, cronici dramatice, cronici plastice, dar și însemnări de jurnal. Una dintre preocupările de o constanță revelatoare pentru tânărul Ionescu este legată de condiția literaturii, de actul de a scrie și de mecanismele atât de subtile ale creației. Efortul lui Ionescu este mai cu seamă acela de a degaja specificul literaturii, al artei în general, prin conturarea apăsătoare a opoziției dintre sfera esteticului și universul referențial, în toată concretitudinea sa primară. În viziunea tânărului Ionescu, esteticul are o incontestabilă capacitate de eliberare, de purificare a ființei, de articulare a unei armonii a individului cu sinele său adânc. Această dihotomie univers social/ univers estetic este una cu fecunde consecințe în planul meditației asupra poeziei, de pildă. Observațiile lui Ionescu despre forma și conținutul poetic, despre tehnica expresiei, despre poezii culte și poezii naive, despre implicațiile revelației lirice ori despre beneficiile motivației raționale a stării poetice decurg dintr-o înțelegere nuanțată a fenomenului poetic și a mecanismului creării efectului literar. Pe de altă parte, într-un articol intitulat *Contra literaturii*, Eugen Ionescu face apologia vitalismului și a spiritului spontaneității, în opoziție cu litera(tura), care are darul de a mortifica avatarurile existentului în toată plenitudinea sa. Momentele de maximă comuniune ale eului se realizează doar prin trăire intensă, patetică, prin recurgerea la exercițiul afectivității necenzurate.

Tonul multora dintre articolele lui Eugen Ionescu din perioada interbelică este polemic, accentele sunt vehemente iar replicile tăioase. Publicistul este tranșant, uneori până la a pune sub semnul întrebării chiar existența culturii române, ori a unei tradiții literare românești. Evident, astfel de afirmații sunt enunțate nu doar dintr-un spirit de frondă, cât mai degrabă dintr-un impuls al urgenței, pe care îl resimte eseistul, din nevoia ameliorării unei stări de lucruri resimțite ca deplorabile. Exagerarea este evidentă. Tânărul Ionescu pune în scenă, în articolele sale risipite în presa epocii interbelice, vervă, spontaneitate, spirit iconoclast și dubitativ, dar și fascinația unei frazări incisive, nu lipsită de fior liric ori de irizări metafizice. Aceste articole sunt, înainte de toate, mărturii ale unei conștiințe pentru care literatura este destin și expiere, depoziție dramatică și document al interiorității. E limpede că, în cazul lui Eugen Ionescu, criza identitară e strâns legată de evreitate, de „figura tatălui” antisemit și de excesele antisemite din interbelic. Critica adusă democrației de Ionescu nu eșuează în adeziunea la extremism, pentru că autorul lui *Nu* se definește în primul rând prin ținuta sa fundamental democratică. În alchimia personalității lui Eugen Ionescu, România e identificată cu „țara tatălui” odios și antisemit și Franța cu țara mamei iubite¹⁵. Relevantă este, în această privință, depășirea sferei naționalului și a sentimentelor, mai mult sau mai puțin inflamate și integrarea în perimetrul universalității, prin operă, gândire și atitudine.

Fascinați, la un moment dat, de ideologia totalitară, Eliade, Cioran, sau Noica, pentru a aminti doar cazurile intelectualilor exemplari ai epocii, s-au dezis mai apoi de aceste „rătăcirii”

¹⁵Marta Petreu, op.cit., p.453

ale tinereții. Fantomele trecutului nu au conținut, însă, să bântuie receptarea unor opere de remarcabilă ținută filosofică sau științifică. Cazul lui Eugen Ionescu este acela al unui intelectual atras de valorile democrației, dar și de valorile liberalismului, de care nu s-a dezis niciodată. Desigur, se poate percepe, în urma analizei traiectoriei identitare a celor trei exponenți ai Generației '27 care au făcut obiectul cercetării noastre, o similitudine de reacție, de atitudine și de viziune, de la fervoarea asumării unei atașări pasionale față de identitatea românească, la negarea vehementă a acesteia. Între atașamentul față de românitate și ruptura clamată virulent se desenează, în fond, destinul multor intelectuali ai generației '27, o generație reprezentativă pentru geografia culturală românească a perioadei interbelice.

Aknowledgements

This paper was supported by the National Research Council- CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finantata de catre Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

BIBLIOGRAPHY:

- Berceanu, Barbu B., *Istoria constituțională a României în context internațional, comentată juridic*, Editura Rosetti, București, 2003;
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1985;
- Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Ed. Junimea, Iași, 2006;
- Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, Editura Humanitas, București, 1990;
- Culianu, Petru, *Mircea Eliade*, Traducere de Florin Chirițescu și Dan Petrescu, Editura Nemira, București, 1995;
- Eliade, Mircea, *Profetism românesc*, 2 vol., Editura Roza Vânturilor, București, 1990;
- Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română (1927-1940)*, Editura Minerva, col. Universitas, București, 1991;
- Liiceanu, Gabriel, *Itinerariile unei vieți: E.M. Cioran; Apocalipsa după Cioran*, Editura Humanitas, București, 2011;
- Gray, John, *Liberalismul*, Editura Du Style, București, 1998;
- Handoca, Mircea, *Mircea Eliade, pagini regăsite*, Editura Lider, București, 2008;
- Laignel-Lavastine, Alexandra, *Filosofie și naționalism. Paradoxul Noica*, Editura Humanitas, București, 1998;
- Lovinescu, Eugen, *Istoria civilizației române moderne*, Editura Științifică, București, 1972;
- Oișteanu, Andrei, *Imaginea evreului în cultura română*, Editura Humanitas, București, 2001;
- Ornea, Zigu, *Anii 30. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996;
- Sebastian, Mihail, *De doua mii de ani...*, cu o prefață de Nae Ionescu, Editura Humanitas, București, 1990;
- Sebastian, Mihail, *Jurnal 1935-1944*, Editura Humanitas, București, 1996;

- Volovici, Leon, *Ideologia naționalistă și „problema evreiască” în România anilor ’30*, Editura Humanitas, București, 1995;
- Vulcănescu, Mircea, *Dimensiunea românească a existenței*, III, *Către ființa spiritualității românești*, Editura Eminescu, București, 1996;
- Petreu, Marta, *De la Junimea la Noica. Studii de cultură românească*, Editura Polirom, Iași, 2011;
- Petreu, Marta, *Un trecut deocheat sau Schimbarea la față a României*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004;
- Savater, Fernando, *Eseu despre Cioran*, Editura Humanitas, București, 1998;
- Simion, Eugen, *Cioran, Noica, Eliade, Mircea Vulcănescu*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

POETRY IN A STATE OF EMERGENCY. AESTHETIC FORMS OF OBJECTIFICATION OF THE NEW POETRY IN THE FIFTH DECADE

Sorin Ivan, Prof., PhD., Postdoc Researcher, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: At the beginning of the fifth decade, poetry is in a state of emergency. The young poets of the war generation (the future "lost generation") do not want any longer to write as before and as in the immediate present of literature, as they explicitly state in their manifesto-texts. The state of emergency has an aesthetic dimension and a psychological one, and both converge in a common attitude towards literature: the rejection of aesthetics, the desire to assert a new poetic vision and a new literary canon. The new poetry of these years, defined by the poets' attempt to revolutionize the canon, includes different forms of lyrical objectification, in a remarkable poetic variety, under the auspices of revolt, protest and aesthetic renewal. One of the poets who live dramatically the state of emergency is Ben. Corlaci, a special lyrical voice of the generation, aesthetically interesting, representative for the poetics of the bohemian attitude, defiance and evasion as ways of developing the new poetry.

Keywords: *state of emergency, rejection of aesthetics, defiance, evasion, new poetry*

Boemul rebel bântuit de himera libertății

Placheta *Manifest liric* (1945), de Ben. Corlaci, se deschide cu un poem-motto, *Cioclul*, care aruncă o săgeată otrăvită, înmuiată în veninul sfidării, către lumea academică. Alternativa la condiția de vagabond, de „golan”, care, în esența ei, exprimă viața, dinamismul existențial, frenezia creatoare, este cea de academician ori chiar de președinte al Academiei, asociată cu sterilitatea, cu lipsa de vitalitate, cu o imagine solemnă care nu exprimă nimic. Este un act de frondă, pus, programatic, pe frontispiciul opusculului cu titlu și sens de *manifest*. În sine, strofa este un act gratuit de atac și coborâre în deriziune, care se încadrează în atitudinea generației de a respinge ordinea culturală și estetică, ierarhia, autoritatea, instituțiile și numele emblematice ale acesteia. Academia, ca spațiu simbolic al elitei, teritoriu al „nemuritorilor”, a fost, în epocă, o temă de satiră și pamflet nu numai a tinerilor puși pe rele, ci și a unor „clasici” precum Arghezi, iritat de academism și de academicieni. Iată ce zice tânărul Corlaci, poet boem și vagabond, care se identifică vanitos în condiția de „golan”: „Când vom ajunge să avem câteva zeci de ani / și când vom fi întocmai ca o mumie, / vom renunța la viața asta de golani / și vom fi președinți la Academie.”

Ciclul *Pentru omul meu liber* (este și titlul unui poem) se vrea o pledoarie pentru libertate, pentru evadarea din condiția existenței obișnuite, care îl face pe poet să se simtă prizonier, încătușat în dogme, norme și ipocrizii. Pledoaria lui țintește către un ținut al dezmarginirii, al existenței libere, undeva între neant și cer, între infern și paradis, între viață și moarte. În această aventură a eliberării și evaziunii, el, poetul, își arogă rolul de călăuză, un instigator și un inițiat în același timp, care mână turmele muritorilor blazați, indiferenți sau nesimțitori, spre tărâmurile noi, ale libertății. Ca un nou demiurg, care reunește în sine pe diavol și pe Dumnezeu, îi instigă pe oameni la o nouă condiție a existenței, prin evadarea din limitele lumii. Libertatea este o formă de existență sau de visare „cât mai aproape de moarte”, în nemărginire și veșnicie, unde totul este „grandios și profund”, aproape de izvoarele genezei, într-un universal concert simfonic, peste timpuri și spații, spre „noua lumină”. La existența fenomenală constrânsă între marginile ei materiale, există, altfel spus, o alternativă, existența prin poezie. Poezia este modul de evadare din contingent, calea spre libertate, o experiență accesibilă numai prin zborul spiritului și al imaginației, un mod superior al

cunoașterii și trăirii. Poemul se cristalizează într-o metaforă cosmică a emancipării ontologice, a dezmarginirii prin poezie, o apologie a fugii de sine și a evadării din limite, o laudă a creației, modul suprem de manifestare a libertății: „Veniți, veniți după mine, cât mai aproape de moarte, / eu sânt diavolul vostru și dumnezeu, / în ochii mei, cerul revarsă cascadele nopții / și soarele zilei din mine țâșnește mereu. (...) // Inima noastră, inima cât o mare largă, / peste care corăbii în balans de iluzii se transformă-n epavă, / va dăruia altor lumi, fără moarte, refluxul / și vom cunoaște tăcerea, pe care-o sorbim ca pe-o slavă. // Melodia supremă: tăcerea – cu palme ca iarba, / fiordul spre care numai odihnele știu îndrepta, / adâncă, prietenoasă trăire în sine, / ca un popas la capătul lumii se va arăta. // Veniți, veniți după mine, spre noua lumină – / mai caldă ca pâinea – răcoritoare ca ploaia pe iarba tăcerii, / spre fructul pe care-n creație-l coacem, / cu fruntea lăsată adânc în palmele serii.” (*Muntele ascuns*).

Victimă a lumii, o lume sortită viețuirii într-o existență limitată, pradă trăirilor instinctuale, lipsită de aspirații și de înțelegerea superioară a existenței, poetul se proiectează într-o ipostază de martir, un fel de Christ, sacrificat pe păcatele oamenilor, unul dintre cele mai mari fiind acela de a nu-l fi înțeles pe cel care glăsuiește în deșert. Este un sacrificiu, asumat, nu din iubire de semeni, ci din iubire de sine, al celui care se desparte de oameni nu spre a-i izbăvi, ci spre a se izbăvi pe el însuși. Desprins de lumea care, nemeritându-l, l-a flagelat prin neînțelegerea ei, deasupra tuturor, *sus*, într-o transcendență proprie sublimată din gloria poeziei sau din atingerea stării de grație a seninătății și a nepăsării, va contempla umanitatea care își va continua zbaterea inutilă, existența mediocră, lipsită de orizonturi și de aspirații înalte. Este un prilej pentru poet să strecoare o ironie la adresa poeziei lui Geo Dumitrescu, o critică a ancorării ei într-un orizont spiritual limitat, a aspirațiilor mărginite, lipsite de înălțimea ideii și a visului, de orice proiecție metafizică, pe care le exprimă pentru om și existența lui: ”Nemișcat, peste culmile multor orașe, / voi aștepta defilarea oceanelor, zorilor, / vorbele mele vor flutura ca un vânt / printre aripile goale-ale morilor. // În amurg, o femeie mai albă ca plantele cerului / își va lipi de buzele mele-nsetate un sold; / femeia aceea se va numi Adormire sau Glorie / și va sosi dintr-un punct cardinal, poate chiar de la nord. // Departe, la milioane de raze solare în jos, / omul va încerca un război pacifist; / tăcerile-mi vor desmierda amintirea de om / și voi gândi că a trage cu pușca e desigur prea trist!” (*Sus*).

Perspectiva critică asupra lumii include pe Dumnezeu însuși, căruia poetul îi reproșează indiferența față de oameni: ”oricum, e prea ocupat totdeauna / și poate de aceea n-are timp, când îi cer / să transporte la cel mai apropiat spital / copilul muncitorului de-alături, bolnav de pojar.” (*Afiș*). Este un prilej de a ironiza credința ca ritual și dogmă, în ideea că acestea pierd esențialul, care rămâne în afara lor, și anume omul, cu dorințele și nevoile, cu aspirațiile și speranțele lui. Este o viziune desacralizantă, (pe care poetul o va dezvolta în alte poeme – *Chilometrul 9*, *Întoarcerea omorâtului*, *Femeia cu clytt de ceară*, *Drumul către dincolo*, *Insomnie* etc.), pe linia unui pragmatism existențial circumscris realității imediate, a unui umanism de influență proletară, cu transparente sugestii ideologice. Nici nu e de mirare la un poet precum Corlăciu, care, în plachetele lui de tinerețe, afișează o atitudine provocatoare, programatic-sfidătoare, în metamorfoze, deseori, demonice, tributare unei înclinații luciferice, pe care spiritul frondei, al rebeliunii ontologice și estetice se obiectivează poetic: ”Duminică (fapt stabilit) pictează icoane, / din care sfinții privesc lateral, calculat și cuminte; / copiii n-au voie, când se uită la ele, / să se gândească la pâinea, care le trece prin minte. // Numai rujul de pe buza cucoanelor / descrie o inimă, pe sfântul, care atâta așteaptă, / să le desmierde cu stânga obrazul / și să le strângă de piept, cu cea dreaptă. // Dar vă asigur că la viitoarea-ntâlnire n-am să mai uit / să-i prind lui dumnezeu, cu un ac, un afiș în spate: // <Noi nu mai vrem decât pâine și pâine, / ca s-o stropim cu puțină dreptate!>” (idem).

Poetul este un fel de proscris al societății, un vagabond, la marginea vieții, disprețuit ori ignorat de lumea condusă de valorile unui concepții mediocre asupra existenței, care urmărește binele imediat, uneori în forme luxuriante. Condiția poetului, în virtutea unei imagini cu rădăcini adânci în poezia romantică, este agravată subiectiv de reflectarea augmentată, la nivelul conștiinței ultragiante, a diferențelor, contradicțiilor și a in justiției sociale. Poetul este așezat de destin, un destin pe care el însă îl legitimează prin propria filosofie de viață și prin atitudine, în lumea celor oropsiți, a celor ”umiliți și obidiți”, de partea învinșilor și a dezmoșteniților. Trecutul se întoarce în conștiința celui care-l rememorează cu senzația copleșitoare a foamei, a suferinței și a frustrării, adâncite de luxul exhibat al altora în antiteza și spre exacerbarea dramei interioare a celui flămând, flămând de hrană, flămând de idealuri, flămând de poezie. Indiferența cinică a celorlalți amplifică suferința celui rătăcit în bolgia existenței alienate și alienante, dezumanizate sub hipnoza obsesiilor și idealurilor tangibile. Prizonier al unei existențe crepusculare, vagabondul supraviețuiește pentru poezie și prin poezie, pe care o dăruiește oamenilor, ca pe un act de euharistie, de comuniune spirituală, ca o desprindere din condiția aparentă, iluzorie spre regăsirea esenței umane a ființării: ”Diminețile mă găseau cu pete-n obraz, / îmi întorceam cămașa pe dos, ca să fie curată / și-n loc să mănânc, scriam un poem / pentru oamenii din oraș și pentru necaz / (necazul, pe care n-am să-l mai uit niciodată). // Trecătorii zâmbeau și credeau că-s nebun / sau c-am ieșit de sub poduri, să fur nu știu cât de la bancă / orcum, își fereau buzunarul și duceau mâna la nas / deoarece miroseam a cucută bolnavă / și nu meritam să privesc lanțul de aur cu ceas. // Și, astfel, mă strecuram odată cu orele, / ca și cum m-aș fi scurs lângă ziduri / odată cu ploaia, odată cu viața, / adunând nopți după nopți între riduri – / și imensa căciulă a soarelui nu mai ieșea; / la fiecare colț, auzeam: / piază rea! piază rea!” (*Câteva rânduri despre viața de eri*)

Războiul este o temă comună și fecundă la poezii deceniului cinci (Caraion, Geo Dumitrescu, Tonegaru, Al. Lungu, Sergiu Filerot etc.), pe care aceștia o dezvoltă liric din multiple perspective, concentrați pe efectele distructive ale conflagrației asupra existenței și asupra umanității ființei umane. Tema apare și la Corlaci, într-un poem care oferă poetului un nou context de a-și exercita actul critic asupra absurdului care guvernează lumea. Războiul este, înainte de toate, efectul nebuniei omului, în sălbatica lui cruzime față de semeni, care transformă viața în teritoriu al dezumanizării și al crimei: ”Dacă m-aș fi dus la război, cu pușca în mână, / aș fi strigat (ca orcăre soldat): / curgi, sângele meu, curgi până-n ziuă! / pentru oamenii ăștia nebuni și iluștri, / care te-așează-n tranșeu și te bat, / când palpiți pentru o stea timpuriu svâcnită, / pentru o inimă pătrunsă de schijă / și pentru cerșetorii, care se scoală cu grijă, / din somnul încărcat cu pâini imaginare. // Aș fi strigat după frații mai mici sau mai mari, / În care-aș fi fost învățat să trag fără milă, / odată cu dimineața, ca-n niște tâlhari: / cine cunoaște chilometrul 9, să vină!” (*Chilometrul 9*). Tema, tragică, oferă poetului prilejul să reflecteze la relația dintre om și transcendență și să se răfuiească din nou cu Dumnezeu, căruia îi reproșează tăcerea, părăsirea omului, îndepărtarea de creație, în termeni duri, cu sarcasm și cu ironia amară a celui care, din lipsa comunicării teandrice, viețuiește fără iluzii. O stare a irosirii, un sentiment al târziului, agravate de ispita nihilismului metafizic se concentrează în aceste versuri ca o confesiune dezabuzată. Ecouri argheziene se citesc în subtext, traducând o atitudine născută din dezamăgire, mâhnire și revoltă: ”Sărutăm urmele grăului dispărut împreună cu noaptea, / calzii plămâni ai sondelor respiră greu, cât de greu! / învățăm să murim pentru un dumnezeu, / altul decât pâinea și soarele, // dumnezeul spânzurat în pereți fumurii; / ne naștem atâta de palizi și-atât de târzii, / încât sărutăm cu fruntea picioarele / subțiri, ca traiectoria aștrilor văzută de jos. // Noptile noastre sânt ude și fără somn, / ne-nvârtim amețiți, ca o stea rătăcită, / ne rugăm nu știu cui, să nu ne ducă-n ispită, / cașicum n-am fi noi înșine tot ce există.” (idem). În acest cadru reflexiv, poetul își extinde meditația

asupra condiției umane, într-o existență ca un teritoriu al irosirii. Omul pare sortit ratării, victimă a iluziilor sale, a timpului, între limitele căruia este condamnat să existe, a lumii și a destinului, viața sa fiind o pendulare între existență și non-existență, între a fi și a nu fi. Revolta, definitorie ca marcă psihologică și stilistică a poetului, ia aici tonuri tragice: "Trăim imaginar și trist / cu fiecare dimineată, cu orice anotimp murim, / ne scaldăm, odată cu zarea și ploile, / într-o mare din care ieșim cu toate greșelile, / odată cu setea, cu grija de mâine și cu nevoile: / privim adormit și absent, / lângă timpul, care curge prea lent, / de parcă l-a plătit cineva să ne poarte, / hilari și sleiți, între viață și moarte. // Cine aude, cine vede și cine se-ntoarce / către noi, ca un ser în loc de otravă? / Cu fiecare oră tinerețea se stoarce, / tinerețea asta cu-atâta avânt și, totuși, bolnavă." (ibid.)

O temă favorită a poetului este reprezentarea sa postumă, într-un fel de revelații născute dintr-o stare de intensă indiosincrasie față de contemporani și față de lume. Viziunea propriei morți nu implică sfârșitul, liniștea finală, ci o continuă relaționare tensionată cu cei rămași în urmă a sufletului celui care, nemulțumit și revoltat, se întoarce să-i bântuie și să-i mustre, în mod exemplar, pe ingrații săi contemporani. Perspectiva proprie lui Corlaciuc apare în mai multe poeme ale sale (v. și *Postumă* din *Arhipelag*). Poetul semnează chiar un ciclu intitulat *Postumele*, care cuprinde versuri scrise între 1945 și 1967 (Corlaciuc moare în 1981). Este un fel de nostalgie thanatică, o sete de moarte, o proiecție livrescă desigur, asociată duplicitar cu dorința de răzbunare a celui hăituit de frustrări, prin accesul la o condiție superioară, metafizică, a libertății sufletului, a eliberării de constrângerile ființei și de limitele ființării. Un scenariu post-thanatic corlacian implică trimiterea umbrei celui care a fost poetul hăituit, vagabondul batjocorit și gonit de toți, blamat și flagelat de răceala și ura celorlalți, un spirit damnat într-o lume mărginită către cei rămași în urmă, contemporanii nedrepti, ingrați, oameni dezumanizați, într-un soi de misiune exemplară de sfidare și mustrare a acestora. Este asumarea unui statut ontic mizer, complacerea în condiția cea mai de jos a existenței, pentru ca, prin contrast, pe fundalul cenușiu al lumii, al mediocrității celor lipsiți de înțelegere și umanitate, să se proiecteze figura luminoasă a spiritului celui fulgerat de geniu (rupt "din cereasca demență a geniului", cum zice undeva), a poetului ca ființă superioară, care asumă destinul de martir al condiției sale: "Mi-am trimis umbra, în noaptea asta, / ca să vă rădă în nas, prietenii mei! / să beie cu voi (ca niște mișei) / și să vă fure din brațe nevasta. / Prea v-ați strâns pumnii, seara, când treceam / ca un dement, cu fruntea lipită de pământ; / înjurăturile voastre, de câte ori scânceam / trist și bolnav, ca un câțel, lângă voi, / îmi dăruiau acelaș culcuș cu noroiu, / unde copiii din mahala / îmi aruncau cu praștia, puțină halva. // (...) Uneori, când vă găseam uneori, / eram singur și singur veghiam peste voi, / după ce-mi ascundeam din priviri / înfometarea sublunară. / Apăream ca o ploaie, ca o pisică bizară, / incandescent și cu ochii jărat, / mereu plecat și niciodată sosit, / ca o fugă uriașă, ca un sălbatic, / prea visător și câteodată țicnit. // Din palmele voastre, niciodată pâine / nu răsăria, ci doar câte un zâmbet în joacă, / fără să știți dincotro se întoarce și pleacă / pușlamaua aceia buiacă, / plină de visuri, desculță și beată, / fiindcă voi n-ați hoinărit niciodată / flămânzi, clandestin, fără țintă / și agățați de tampoanele vieții, / care numai pe mine a încercat să mă mintă." (*Testamentul* 200).

Preocuparea poetului pentru receptarea sa post-mortem este o temă recurentă în primele plachete, atât de puternică, obsesivă chiar, încât dă naștere la scenarii poetice enorme, dominate de un sens justițiar și vindicativ, dar o vindicație cu sens moral, ca un act de reparație pentru soarta nedreaptă. Ideea este aceea a unei culpabilizări colective pentru vina contemporanilor ("semenii mei de peste nenumărate suluri de ani") de a fi tolerat un destin atât de crud, atâta suferință și nefericire, de a fi rămas orbi și nepăsători la chinurile unui spirit superior între muritorii de rând. Pendularea viață-moarte este permanentă, incursiunile din tărâmul de apoi în existență alternează cu gândul sfârșitului iminent. Poetul își duce cu revoltă

povara geniului, trăiește paroxistic nedreptatea căreia îi este victimă, o victimă apriorică s-ar putea spune, acuză lanțurile și cătușele care i se pun, lui, ființă liberă, prin excelență, pentru care nu ar trebui să existe constrângeri, norme, piedici de niciun fel. Revolta poetului se transformă în diatribă în fața justiției oarbe și nedrepte, a "nemerniciei" și limitării celor care nu s-au ridicat la înălțimea misiunii sale și care-i vor trăi cu remușcare posteritatea: "Să dormi într-o râpă cu febra polară pe umeri, / să fugi aiurând către liniștea fructelor coapte, / să uiți mai departe de anul nașterii tale să numeri – / ei, iată fluidul viril dintre viață și moarte. // Așa cum în noaptea aceasta aud fluturând / ucigașele lanțuri spre inima mea răsucită, / cum spaimele vin furtunos peste gând / și peste privirile mele incandescente ca geniul; // cum vântul vă mătură, semeni puternici, / pe cât sânt de sigur că zorile mă vor găsi spânzurat / grație vouă, contemporani ideali și nemernici, / plăgi lustruite frumos pentru mari condamnări – // și-ntocmai cum vorbele voastre și lipsa de spațiu / răstoarnă în baltă muntele meu de jărat / pe culmile căruia singur mă-nalț ca un sceptru, / singur, dement, uriaș și sălbatic..." (Cătușele).

Manifest pentru libertatea poeziei

Noaptea este timpul beției și al reveriei, al visărilor obscure, al singurătății și al nostalgiei, cu melancolii și suferințe înecate în uitarea alcoolului. Dorul de ducă, setea de evaziune în spații exotice sublimează dorința intensă de fugă de sine, evadare din universul eului, dominat de trăiri copleșitoare, de tristeți și angoase. În spațiul misterios al jocului de umbre și lumini nocturne, peste pădurile răsărite din întuneric, zboară păsări selenare, amăgitoare, răscolind patimi aprinse și speranțe. Este timpul revelațiilor halucinante, născute din ciudate sinestezii, în care contururile și dimensiunile devin fluide, ipostazele se amestecă în năluciri și himere coborâte din lumi paralele. O feerie în care tăcerile se reflectă în fântânile cerului, ca niște oglinzi, un abis întors, în care cei halucinați de visare ar vrea să cadă și de care ar vrea să fie înghițiți. Cădere în sus, în abisul cerului, metaforă a zborului, sub ploii apăsătoare, plânsul lumii, al melancoliilor sub fascinația revelatorie a visării sub imperiul beției și al uitării de sine. Cădere în cer, dizolvare în ploile uitării peste pădurile amintirilor și oglinzile melancoliei în care se reflectă ideile și prin care zboară păsările tăcerii. O foarte frumoasă poezie a lui Corlaci din *Manifest liric*, volumul emblematic pentru poetica lui, este *Fântânile văzduhului* (în deschiderea ciclului *Prietenilor mei, poezi*), în care se derulează acest scenariu oniric și se perindă memorabile imagini: "Noaptea, ca umbrele nopții, desculți, / prietenii mei fugeau spre beție; / singur orcând, peste arborii lumilor, mulți, / însetat de plecări, palid și smuls / din inima ei: simfonie – / ca ploile galbene din serile noastre bizare, / așteptam o tăcere din Sud, să ne pipăie fruntea, / ca pasărea ochilor noștri din sboruri drăcești și lunare. // Cădeau peste noi tăcerile multicolore, / fântânile văzduhului ne chemau prin oglindă / și cai năzdrăvani alergau peste pleoape, / noaptea plutea și în pletele ei încerca să ne prindă, / ca somnul pădurilor goale, sub ploile gri." Iubirea și moartea se amestecă, realități amăgitoare și volatile, iubirea, ca resemnare, pandant al morții, moartea consubstanțială iubirii, în noapte, timpul himerelor, al reveriilor și al agoniei. Singurătatea își află salvarea în elixirul uitării, ca o lepădare de sine și o naștere din neant, sub atracția hipnotică a cerului, văzduhul-fântână, cerul-lac, cu dorința înecării în cer, a evaziunii în moarte ori a izbăvirii. Este o stare ambiguă de pendulare între viață și moarte, de suspendare între două lumi, sub ispita morții, moartea ca eliberare, ca zbor în cer, oprit de forța gravitațională a existenței. Viața înseamnă drum, dar drumul tinde să ia același sens al aspirației spre cer, moarte sau mântuire, al dizolvării în nimic sau în absolut: "Femeile noastre erau resemnarea, / prin sânge sosea câte-un svon despre moarte; / prietenii mei nu știau nimic despre zori: / desigur, erau încă foarte departe! // Singur orcând, pripășit într-un colț, / încolțeam în pahar, ca un fruct în

pământ; / cerul era ca un lac și-aș fi vrut să mă-nec, / dar m-așteptau niște drumuri de fier, / o gară cu duhuri gălbui, semaforul cu ochi ca ai tatălui meu / și-n afară de asta, calea ferată urcă spre cer. // Odată cu zorile reci sosite furiș, / pe care prietenii mei adormiți le-așteptau în pădurile somnului, / prin sânge-mi fugea câte-un svon despre moarte / și cai năzdrăvani se-arcuiau peste umerii mei.” (idem).

Destinul poetului în lumea sfâșiată de contradicții, la răscruce de bine și de rău, sub impactul crizelor și sub hazardul istoriei, îl obsedează pe tânărul autor. Poetul trăiește acut sentimentul damnării, condiția marginalității, își poartă stigmatul într-o lume care nu-l înțelege și, neînțelegându-l, îl respinge, cu dispreț și cu ură, ca pe un proscris. Este o temă recurentă la Corlaci, cu rădăcini în poezia romantică și a unor poeți din speța celor admirați de el. Între aceștia, Esenin, evocat într-una dintre poezii. Poeții sunt ființe bizare, care trăiesc în spațiul viselor, inadecvate, deci, la lumea reală, guvernată de valori și idealuri concrete, în căutare de satisfacții materiale imediate. De aceea, ei constituie o categorie damnată, vagabonzi, creaturi marginale, hăituite și izgonite, care poartă, în chip tragic, semnul nebuniei. Existența în această lume este o lungă agonie, într-un spațiu al degradării, vermicular, la marginea umanității, o traversare a infernului: ”După aceea, fără să-i spunem cuiva, / vom trece mai departe: incolori și gravi, / cașicum odihnele ne-ar aștepta / în locul cu cei mai puțini bolnavi, / unde traiectoria lumilor nu e / decât o frântură de pată gălbuie; / unde poezii nu fură bucata de pâine / ca să-și amâne sfârșitul, pe mâine, / când vor primi – ca după o muncă rea – / o toală cu vârgi și nu știu câți ani / de odihnă la umbră – și fără vreo stea / pe care s-o-mpartă cu-atâția golani.” (*Invitație pentru nimeni*). Rupți de lume prin evaziunea în spații onirice, ei inspiră teamă ca niște lunatici, sunt ”arătați cu degetul”, iar oamenii obișnuiți, exponenții simțului comun, îi resping, văzându-i ca pe niște creaturi ciudate, care strică armonia mediocră a existenței: ” – Țștia-s poeți, să fugi când îi vezi, / fiindcă sânt altfel, iar gurile rele / spun că-s nebuni și n-au ce mânca, / pentruc-aleargă noaptea prin spații, / fără să-nșele somnul cuiva.” (idem). Singura soluție de supraviețuire este fuga de această lume care nu mai știe să viseze și, nemaivisând, se dezumanizează treptat, pe care poezii, supraviețuitori pe țărurile visului, o înspăimântă. Din nou, fuga, tema obsesivă a poeziei corlaciene din primele plachete și soluția existențială la o criză devastatoare: ”Hai să plecăm odată, de ce te-ai oprit / lângă șerpii ăștia atâta de supti? / Nu vezi că ochii li-s rupți / din visul pe care-l lăsăm după noi...” (idem).

Poeții sunt o categorie blestemată în societate, marginalizată și alungată de ceilalți, care trebuie să-și poarte stigmatul condiției în teatrul tragic al existenței. Dar nu toți poezii, ci numai poezii boemi, idealști, revoltați, care visează să schimbe omul și lumea cu poezia lor. Acei poeți care se revendică de la un model precum Esenin și, prin el, de la o întreagă serie, din care fac parte cei care au dus trăirea poeziei, prin propria existență, către ultimele limite, precum: Villon, Baudelaire, Poe, Verlaine, Rimbaud și alții. Poezii-vagabonzi, alcoolici, dependenți de narcotice, vicioși, cei care au trăit și au scris la intensități neatinse de alții sunt cei care îl fascinează pe tânărul poet, care încearcă, cel puțin în plan existențial, să le calce pe urme. „Le poète maudit” este tipul în care, ca poet, se identifică și în virtutea acestei paradigme ontologice și estetice se desfășoară pe scena existenței și a poeziei. Câtă realitate, câtă poză, câtă poezie? Corlaci își trăiește poezia și, în același timp, își desfășoară scenariile existențiale spre a-și oferi teren de inspirație și manifestare poeziei. El intră într-un rol, se identifică în el, își concepe existența și își duce zilele în virtutea scenariului pe care îl scrie și-l trăiește. Realitatea încetează să mai fie spațiul din jur, cel în care se mișcă și evoluează, ci lumea pe care el o proiectează în afară, care se suprapune celei reale. El însuși este substituit de proiecția poetică a sinelui lui, de un altul care devine el, întruchiparea unei imagini a poetului – care nu poate fi decât tipul de poet damnat, bântuit și bântuitor, bătut și alungat –,

imagine care prinde viață și se încarnează în poetul însuși. Este o transfigurare, o dedublare și o asumare a unei identități cu surse livrești și metamorfoze reale. Poetul se îmbracă în hainele personajului pe care trebuie să-l joace, urcă pe scenă, iar de pe scenă trece pe scena existenței și devine personajul însuși asumând cu totul noua identitate. Este o metamorfoză totală pe care poetul nu o mai părăsește. Pe scena poeziei sale, poetul este autor și personaj, el se perindă din poem în poem jucându-și rolul, care a devenit natura sa reală, scriindu-și și recitându-și, clamând, acuzând, vituperând, *manifestul liric*, un manifest pentru condiția omului, pentru reabilitarea acestuia, și pentru poezie.

Poetul face parte dintr-o categorie umană sortită damnării, disperării și bântuirii, dintr-o generație care trebuie să trăiască tragic răul veacului, stigmatul timpului obscur pe care îl parcurge, criza care cuprinde insidios individul și îi induce o anxietate nelămurită, o angoasă care pune stăpânire pe el până se transformă într-o stare de urgență a ființei. Iată cum se traduce aceasta în versuri: „E ceva în noi, pe sub noi – nu-i așa – / o insectă bolnavă, care ne sâcăie; / chiar în momentul ăsta, nu ți se pare, / că-n inimă, ne sburdă, ne râcăie, / cașicum, într-o bucată de cârpă-nroșită, / am vedea harta plămânului nostru – topită, / harta fără meridian, fără compas, / pe care, de frică, o-nvață copiii de pripas.” (*Ciudățenie*). ”Bătuți”, ”scuipați”, ”înjurați de mamă”, acești idealisti care poartă cu ei semnul urii celorlalți sunt sortiți declinului existențial, alienării, degradării și morții: ”pentru că, astfel, n-am fi murit / ca astăzi: bețivi și buboși – nici balamucul / nu ne-ar fi supt tinerețea și trupul.” (idem). Nu oamenii oferă poezilor ”flămânzi” și ”nesătui”, care trăiesc ”bizar”, fără ”identitate la primărie”, puțină iubire, ci câinii, care, din nou, sunt puși în antiteza regnului biped, ca modele de ”umanitate”. Câinele, ființă umilă și loială, este singurul sprijin sufletesc pentru cei condamnați de ura celorlalți la singurătate, care-și poartă cu ei povara propriei damnări și care pleacă într-o lungă rătăcire sau în moarte. Câinele care așteaptă în gară credincios trimite anticipativ la câinele lui Geo Dumitrescu, Degringo, apariție bizară, proiecție a conștiinței poetului într-o imagine alegorică. Iată câinele lui Corlaci, el însuși ”fugar”, într-un tablou al solidarității în suferință, o suferință din lipsa iubirii, cu poezii alungați de ura celorlalți pe un drum fără întoarcere: ”Înainte plecării, hai să cărăm / geamantanele astea pline cu bolovani, / până în gara unde-om vedea / că ne-așteaptă câinele ăsta, câinele meu, / și n-o să ne pară drumul prea greu. // Poate, astfel, vom plânge mai puțin, / plecând spre tăcerea lui Esenin / Serghei, îndrăgitul, zmintitul, nebunul / fiindcă n-a tras niciodată cu tunul.” (idem).

În societatea guvernată de convenții și de un sistem al valorilor închis în cercul mediocrității, nu este loc pentru poezi. Ei sunt încadrați aprioric într-o castă de paria, care trebuie să populeze lumea marginală a vulgului, periferia mediului social și a umanității. Respinși de cetățenii onorabili, repudiați de o mentalitate suficientă, care îi vede drept hoți și vagabonzi, poezii trăiesc o condiție de proscrisi, care dorm pe maidane, în cea mai neagră mizerie, purtând cu ei stigmatul damnării (”deocheat”). Ca soluții existențiale le rămân bântuirea prin lume, rătăcirea prin cârciumi, fuga de oameni și visul unei lumi mai bune sau nostalgia morții: ”O sticlă de vin încă și încă una, / că venim dintre oameni iluștri și bogați / care ne-au spus că nu merităm să fim decât dezbrăcați, / și căroră le este totuna / că dormim pe maidan, lângă o casă / cu șapte etaje și-o servitoare țâfnoasă. // Azi am găsit niște bani / pe stradă – sau, dacă vreți, i-am furat; / însă n-am să mănânc, fiindcă scrie / undeva că n-am voie, deoarece-s deocheat / și-mi place să mă joc cu păduchi și țigani.” (*Manifest liric*). Poetul se refugiază în tavernă, mediul de unde, cu ajutorul alcoolului, poate evada din lumea care îl respinge și-l ostracizează. Visul alcoolic al evaziunii îl poartă către spații exotice, spre Cape-Town, sau oriunde în altă parte, dincolo de lumea aflată sub tirania civilizației și a ”culturii”. Vinul îi anihilează suferința și îl ajută să se detașeze critic și sarcastic de societatea dezumanizată, guvernată de cinism și ipocrizie. În vin și în iubirea umilă a câinelui (v. *supra*),

își găsește iluzoria pace, o tristă acalmie peste dramatica zbatere existențială și peste turbulența vieții cotidiene. În tavernă, sub imperiul narcotizant al alcoolului, poetul devine un filosof printre bețivi, pe care îi invită să bea cu el, un filosof care meditează la lume, la mărginirea și ingratitudea ei, la adevăr și la minciună, la viață, la iubire și la moarte. Meditația evoluează pe coordonata psihologică a unei adânci revolte și a unei puternice idiosincrasii, care-i oferă prilejul unei critici acide la adresa omului. Ca și în celelalte poezii (în special din plachetele anterioare, *Tavernale* și *Pelerinul serilor*), cârciuma este locul refugiului celui care evadează dintre oameni, mediul evaziunii într-o lume proprie care prinde contur prin eliberarea de suferință intermediată de alcool: "Mai adu, mai adu, mai adu, / și nu te uita c-am slăbit într-atât; / dacă vrei, poți să mă prinzi și de gât / ori să m-arunci triumfal sub tejghea, / numai adu o sticlă și bea, / ca și cum ai putea să-nțelegi / de unde venim și plecăm zile-ntregi. // Să nu-ți fie frică de moarte, / că nu te cunoaște și chiar de te-ar ști / nu ți-ar surâde și nu te-ar privi, / așa cum doar eu o cunosc și-o dezleg, / nebun, cum mă credeți, și prost, / de mi-e silă de mine, de voi și de câinele / pe care-l iubesc și care-mi curăță mâinile. // Vrei să bei cu mine sau nu vrei? / Îți pot arunca vinul din mila unei femei / care susține că ea / mă iubește și nu e cătea. / Cum plouă, privește cum plouă! / Hai, răzi ca și mine și treci / de te culcă sub masa cea nouă, / să nu-i simți țărâiala și brațele reci. / Venim dintre oameni și-i greu / să fii prăfuit și desculț și plouat; / hai, dormi până mâine, căci mâine / are să te șteargă câinele meu / pe care-l iubesc și îl bat." (idem).

Poemul intitulat *Manifest liric*, precum placheta însăși, sintetizează imaginea pe care tânărul autor o are despre condiția poetului în societate și în lume. Toate celelalte poeme din ciclul al doilea al plachetei (*Prietenilor mei, poeți*) dezvoltă această imagine în scenarii lirice palpitând de dramatism și de o insolubilă revoltă. Poetul este exclus din societate, considerat o ființă marginală, asociată degradării umane, rătăcirii și irosirii, sub semnul inutilității. Poezia este evaluată în raport direct cu imaginea poetului, refuzându-i-se rolul spiritual și estetic la nivelul existenței umane. Este o criză adâncă a omului prins în capcana unei existențe inertiiale, osificată în norme, cutume, ritualuri, condusă de judecăți axiologice prefabricate și de prejudecăți estetice. În antiteza acestei inerii vin poezii noi – căci despre acești poeți este vorba –, care aduc un suflu nou în poezie și în existență, care vor să schimbe lumea și viața, vor să le conecteze la fluxul și la ritmul timpului. Poezii damnați, poezii respinși și izgoniți din cetate sunt poezii noi, exponenții noii generații, spirite turbulente și entuziaste, cei purtați de himera noului și a schimbării, care visează la noua poezie, apropiată de viață, de realitate, de oameni, în existența lor cotidiană, de aspirațiile, de frustrările și de visările lor. Dincolo de condiția poetului există o antiteză gravă, o contradicție care conține potențialul unor mari seisme, amenințătoare pentru o umanitate înțepenită în inerii: confruntarea dintre lumea nouă și lumea veche, ciocnirea mentalităților, coliziunea dintre viitor și trecut, generatoare a unei tensiuni ireductibile, aflată la începutul unei noi geneze. Ființa umană și poezia sunt în stare de urgență, iar poetul vagabond, alcoolic, rătăcitor prin cârciumi și prin toate locurile rele se face acuzatorul lumii vechi și al mentalității acesteia, vestitorul umil și iluminat de propriile himere al viitorului, purtătorul de cuvânt al aspirațiilor comune. De pe maidanele pe care zace, din obscuritatea alcoolică în care se refugiază de urgia oamenilor, poetul este mesagerul liber al schimbării și al timpului ce va să vină. El este cel care, din spațiul întunecos al tavernei, aspiră către lumina libertății, către regăsirea acesteia, ca stare ontologică fundamentală a omului, pierdută din cauza neputinței lui și a civilizației (v. *Pentru omul meu liber*). În această lectură, *Manifestul liric* al poetului este un manifest pentru libertatea lumii și a ființei umane, un manifest pentru libertatea poeziei.

Starea de urgență a poeziei

Circulă în poezia lui Corlaci din placheta *Manifest liric* o energie vitală, a frustrării și a urii, un suflu energetic, gata să măture tot, să schimbe lumea și omul, să transfigureze existența, într-o uriașă schimbare la față a creației. Poemele lui Corlaci palpită de forță, de vitalitate, alimentată deseori din idiosincrazii profunde, care, din adâncimile subconștientului, răbufnesc la suprafața poeziei. O frenezie a nemulțumirii și a protestului, o febră revendicativă, o neliniște ontologică permanentă, care se transformă în angoasă agresivă, o revoltă care crește spre paroxism parcurg de la un cap la altul aceste versuri, subsumate ideii de „manifest liric”, de act militant în numele schimbării și al viitorului. La Corlaci, poezia se află în *stare de urgență* (o antologie poetică a sa, din 1972, poartă chiar titlul *Starea de urgență*), condiție care traduce, la nivel estetic, starea de urgență a ființei, cuprinsă de răul veacului, într-un timp al crizei omului și al crizei istoriei. Criza existențială își găsește în poezie un mod de expresie și, căutând formule estetice de obiectivare, se proiectează și se metamorfozează la nivel liric, imprimând poeziei înseși o tensiune crescândă, o vibrație interioară care crește până la intensități paroxistice, până la explozia poemului în jerbe de sensuri obscure și incoerente, într-un discurs destructurat, dezarticulat, dizarmonic, precum secvențele spasmodice ale unei confesiuni delirante, cu imperfecțiuni și, uneori, stridente stilistice. Tema dominantă a acestor versuri este starea de urgență. Starea de urgență a ființei și a poeziei.

Corlaci scrie o poezie genuină, neelaborată, născută parcă din transcrierea nudă a gândurilor anarhice, ca o traducere textuală a fluxului conștiinței, fără preocupări și complicații estetice. Citită astfel, în dimensiunea ei ontologică, poezia corlaciană este o fișă clinică a conștiinței, documentul frust al unei existențe dramatice, teritoriu al unei ireductibile antiteze între iluzie și realitate. Este o poezie care lasă senzația de imperfect, neterminat, nefinisat, plin de obscurități semantice și stângăcii stilistice. Dar tocmai de aici se naște senzația de autenticitate, bazată pe experiența intensă a trăirii, dusă la ultimele limite. Tensiunea și discontinuitatea stării interioare se reflectă în caracterul alert și discontinuu al discursului poetic. În definitiv, acesta este sensul schimbării în paradigma poetică pentru care tinerii insurgenți militează: epurarea estetică a poeziei, coborârea ei în realitate și apropierea de viață, reînvestirea cu atributele autenticității, recredibilizarea ei prin regăsirea vocației de mijloc de expresie al existenței. Avem de-a face cu o poezie nonconformistă, într-o epocă dominată de estetism, o poezie nouă, proaspătă, „imperfectă”, de aceea mai credibilă decât cea corectă estetic, amenințată de sterilitate. Nonconformismul, caracterul genuin, starea de urgență, mesianismul, antiestetismul participă la noutatea acestei poezii. Dintr-un atare punct de vedere, *Manifest liric* este volumul emblematic al poeziei și al poeziei lui Corlaci, care trebuie privit ca o artă poetică.

La Corlaci, poezia este mai mult decât poezie. El o aduce din sfera înaltă a artei în teritoriul existenței, în ipostazele ei triviale, marginale, sordide. Are loc o schimbare de statut al poeziei, o glisare din estetic în ontologic. Din experiență estetică, izolată într-un orizont autonomizat al literaturității și în sfera unui fel de autism livresc, poezia se transformă în mod de existență și de supraviețuire, devine mijloc de afirmare a frustrării și a revoltei, de acuzare a contemporanilor și a societății, mod de evadare pe calea spiritului și a trăirii poetice în spații paralele, ca alternative la lumea reală. Spiritul libertății își pune o puternică amprentă pe această experiență poetică. Este poezia unui om liber în spirit, care aspiră să fie liber și la nivelul existenței, liber de constrângerea dogmelor și a normelor, a mentalității construite pe ipocrizii și duplicități de ordin social și moral. În treacăt fie spus, libertatea l-a obsedat toată viața pe poet, iar visul libertății l-a făcut să apeleze la soluții extreme: în anii '70, a cerut azil politic în Franța și, după ce l-a obținut, a făcut greva foamei pentru a-și aduce familia în lumea liberă. A preferat să trăiască în libertate, chiar dacă într-o condiție socială umilă. A murit ca

portar al unui hotel din Paris, când în România era un scriitor aureolat de apartenența la generația războiului, generația pierdută a literaturii române.

În spiritul procesului de schimbare, pentru care militează frenetic în cadrul mișcării *Albatros*, Corlaci scrie în contra curentului tradițional, al poeziei ca transfigurare estetică a universului interior. Tânărul poet este consecvent cu ideile pe care el și colegii săi le propagă în cheia revoltei și insurgenței estetice: face din poezie un mod de comunicare asociat vieții simple, un instrument de expresie, o "coboară" în mediile "joase" ale existenței din cerurile ei literare. De aceea respinge poezia estetizantă, refuză literaturizarea experienței lirice, căreia însă îi deschide larg porțile spre autenticitate, spre viața vibrantă și frenetică. Alături de ceilalți poeți ai "noului val", precum Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Dimitrie Stelaru (puțin mai vârstă decât ceilalți), Constant Tonegaru, Al. Lungu, Victor Tornyopol, Sergiu Filerot și alții, aduce poezia în normalitate, în mijlocul existenței. Este idealul pe care generația lui îl asumă în procesul de schimbare a canonului poetic.

Aknowledgements

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077"

BIBLIOGRAPHY:

- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995
 Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Editura Eminescu, București, 1972
 Corlaci, Ben., *Tavernale*, Editura Cădran, București, 1941
 Corlaci, Ben., *Pelerinul serilor*, Editura Alfa, București, 1942
 Corlaci, Ben., *Arhipelag*, Editura Prometeu, București, 1943
 Corlaci, Ben., *Manifest liric*, Editura Forum, București, 1945
 Corlaci, Ben., *Poezii*, Editura pentru Literatură, București, 1969
 Corlaci, Ben., *Starea de urgență*, Editura Cartea Românească, București, 1972
 Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București, 1975
 Cristea, Valeriu, *A scrie, a citi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992
 Cristea, Valeriu, *Criza culturii*, *Caiete critice*, nr. 3, 1993
 Iorgulescu, Mircea, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, București, 1976
 Iorgulescu, Mircea, *Critică și angajare*, Editura Eminescu, București, 1981
 Ivan, Sorin, *Opera poetică a lui Ion Caraion*, Editura Universitară, București, 2014
 Ivan, Sorin, *A Tragic Poet of the East*, Österreichisch-Rumänischer Akademischer Verein, Wien, 2014
 Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002
 Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
 Manu, Emil, *Generația literară a războiului*, Editura Curtea Veche, București, 2000
 Manu, Emil, *Eseu despre generația războiului*, Editura Cartea Românească, București, 1978
 Manu, Emil, *Sinteze și antisinteze literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975
 Manu, Emil, *Istoria poeziei românești moderne și moderniste*, Editura Curtea Veche, București, 2004

- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române – de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000
- Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Pontica, 2007
- Negoîțescu, Ion, *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970
- Negoîțescu, Ion, *Analize și sinteze*, Editura Albatros, București, 1976
- Negoîțescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994
- Petroveanu, Mihail, *Traectorii lirice*, Editura Cartea Românească, București, 1974
- Piru, Al., *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Piru, Al., *Poezia românească contemporană*, I, Editura Eminescu, București, 1975
- Pop, Ion, *Pagini transparente. Lecturi din poezia română contemporană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997
- Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006
- Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, ediția a II-a, Editura Albatros, București, 1977
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Fundația Luceafărul, București, 2001
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Ediția I, Editura Cartea Românească, 1974, Ediția a II-a revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978
- Simion, Eugen, *Prefață la volumul Geo Dumitrescu: Aș putea să arăt cum crește iarba*, Editura Eminescu, București, 1989
- Simion, Eugen, *Fragmente critice*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1997-2000
- Steinhardt, Nicolae, *Între viață și cărți*, Editura Cartea Românească, București, 1976
- Streinu, Vladimir, *Poezie și poeți români*, Editura Minerva, București, 1983
- Ștefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, Editura Mașina de scris, București, 2005

A DRAFT FOR A PHENOMENOLOGY OF THE 80ST LITERATURE FOR THE USE OF THE EAST INTELLECTUALS

Virgil Podoabă, Prof., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Propunerea de față este o schiță de fenomenologie a opzecismului, care intenționează să constituie o bază de înțelegere a literaturii românești denominabile cu acest termen, pentru uzul străinilor, dar mai ales a cititorilor din Europa de Est, fostă comunistă. Mi s-a părut mai util să încerc să indic pe scurt, pentru acești receptori, anume, importanța neobișnuită pe care fenomenul literar opzecist o are mai ales pentru proza, însă nu mai puțin și pentru poezia, română contemporană și, cu siguranță, nu numai pentru această secvență a istoriei sale.

Acest fenomen literar, care a reprezentat o mutație de paradigmă literară, mi-a apărut ca avînd caracteristicile a ceea ce Jean-Luc marion a descris sub numele de „fenomen saturat”: anume, excesivitatea manifestării sale, complexitatea și profunzimea sa, metamorfoza subiectului constituant în adonat și interpretarea sa plurală.

Spre a le atesta concret, am pus la lucru, în descrierile lor specifice participanților (scriitori și critici deopotrivă) la fenomenului literar în discuție, principalele concepte legitimize ale poeziei opzecismului, precum generaționismul, cotidianismul, textualismul, autenticismul, experimentalismul sau postmodernismul. Concluzia studiului e că nici unul din conceptele prin care s-a străduit opzeciștii să se autolegitimeze nu e suficient de încăpător pentru a descrie un fenomen saturat ca opzecismul literar și că doar o fenomenologie lărgită a sa, evident, pentru care schița de față nu e decît un punct de plecare, descrie adecvat de adevărata realitate a acestuia.

Keywords: *fenomen saturat, cotidianism, autenticism, textualism, experimentalism*

Propunerea de față a avut ca pretext postfața la o antologie tradusă în limba maghiară și apărută în 2008, sub titlul *Dilingó*, la editura Noran din Budapesta, cuprinzînd 10 titluri și 10 nume de proză scurtă opzecistă (1). Nu am prezentat, conform cutumei postfeței, prozatorii și textele din sumarul antologiei, ci mi s-a părut mai util schițez fugitiv o scurtă fenomenologie a opzecismului, care să constituie o bază de înțelegere a prozelor selectate pentru cititorul din Ungaria. Desigur, vizînd cititorul maghiar, am vizat totodată cititorul din Europa de est în general. De asemenea, mi s-a părut mai util să încerc să indic, pe scurt, importanța neobișnuită pe care fenomenul literar mai larg, reprezentat cu forță de prozatorii antologați, o are pentru proza română contemporană și, cu siguranță, nu numai pentru această secvență a istoriei sale. Căci autorii selectați aici nu sunt doar niște prozatori foarte talentați și valoroși, ci ei participă, alături de alții, la apariția și ecloziunea unui moment literar ieșit din comun, de modificare radicală, chiar de mutație, în istoria prozei române postbelice și chiar în întreaga ei istorie, de la origini până azi. Mai mult: cum la acest moment literar – anume: deceniul 9 al secolului XX – a participat simultan și poezia, iar uneori și critica, se poate vorbi de o *mutație* în întreaga literatură română: chiar de o mutație de paradigmă literară. Acum, după peste 35 de ani de la prima sa manifestare, putem vorbi de un fenomen literar cu tăsături fenomenologice specifice cît se poate de vădite.

Un fenomen literar de excepție și excesiv, un fenomen de discontinuitate

Chiar din momentul apariției lor pe scena literaturii noastre, la începutul anilor '80 ai secolului trecut, scriitorii de proză scurtă, împreună cu mulți alții, împreună cu poeții și criticii congeneri cu ei, au reprezentat, în România postbelică din era comunistă, *un fenomen literar de excepție și excesiv* în accepția fenomenologică a termenului. „De excepție”, pentru

că, încă de la apariția sa, părea să fie un fenomen fără precedent în epoca postbelică, și „excesiv”, pentru că, încă de-atunci, și-a manifestat (chiar în sens fenomenologic) diferența față de anterioritatea literară, inclusiv față de perioada interbelică, la modul iruptiv și cu o eclatanță orbitoare. Încă de la debutul său, a fost un fenomen de a cărui amploare incomparabilă, de a cărui profunzime neobișnuită și putere novatoare extra-ordinară pe planul discursului literar, al problematicii și al temelor literare ne dăm seama de-abia azi. Dând impresia că nu se aseamănă cu nimic anterior, proza scurtă și poezia tinerilor autori de-atunci părea să constituie – atât în ochii criticii, cât și în cei ai cititorilor – mai degrabă *un fenomen* (și un moment) *de discontinuitate* decât unul de continuitate în istoria literaturii române. În orice caz, un fenomen ininteligibil prin tradiția/ linia dominantă, încă activă, a prozei românești postbelice.

Firește, ulterior, chiar prozatorii înșiși, însă nu în aceeași măsură și poeții, și-au căutat strămoșii autohtoni, dar nu i-au găsit, cum nu i-a găsit nici critica, în tradiția canonică a prozei noastre interbelice sau postbelice, ci în epica, în acea vreme încă neintrată în canon, a marilor prozatori Radu Petrescu, Costache Olăreanu și Mircea Horia Simionescu, alcătuind ei înșiși prin anii ‘50-’60, împreună cu alți câțiva, un grup mic marginal, dar foarte select, situat cumva lateral și chiar ex-centric în raport cu tradiția principală a narativei române, numit *Școala de la Târgoviște*.

Un grup compact, anxionist, și primul său concept legitimator

La fel ca și prozatorii din această Școală, noii prozatori, de altfel, ca și noii poeți, de la începutul anilor ‘80 au apărut și s-au manifestat – mai curând din motive politice decât de doctrină literară, dar inițial și grazie lor – în spațiul public ca *un grup compact*. A fost, fără-ndoială, cel mai solidar grup literar postbelic din România, iar el și-a creat, chiar în acei ani de dictatură comunistă, câteva spații de acțiune publică în țară, între care Sighișoara e cel mai faimos. Inițial, părea să fie vorba doar de un grup bucureștean, care s-a format în două cenacluri universitare prestigioase din capitală: poeții, în celebrul *Cenaclu de Luni*, îndrumat de cel mai prestigios critic al vremii, Nicolae Manolescu, iar prozatorii, în cenaclul *Junimea*, îndrumat de fostul critic marxist Ovid S. Crohmălniceanu. Cu câteva excepții care-ntăresc regula, și unii, și alții au debutat editorial în antologii colective. Noii prozatori din acea vreme a debutat cu antologia *Desant* ‘83, cuprinzând 18 nume de autori. Spre deosebire de microgrupul *Școala de la Târgoviște*, grupul de prozatori, la fel ca și cel al poezilor, a fost, din start, un grup masiv, foarte numeros și, trebuie adăugat neapărat, de excelentă calitate intelectuală. Foarte repede, deja pe la mijlocul anilor ‘80, el va crește și mai mult și deveni un grup extrem de masiv, de impunător numeric și calitativ. Chiar dacă un timp, foarte scurt, de un an sau doi, nucleul bucureștean al prozatorilor a funcționat, la fel ca și cel al poezilor, în mod sectar, deja la începutul anilor ‘80, acesta și-a dat seama de puterea grupului în context comunist și a trecut deliberat la o politică de anexiune a provinciilor literare, precum grupul ardelean din jurul revistei studențești de la Cluj, *Echinox*. inventând pentru aceasta și un concept legitimator foarte larg, sub a cărui cupolă să încapă cât mai multe nume noi de valoare: cel de generație. Dar nu atât de generație de vârstă, cât de generație de creație. Astfel, atât prozatorii, cât și poeții s-au autobotezat / autointitulat, luând ca reper anii lansării lor în spațiul literar, *Generația ‘80* sau, adjectival, *Generația optzecistă*, iar fenomenul literar pe care l-au creat a fost numit de la o vreme *Optzecism*, nume pe care, de altfel, deși nu se mai potrivește, îl păstrează până azi, în discursuri, atât criticii, și scriitorii. Sub pălăria acestui concept de legitimare literară vor intra rapid și cele mai importante nume de scriitori tineri din Transilvania, Banat și Moldova.

Compus dintr-un număr deja impozant de scriitori, majoritatea născuți cu mai mulți sau mai puțini ani înainte sau după 1950, dar debutați editorial și afirmați de critică, firește, în anii '80, din *grupul optzecist inițial* fac parte prozatori bucureșteni sau numai legați de București prin studiile universitare, precum Emil Paraschivoiu (născut în 1946), Ioan Lăcustă, Gheorghe Crăciun (n.1950), Gheorghe Ene, Gheorghe Iova, Mircea Nedelciu (n. 1950), Sorin Preda, Constantin Stan, Nicolae Iliescu, Cristian Teodorescu, Hanibal Stănciulescu, Mircea Cărtărescu (n. 1956) sau George Cușnarencu. Cum, însă, această generație literară – cea mai unită ca program estetic și strategie de afirmare din perioada postbelică, comunistă – a dus, după cum am mai spus, o politică anexionistă, în timp ea s-a extins în afara Bucureștiului, adjudecându-și rapid câteva nume importante de provinciali, precum cele ale transilvănenilor Alexandru Vlad (n. 1950) și Ioan Groșan, acelea ale tripletei bănățene alcătuite din Viorel Marineasa, Mircea Pora și Daniel Vighi, acela al moldoveanului Petru Cimpoeșu sau chiar numele unor bucureșteni get-beget, inițial independente față de nucleul de bază al grupului, cum sunt cele ale lui Bedros Horasangian și Ștefan Agopian (ambii născuți în 1947). Firește, apetitul anexionist al Generației '80 nu a fost satisfăcut doar cu aceste nume de referință, ci a crescut enorm în anii '90, astfel încât ultima ei antologie prestigioasă de proză scurtă, *Generația '80 în proză scurtă*, realizată chiar de doi prozatori importanți ai Generației, Gheorghe Crăciun și Viorel Marineasa (și apărută la o editură de vază, patronată de poetul optzecist Călin Vlasie, care și-a făcut o misiune din promovarea scriitorilor optzeciști), include peste 40 de autor (2). Enorm. Excesiv deja. Dar, trebuie subliniat încă o dată, și fenomenul literar manifestat în acei ani e, indiscutabil, unul excesiv. E, cu un termen al fenomenologului francez, Jean-Luc Marion (3), un *fenomen saturat* (fr. *phénomèn saturé*).

Alte concepte legitimize

Alături de conceptul de generație, în cursul anilor '80 vor fi găsite alte patru concepte legitimize atât pentru proză, cât și pentru poezie, care, spre deosebire de cel dintâi, vor fi induse direct din realitatea textelor publicate: realismul cotidian (sau cotidianismul), textualismul, experimentalismul și postmodernismul. Aceste patru concepte nu au fost create și impuse doar de către critici, precum Monica Lovinescu (care l-a inventat pe primul) sau Marin Mincu (care l-a teoretizat pe al doilea), ci și, poate mai ales, de către scriitorii înșiși, care s-au remarcat de la bun început, ca și prozatorii Școlii de la Târgoviște, printr-o conștiință teoretică mult mai puternică decât scriitorii anteriori, iar unii, precum poetul Alexandru Mușina sau prozatorii Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova și Mircea Nedelciu, și-au confirmat în timp vocația de teoreticieni și poeticieni de vârf, cu performanțe net superioare, cu excepția lui Radu Petrescu, celor ale tuturor înaintașilor. Primele trei au mai degrabă un sens restrictiv și încearcă să surprindă – fiind totodată și concepte operante, analitice, nu doar legitimize – originalitatea și identitatea caracteristică a noii proze deopotrivă pe planurile conținutului, formei și tehnicii de producere a textelor, iar cel de-al patrulea, postmodernismul, cumulând majoritatea caracteristicilor specifice ale acesteia, are un sens larg, de sinteză. În plus, acesta are o miză teoretică mai mare decât celelalte. O miză românească și occidentală totodată: încă de când, pe la mijlocul anilor '80, a început să se impună în limbajul teoreticienilor optzeciști și în cel al criticii, acesta a reprezentat, pe de-o parte, instrumentul teoretic cel mai puternic folosit de către noii prozatori în polemica lor directă cu tradiția dominantă a prozei române și în cea indirectă cu ideologia politico-literară oficială, iar pe de altă parte, tot el a fost instrumentul cel mai eficient în procesul de racordare și sintonizare a noii proze, ca și a noii poezii, la cultura și literatura europene și americane. Toate aceste concepte legitimize și diferențiate, inclusiv cel generațional, rezistă și azi, dar ultimul, cel de postmodernism, a

iscat și iscă în continuare – întrucât, înainte de căderea comunismului, a fost implicat în polemica menționată, iar imediat după 1990, chiar din primii ani postcomuniști, în problematica revizuirii și restabilirii canonului literar contemporan – dezbateri vehemente.

Două exigențe contrarii: cotidianismul și textualismul

Primele două desemnează nivelele de evidență eclatantă și aparent contradictorii – unul vizând referentul și conținutul tematic al textelor, iar altul tehnica lor de producere și, firește, poetica pe care se întemeiază – prin care noua proză a atras atenția criticii și a cititorilor chiar de la apariția ei. Astfel încât, personal, am numit pe-atunci proza congenerilor mei *cotidianotextualistă*. Realismul cotidian sau *cotidianismul*, prin care ei au înlocuit vechiul realism, și *textualismul*, prin care au înlocuit poetica acestuia, păreau să exprime două exigențe contrarii, fiecare de o radicalitate extremă și polemice atât față de proza anterioară, în special față de roman, cât și, doar implicit, față de societatea comunistă. Pe de-o parte, tinerii prozatori voiau să surprindă realul în nuditatea sa, să fie absolut fideli față de ei înșiși și față de realitatea cotidiană din jur, fără să interpună între propria percepție de sine și a lumii în care trăiau nici un fel de ideologie. Ceea ce voiau era, adică, să-și transcrie experiența existențială – individuală și socială – în autenticitatea sa și în adevărul său existențial. Pe de alta, însă, ei aveau conștiința clară că tot ce scriu e doar text, că acesta din urmă nu e decât un construct artificial ce funcționează după legi proprii, autonome, că, de fapt, scrisul nu e decât un proces de textualizare sau, cu termenul propus de Gheorghe Iova, de „textuare” de sine și a lumii contemporane, dar și de re-textualizare a textelor trecutului și prezentului: un proces care se referă atât la sine însuși, cât și la textele tradiției și contemporaneității, unul, altfel spus, autoreferențial și intertextual. Un proces, însă, relaxat, lipsit de solemnitate și crispă, care apelează, pe ambele sale laturi, la joc, ironie, umor, parodie sau pastişă.

Pornind de la credința că realul – adevărul existenței individuale și colective – se revelează deplin, în nuditatea sa, doar în viața cotidiană, ei au substituit referentul emfatic și solemn al prozei realiste anterioare – marile evenimente sociale și individuale – cu cotidianul alienant, iar marile adevăruri ale acesteia, implicând o viziune totunitară și, uneori, chiar totalitară asupra omului și lumii (căreia îi corespundea romanul ca modalitate epică de a le pune în formă estetică), cu micile adevăruri ale existenței factice, contingente, implicând o viziune fragmentaristă asupra acestora (căreia îi vor corespunde diversele tipuri de proză scurtă ca modalități de a le pune în formă): „adevărurile mici sunt mai importante decât adevărurile mari”, afirmă Gheorghe Crăciun și Viorel Marineasa în preambulul la antologia citată. Această opțiune radicală îi va determina să scrie, cum spun tot cei doi autori, „o proză neideologizată”, care surprinde „nuanțele subtile ale vieții de zi cu zi și ale interiorității umane anonime, dintr-o perspectivă care nu poate fi acuzată nici de spirit justițiar cu voie de la poliție, nici de lipsa angajării în problematica existenței”. Cotidianismul cerea de asemenea, firește, substituirea principului verosimilității realiste, descins din poetica *mimesis*-ului clasic, cu cel al autenticității radicale, pe care proza tinerilor din anii 80 îl va institui – cum afirmă Gheorghe Crăciun în eseul *Autenticitatea ca metodă de lucru* (1982) – într-„un nou tip de autoritate ce garantează adevărul afirmațiilor sale, în locul autorității ideologice. Astfel, autobiografia, adică, în cuvintele sale, „experiența personală a lumii poate deveni un centru de greutate al actului narativ”, dar numai „cu condiția ca această experiență să aibă o valoare comună, să fie exponențială, problematică pentru comunitatea în numele căreia autorul vorbește”. Experiența personală cotidiană, autobiografia existențială – dar și cea livrescă – vor

constitui, spre a vorbi ca Lyotard, micronarațiunea legitimatoră a adevărului cunoașterii din proza tinerilor scriitori (4).

Exigența autenticității și experimentalismul

Mai mult, exigența autenticității radicale va avea consecințe inovatoare pe planul tehnicilor narative și al teoriei lor despre ele și despre proză și literatură în genere: textualismul ca atare. Aceasta îi va determina, întâi de toate, dar numai pe cei mai radicali inovatori dintre ei, să abandoneze însăși noțiunea de operă, marcată de prea multe caracteristici metafizice, precum cele de întreg, de totalitate și de formă închisă, și să o înlocuiască cu cea de text, mult mai adecvată percepției fragmentare a cotidianului, și să transforme textualismul, în bună măsură, în experimentalism. În mare, pe două linii.

Pe una din ele, aceea a exigenței autenticității, ca fidelitate față de sine și de experiența cotidiană a lumii, ei se antrenează în căutarea și inventarea unor tehnici noi, experimentale, de autodescriere și de descriere narativă a lumii, mergând de la experimentul lingvistic până la cel naratologic și retoric. Dintre toți, cei mai radicali experimenter au fost prozatorii din primul val opzecist, din grupul *Noii*, alcătuit din scriitori ca Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun, Gheorghe Ene, Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Constantin Stan, care proiectau să creeze chiar un nou limbaj și o nouă sintaxă, care inaugurau tehnici de transcriere „directă”, instantanee ori simultană, a cotidianului, inspirate din arta fotografică, cinematografică sau videoclip, care inventau strategii naratologice și retorice de depotențare a naratorului omniscient și de potențare a naratorului parțial, precum și de textualizare a unui nou personaj: cititorul. Etc. Al doilea val de prozatori opzeciști e, însă, mai moderat experimental – căci unii dintre ei nu acceptă nici măcar noțiunea de text în locul celei de operă – și se va plasa, în genere, doar într-un experimentalism de strictă funcționalitate în interiorul discursului epic propus sau în ceea ce unul dintre ei, Vasile Andru, a numit *experiment integrat*. Însă toți vor contribui la boicotarea structurilor date ale romanului anterior și la înnoirea generală, pe toate planurile, a prozei românești contemporane.

Pe cea de-a doua linie, cea a relațiilor propriilor texte cu textele tradiției și cu cele contemporane, noii prozatori au inovat mai puțin decât au recondiționat și resemantizat forme deja încercate de meta-, para-, arhi-, hyper-, și intertextualitate sau, spre a folosi termenul generic al lui Gérard Genette din *Palimpsestes*, de transtextualitate (5), fiindcă maeștrii Școlii de la Târgoviște, Radu Petrescu, Costache Olăreanu și Mircea Horia Simionescu, erau deja mari experți și chiar inovatori în domeniul tehnicilor specularității și autoreflexivității textuale, de altminteri, la fel ca și în joc și ironie – categorii pe care tinerii prozatori le-au renovat și refuncționalizat cu abilitate în discursurile lor narative. Pe această linie, să-i zicem, semi-experimentală, atitudinea lor a fost, de regulă, doar relativizatoare, în fond, așa cum s-a tot spus, una nostalgică, de recuperare ludică și ironică a textelor antecesorilor și contemporanilor din generațiile mai vechi.

În general, pe ambele linii, „mutația fundamentală” care s-a produs prin toate aceste tehnici textualiste, orientate, în genere, în sens existențial, non *tel-quel*-ist, a fost aceea, cum spune Gheorghe Crăciun în eseul *Experimentul unui deceniu (1980-1990)*, „de la reprezentare la autoreflexivitate” și chiar, uneori, la „antireprezentare”, fără însă a abandona cu totul reprezentarea, pe care, din contră, uneori au chiar întărit-o prin intermediul procedeelelor menționate de re-producere „directă” a experienței cotidianului.

Postmodernismul

În fine, majoritatea caracteristicilor surprinse de aceste trei concepte legitimatoră, teoretizate, uneori, sub alte nume de către scriitorii înșiși, cotidianismul/ autenticismul,

experimentalismul, textualismul, dar și de altele, precum antropocentrismul (teoretizat de poetul Alexandru Mușina), integrismul spiritual ca sinteză între *anima* și *animus* (teoretizat de Ion Bogdan Lefter), eclecticismul sau pluralismul stilistic (etc.), vor fi vărsate de către militanții opzeciști, scriitori și critici, începând de pe la mijlocul anilor 80 ai secolului trecut, în conceptul lax de *postmodernism*, pe care, de altminteri, tot ei îl vor extinde și asupra prozatorilor din Școala de la Târgoviște, ca și asupra câtorva solitari din generațiile anterioare, precum Paul Georgescu, George Bălăiță sau Livius Ciocârlie: adică asupra a ceea ce personal am numit *linia livrescă, ludică, ironică și artistică* a prozei române contemporane.

Și-ntr-adevăr, aceste caracteristici descriu noua proză în ansamblul său, nu însă și pe fiecare prozator în parte sau, măcar, pe o bună parte din ei. Nici măcar operele celor mai mari opzeciști nu le vădesc în mod constant măcar pe majoritatea: operele doar a doi dintre ei prezintă, într-adevăr, aproape toate aceste caracteristici (Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu), ale altora un număr mediu, foarte relativ relevant (Gheorghe Crăciun, Ioan Groșan, Caius Dobrescu), iar ale unora doar câteva, oricum, prea puține pentru a fi relevante (Alexandru Vlad, Petru Cimpoieșu). În sine, nimic rău în asta. Nimic anormal sau peiorativ din punct de vedere valoric. Că opera unui mare scriitor sau a altuia are mai degrabă caracteristici postmoderne decât moderne sau invers – nu are relevanță axiologică. Anormal este, însă, faptul că militanții postmodernismului de la noi utilizează – tacit sau expres – conceptul într-un mod axiologizant, interesat. Dar și mai anormal este că utilizează cel mai adesea un concept de postmodern imprecis, fluid și prioritar tehnic. Aici e problema. Tehnicile scripturale ca atare, chiar dacă considerate postmoderne, nu pot decide singure caracterul unei opere sau alteia. Aceleași tehnici pot servi deopotrivă opere care subîntind viziuni moderne asupra lumii sau postmoderne. Și nu există operă serioasă care să nu subîntindă – explicit sau numai implicit – o viziune sau alta asupra lumii, fie ea tradițională, modernă sau postmodernă. De aceea, am încercat să propun, pentru această secvență a prozei românești, un concept mai rafinat și operant de postmodernism, firește, în opoziție cu cel de modern, care să nu țină cont doar de tehnicile așa-zis postmoderne, doar de instrumentarul tehnic și încă de câteva mărci tematice și referențiale, ci și, mai ales, de viziunile asupra lumii, de, să le zicem, viziunile ontologice, prezente implicit sau explicit în operele propriu-zise.

Plecând de la evidența că principalii gânditori postmoderni (Lyotard, Baudrillard, Rorty, Virilio) dau într-un fel sau altul, direct sau indirect, dreptate distincției lui Vattimo dintre „gândirea tare”, *il pensiero forte*, specifică culturii metafizice tradiționale, dar și celei moderne, și „gândirea moale”, *il pensiero debole*, specifică numai celei postmoderne, conceptul propus de postmodern, indus din gândirile lor, se străduiește să discearnă la bază, antrenând o criterologie specifică în analiza fiecărei opere în parte, între opere cu viziuni ontologice tari și opere cu viziuni ontologice slabe. În funcție de acestea, se poate vedea mai limpede dacă buchetul de tehnici așa-zis postmoderne, dintre care multe au fost folosite deja de Apuleius și Cervantes, slujesc o viziune postmodernă sau una doar modernă. Ori chiar una mai veche, tradițională. Căci tehnicile nu sunt suficiente pentru a decreta opera cuiva într-un fel sau altul, ele putând servi, în principiu, orice viziune: de pildă, tehnicile foarte postmoderne utilizate de Gheorghe Crăciun în romanul de dragoste *Frumoasa fără corp* servesc, în ultimă instanță, o viziune metafizică forte, în virtutea căreia ființa feminină nu este radical contingentă ca în gândirea postmodernă, ci e susținută, dincolo de toate aparențele contingente, de un tipar imperisabil, care reamintește de Laura lui Petrarca. Evident, doar în cazurile în care tehnicile scripturale considerate postmoderne în diferite inventare servesc o viziune ontologică slabă, avem de-a face cu opere, într-adevăr, postmoderne. Combinând – dar și confruntând – viziunile ontologice prezente în opere cu aspectul lor tehnic am propus conceptul de onto poetică, iar acesta poate distinge bazal între opere cu onto poetici tari și

opere cu onto-poetici slabe, adică între operele moderne și cele, foarte puține, cu adevărat postmoderne. Un ultim nivel, bazal, al acestui concept de postmodernism, este acela a ceea ce am descris într-o carte prin conceptul de experiență revelatoare (6), ca experiență ce lasă urme indelebile și schimbă, precum cea al sfântului Pavel de pe drumul Damascului, subiectul care-i este sediul (personajul sau subiectul creator). Experiență care e una tare în toată literatura de dinaintea postmodernismului, iar una moale în postmodernism, adică o experiență, de fapt doar o simili-experiență, un simulacru de experiență revelatoare, ce nu mai lasă urme și nu mai e capabilă să transforme subiectul uman, precum în romanul *Modification* a lui Michel Butor, unde numai de modificarea personajului nu e vorba. Sau la noi la unii prozatori afirmați în deceniul 7 (ca Gabriela Adameșteanu sau Mihai Sin) și la optzeciști înșiși.

Dar nici chiar conceptul de postmodernism nu este suficient de încăpător pentru a cuprinde și descrie complet noua proză, de fapt, noua literatură (dar și noua critică) apărute în anii '80 ai secolului XX. Nici un concept nu le poate face față. Ceea ce s-a întâmplat atunci nu numai în proza românească, ci și în celelalte genuri și, probabil, chiar în artele plastice și muzică (firește, în cele care s-au putut sustrage ideologicului) este un fenomen mult mai vast, mai profund și mai complex decât poate să surprindă un singur concept. Spre deosebire de categoria fenomenelor sărace în intuiție (în sens kantian), cum sunt obiectele științelor matematice, sau de cea a fenomenelor comune, cum sunt obiectele științelor naturii sau obiectele tehnice, cărora conceptele le corespund perfect și pot fi descrise și definite complet prin intermediul lor, nici un concept, oricare ar fi el, nu poate descrie complet și nu corespunde realității excesive a fenomenului literar irupt atunci (7), iar acesta nu-și găsește, cred, în istoria literaturii române, nici o altă analogie decât în fenomenul literar pașoptist și în cel interbelic. E vorba, cum am mai spus, de un fenomen artistic excesiv, copleșitor, de un *fenomen saturat*, cu multe ramificații și manifestări zonale: un fenomen plural, dar cu câteva caracteristici fenomenologice specifice, de a cărui importanță – fără precedent în epoca postbelică – de abia acum începem să ne dăm seama cu adevărat.

În plus, trebuie adăugat aici că fenomenul optzecist e un fenomen saturat plural alcătuit el însuși din alte fenomene saturate, operele însele, dar și textele teoretice, mereu reinterpretabile și ele, precum și evenimentele produse în anii ecloziunii sale și în cei de după, pînă azi, chiar. În fața unui asemenea fenomen, subiectul perceptor (criticul, cercetătorul) nu mai poate fi un subiect puternic, constituant, care, posedînd un concept adecvat, își impune punctul de vedere obiectului cercetat, descriîndu-l și definindu-l în integralitatea sa, ci un subiect diminuat, slab, copleșit de fenomenul cercetat, care nu posedă pentru el un concept adecvat și care, de fapt, nici nu mai e un subiect fenomenologic constituant, ci unul constituit de ceea ce cercetează. Pe acesta, Jean-Luc Marion nici nu-l mai numește subiect, ci adonat (8): adică, un „subiect” care, departe de a conferi obiectului/ fenomenului său o identitate certă, își primește el însuși identitatea de la el. Astfel încît, grație manifestării excesive, complexității și profunzimii fenomenului în discuție, ca și grație metamorfozei subiectului însuși în adonat, interpretarea dată de el acestuia nu va fi niciodată nici completă și sigură, nici finală, și nici măcar nu va fi doar una, ci va fi o interpretare tatonantă, parțială și, potențialmente, fără sfîrșit, mereu reluabilă și corijabilă. Plurală.

În orice caz, cel puțin pentru istoria literaturii române, fenomenul literar 80 marchează o mutație fundamentală cu consecințe în durată lungă a istoriei sale: anume schimbarea limbajului literaturii (și chiar al criticii) românești. Or, o asemenea schimbare radicală la nivelul limbajului indică schimbări la toate celelalte nivele ale literaturii, care cer perspective plurale de înțelegere și interpretare. Iar pentru a le găsi principiile unificatoare, prima abordare ar trebui să fie cea fenomenologică. Însă mult mai lărgită decât cea de față.

BIBLIOGRAPHY:

1. *Dilingó*, „nyolcvanas nemzedék”, *10 kortárs román novellista*, Válogatta és összeállította Virgil Podoabă és Traian Ștef, Előszó Esterházy Péter, Utószó Virgil Podoabă, Budapest, Ed. Noran, 2008, pp. 263-274.
2. Crăciun, Gheorghe, Marineasa, Viorel, *Generația '80 în proză scurtă* Pitești, Editura Paralela 45, 1998.
3. Marion, Jean-Luc. *În plus*. Studii asupra fenomenelor saturate, trad. de Ionuț Buliuță, Sibiu, Ed. Deisis, 2003.
4. Lyotard, Jean-Francois, *Condiția postmodernă*, trad. și pref. de Ciprian Mihali, București, Ed. Babel, 1993.
5. Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au degré second*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
6. Pentru acest concept, v. Podoabă, Virgil, *Metamorfozele punctului*. În jurul experienței revelatoare, Pitești, Ed. Paralela 45, 2004, pp. 15-22, și *Fenomenologia Punctului de plecare*, Brașov, Ed. Universității Transilvania, 2008.
7. V. Jean-Luc Marion, *Fiind dat*. O fenomenologie a donației, trad. de Maria-Cornelia și Ioan i. Ică jr, Sibiu, Ed. Deisis, 2003, pp. 323-369.
8. Id. *ibid.*. pp. 387-418.

AESTHETIC APPROACH OF ROMANIAN PAMPHLETS

Odette Arhip, Prof., PhD, Echological University of Bucharest

Abstract: Having its origin in Antiquity (Aristophanes, ancient orators), the pamphlet is a border-genre. It pictures the meddling of literature, social context and individual thinking. The present contribution focuses on journalistic pamphlets with literary bonds (Tudor Arghezi, N. D. Cocea). Their authors act for the new literary and political Romanian consciousness at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. One of the main intents is to discuss upon text and pre-text (several empiric events re-designed in the discourse). The event is presented as an effect of the discursive force induced by a turbid political environment. The text evaluates the events due to moral constraints of the authors and true specific social inferences. The contribution also focuses on the vigorous stylistic consequences of the writers. Both are rooted in subjectivity. The authors' personality and vision are also mirrored in vocabulary. They seemed to be opponents of art for art aesthetic formula, but their self-approach helped to the development of national aesthetic conscience and highlighted precious artistic value. Due to these writers, the pamphlet is devoted to a literary genre, winning the right of being a constant presence in Romanian literature.

Keywords: pamphlet, artistic value, literature, style, journalism

Introducere. Genurile clasice s-au impus fără probleme majore, în vreme ce toate speciile ori genurile hibride au întâmpinat probleme taxonomice, axiologice și paradigmatic. Părerile cu privire la acestea sunt împărțite și, nu de puține ori, au produs polemici chiar.

În această situație se află și pamfletul, o ipostază deopotrivă literară, jurnalistică ori chiar filosofică, care se bucură de o lungă tradiție istorică. Rezistența temporală nu ajută la delimitări, iar specificul secolului XX și XXI complică lucrurile, deoarece mesianismul scriitorului român îl apropie și mai mult de politică. Contribuțiile lui Eminescu, Caragiale, Slavici au contribuit la „reconsiderarea valențelor literare ale publicisticii” și au conturat „un nou gen, proza jurnalistică sau proza oratorică” (Munteanu: 1999, 8). Satira din Antichitate cunoaște forme hibride în epoca modernă ori se supune principiului mai generos al „transtextualității” (Genette: 1982), putându-se vorbi despre pamflet liric, roman-pamflet, tabletă-pamflet, eseu-pamflet.

Critica literară românească lansează și o altă ipoteză interesantă – implicarea teatralității și a comportamentului ludic în publicistică (Ghițoi: 2005, 57). Este adevărat că această sugestie de interpretare vine prin prisma activității lui I. L. Caragiale al cărui renume este datorat dramaturgiei. Dar dincolo de asocierea cea mai la îndemână, se găsesc și alte argumente mult mai puternice pentru o astfel de paralelă: „Teatralitatea ... este pasarela adecvată care face trecerea de la universul artei la lumea empirică și, în același timp, instrumentul de disjunctie între aceste două lumi, astăzi atât de ieșite din comun... Teatralitatea deschide poarta locului teatral înspre spectacolul existenței numai pentru a o reînchide foarte repede și pentru a produce *teatrul total*, *teatrul pur* și *antiteatrul*” (Ubersfeld: 1999, 89). Solomon Marcus consideră teatrul un limbaj apt să surprindă și să exprime esența gândirii, esența acțiunii sociale, ceea ce implică din nou legătura cu activitatea publicistică și produsele jurnalistice (Marcus: 1989).

În cazul lui Arghezi, teatralitatea este numai un aspect intuitiv ce figurează în numeroase texte publicistice. Iată un exemplu de aluzie la dimensiunea teatrală în elogiarea

postumă a unui mebru al Academiei, Ion Kalinderu: „Sunt figuri care joacă, în viu, rolul statuiilor sau al palatelor – și pentru care simți o suferință când, în timpul unei absențe, au dispărut. Golul acesta este, fără pricină imediată, trist” (Arghezi: 2003, 1344). Rolul activ al observatorului și *punerea în scenă* din discurs presupun o interacțiune socială față de care scriitorul manifestă interes. El agreează însă uneori aspectul emfatic prin care se deconspiră defectele unei persoane cu o funcție critică și moralizatoare. De pildă, inclusiv titlul (*Salut, mediocritate!*) subliniază decizia de demascare: „Pretenția și ifosul, la cei care nu au statul să le poarte, trebuiesc lovite peste nas. Sunt măști pe care e milostiv să le lași să zacă pe unii ochi; altele în a fi smulse, și uneori și cu puțină barbă, slujesc” (Arghezi: 2003, 284). Cu toate acestea, rolul depreciativ al teatralității nu ajunge însă niciodată la un nivel inferior, nesincer ori artificial, pe care l-a criticat inclusiv William Shakespeare prin replicile personajului Hamlet: „Recită tirada, rogu-te, cum ți-am rostit-o eu, ușor curgător; ci dacă o răcnește, așa cum fac mulți dintre actorii ăștia, mai bine îl pun pe crainicul orașului să-mi recite versurile” (Shakespeare: 1986, 375). Se remarcă numai ironia care macină ca o rugină, dar vrăjește prin ritm, contrast și încordare.

Ceea ce G. Banu desemna prin sintagma *teatrul memoriei*, având în vedere efemeritatea spectacolului teatral, funcționează și în cazul publicisticii lui Arghezi – verdictele sale stilistice rămân în mintea cititorului peste decenii, secole și se răsfrâng și asupra altora din aceeași categorie: „Căutați în Goethe vreo frază de-a domnului C. Banu. N-o să găsiți. La domnul Banu găsiți însă versuri întregi de Goethe. Domnul Banu se solidarizează cu Goethe, îl admite, e de o ființă cu el; o simte omul, ce vrei! Căci domnul Banu nu e profesor român; domnul Banu e o entitate, e un tip cultural, unul din aceia care, nechemați de natură în slujba culturii, nu pot să-i facă decât rău, căci n-o pricepe, sau, și mai puțin, o pricepe prost; domnul Banu e banalitate...” (Arghezi: 2003, 285). Propoziția cu rol de hiperbat (Dragomirescu: 1975, 144) din final, acest adaos cu valoare de concluzie este o surpriză pentru că, în mod intenționat, Arghezi decide să surpindă chiar prin banalitatea cuvântului concludiv ales. Acesta este, paradoxal, o banalitate în stilul arghezian atât de spectaculos. Maestrul lexicului refuză voit ineditul pentru că persoană schițată nu merită nimic mai mult.

Tudor Arghezi. Arghezi este, în primul rând, un om și un poet revoltat, în veșnică căutare a unei relații dificile asumate cu divinitatea și care nu s-a abătut de la un principiu deontologic de bază: seriozitatea și profunzimea creației. Subliniem acest lucru pentru că ar fi putut fi pentru el un pericol major. Marin Preda remarcă că toți creatorii care se bucură de succes datorită ușurinții conferite de talent (cazul lui Arghezi) ori prin încurajări nefondate din partea criticii, păcătuiesc prin „schematism, lucrări superficiale, gândite și scrise la repezeală” (Preda: 1989, 50). Nu este însă și cazul lui Arghezi mereu prezent cu un mesaj, cu semnificații profunde, îngrijorat de soarta și sensul moral al existenței omenirii; el face apel la metafora celui fugit de pe cruce asemeni Mântuitorului (Cf. *Duhovnicească*) și care își recunoaște teama omenească, dar empatizează cu cititorii articolelor sale. Apetitul lui pentru imagini verbale atât de credibile este extraordinar și constituie un adevăr de netăgăduit faptul că frazele devin deopotrivă picturale și dinamice datorită virtuozității acestui Paganini al cuvântului, iar, în minte, cititorul își construiește imagini ce fuzionează cu un concept, cu o noțiune ori cu un principiu. Gândirea acestuia nu mai are doar un nivel abstract, ci se recurge la acea gândire vizuală pe care o avea în vedere și Platon prin sintagma *nous poetikos* – Aristotel confirmă teza când afirmă „sufletul nu gândește niciodată fără imagine” (apud Wunenburger: 2004, 262).

Literatura română a început să se confrunte cu problema de delimitare a genului-pamflet abia în secolul XX, pentru că, până în acel moment, au existat numai nuanțe, tonuri ori accente pamfletare la autori (D. Cantemir, Cezar Bolliac, M. Kogălniceanu și Costache

Negruzzi) care erau desemnate și descrise prin sintagme de tipul: „bârfeli de cuvinte netrebnice”, „libele defăimătoare”, „calomnii injurioase”, „acuzatii mincinoase”. Mai târziu, apare pamfletul ca un text de sine stătător și având o origine, se pare, în general acceptată. „Pamfletul românesc se naște din proza jurnalistică” (Munteanu: 1999, 12).

Din punct de vedere etimologic, contextul nu este foarte clar pentru că acest termen a fost utilizat mult mai târziu decât stilul în sine, iar prima folosire se pare că trebuie să îi fie atribuită lui Voltaire, chiar dacă acesta avea în vedere autorul unui astfel de text. În limba română, termenii „pamflet” și „pamfletist” sunt comentați de Alecu Russo pentru prima dată (Munteanu: 1999). Tudor Arghezi însuși circumscrie metaforic specia ca un text incendiar, asociind cu termenul grecesc *phlégo* = *a arde*, ceea ce este specific și altor creatori ori specialiști. Cel care scrie privește aparte diversele specii de texte. De pildă, celebrul scriitor britanic, Rudyard Kipling, avea oroare de demersurile biografice și le considera o formă de „canibalism superior” (Barnes: 2014, 124). Arghezi iubește efectele pamfletului în limitele percepției noastre, apreciază că specia este o purtătoare a adevărului, are o funcție socială și recunoaște că Paul-Louis Courier e ctitorul acestui tip de text prin celebrul *Pamflet al pamfletelor* din 1824.

Pamfletul nu este o unealtă vindicativă, nici sindicală, așa cum s-a comentat prin anii '90 în România și „pamfletele nu sunt parțiale și efemere decât la treapta inferioară”¹. Accentul social și valoarea literară le asigură un viitor și puterea de a influența, ceea ce subliniază și criticul Silviu Iosifescu: „Invectiva este una dintre formele cele mai detectabile ale artei literare” (Iosifescu: 1971, 326). Nu este, desigur, prima remarcă de acest fel. Însuși întemeietorul genului, Courier, considera că „În toate timpurile, pamfletele au schimbat fața lumii” (Nițu: 1994, 5), iar marele critic literar George Călinescu susținea categoric: „Hotărât lucru, literatura română a început prin pamflet”². Prima afirmație pare a fi adevărată numai dacă am menționa și un singur exemplu - cazul scriitorului francez Emile Zola și al lui celebru articol „J'accuse” din reacția opiniei publice față de cazul Dreyfus, eveniment politic și juridic ce a zguduit Franța la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

Astfel, Tudor Arghezi a avut de înfruntat nu doar atitudinea reticentă a publicului care se plia după opiniile unor voci autorizate mai mult sau mai puțin, dar și critica deschisă a celui care trasa dominantă estetică a epocii, adică reputatul critic literar Eugen Lovinescu și, alături de acesta, grupul din cenaclul Sburătorul, ori reacția foarte doctrinară a lui Nichifor Crainic. Repudierea genului de către ultimul și împingerea spre periferia gustului și a stilului se explică deoarece a fost exponentul curentului tradiționalism, mai precis al gândirisimului, care nu permitea abaterea de la canoane și ieșirea din clișee. Rigiditatea și reticența s-au manifestat asupra multor personalități, tendințe, negând inclusiv necesitatea sincronizării cu literatura occidentală. Totuși, poetul a formulat inclusiv norme teoretice pentru această specie în studii și articole (*Pamfletul, Pumnul contra stupidității*) și este convins că reprezintă un „gen literar” – „El este un fel de-a slobozi condeiul în răspăr” (apud Munteanu: 1999, 30). Formularea este specifică stilului arghezian care transformă magic orice cuvânt tern într-unul expresiv fie ca o influență a esteticii urâtului (Ch. Baudelaire), fie dintr-un instinct și talent nativ.

În cei șaptezeci de ani de activitate literară, scriitorul de la Mărțișor a optat frecvent pentru libertatea pe care i-o acorda jurnalism, libertate atât de necesară spiritului său neînfrânat, dornic de provocări, dar caustic. La început, a găsit dorita posibilitate deplină de

¹Greilsamer, L. Apud Mihuleac, C. *Pamfletul și tableta. Jurnalism sau literatură?* Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2009, Iași, p. 11.

²Virgiliu Ene, *Satira în literatura română*, vol. I, București, Editura Albatros, 1972, p. XIII.

exprimare în *Revista modernă*, *Vieța nouă*, *Linia dreaptă*, *Viața socială* – toate aceste colaborări au avut loc înaintea Primului Război Mondial. În anii de neutralitate a României, scrie la *Seara*, *Facla*, *Viața românească*, *Rampa* și la o efemeră publicație culturală pe care o fondează împreună cu Gala Galaction, *Cronica*. Intrarea în război atrage mobilizarea jurnalistului ca jandarm, dar, în fapt, este colaborator extern, sub ocupație germană, la *Gazeta Bucureștilor*, unde semnează cu pseudonimul Sigma. În perioada interbelică se transformă într-un adevărat barometru al societății românești datorită spiritului de observație și experienței jurnalistice, dar și de viață acumulate. Astfel, colaborările sunt la publicații prestigioase și nu sunt deloc puține: *Viața românească*, *Gândirea*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Adevărul literar și artistic*, *Secolul*, *Progresul social* și, nu în ultimul rând, la unele pe care le conduce: *Națiunea* și *Cugetul românesc*. În toate aceste contribuții jurnalistice a abordat genuri și specii diverse, fiind atras, în mod special, de pamflet, dar și de schița de portret, cronici literare, plastice ori dramatice, tabletă și bilet. Ultimele două constituie noutăți în peisajul ziaristic românesc al perioadei și, despre acestea, autorul afirmă, încercând să le definească: „Tableta și Biletul sunt niște sinteze și pot să ia accente de vers, clarități de satiră, arome și culori de la poezie” (Arghezi: 2003, VI). Biletul și tableta sunt specii cultivate cu precădere într-o altă revistă pe care a creat-o cu multă originalitate: *Bilete de papagal*. A apărut în șase serii distincte începând cu data de 2 februarie 1928 și până în iunie 1967, anul în care scriitorul moare. Formatul liliput al periodicului nu mai fusese utilizat și s-a remarcat și prin această curiozitate la care s-a adăugat și faptul că primele numere au fost redactate în întregime de Arghezi, iar unele dintre următoarele au purtat tot câte o singură semnătură în exclusivitate: Otilia Cazimir, Ionel Teodoreanu, George Topârceanu, Felix Aderca, Urmuz.³

Ținând cont de aceste date, se trage ușor concluzia unei înclinații, pasiuni din partea lui Tudor Arghezi, dar mai important se remarcă preocuparea constantă pentru publicistică în care a produs creații consistente cantitativ și calitativ, este un numitor comun al tuturor etapelor de creație și include *in nuce* idei, crez artistic ori viziune despre lume, teme și motive ce se regăsesc și în celelalte genuri abordate de scriitor. În general, jurnalistica are calitatea de a devoala imaginea omului și a cetățeanului, nucleul preocupărilor sale în plan civic, moral și artistic. Acestea sunt și un fel de model, un ideal care devine reper pentru ceilalți membri ai breslei, iar Arghezi nu este genul de artist pasiv, absorbit de stări și interioritate, ci își asumă și se implică în multe probleme vitale ale societății și ale artei cuvântului. Încercând să actualizăm această atitudine, putem invoca teoria lui Goffman despre teatralizarea comportamentului cotidian conform căreia „regulile comportamentului transformă deopotrivă acțiunea și nonacțiunea în expresie, și fie că individul e supus la reguli sau le sparge, se comunică ceva având semnificație” (Goffman: 2003, 128).

Își exprimă explicit interesul pentru speciile și genurile jurnalistice, pentru posibilitatea de a fi cultivate de oameni talentați, dar și pentru oportunitatea ca limba română să se îmbogățească expresiv. Un exemplu este următorul fragment din articolul *Biata limbă românească* care a apărut în 1913: „În România nu mai scrie portrete, de la Panu și de la colaborarea domnului Nicu Xenopol la *Voința națională*... Portretul devine un gen literar cu *Facla*, care, sub condeii lui Nicoară al Lumii, a dat literaturii cele mai bune portrete ce s-au putut scrie în românește. Ilustre de Iser și scrise de Nicoară al Lumii, portretele *Faclei* au făcut epocă în literatura noastră” (Arghezi: 2003, 779). Așadar, Arghezi evocă laudativ figura scriitorului și ziaristului N. D. Cocea, care utiliza pseudonimul Nicoară al Lumii,⁴ dar și pe

³http://ro.wikipedia.org/wiki/Bilete_de_papagal accesat pe 2 mai 2015.

⁴<http://www.cuvantul-liber.ro/news/40114/61/center-b-Pseudonime-bdquo-Pseudonime-b-center> accesat pe 21 mai 2015.

aceea a pictorului, graficianului și caricaturistului Iosif Iser, ulterior devenit și membru al Academiei.⁵ Urmează în schimb cortegiul defectelor celor care au încercat să continue, dar le-a lipsit talentul. Scriitorul era convins, asemeni lui Dante, că proza „mai mult decât poemul poate să exprime în mai mare măsură ororile” (Perpessicius: 1936). Tonul acid și ironic arghegian îl are ca victimă pe un domn Locusteanu, autor dramatic și prozator submediocru, al cărui nume este parodiat, fiind transformat în Lăcusteanu.⁶ Simbol al distrugerii recoltelor, lăcusta în cauză este criticată intens și necruțată pentru epigonismul său și incapacitatea de a conștientiza completa lipsă de talent. Ar fi fost mai bine dacă paginile ar fi rămas albe și este cu atât mai dureroasă asocierea cu desenele normale la fel de reușite ale lui Iser. Combinația este denunțată cu o pasiune și malițiozitate devastatoare: „E o disproporție colosală, la oamenii nuli, între ceea ce cred ei că au făcut și ceea ce le-a ieșit de fapt, și această disproporție inspiră milă” (*Ibidem*, 771). Această frază, ca, de altfel, acest pamflet ori altele dovedesc cât de adevărată și semnificativă este observația lui Tudor Vianu cu privire la stilul arghegian prin comparație cu al altor scriitori români. Dacă cei de dinaintea lui s-au impus prin lirism, dulceață orală a limbii și cititorul simte nevoia să parcurgă cu voce tare rândurile, în cazul lui Arghezi este vorba de un „stil scriptic” – „Nu știu dacă Arghezi este cel dintâi, dar în tot cazul este cel mai de seamă scriitor al epocii mai noi, care redactează o proză făcută pentru a fi citită, nu ascultată, un document strălucit al stilului scriptic” (Vianu: 1973, 145). Histrionic și cu un caracter ludic al frazei, pamfletarul își ironizează victima-lăcustă prin voite cacofonii înșiruite în secvențe scurte ce accentuează deprecieră limbii române atunci când ajunge să fie utilizată de astfel de inși: „Iată un om care ar fi putut ajunge cumsecade, un negustor cu parale, cu cavou construit din vreme la cimitir, cu case în București...” (Arghezi: 2003, 771). Fraza pare un bici fonetic și ne lovește în urechi prin cacofonii intenționate pentru a percepe și mai bine lipsa de talent a lui Lăcusteanu, realizând profunzimea tonului revoltat al lui Arghezi.

Din alt punct de vedere, acceptarea și considerarea pamfletului ca un gen literar poate fi pusă sub semnul întrebării dintr-o perspectivă teoretică care ia în considerare eul creator în istorie și în societate. Astfel, pamfletul nu pare un tip de text care să se poată „re-enunța la infinit ca o specificitate istorică ce este de fiecare dată variabila unui invariant, în raport cu ceea ce nu mai este citit” (Mavrodin: 1982, 124). Eul creator vizează o istoricitate „căpătându-și de fiecare dată o nouă realitate doar prin noile valorizări (lecturi) pe care i le conferă noile contexte istorice” (*Ibidem*).

Pamfletul, în opinia noastră, traversează istoria prin inserția spațio-temporală a unor evenimente ori personaje memorabile. Dacă acesta include și calități stilistice, „eterna întoarcere” poate fi asigurată datorită valorii artistice. Această modalitate de resuscitare documentară și/sau stilistică a unui pamflet peste ani constituie și argumentul principal al demersului nostru din prezenta lucrare de disertație. Este mai mult decât util să fie cunoscut Arghezi jurnalistul, pamfletarul și cine erau „victimele” metaforelor verbale, ale instrumentelor satirice și, mai ales, din ce motive. Pentru generațiile tinere este cu atât mai important să cunoască imprevizibilul asociațiilor lexicale, sintaxa fracturată „cu sculele măcelăriei” (Arghezi: 1974, 164).

Poetul, romancierul, eseistul și pamfletarul Arghezi merită stimă egală și este impresionantă determinarea tânărului care afirma că dogmele estetice trebuie lăsate „saltimbacilor de piață publică” – sintagma apare chiar în momentul de debut, în revista *Linia*

⁵http://ro.wikipedia.org/wiki/Iosif_Iser accesat pe 21 mai 2015.

⁶http://www.crispedia.ro/Biata_limba_romaneasca_de_Tudor_Arghezi_comentariu_literar_rezumat_literar_aprecieri_critice_, accesat pe 21 mai 2015.

dreaptă. Această luciditate precoce găsește un element compensatoriu în lirism și se stimulează reciproc. Într-un volum de referință, profesorul și criticul Constantin Ciopraga sintetiza: „Suntem în fața unui creator de natura faustică, proteic” (Ciopraga: 1973, 206). Arghezi este preocupat de forme noi, dar și de substratul folcloric, de contextul politic, de dezbaterele fundamentale (filosofie, religie, ars poetica etc.) și reușește să fie un spirit modelator în toate. „Arghezi a reînnoit, în condițiile epocii sale, nuanțele, culorile limbii românești, a infuzat limbii române o culoare, o sintaxă, o sensibilitate nouă (...) Nici simbolist, nici clasic, nici tradiționalist, dar împrumutând din toate, potrivit profilului propriu, poetul *Testamentului* reprezintă un punct de convergență, fiind un polifonic magistral...” (*Ibidem*, p. 215).

Totuși, tocmai abordarea acestui gen i-a atras numeroase neplăceri prin care a plătit tribut dur pentru atitudinea critică și polemica extrem de vehementă. Concret, prețul a fost chiar libertatea, scriitorul făcând închisoare în 1919, la Văcărești, perioadă care l-a marcat psihic și i-a zdruncinat încrederea în divinitate tânărului ce inițial se călugărise. Apoi, în 1943, este trimis în lagărul de deținuți politici de la Târgu Jiu, imediat după ce a publicat celebrul pamflet *Baroane*. Al treilea conflict cu autoritățile se produce la instaurarea regimului comunist și când este exclus din viața literară, în primul rând, din presă, nema mai având drept de semnătură.

Îndepărtarea de credință s-a accentuat în timp și critica virulentă i-a vizat des pe oamenii bisericii. De pildă, pamfletul *Maimuțoi judecători* induce în eroare prin titlu și nu vizează justiția, ci pe aceia pe care Arghezi i-a cunoscut foarte bine și în cele mai negre ipostaze atunci când a fost diacon. Așa cum se precizează de mai multe ori în această lucrare, scriitorul critică aspecte deopotrivă actuale și astăzi: corupția, complicitatea politică și administrativă din partea Mitropoliei, încălcarea normelor și valorilor de bază ale creștinului adevărat. „Aș fi dorit ... să precizez și mai temeinic ... și să dovedesc pe larg auditoriului meu, starea excrementală în care se găsesc autoritatea bisericească și necesitatea socială de-a se suprima oficial o instituție ajunsă simbol al corupției și-al negației de inteligență” (Arghezi: 2003, 223). Cuvintele sunt dure și poartă încărcătura sentimentală a celui care suferă și se zbuciumă sufletește în *Psalmi*.

În același spirit extrem de actual, scriitorul descrie inflația de avocați valabilă pentru acea perioadă, dar și pentru cea actuală. De asemenea, pe aceștia îi caracterizează, din păcate, aceleași metehne, iar autorul îi desemnează printr-un expresiv cuvânt, „samsari”, cu o etimologie turcă la fel de elocventă pentru specificul preocupărilor: facultățile aduc „pe piața orașelor un număr neînchipuit de avocați. Întemeiate ca să răspândească spiritul Dreptului și al legalității, ele sunt de fapt niște excelente școli pentru perfecționarea și intelectualizarea banditismului superior” (în pamfletul *Samsarii*, Arghezi: 2003, 1342). Cei care profesează în domeniu sunt înfățișați ca, în romanele lui Dickens, într-o lume întunecată, plină de oameni mici, în sens figurat, aparținând paradigmei Uriah Heep – „...mișună găinari cu diplomă și ghiozdane, gângavi sau afoni, imbecili și ticăloși, pentru care scrupulul este o infirmitate și o tară. (...) studenții de ieri, flămânzi, se rostogolesc în automobile ... după ce mulți s-au hrănit cu bălegarul otrăvit al societății, politica îi așteaptă cu grasa și parfumată ei mocirlă” (*Idem*). Asocierile oximoronice subliniază explozia de revoltă a autorului, dar, în același timp, exteriorizarea disprețului, a dezaprobării atinge culmi stilistice inaccesibile inclusiv reprezentanților curentului naturalist. „Proza lui Arghezi dă o largă întrebuintare epitetului rar, neuzitat” (Vianu, *Idem*, 142). Se creează o tensiune stilistică ce redă discrepanța dintre lumea oamenilor obișnuiți și lumea paralelă a politicienilor, două lumi ce se opun, în genul basmului, ca exponenți ai Binelui și ai Răului, numai că victoria, în acest raport maniheist, nu mai este sigur în favoarea elementului pozitiv. Mediul decăzut moral, „mocirla”, afundă de secole societatea românească și este o temă la fel de actuală. Mediul politic e „parfumat”,

îmbălsămat pe vecie, cu resturile consumate ale abdicării de la principii și aderarea la promiscuitatea hoților și șantajistilor. Verva satirică este alimentată uneori de antipatii personale, dar, în acest caz, este vorba de un diagnostic real pus mediului social și profesional românesc care a atins cangrena morală. Într-un asemenea context, este vital să intervină un caricaturist și pamfletar ingenios.

Pamfletul, însoțind de la început istoria satirei și fiind un fel de document al epocii, este cultivat în special în vremuri tulburi – „reflectă ritmul istoriei, surprinde un eveniment sau o etapă de activitate crucială, în interpretează, dă glas emoțiilor...” (Munteanu: 1999, 49). Acesta se concentrează ori asupra aspectelor morale, ori se dorește a fi cu predilecție sincer, onest, rezistența temporală și gradul de actualitate fiind surprinse mai mult plastic, dar cu foarte multă încredere, cel puțin de către Tudor Arghezi: „Să stabilim regula sumară a unui pamflet. Înainte de toate, pamfletul trăiește prin sineși, ca romanul, epopeea sau satira. (...) E un gen literar, jumătate actual și jumătate etern. (...) E un gen iute și viu. Ți-ai scris pamfletul ca să depreciezi un individ și, mai ales, să-i muncești o încredere în sine imorală” (*apud* Mihuleac: 2009, 17). Într-adevăr, Arghezi a fost un dărârmător de idoli, un luptător lucid, îndârjit în articolele polemice, în pamflete, un protestatar în versuri. La fel ca toți marii creatori, se identifică cu idealurile poporului și îi exprimă furia și disperarea. Omul viciat este prezentat în descompunere, cu o violență teribilă, cu ironie, sau în surpare lentă precum materia. Deformarea corpului este dublată de cea a sufletului prin metafore sarcastice, depreciatoare, preluate predilect din zonele scandaloase ale existenței la periferia bunului-simț.

Asemeni lui Caragiale, jurnalistul Tudor Arghezi a surprins esențialul și imuabilul societății românești. Ambii scriitori scriu despre *d'ale noastre* și par a testa puterea românilor de a citi adevăruri cu o funcție educativă evidentă. Acest efort se constată și în următorul fragment: „Sunt oameni în țara noastră care nu concep viață și bucurie în afara de ignobila târătorie. Un suflet de un servilism înspăimântător zace mlăștinos și pestilențial, în mulți dintre noi, și o ținută demnă, o minte liberă, o pornire de independență, sunt socotite de aceștia ca niște abateri grave, ca niște crime. Câte veacuri vor trebui să se mai piardă pentru ca sentimentele de cuviință, de dreptate și de solidaritate socială să nu mai pară unora dintre noi, românii, desprinse dintr-un sistem de judecăți streine?” (Arghezi: 2003, 307). Nu se remarcă decât interogația retorică din final, pluralul inclusiv ce manifestă empatia și implicarea autorului (*noi, românii*) și multe adjective-epitete cu valoare de superlativ (*servilism înspăimântător*) ori termeni hiperbolizând (*câte veacuri, ca niște crime*). Peste aparența de simplitate sintactică și stilistică domină forța semantică a cuvintelor ce descriu moartea morală prin termeni ai descompunerii materiei (*pestilențial, mlăștinos*). Este un lucru banal să menționăm influența exercitată de Baudelaire, dar autorul român exploatează valențe nebănuite, profunde ale cuvintelor în îmbinări inedite, așa cum au remarcat majoritatea criticilor literari: „Distanța de la baudelaireana esență lină și subtilă, de la miresmele scumpe ale amintirilor individuale la osemintele memoriei colective marchează, pe plan imagistic, distanța de la ucenicul simbolist la Arghezi” (Gorcea: 1977). Arghezi are o fantezie îmbinată cu spirit critic. Citind textele jurnalistului Arghezi, cititorul are parcă rolul auditoriului din comunicarea uzuală – nu poate da replica, dar trebuie să interpreteze și să mediteze la mesajul textului. Această caracteristică este comentată de cei implicați în comentarea pragmatică a textelor cu valențe literare: „Diversitatea receptorilor literaturii ... explică diferențele existente sub raportul capacității de a identifica semnalele oferite de text pentru decodaj. Deosebiri de ordin sociocultural, psihic, etnic, al vârstei, sexului etc. au repercusiuni importante în planul receptării...” (Ionescu-Ruxăndoiu: 1991, 36).

N. D. Cocea. N. D. Cocea a fost o figură boemă a perioade interbelice și de după al Doilea Război Mondial cu un stil de viață nomad infleunțat, probabil, de modul de viață al părinților – tatăl său a fost ofițer și familia a urmat drumul garnizoanei. Astfel, jurnalistul și avocatul N. D. Cocea a studiat în opt școli diferite. În București, devine coleg cu un alt scriitor, Gala Galaction, și organizează seri de lectură împreună cu acesta și cu Tudor Arghezi. A debutat, la o vârstă foarte fragedă, ca poet și autor de schițe, în 1897, într-o revistă condusă de G. Coșbuc și a folosit pseudonimul Nelly. Dreptul l-a studiat la Paris, familiarizându-se cu ideologia de stânga și mișcarea sindicalistă franceză. Întors în țară, are o viziune idealistă și este plin de entuziasm, încercând să apere, ca tânăr avocat, un grup de muncitori greviști din Brăila. Demersul îi atrage solicitarea demisiei din magistratură, ceea ce echivalează cu necesitatea de a-și alege un alt drum în viață. Aspectele sociale, politice și posibilitatea de a se exprima prin intermediul presei sunt lucruri de care se simte atras. A luat parte la mișcarea muncitorească și la multe manifestări muncitorești care erau în plin avânt în România. Încearcă să îi determine pe muncitori să se organizeze printr-o serie de articole publicate în săptămânalul *Dezrobirea* și organizează chiar el sindicatul din portul Brăila. Aceste inițiative și implicări i-au atras zile de închisoare și devine un susținător și mai fervent al cauzei muncitorești.

Devine membru de partid și participă ca reprezentant la conferințe și congrese ale partidelor de stânga. Fondează revista *Facla* prin care își propune să creeze un mijloc de „terapeutică socială” și, apoi, o altă publicație polemică, *Viața socială*. Participă personal la evenimentele legate de Revoluția din 1917 pentru că s-a îndepărtat de România aflată, aproape în întregime, sub ocupație germană. Are constant o atitudine antimonarhică și critică burghezia. Păstrează legătura cu alte personalități literare ce îi împărtășeau principiile și ideologia – Romain Rolland, Maxim Gorki, Henri Barbusse. Semnează manifeste și organizează, în 1923, *Liga drepturilor omului*. Colaborează, în ciuda unor noi condamnări, la diverse publicații: *Reporter*, *Era nouă*. Până în momentul dispariției, la o vârstă de deplină forță și maturitate când tocmai scria un roman autobiografic, Cocea abordează genuri diverse: universul liric la început, schițe, povestiri, roman, piese de teatru; măsura talentului și interesului este legată în mod evident de jurnalism. Temperamentul și tematica preferată, înclinațiile și simpatiile politice au fost factori decisivi în preferința pentru pamflet pe care l-a ales în primul rând pentru funcția socială a acestuia.

N. D. Cocea este un exponent important al pamfletului politic pentru că îi servește cel mai bine atitudinea adversă față de partide politice, politicieni, atitudini șovine, fasciste, pro-război etc. confesiunea sa reflectă punctul de vedere personal și largirea criticii și asupra altor domenii: „Școala e o ficțiune, justiția e o parodie, drepturile constituționale o minciună și conștiința omenească o marfă de vânzare celui care dă mai mult” (Cocea: 1964, 11).

Temele sunt extrem de diverse și se pare că exista o adevărată tendință în epocă pentru o asemenea abordare deoarece mulți scriitori creează texte care nu interesează, în primul rând, prin calitățile estetice, ca realizări autonome, ci trec în revistă subiecte de interes personal „după principiul adițiunii de fragmente eterogene” (Patraș: 2013, 156). Astfel, Cocea plasează, ca un fundal, problememe societății românești de la începutul secolului, dar are și o temă dominantă, cea antimonarhică. Noua Constituție, aspectele legate de anturajul regelui, de corupție sunt omniprezente, iar pamfletul *Răspunzătorul!*, publicat în *Facla*, în 1923, atrage condamnarea la închisoare. Pamfletul respectiv redă imaginea unui București sub asediu, terorizat având „aspectul unui lugubru lagăr militar” (Cocea: 1949, 62). Forța armată este cea care impune și forțează adoptarea noii Constituții și, pentru acest lucru, autorul îl învinovățește, în primul rând, pe rege, pe Ferdinand, dar și pe parlamentari. Cocea a fost un „publicist de direcție” (Idem) și care a recunoscut în Parlament că este bolșevic. În consecință,

fraza este foarte directă, tăioasă ca în orice pamflet, iar paginile sunt un rechizitoriu plin de enunțuri exclamative, dar, mai ales, de întrebări retorice: „Atunci cine e responsabilul?”, „Dece nu meditează la pildele trecutului?” (Ibidem) Făcând apel la istorie, Cocea evocă soarta unui Nicolai al II-lea, „biet cretin, abrutizat de alcool” (Ibidem), dar în special pe aceea a lui Ludovic al XVI-lea, „o nenorocită faptură omenească, o paiață încoronată, fără voință și fără cap.” (Ibidem) Așa cum se poate observa, pamfletarul nu face apel decât la epitete dure, aspre, utilizează o sintaxă limpede. El impresionează prin sinceritate și noblețea principiilor drepte apărute, nu prin virtuozitatea lexicală, semantică și stilistică ca bunul său prieten, Tudor Arghezi. De altfel, Cocea a intuit de la început talentul deosebit al acestuia și a încercat din răspuț să îl promoveze.

Accentuăm faptul că Arghezi era perceput, la vremea respectivă, ca un poet „pe care nimeni în țară, nici un critic, nici un director de ziare sau de revistă nu voia să-l cunoască și să-l recunoască”⁷. Dar afirmația ziaristului de stânga trebuie nuanțată pentru a fi în concordanță cu realitatea și pentru a reflecta corect adevărul. Este vorba despre o anumită parte a presei literare, cea de dreapta, care „nu voia să-l cunoască și să-l recunoască”⁸. În schimb, până la debutul său în volum, din 1927, chiar și după aceea, presa de stânga, nu numai că i-a recunoscut valoarea de poet mare, talentat lui Arghezi, dar a și încercat să îi ofere un cult ce se baza pe o exagerare apologetică, anume pe punerea semnului de egalitate între Arghezi și M. Eminescu. Era o comparație copleșitoare, parțial adevărată din perspectivă axiologică, dar care nu ținea deloc cont de specificitate, de particularitățile poetice. Așa cum era firesc și spre cinstea lui, se va ridica însuși Arghezi împotriva acestei păreri cvasi-unanime, polemizând violent. Influența ideologică socialistă și interesele politice au stat la baza afirmației și comparației în cauză, iar astfel de mărturii se regăsesc și în alte numere ale mai sus amintitei reviste, stipendiată de filiala ieșeană a partidului socialist.

Ca fapt divers sugestiv, revista în cauză preluase titlul de la o poezie argheziană, *Absolutio*, cunoscută și publicată ulterior sub titlul *Binecuvântare*, și care a apărut în publicația lui N. D. Cocea, *Viața socială*, „o revistă revoluționară” legată „de directivele și moștenirea” socialistă a Vieții Românești din Iași (Ibidem). În plus, toate articolele „critice” despre poezia lui Arghezi care au reluat insistent și fără discernământ această comparație, această paralelă cu Luceafărul poeziei românești, au avut autori cunoscuți ca nutrind neascunse simpatii de stânga. Avem în vedere notele lui B. Fundoianu din *Contemporanul*, II, 29/1923, dar și articolul lui F. Aderca, *Un nou Eminescu*, din *Viața literară*, I, 28/1926, ori o adevărată odă scrisă de M. Ralea cu ocazia debutului editorial prin volumul *Cuvinte potrivite*. Ralea afirma că „Tudor Arghezi este cel mai mare poet de la Eminescu încoace”⁹. Toți cei care, referindu-se la numele lui Eminescu, au făcut ca încă „de la 1911 încoace, numele lui Arghezi să ajungă fanfară” (G. Galaction), și-au exprimat într-un fel sau altul opțiunile personale politice de stânga, declarându-se „tovarăși de visuri și de speranțe” cu „marele poet al veacului nostru Tudor Arghezi” (Ibidem). De la exaltarea finanțatorului socialist I. Ludo (1913) și până la clarificările lui Tudor Vianu din 1950, când consacră un scurt studiu celor doi poeți, la care se adaugă G. Galaction, I. Vineanu, C. Petrescu, se conturează o susținere necondiționată din partea unui grup clar delimitat ideologic. Este un „lobby doctrinar” (Idem) și acesta s-a delimitat perfect de cei care s-au opus apropierei, luând atitudine împotriva manipulării numelui lui M. Eminescu și apărându-l cu vehemență pe marele clasic. Ultimii apreciau ca „impure atingeri” (Idem) provocate doar de orgoliile unui grup ideologic,

⁷ N. D. Cocea, în *Facla*, 16 martie, 1913.

⁸ <http://www.asymetria.org/modules.php?name=News&file=article&sid=569> accesat pe 5.05.2015.

⁹ *Viața românească*, XIX, 6-7/1927.

manifestând, fără excepție, convingeri și orientări limpezi spre tezele politice de dreapta: N. Iorga, M. Eliade, Eugen Ionescu, Ion Barbu, D. Caracostea.¹⁰

Se știe astăzi mai puțin faptul că cel care a lansat pentru întâia oară comparația Eminescu-Arghezi, încă de la sfârșitul anului 1912, cum a demonstrat Emil Manu (Manu: 1968, 194), a fost tocmai acest ziarist și militant socialist, Nicolae Dimitrie Cocea. Înregimentat în partidul socialist încă din 1906, Cocea candidase în 1911 pe listele nou reconstituitului P.S.D.R., fapt ce subliniază nu doar rolul său activ din punct de vedere ideologic și organizatoric, ci și adeziunea sa decisă la conceptul de artă cu tendință vehiculat deja de socialiști și menit să slujească, în viziunea lui Cocea, „marelui ideal de emancipare și de cultură al socialismului” (Ibidem). Folosirea numelui lui Eminescu în contextul artei cu tendință de către o tabără angajată politic, adeptă declarată a tezei „tendința este însuși sângele hrănitor al artei”, lansată de Constantin Dobrogeanu-Gherea, va avea implicații nebănuite, mergând până la legături de cauzalitate cu absurda marginalizare a poetului Arghezi în vremea obsedantului deceniu, când din negarea tradiției s-a făcut prin implicarea politicului, după o teză leninistă, o premisă a saltului calitativ în cultură.

Revenind la pamfletele lui Cocea și stilul acestora, se observă faptul că nu utilizează, așa cum se constată masiv în publicistica actuală, la termeni generali ori la „deghizarea diverselor idei [...] prin cuvinte care servesc drept vâl pentru aparențe mai agreabile, mai puțin șocante sau mai oneste” (Dumistrăcel: 2011, 45). Cocea spune adevărul și refuză minciuna susținută prin eufemism, perifraze, antifraze (în fapt, termenii sunt sinonimi, dar simțim nevoia de a-i aminti pe toți pentru că sunt atât de prezenți în limbajul ziariștilor contemporani) mai ales de coloratura politică: „Regele Ferdinand e responsabil, prin urmare; singurul și adevăratul responsabil de toate crimele săvârșite în numele lui și de toate urmările pe care, fatal, le vor avea aceste crime” (Cocea: 1949, 63). Cocea alege, dimpotrivă, excedentul semantic și sarcasmul: „paiată încoronată”, regele s-a coborât la rolul de „propagandist vulgar” (Idem). Este genul tipic de jurnalist militant și redă foarte bine un ethos de grup – auto-reprezentarea valorilor proprii ca pozitive prin comparare ironică, aluzivă și evaluare negativă virulentă.

Works of the pamphleteers

Arghezi, T. (2003). Opere. Vol. III. Publicistică (1896 - 1913). Ediție îngrijită și note bibliografice de Mitzura Arghezi și Traian Radu, prefată de Eugen Simion. Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Editura Univers enciclopedic, București.

Arghezi, T. (2004). Opere. Vol. V. Publicistică (1919-iulie 1928). Ediție îngrijită și note bibliografice de Mitzura Arghezi și Traian Radu, prefată de Eugen Simion. Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Editura Univers enciclopedic, București.

Arghezi, T. (1974). Scrieri, 24. Editura Minerva, București.

N. D. Cocea (1949). Pamflete antidinastice. Editura de Stat, București.

N. D. Cocea (1960). Vițelul de aur. ESPLA, București.

N. D. Cocea (1949). Pagini din viața mea în revista „Contemporanul”.

N. D. Cocea (1964). Vițelul de aur, antologie de Ioan Mihuț, Editura Tineretului, București.

BIBLIOGRAPHY:

Barnes, J. (2014). Pe fereastră. Editura Nemira, București.

¹⁰ Cf. <http://www.asymetria.org/modules.php?name=News&file=article&sid=569> accesat pe 5.05.2015.

- Ciopraga, C. (1973). Personalitatea literaturii române. Editura Junimea, Iași.
- Dragomirescu, Gh. N. (1975). Mică enciclopedie a figurilor de stil. Editura științifică și enciclopedică, București.
- Dumistrăcel, S. (2011). Eufemismul, subversiv de legitimare, in Limba română. Ipostaze ale alevariației lingvistice, vol. al II-lea, Pragmatică și stilistică, editori Zafiu, R., Ușurelu, C., Oprea, H. B., Editura Universității București.
- Ene, V. (1972). Satira în literatura română, vol. I, Editura Albatros, București.
- Genette, G. (1982). Palimpsestes. Seuil. Paris.
- Ghițoi, A. (2005). Caragiale publicist. Editura Tritonic, București.
- Goffman, E. (2003). Viața cotidiană ca spectacol. Editura comunicare.ro, București.
- Gorcea, P. M. (1977). Tudor Arghezi în volumul Nesomul capodoperelor. Editura Cartea Românească, București.
- Ionescu-Ruxăndoiu, L. (1991). Narațiune și dialog în proza românească. Editura Academiei, București.
- Iosifescu, I. (1971). Literatura de frontieră. Ediția a II-a. Editura Enciclopedică Română, București.
- Manu, E. (1968). Prolegomene argheziene, Editura pentru literatură, București.
- Marcus, S. (1989). Invenție și descoperire. Editura Cartea Românească, București.
- Mavrodin, I. (1982). Poietică și poetică. Editura Univers, București.
- Mihuleac, C. (2009). Pamfletul și tableta. Jurnalism sau literatură? Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași.
- Munteanu, C. (1999). Pamfletul ca discurs literar. Editura Minerva, București.
- Perpessicius (1938). Mențiuni critice, vol. III, Editura pentru literatură și artă, București.
- Patraș, A. (2013). Scriitorul și umbra sa, , vol. I, Editura Institutul European, Iași.
- Preda, M. (1989). Creație și morală. Editura Cartea Românească, București.
- Shakespeare, W. (1985). Opere complete, Vol. V. Editura Univers, București.
- Ubersfeld, A. (1999). Termenii cheie ai analizei teatrului. Editura Institutul European, Iași.
- Vianu, T. (1973). Intelectualiști și esteți. Editura Minerva, București.
- Wunenburger, J.- J. (2004). Filozofia imaginilor. Editura Polirom, Iași.
- http://ro.wikipedia.org/wiki/Bilete_de_papagal accesat pe 2 mai 2015.
- <http://www.cuvantul-liber.ro/news/40114/61/center-b-Pseudonime-bdquo-Pseudonime-b-center> accesat pe 21 mai 2015.
- http://ro.wikipedia.org/wiki/Iosif_Iser accesat pe 21 mai 2015.
- http://www.crispedia.ro/Biata_limba_romaneasca_de_Tudor_Arghezi_comentariu_literar_rezumat_literar_aprecieri_critice, accesat pe 21 mai 2015.
- http://www.romlit.ro/pamflet_politic_i_literatur, accesat pe 3.05.2015
- http://www.observatorcultural.ro/Pamfletul-intre-fond-si-forma*articleID_3739-articles_details.html accesat 3.05.2015
- http://ro.wikipedia.org/wiki/Nicolae_Coce accesat 29.04.2015
- <http://www.asymetria.org/modules.php?name=News&file=article&sid=569> accesat pe 5.05.2015.

CIORAN'S LETTERS TO WOLF AICHELBURG

Rodica Brad, Prof. PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

*Abstract: The article aims at presenting Cioran's letters to Wolf Aichelburg, (1912 -1994), poet, essayist and composer originar from Sibiu and friend with Cioran. We mention that for this presentation we will cite letters published in the volume *Scrisori către cei de-acasă* (Letters to the ones back home) in 1995 at Humanitas Publishing House. The interest of this correspondence lays in the life of the two, in their common preoccupations and in Cioran's way of thinking concerning the history, the evolution of events in Romania, France or in Occident in general. Even if we do not also have Aichelburg's letters to Cioran, we consider that reviewing Cioran's letters reveals exceptional epistolary virtues of Cioran also concerning this correspondence. It is a literary personality that Cioran valued in a special way, especially due to a similarity of the destinies, Aichelburg being for Cioran exiled in Romania, the way he himself had been exiled in France. These letters reveal exchanges of impressions and idea, various political, literary, philosophical comments, everything in an amazing and shining formula, which Cioran unfolds faced with a valuable writer, with a dramatic faith, with a vast culture and with which Cioran has profound afinitates. In fact, Cioran has tried to help Aichelburg with his connections in the French, Austrian or German literary environment. An important aspect is also the appartenance of both authors to the Austro-Hungarian space at their births. Started in 1970, this correspondence continued even after Aichelburg's emmigration in Germany.*

Keywords: Letter, Cioran, Aichelburg, poetry, literature, translation, Sibiu

Corespondența lui Cioran cu cei de-acasă a fost comentată de Ion Vartic, de Constantin Cubleșan și, de dată mai recentă, de Dan C. Mihăilescu. Toți acești autori subliniază faptul că în corespondență, întâlnim ecourile unui suflet zbuciumat care se manifestă zgomotos și endemic, reacționând la tot ce se întâmplă, iar reacțiile sunt notate la cald, într-un stil cuceritor și în note din care, în toate nuanțele posibile, răzbate dragostea de viață, tenacitatea în cultivarea ei, dincolo de meditația adesea deprimantă asupra sensurilor și formelor ei de manifestare. Imaginea lui Cioran epistolier nu este în fond divergentă față de restul operei, ci complementară, și finalmente absolut necesară înțelegerii acestei personalități cu totul aparte din literatura ultimului veac. În acest recitativ liric care este uneori textul scrisorilor, Cioran este viu, spectaculos în idei și poziții, cuceritor în stil, lucid și mai ales reactiv.

Pentru Cioran, scrisoarea reprezintă un eveniment, pentru care se pregătește sufletește, așa cum mărturisește în *Manie epistolară*, dar și cu alte ocazii. Selectăm, la întâmplare, pentru a pregăti prezentarea scrisorilor, câteva mărturisiri interesante pe care ni le face Cioran în special în *Caiete*: „De fiecare dată, înainte de a scrie o scrisoare, ușoară criză de neurastenii. Îmi e atât de greu să intru în contact cu cel căruia mă adresez! Niciodată nu sunt la nivelul potrivit să comunic cu el. De unde efortul, fie pentru a mă înălța, fie pentru a coborî în funcție de calitatea *andrisantului*.”¹ Dacă, de cele mai multe ori, scrisoarea este o sărbătoare a spiritului, o întâlnire cu celălalt la distanță, faptul de a se așeza să scrie îl sperie și-l face să se cantoneze în incomunicabil, așa cum mărturisește cu altă ocazie, tot în *Caiete*: „17 noiembrie

¹Cioran *Caiete* (1957-1972), vol. I-III, trad. rom. de Emanoil Marcu și Vlad Russo, Humanitas, București, 1997, t.II, p. 84.

1965. Scriu adresa pe plic, iau apoi hârtia și, după ce scriu Domnule sau Doamnă, mă opresc copleșit de dezgust. N-am nimic de spus nimănui, am intrat de multă vreme în Incomunicabil.”²

În mod special, scrisorile către cei de-acasă, cum este și cazul epistolelor în discuție îi creează uneori spaima de a nu fi în stare să fie la nivelul prieteniei pe care o presupune relația cu destinatarul sau de a nu putea oferi suportul moral așteptat: „Toate scrisorile din România mă îmbolnăvesc de-a dreptul. Prieteni sau necunoscuți care se bizuie pe mine, care vin la Paris *pentru mine*! Când mă gândesc țin ce măsură sunt o povară pentru mine însumi, ideea de a fi un reazem pentru altcineva îmi provoacă deopotrivă amețeală și scârbă.”³

Importanța scrisorilor în înțelegerea lui Cioran a fost subliniată de exegeți în modalități diferite. Pentru Dan C. Mihăilescu⁴, există o antinomie luciditate/nebunie pe care fiecare cele două o ilustrează. Dacă nebunia revine Operei, Luciditatea e apanajul corespondenței. Mircea Diaconu subliniază în volumul *Cui i-e frică de Cioran* faptul că scrisorile trebuie valorizate ca documente, autointerogându-se de ce n-am căuta în scrisori *documente* pentru infernul pe care îl întruchipează Cioran însuși: „În vreme ce cărțile sunt deopotrivă vii și ilizibile, căci aparțin altuia, epistolele ar fi fost doar semnul prezenței. Sigur, n-ar fi fost imposibil ca, citindu-și scrisorile, Cioran să se descopere pe sine, cel din trecut, dacă nu cumva și pe cel din prezent, deopotrivă personaj *viu și ilizibil*. Căci partea vizibilă, diurnă, e dublată în permanență de un revers întunecat, într-o chimie infernală.”⁵

Correspondența lui Cioran cu Aichelburga început în anul 1970 și se înscrie în corespondența de maturitate, fiind caracterizată prin încercarea de regăsire a calmului, prin scepticism și resemnare, ca și printr-o înțelepciune modulată cu confesiuni și povețe pentru alinarea sau uneori flatarea interlocutorului.

Considerăm că scrisorile către confratele lui rămas în țară, dar a cărui dorință puternică a fost dimpotrivă tocmai aceea de a o părăsi pentru a pleca în Germania occidentală exprimă o strânsă și emoționantă amicitie literară, bazată pe respect, compasiune și sinergie, dar și prin preocupări și lecturi, prin poziții intelectuale și literare, exprimate prin misive între Parisul din care scria Cioran și Sibiul adolescenței și tinereții lui în care trăia poetul și omul de cultură Wolf Aichelburg. Date fiind condițiile în care a fost purtată această corespondență a celor două spirite viețuind de o parte și de alta a Europei, despărțiți de cortina de fier, unele lucruri sunt spuse voalat, cu multe subînțelesuri și aluzii.

Wolfgang Aichelburg (1912 -1994) a fost scriitor, poet, compozitor, eseist, critic de artă și traducător de limbă germană, și una dintre personalitățile marcante ale Sibiului. Provenea dintr-o familie austriacă de ofițeri de marină. Născut la Pola, oraș aflat în acea vreme în fosta Iugoslavie, astăzi în Croația, Aichelburg s-a stabilit împreună cu familia sa în România, mai întâi la Galați, începând cu anul 1919 și apoi la Sibiu din 1922. A urmat cursurile Colegiului Bruckenthal din Sibiu și apoi Facultatea de Litere din Cluj. După satisfacerea stagiului militar, a locuit timp de doi ani la Berlin călătorind în Italia, Germania, Franța, Elveția și Austria. În timpul războiului a lucrat ca traducător la Direcția presei. Între anii 1942 și 1947 s-a numărat printre personalitățile Cercului Literar de la Sibiu, perioadă în care s-a împrietenit cu poeții Radu Stanca și Ștefan Augustin Doinaș. Din 1947 a funcționat ca profesor particular. Anul 1948 îl găsește profesor la Gimnaziul Evanghelic din Mediaș. Un an amai târziu, a fost arestat și condamnat la patru ani de detenție pentru tentativa de a fugi din

² Cioran *Caiete I*, p. 350.

³ Cioran *Caiete II*, p. p. 36.

⁴ Cf. Dan C. Mihăilescu *Despre Cioran și fascinația nebuniei*, București, Humanitas, 2010.

⁵ Mircea Diaconu *Cui i-e frică de Cioran*, București, Cartea Românească, 2008, p. 9-90.

țară. Eliberat în anul 1952 cu domiciliu forțat, a fost reîncarcerat în 1959, fiind implicat de data aceasta în „Procesul scriitorilor germani”, în care a fost judecat împreună cu Hans Bergel, Andreas Birkner, Georg Sherg și Harald Siegmund pentru „uneltire” împotriva ordinii de stat socialiste și condamnat la 25 de ani de muncă silnică. În aceste teribile împrejurări, Aichelburg și-a pierdut toate proprietățile și drepturile civile. A fost eliberat însă odată cu amnistia generală din 1964, iar în 1968 a obținut reabilitarea. Începând cu anii 1970 a fost permanent urmărit de Securitate pentru că țintea să fugă în Germania unde nu a reușit să ajungă decât foarte târziu și în mod legal. S-a stins din viață la Palma de Mallorca în 1994, fiind găsit înecat.

Opera lui constă din patru volume de versuri, două volume de nuvele, o carte de eseuri, și câteva culegeri de poezie, proză și dramă. Autor polivalent, Aichelburg a fost înzestrat cu un remarcabil talent literar, cu o inteligență artistică excepțională, ca și cu o înaltă conștiință etică și estetică. A abordat teme diversificate. Ca eseist, a fost timp de cinci ani, mai precis între 1970 și 1975, titularul unei rubrici la revista *Transilvania* din Sibiu. Numit *poeta doctus* de Georg Schnerg, Aichelburg a fost și un important traducător de limbă germană, traducând în această limbă poezia lui Eminescu, Blaga, Bacovia și Voiculescu. A debutat în *Siebenburgisch Deutsches Tageblatt* din Sibiu și tot în tinerețe a tradus *Istoria literaturii române moderne* a lui Basil Munteanu pe care a publicat-o la Viena în 1934. În România și-a publicat opera sub pseudonimul Toma Ralet.

După emigrarea în Germania, a colaborat la numeroase reviste, inclusiv cele ale diasporei românești ca și la *Europa Liberă* și a organizat numeroase expoziții și concerte.. În perioada sibiană, a încurajat și susținut mai mulți tineri scriitori din Sibiu și s-a manifestat ca poet și om de cultură din mediul germanofon al Sibiului.

În prima scrisoare pe care i-o trimite lui Aichelburg în 1970, Cioran precizează faptul că tocmai primise, prin intermediul unei persoane aflate în țară, informații despre acesta, adică amănunte privind cariera și soarta scriitorului sibian. Perioadele de tristă amintire ale închisorii politice și apoi experiența domiciliului forțat sunt evocate în formule ambigue, fără nicio precizare, la modul foarte general, în termenii următori: ”Nu preget să mă minunez cum ai reușit să-ți păstrezi seninătatea după toate încercările prin care ai trecut.”⁶. Și primul nume care îi vine în minte, gândindu-se la aceste suferințe este cel al lui Noica pe care îl evocă mai apoi :”Mă gândesc, între alții, și la Noica. La fel ca dumneata, e plin de speranță și de încredere. Cred că ghicesc de unde vine această vitalitate. Fără infern nu există iluzii.” Iar infernul este, citim în subtext, comunismul. Cioran consideră că Occidentalii, în rândul cărora se numără, „plătesc scump faptul de a nu fi suferit”.⁷ Nefiind obligați să înfrunte un destin dramatic ca cei din Est, ei au ajuns, crede Cioran, să nu mai creadă în nimic.⁸ În aceeași scrisoare, îi trimite lui Aichelburg două poeme traduse de acesta înainte de război din poezia lui Paul Valéry, prilej cu care evocă termenii duri ai articolului scris de el însuși despre poet. Este vorba de studiul *Valéry face à ses idoles*, publicat la Editura l’Herne în chiar acel an și care va fi mai târziu reluat în *Exercices d` admiration*. Cioran recunoște că a fost nedrept cu marele poet în textul cu pricina și mărturisește că nu se putea gândi fără o oarecare jenă la acest episod de frondă: ”A fost destul de bine primit la Paris, unde lumea adoră să demoleze reputații, chiar legitime, chiar îndreptățite, mai ales pe acestea. În cazul meu e vorba pur și

⁶ E: M. Cioran, *Scrisori către cei de-acasă*, stabilirea și transcrierea textelor de Gabriel Liicanu și Theodor Enescu, traduceri din franceză de Tania Radu, ediție, note și indici de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Humanitas, 1995, scrisoarea nr.484 din 25 februarie 1970, p. 239.

⁷*Ibid.*

⁸*Ibid.*

simplic de ingratitudine și nimic altceva, mai notează Cioran. Nu i-am putut ierta lui Valéry faptul că a *contat* în viața mea, că a reprezentat, pentru mine, ca prozator, un model și un reproș permanent. Toate astea aparțin trecutului, aceluși timp când încă mai credeam în literatură.”⁹. În aceeași scrisoare, Cioran își manifestă și surpriza pentru activitatea de compozitor a lui Aichelburg: ”Nu știam că ești și compozitor. Vocație sau capriciu recent ? Ești salvat prin chiar faptul că te agăți de *muzică*. În ce mă privește, am băgat de seamă că perioadele în care muzica nu m-a interesat au fost și cele mai pustii, mai mizerabile. Cuvintele nu sunt de ajuns și am o adevărată milă pentru sclavii limbajului”¹⁰. Ultima parte a scrisorii în cauză evocă Sibiul în care trăia Aichelburg și la care se gândea cu nostalgie Cioran: ”Când te simți nemulțumit de toate, adu-ți aminte că ai norocul să locuiești într-un oraș minunat... Nu știu dacă aș mai putea locui acolo, după atâția ani de absență.”¹¹ Este prilejul cu care face apoi importanta mărturisire despre dragostea care l-a legat de Sibiu: ”Nu încetez să repet că n-am iubit niciodată cu adevărat decât Parisul, Dresda și Sibiul. Parisul nu-l mai iubesc, dar nu mă pot lipsi de el. Pentru mine, Dresda nu mai există. Sibiul îmi este inaccesibil, așa că nu pot să te deplâng că te afli acolo.”¹²

Într-o scrisoare din 16 iunie 1970, Cioran îi mulțumește lui Aichelburg pentru cartea trimisă despre Holderlin pe care o consideră un studiu „foarte consistent și la obiect, fără divagații filozofice, care fac greoaie, spune el, critica actuală.”¹³. Comparația făcută între Holderlin și Keats și Schelley i se pare justă. Înțelegem că era momentul pentru Cioran al unor judecăți de valoare tranșante în favoarea literaturii engleze: ”Consider poezia engleză undeva foarte sus. Pe lângă ea, poezia franceză (cu excepția lui Rimbaud) mi se pare banală.”¹⁴ Nu pierde nici ocazia de a-și blama conaționalii despre care anterior Aichelburg vorbise el însuși în termeni critici: ”Ce tristețe, câtă furie mă cuprinde, când mă gândesc la originile mele! Între blestem și *mahala!*”, scrie Cioran.¹⁵

În scrisoarea următoare, ca în multe altele de altfel, Cioran îi vorbește lui Aichelburg despre posibilitatea de a fi invitat în Occident la un congres de poezie. Înțelegând cumplita izolare în care se zbătea prietenul său, dar și dorința arzătoare a acestuia de a părăsi țara, Cioran îi scrie : ”Ar trebui să faci rost de o invitație la un congres de poezie, cum sunt atâtea în Occident, mai ales în Germania. Soarta dumitale este derutantă și aproape absurdă!”¹⁶. Se mai gândeste și să-i trimită cărți și ziare din Londra, ocazie cu care spune că regretă că nu s-a stabilit acolo și că îi preferă pe germanici latinilor, vorbind și de o ciudată asemănare între francezi și locuitorii spațiului mioritic: ”Uneori mă gândesc că am avut proasta inspirație să mă stabilesc într-o țară care, în multe privințe, se aseamănă cu *spațiul mioritic*. Englezii sunt altceva, sunt *sași* geniali.”¹⁷

La 3 septembrie 1970 Cioran îi vorbește lui Aichelburg despre Cocteau și despre budism. Discuția este ocazionată de trimiterea către acesta a cărții lui Cocteau *L'indélivré*: ”Cocteau nu m-a interesat niciodată, deși a fost totuși reprezentantul cel mai strălucit și mai frivol al unei anumite perioade. Apropo de *L'indélivré*, este adevărat că se vede acolo o

⁹*Ibid.*

¹⁰*Ibid.*

¹¹*Ibid.*

¹²*Ibid.*

¹³*Ibid.*, scrisoarea nr. 485 din 16 iunie 1970, p. 240.

¹⁴*Ibid.*

¹⁵*Ibid.*

¹⁶*Ibid.*, scrisoarea nr. 486 din 15 iulie 1970 p 241.

¹⁷*Ibid.*, scrisoarea nr. 487 din 29 august 1970, p. 241.

înclinare poate excesivă pentru Orient, în special pentru budism, de care eu unul m-am îndepărtat în ultima vreme, deși continui să-l socotesc o aventură spirituală remarcabilă, de o îndrăzneală fără egal.”¹⁸ Regretă că nu-l poate ajuta mai mult cu relațiile sale din lumea literară pe Aichelburg, din cauza propriei izolări voite. În scrisoarea imediat următoare, Cioran se declară încântat de traduceriile lui Aichelburg din Blaga și face considerații interesante despre valoarea traducerilor în funcție de limba în care se traduce: ”Poezia românească trece mult mai ușor în germană decât în franceză. Este un adevăr pe care compatrioții noștri nu vor să-l accepte.”¹⁹ Revine apoi asupra înclinației și admirației sale pentru budism pe care îl compară cu creștinismul în termenii următori: ”Sunt de acord cu ce-mi spui despre budism. E o religie care mă ispitește, dar la care nu pot să ader, din simplul motiv că eu nu ader la nimic în chip total. Am spus *acces* de budism și atât. Cât despre creștinism, am numai sentimente contradictorii dintre care cel mai puternic e repulsia. Drama de a fi *băiat de popă!*”²⁰

Când primește două cărți poștale de la Aichelburg din Polonia, e tentat să vorbească despre polonezi, ispitindu-l pe interlocutor să-și exprime el însuși părerea despre aceștia: ”Am cunoscut cu sutele, aici, unii mi s-au părut remarcabili, alții imposibili. Nu mă îndoiesc nicidecum că au afinități psihologice, morale mai bine zis cu prusacii. Același orgoliu, aceeași lipsă de diplomatie, dar și aceeași candoare, sub aerul lor greoi sau provocator. Femeile au același răs ca berlinezele, dar au în plus exuberanță și ceva *lipicios...*”²¹ La finalul scrisorii, îl îndeamnă pe Aichelburg să-i mai trimită din poemele lui și-l ferește din nou că locuiește în Sibiul pierdut al tinerețelor lui: ”Cum se numea înainte strada dumitale din Sibiu? Pe vremea mea avea cu siguranță alt nume. E absolut straniu atașamentul meu față de acest oraș, în vreme ce țara mi-a devenit indiferentă.”²²

Despre eseul publicat de Aichelburg într-un număr din revista *Secolul XX* pe care Aichelburg i-l trimisese lui Cioran la Paris, acesta are cuvinte de apreciere sinceră: ”Eseul dumitale e cum nu se poate mai serios și am fost fericit să văd că ai citit nume despre care nu se mai vorbește astăzi, dar care pentru mine au contat: Klages, și Bertram, demni urmași și comentatori ai lui Nietzsche. Era să-l uit pe Siemmel care, la douăzeci de ani, era dumnezeul meu. Vianu mi-l revelase.”²³ Aflând că strada Șerpuită din Sibiu este undeva dincolo de gară, precizează că n-a iubit niciodată acest cartier al orașului, diferit de străduțele „vechi și pline de farmec ale Sibiului” și adaugă: ”Să locuiești dincolo de gară-asta mi se pare ceva de neconceput. Sper că vei putea reveni la vechiul domiciliu, cât mai curând într-un cartier unde, te asigur, e mai bine decât aici, unde totul devine coșmar. Ca să te bucuri de un pic de verdeață, trebuie să faci 100 de kilometri.”²⁴

În scrisoarea din 8 februarie 1971 îi vorbește lui Aichelburg despre muzică și-și reafirmă nostalgia austro-ungară: „Ai dreptate să te dedici integral muzicii. N-ar trebui să cultivăm decât domeniile unde, practic, cuvântul e de prisos. Mai ales într-o vreme ca asta. Muzica sau geometria.”²⁵ Despre apartenența sufletească la spațiul austro-ungar al nașterii

¹⁸*Ibid*, scrisoarea nr. 488, din 3 sept. 1970, p. 241.

¹⁹*Ibid*, scrisoarea nr. 489 din 29 sept. 1970, p. 242.

²⁰*Ibid*.

²¹*Ibid*, scrisoarea nr. 490 din 20 noiembrie 1970, p. 242.

²²*Ibid*, scrisoarea nr. 491 din 14 decembrie 1970, p. 243.

²³*Ibid*.

²⁴*Ibid*,

²⁵*Ibid*, scrisoarea nr. 492 din 8 februarie 1971, p. 244.

sale, Cioran scrie: „În străfundul ființei mele zace o absurdă nostalgie austro-ungară, o zonă eminamente non-valahă. Deși....”²⁶

În scrisoarea din 1 aprilie 1971 Cioran vorbește despre sibianul Erwin Reisner, prietenul său din tinerețe care : ”la vremea când l-am cunoscut eu, era bibliotecar la Bruckenthal. Acolo am citit eu Kierkegaard, Heidegger și o groază de cărți de teologie, grele și indigeste”²⁷. Sibiul e văzut ca un simbol absolut al provinciei și regretat în termeni absoluți: ” Am nostalgia provinciei, or Sibiul e încarnarea perfectă a ei. Ce încântător oraș trebuie să fi fost înaintea războiului din `914! Bat câmpii ca un ramolit. Dar când ești într-o metropolă și suporti prezența a milioane de oameni, neantul provincial începe să fie un paradis. Mama, înainte să moară îmi scria chestia asta atât de simplă: ”Orice ar face omul, tot regretă până la urmă. Așa e.”²⁸. În scrisoarea următoare își exprimă satisfacția legată de succesul unui concert al lui Aichelburg la Sibiu și revine asupra Sibiului și mai ales a simbolului său natural, parcul Subarini, Erlenpark, a cărui improbabilă revedere este privită cu scepticism și amărăciune: ” de departe, Erlenpark-ul mi se pare un paradis. N-ar trebui să mă gândesc atâta la el, te pomenești că ajung să fac nebunia de a-l revedea. Mai știi? Viața mea dinainte, *preistoria* mea, mă atrage tot mai mult, fenomen tipic de îmbătrânire, fără îndoială, dar și de dezgust față de lumea în care trăiesc. Aici nimeni n-a înțeles nimic, așa că voi, acolo, sînteți toți niște înțelepți, le știți pe toate”²⁹.

În următoarea scrisoare, Cioran îi vorbește lui Aichelburg despre un domn Kraus, director la *Gesellschaft für Literatur* a cărui adresă i-o indică și-i cere eseul despre poezie publicat de acesta în *Nue Literatur*. O nostalgie a Austriei îl bântuie, nostalgie pe care i-o comunică prietenului său: ” Mi-e dor de Austria, de Burgenland mai ales. E un fel de Sibiu, dar mai reușit.”³⁰ La 22 februarie 1972 îi cere lui Aichelburg volumul recent publicat de acesta intitulat *Lyrik. Dramen. Prose* apărut la Editura Kriterion din București în 1971. Îi mai mărturisește că se simte din ce în ce mai austriac și brodează asupra naturii conaționalilor, ca și asupra dorului nestins pentru locurile natale: ” Ți-am spus deja: singurul lucru care mă mai leagă de originile mele este dorul de Sibiu și de împrejurimile lui... Copilăria este o realitate, nu e nimic de făcut!”³¹. Revine asupra valahilor cărora le recunoaște totuși calitatea de a fi buni diplomați: ” Valahii au mari defecte, dar ca toți cei care n-au convingeri profunde, sunt buni diplomați”³².

Într-o scrisoare datată 3 februarie 1973, Cioran îi vorbește lui Aichelburg despre demersurile făcute pentru invitarea acestuia în Germania, unde ar fi vrut, spune el, să trăiască el însuși: ” E o senzație bizară să trăiești în mijlocul unui popor versatil, înclinat periodic spre utopie.”³³

La 26 iunie 1973, Cioran laudă virtuțile limbii române pe care o consideră mai poetică decât chiar germana, în ceea ce privește traducerea: ”Cum să traduci în franțuzește: *Purtăm o noimă împreună?* Dimpotrivă, nu încetez să mă minunez de resursele idiomului *nostru*, mai poetic chiar și decât germana.”³⁴ Gândul la Carpați este obsedant, după cum mărturisește: ”

²⁶*Ibid.*

²⁷*Ibid*, scrisoarea nr. 493 din 1 aprilie 1971, p. 244.

²⁸*Ibid.*

²⁹*Ibid*, scrisoarea nr. 494 din 13 iunie 1971, p. 245.

³⁰*Ibid*, scrisoarea nr. 496 din 16 noiembrie 1971, p. 245.

³¹*Ibid*,

³²*Ibid*, scrisoarea nr. 499 din 14 iunie 1972, pp 246-247.

³³*Ibid*, scrisoarea nr. 501 din 3 februarie 1973, p. 247.

³⁴*Ibid*, scrisoarea nr. 502 din 26 iunie 1973, p. 248.

Hotărât lucru, Carpații mă urmăresc ca o remușcare. Mi-am trădat originile, dar originile mele rămân acolo”³⁵.

Despre volumul de versuri *Oaspete uitat* publicat de Aichelburg în România și trimis de autor la Paris, Cioran scrie: ” Îți mulțumesc pentru *Vergessener Gast*. Ești un poet al intimității și al elementelor. Pare o contradicție, dar este formula existenței dumitale, în același timp întors către sine și către lume.”³⁶ Și alege pentru a exemplifica detașarea și înțepciunea poetului titlurile *Ovid, So lange, die Worte, Spat im Jahr, Laotse*. Tocmai seninătatea și înțepciunea lipsesc în Occident, scrie Cioran în legătură cu poemele prietenului său: ” Ai perfectă dreptate să pui la îndoială *necesitatea* disperării. Dar aici, în Occident, sîntem cu toții niște dizgrațiați și, oricare ne-ar fi opiniile, politice sau de altă natură, în noi ceva s-a frânt. Excesul de bunătate și de toleranță ne-a dezvăluit gustul catastrofei... Ce să mai aștepti de la o civilizație care nu mai crede în ea însăși? Dumneata dispui de o seninătate pe care n-ai fi cunoscut-o dacă aveai fericirea să trăiești printre noi. Pe voi suferințele v-au condus către înțelepciune. Pe noi, norocul-la mizerie spirituală”³⁷.

La 31 august 1973 Cioran îi scrie din Elveția lui Aichelburg despre desfigurarea de către civilizație a naturii minunate în care și-a trăit ultimii ani de viață poetul Rainer Maria Rilke: „ În fața micului și grațiosului castel în care a trăit, se află o clădire pe care stă scris: *Garage de Muzot*. Aceeași profanare peste tot. Munții sunt desfigurați de prezența omului.”³⁸ În schimb, Cioran îi admiră pe elvețieni care „ sunt calmi și încrezători. De ce nu pot să fiu elvețian! Și ce idee să plec din Balcani ca să ajung să trăiesc în mijlocul celui mai balcanic popor din Occident! ”³⁹ Îi vorbește apoi lui Aichelburg despre cărțile lui Erwin Reisner pe care îl invită să le citească, amintindu-și : ” Când eram student, am publicat la *Gândirea*, la îndemnul lui Tudor Vianu *Reisner și viziunea tragică asupra istoriei*”⁴⁰

În scrisoarea din 15 februarie 1974 Cioran se bucură de succesul lui Aichelburg și-i mărturisește acestuia că s-a reapucat de germană, cochetând chiar cu ideea de a-și schimba limba de expresie: ” Voi schimba oare pentru a doua oară limba? Totul e posibil.”⁴¹ Imediat după aceea, îi spune lui Aichelburg că și-a pierdut interesul pentru filozofie: ” Ar trebui să-recitesc pe Jaspers, dar nu e sigur că aş mai avea curajul. *Filozofia* mă interesează din ce în ce mai puțin. Prea prolixă pentru genul meu.”⁴²

La 26 aprilie 1974 îl încurajează pe Aichelburg să nu-și piardă speranța în demersurile lui (de plecare din țară, probabil) și mărturisește că-i admiră răbdarea: ” Dacă am înțeles bine, răbdarea se învață... este arta de a fi învins, fără a fi totuși așa. Sînt sigur că vei ajunge să-ți atingi scopul, căci obții întotdeauna ce dorești cu adevărat-numai că întotdeauna prea târziu, când ești deja epuizat de așteptare.”⁴³ Despre propria sănătate fragilizată, Cioran scrie: ” Trec printr-o pasă grea-neplăceri cu sănătatea. Sunt trei săptămâni de când n-am scos nasul pe-afară. O gripă prost îngrijită. Mai trebuie spus și că mașinăria e stricată rău și că încep să-mi dau seama că nu mai sunt tânăr. Ce lovitură bătrânețea asta! Ar fi fost mult mai bine să dispar

³⁵*Ibid.*

³⁶*Ibid*, scrisoarea nr. 504 din 16 iulie 1973, p 248-249.

³⁷*Ibid.*

³⁸*Ibid*,scrisoarea nr. 505 din 31 august 1973, p. 249.

³⁹*Ibid.*

⁴⁰*Ibid*, scrisoarea nr. 506, din 26 octombrie 1973, p 250.

⁴¹*Ibid*, scrisoarea nr. 508 din 15 februarie 1974, p. 250.

⁴²*Ibid*, scrisoarea nr. 509 din 3 martie 1974, p. 251.

⁴³*Ibid*, scrisoarea nr. 510 din 26 aprilie 1974, p. 251.

înainte !”⁴⁴ În scrisoarea din 7 septembrie 1974 îi mulțumește pentru volumul de eseuri Fingerzeiger apărut la Editura Dacia din Cluj pe care îl citește cu cel mai mare interes.⁴⁵

Citind poemele scrise în românește de Aichelburg, Cioran se minunează din nou de virtuțile inegalabile ale limbii române: ”Tocmai am citit un articol despre dumneata și cele patru poezii în românește. *Orice sfârșit e doar o înviere în gol și noapte*. Mă întreb adesea cum a putut un popor atât de frivol ca al meu, cum a putut să forjeze o limbă atât de profund poetică. Nu cunosc, în orice caz, un idiom mai expresiv.”⁴⁶ Mai spune că regretă că n-a aprofundat germana și că nu s-a stabilit la Londra în loc de Paris : ”Una din erorile vieții mele este că nu m-am dus la liceul german din Sibiu, așa cum voia mama. Alta a fost că n-am ales Londra atunci, înainte de război.”⁴⁷

Într-o scrisoare din 6 februarie 1975 se plânge de mizeriile vârstei: ”Ce mai îmbătrânește omul! Datele astea mă readuc la realitate, la evidența execrabilă a vârstei. Apoi vin la rând betșugurile și umilințele inerente. Ca să rezist, citesc Seneca, Epictet, Marc Aureliu, pe scurt, antici, mai folositori la necaz decât Părinții Bisericii.”⁴⁸ Aceeași temă pesimistă e abordată și în scrisoarea următoare în care se plânge de variațiile naturale (anotimpurile), dar mai ales de cele istorice: ”Încerc să mă gândesc cât mai puțin la asta, dar odată ce ai fost contaminat de Devenire, cum mai poți să scapi?”⁴⁹ Și din nou gândul la înțelepciunea nativă a conaționalilor ciobani: ”Te invidiez că ai ocazia să schimbi din când în când o vorbă cu câte-un *cioban*. E ca un dialog cu Herodot.”⁵⁰ Într-o scrisoare următoare spune că regretă că nu-și poate urma propriile precepte și că temperamentul este cel care îi marchează mai degrabă opțiunile: ”Dacă mi-aș putea urma propriile precepte, aș fi un om fericit, sau cel puțin senin. Din nefericire, temperamentul e mai puternic și își impune propriul *punct de vedere*. Ce mizerie!”⁵¹ În următoarea scrisoare se arată la fel de marcat de suferință ca și interlocutorul lui cu care-și mărturisește nefericirea: ”Cât de bine îți înțeleg tonul amar din ultima scrisoare! Sunt și eu cam în aceeași stare de spirit, amestec de oboseală și repulsie. Existența este, fără îndoială, o greșeală și încă ceva pe deasupra. Numai acest sentiment indefinibil explică de ce suntem atât de legați de suferințele noastre.”⁵² Îi mai scrie despre dezamăgirea prilejuită de întârzierea apariției cărții *L'Inconvénient* și mai spune: ”Cu cât văd mai multe, cu atât mă perfecționez în practica resemnării. Măcar o dată mi-au folosit și mie la ceva originile!”⁵³

Când primește volumul de *Poeme* al lui Aichelburg apărut la Editura Albatros în 1975 în traducerea lui Ștefan Augustin Doinaș și Horia Stanca, Cioran îi scrie autorului: ”Ți-am citit poeziile în românește aproape cu aceeași plăcere ca-n germană. Ce noroc pentru dumneata și pentru cititorii dumitale o asemenea tălmăcire!”⁵⁴ Judecățile de valoare sunt elogioase: ”Este un volum cu adevărat esențial, fără nimic de umplutură și fără impurități. Totul e decantat și demn de acea *Heiterkeit* (seninătate) în care oricine ar vrea să se dizolve în cele

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, scrisoarea nr. 511 din 7 septembrie 1974, p. 252.

⁴⁶ *Ibid.*, scrisoarea nr. 512 din 15 oct 1974, p. 252.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, scrisoarea nr. 514, din 6 februarie 1975, p. 253.

⁴⁹ *Ibid.*, scrisoarea nr. 515 din 14 aprilie 1975, p. 254.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, scrisoarea nr. 517 din 28 septembrie 1975, p. 254.

⁵² *Ibid.*, scrisoarea nr. 518 din 19 noiembrie 1975, p. 255.

⁵³ *Ibid.*, scrisoarea nr. 519 din 15 ianuarie 1976, p. 255.

⁵⁴ *Ibid.*, scrisoarea nr. 520 din 7 februarie 1976, p. 256.

din urmă”⁵⁵ Într-o altă scrisoare răspunde la o nuanță depreciativă găsită în textul unei scrisori a lui Aichelburg la adresa lui Spengler : ” Recunosc că poate fi criticat din multe puncte de vedere, într-atât este de arbitrar sistemul lui, dar exactitatea diagnosticelor nu i se poate nega, fiindcă sunt foarte exacte atunci când vorbește de Occident, mai bolnav decât s-ar crede. Din toată opera spengleriană n-o să rămână decât un titlu, dar importanța lui va crește cu fiecare zi.”⁵⁶ Nu acceptă decât parțial criticile făcute de Aichelburg la adresa lui Eugen Ionescu despre care spune că „are meritul de a merge împotriva curentului, de a sfida opiniile curente, când ar fi putut să-și consolideze poziția literară flatându-i pe tineri, așa cum au făcut sarte și atâția alții ”.⁵⁷

Într-o altă scrisoare vorbește despre propria pasiune pentru muzică pornind de la afirmația precedentă a lui Aichelburg: ” *Fac muzică exact ca un nebun*. Abulic cum sunt-sau cum am devenit-admit asemenea accente pasionale, care dau vieții un conținut. Recent am petrecut o seară întreagă cu Ernst Junger”⁵⁸.

Scrisorile din 1977 și de mai târziu notează dezamăgiri și lamentații pricinuite de vârstă: ” Eu îmbătrânesc încet, dar sigur. Demisia succesivă a organelor îmi pare deopotrivă o încercare și un spectacol...Trebuie să suportăm fără murmur ridicolul vârstei. Ceea ce mă supără cel mai mult e că-mi slăbește vederea. Întotdeauna ești pedepsit prin ceea ce iubești mai mult. Adoram să citesc... Acuma sunt nevoit să citesc mai puțin. Voi avea deci mai mult timp să privesc Vidul în față.”⁵⁹

La cutremurul din 1977 meditează în sens fatalist la toate, spunându-i lui Aichelburg: ”trebuie să recunosc că loviturile care se abat peste țara mea sunt atât de frecvente și de necruțătoare, încât îmi justifică fatalismul frivol care domnește acolo. De ce să te mai agiți în fața acestui dublu sabotaj-al istoriei și al naturii?”⁶⁰. Când năzuințele lui Aichelburg de plecare din țară se prăbușesc din nou, Cioran meditează asupra sorții lui de exilat în pământ valah: ” Dumneata erai făcut să trăiești la izvoarele Dunării, și nu la vărsarea ei. ”⁶¹ Și revine la el însuși: ” Singurul merit pe care mi-l recunosc e că am înțeles foarte de timpuriu că trebuie cu orice preț să părăsesc spațiul *mioritic*. Pământ blestemat. E drept că Parisul începe să-i semene. Universul a devenit de nelocuit”⁶². La 21 decembrie același an îi face urări lui Aichelburg, încercând să-l consoleze cu posibilitatea unei noi speranțe de plecare: „Norocul dumitale este că te poți gândi la o nouă plecare, că, grație împrejurărilor și aerului Sibiului, ai fost ferit de uzura la care ai fi fost expus trăind aici această frenezie goală. Așa încât, oricât de paradoxal ar părea, te numeri mai degrabă printre aleșii sorții decât printre dezmoșteniții ei. Avantajul de a putea spera *total!*”⁶³. La 9 martie 1978 Cioran revine asupra sorții prietenului său, comentându-i spusele despre caracterul poporului nostru: „*Wer sich ausgedacht den Überdruss*, asta bănuiesc că este și starea dumitale în acest moment, după atâtea nemulțumiri și umilințe. Ai redat admirabil acel *saudade* al tribului meu, cu toate că la poporul dumitale *dorul* are alt conținut, altă direcție total opusă... Ar trebui mai multă considerație față de cineva care a reușit să pătrundă atât de bine secretele unui idiom aproape necunoscut. Dar e

⁵⁵*Ibid.*

⁵⁶*Ibid*, scrisoarea nr. 521 din 18 martie 1976, p. 256.

⁵⁷*Ibid*:

⁵⁸*Ibid.*, scrisoarea nr. 522 din 28 aprilie 1976, p. 257.

⁵⁹*Ibid.*

⁶⁰*Ibid*, scrisoarea nr. 526 din 7 ian. 1977, p 258-259.

⁶¹*Ibid*, scrisoarea nr . 527 din 24 martie 1977, p. 259.

⁶²*Ibid.*, scrisoarea nr. 530 din 15 sept 1977, p. 260.

⁶³*Ibid*, scrisoarea 531 din 21 decembrie 1977, p. 261.

probabil înscris în *destinul* dumatile (vorbesc ca ai mei!) ca înainte de eliberare să treci prin maximum de experiențe negative și să cunoști până la capăt toate chipurile dezamăgirii. După toate astea, nu poți să devii decât înțelept.”⁶⁴ La 23 iunie 1978 comentează imaginea cu lacul Bâlea de pe o carte poștală trimisă de Aichelburg spunând că „este exact genul de peisaj de care aş avea nevoie”⁶⁵ și se plânge din nou de necazurile bătrâneții puse în relație cu perspectiva sumbră a viitorului: ”Pe de altă parte, bătrânețea este o binecuvântare când te gândești cum se schițează viitorul- ”.⁶⁶

Despre volumul de versuri *Pontus Euxinus*, al lui Aichelburg, apărut la Kriterion în 1977, Cioran scrie: „În ciuda unor poezii mai degradă sumbre, ansamblul dovedește o formă specială de detașare și o deplină seninătate: efect al înaintării în vârstă sau în cele spirituale. Sau poate amândouă. Sunt convins că, dacă ai fi trăit aici, ai fi avut cu totul altă viziune asupra lucrurilor-mai sumbră, mai disperată, adică-și n-ai fi cunoscut această pace secretă care te face să vorbești despre lumina dulce- mildes Licht des Nicht- mehrseins.”⁶⁷ Boala fratelui său Aurel (e vorba de o gravă depresie) îi inspiră o meditație sumbră asupra destinului familiei ca și asupra temperamentului ancestral al membrilor acesteia: „În familia noastră toți am avut un temperament nefericit, o plăcere morbidă de a ne chinui singuri, de a ne agita aiurea pentru te miri ce și nimic, o scandalosă inaptitudine la *fericire*.”⁶⁸ Scrisoarea următoare din 3 iunie 1980, ocazionată din nou de o dezamăgire în legătură cu dorința părăsirii țării de către Aichelburg conține afirmarea indubitabilă a declinului Occidentului făcută în termenii următori: ”Occidentul se deteriorează continuu, pe toate planurile. E universalizarea *dezmațului*, acest cuvânt extraordinar, căruia îi caut în zadar un echivalent în franceză, germană sau engleză.”⁶⁹

Scrisoarea din 12 octombrie 1980 cuprinde ecouri ale amintirilor de tinerețe legate de străduța sibiană Spinarea câinelui : „Această minunată *Spinarea câinelui* –câte amintiri! Mă duceam acolo noaptea, în diverse stări de spirit, cel mai adesea melancolic. Locul ăsta nu-l pot despărți de tinerețea mea, adică de adolescența mea.”⁷⁰

O scrisoare din 25 aprilie 1981 exprimă bucuria ajungerii în sfârșit a lui Aichelburg în Germania mult visată, ca și bucuria unei revederi, care, cel mai probabil, nu s-a mai produs: „Sunt foarte fericit să văd că ești în sfârșit un om liber și sper să te pot revedea curând”⁷¹ Și mai spune cu umor: ”Aici te așteaptă alt fel de decepții, dar ele o să ți se pară agreabile pe lângă cele...de-acasă”⁷². Berlinul, de unde Aichelburg îi trimite cărți poștale este numit „simbol al prăbușirii occidentale”⁷³. În 18 mai 1982, iar în altă scrisoare din 28 iunie 1982 Cioran scrie din Elveția: „Am petrecut câteva zile la Saint- Gallien, un oraș aproape la fel de frumos ca Sibiul. Elveția mă atrage tot mai mult: dacă aş avea mijloace, acolo m-aş stabili. Acolo totul merge ca pe roate: este utopia *înfăptuită*.”⁷⁴ Acum poate spune deschis fără teama cenzurii comuniste despre realitățile dureroase și absurde ale României comuniste: „Ce

⁶⁴ *Ibid.*, p. 261

⁶⁵ *Ibid.*, scrisoarea nr. 532 din 4 martie 1978, p 261.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁶⁷ *Ibid.*, scrisoarea nr. 535 din 9 noiembrie 1978, p. 264.

⁶⁸ *Ibid.*, scrisoarea nr. 538 din 24 martie 1979, p.264.

⁶⁹ *Ibid.*, scrisoarea nr. 539 din 3 iunie 1980, p 264.

⁷⁰ *Ibid.*, scrisoarea nr. 540 din 12 octombrie 1980,, p 265.

⁷¹ *Ibid.*, scrisoarea nr.541 din 25 aprilie 1981, p 265.

⁷² *Ibid.*, scrisoarea nr. 541, p 266 .

⁷³ *Ibid.*, scrisoarea 542, p. 266.

⁷⁴ *Ibid.*, scrisoarea 543, p. 266.

se petrece în România depășește orice capacitate de înțelegere: cel puțin după atâtea eșecuri lamentabile, această țară are șansa de a cunoaște în sfârșit eșecul împlinit, eșecul total.”⁷⁵

Penultima scrisoare nedată pomenește de niște titluri de poeme preferate de Cioran din lirica lui Aichelburg dintre care *Turn de sat transilvan* despre care spune: „mi-a plăcut în chip deosebit și nu numai din patriotism local.”⁷⁶ Dar Aichelburg ar trebui să nu-și facă prea mari iluzii legate de aprecierea poeziilor sale în Germania, mai spune Cioran⁷⁷. În scrisoarea din 19 septembrie mărturisește că n-ar vrea să revadă nicicând Berlinul și mai afirmă eliptic că elegiile lui Aichelburg „au un soi de demnitate poetică, față de care nu poți rămâne indiferent.”⁷⁸ În ultima scrisoare datată 18 martie 1987 Cioran scrie tot eliptic despre plecarea sașilor din Transilvania ca despre o catastrofă națională: „Plecarea nemților din Transilvania îmi rupe inima. Îmi amintesc că, prin 1933, scriam într-un ziar de la Sibiu că sașii reprezintă o oază morală în Balcani”.

Analizând conținutul scrisorilor, concluzia care se impune este aceea a unui schimb intelectual desfășurat într-o perfectă fraternitate morală și pe fondul unor afinități estetice indubitabile. Scrisoarea pare a fi concepută mereu ca un contrabalans reciproc cu interlocutorul pe care Cioran îl consolează, îl consiliază sau îl laudă, oferindu-i un sprijin moral de care acesta pare să aibă nevoie. Această coregrafie cioraniană este sintetizată în termenii următori de Dan C. Mihailescu în cartea sa despre Cioran: « Fiecare partener se înscrie, instinctiv sau deliberat, în partea *contrară* mesajului primit, atunci când acesta este sumbru : relativizează absolutizarea, albește negreala, înmoaie flexibilitatea, acoperă sau umple golurile, explică inexplicabilul, propune împăcare furiei, blazare răzbunării, liniștire învolutării. Face, adică, pasul necesar în coregrafia confesivă ca în oricare altă manifestare dansantă. Nu contează că, adesea, ești și tu în aceeași stare delabrată ca sufletul căruia îi scrii. Important este să intri în rol și să-ți vindecii tovarășul de suferință. Să-ți deghizezi tristețile ca să-l scoți la lumină pe celălalt. »⁷⁹

Scrisorile către Aichelburg sunt rodul unei prietenii unice bazate pe admirație și compasiune pentru soarta nefericită a poetului și eseistului sibian, rămas, așa cum spune Cioran, într-un peisaj geografic paradiziac, dar într-unul istoric infernal, din care finalmente a reușit să se extragă extrem de târziu. Soarta celor doi pare simbolic simetrică, doi scriitori aflați la un capăt și la altul al Europei, dorind fiecare să se afle sufletește de cealaltă parte și tânjind spre aceasta cu toată forța și crezând cu toată puterea într-o utopie. Dacă Aichelburg a plătit cu ani de viață și de libertate rămânerea într-o țară pe care nu a considerat-o niciodată a lui, Cioran s-a desprins cu greu și cu forcepsul de țara și de limba sa maternă pentru a trăi și scrie, nu fără sentimentul trădării originilor, în Franța. Două destine de creatori, care, dacă nu sunt comparabile prin statură, sunt aproape prin apartenența la o generație, la niște valori și la un perimetru cultural european delimitat simbolic, geografic și istoric prin Dunăre și Cortina de fier.

BIBLIOGRAPHY:

⁷⁵*Ibid*, scrisoarea nr. 543, p. 266-267.

⁷⁶*Ibid*, scrisoarea nr. 544 nedată, p. 267.

⁷⁷*Ibid*.

⁷⁸*Ibid*, scrisoarea nr.545 din 19 sept 1985, p. 267.

⁷⁹ Dan C. Mihailescu *Despre Cioran și fascinația nebuniei*, p. 141.

E. M. Cioran, *Scrisori către cei de-acasă*, stabilirea și transcrierea textelor de Gabriel Liicanu și Theodor Enescu, traduceri din franceză de Tania Radu, ediție, note și indici de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Humanitas, 1995.

Cioran *Caiete* (1957-1972), vol. I-III, trad. rom. De Emanoil Marcu și Vlad Russo, Humanitas, București, 1997

Constantin Cublesan *Din mansarda lui Cioran*, București, Editura EuroPress, 2007.

Mircea Diaconu *Cui i-e frică de Cioran*, București, Cartea Românească, 2008.

Dan C. Mihăilescu *Despre Cioran și fascinația nebuniei*, București, Humanitas, 2010.

Dan Danila *Wolf von Aichelburg – 15 ani de la moarte*, Tribuna, 28 08 2009, <http://www.tribuna.ro/stiri/actualitate/wolf-von-aichelburg-15-ani-de-la-moarte-40336.html>

Ivănescu, Mircea. *Wolf Aichelburg*, Transilvania, nr. 6, 1974.

Muzica suprimata 11-30 09 2012 Transilvania Siebenburgen <http://www.muzica-suprimata.org/ro/aichelburg.php>

Tomuș, Mircea. *Wolf Aichelburg – Lumina din Umbria*. Transilvania, 8, nr. 7, 1979, p. 39.

ABOUT FICTION, METAFICTION AND AMBIGUITY IN THE AUTO-ADJUSTMENT MECHANISM OF DECODING TEXTUAL WORLDS

Doinița Milea, Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

*Abstract: Fragmenting the fiction into micro-stories, multiple narrative voices, double-oriented readings rooted in a specific historical frame turns into a major constructing mechanism relating Ștefan Agopian's **Tache the Velvet** (*Tache de catifea* - published at CR Publishing House in 1981) to Orhan Pamuk's **My name is Red** (*Mă numesc Rosu* - 1998), the most representative Turkish Postmodern writer who won the Nobel Prize for literature. The story itself becomes a 'real history' to which the reader is familiarised with, just as in the adventure novels. The recurrent elements linking the two novels are the construction strategies, oscillating from their ironic, ludic and parodic 'touch' to "the livresque" reloading or imaginary game with tradition and "Romanesque" genres. The world turns into fiction, creating illusory words with fantastic, historical, legendary and even metafictional traits. According to the rules of ekphrasis, image turns into story and story becomes image, as in Alain Robbe-Grillet's **In the Labyrinth** (*În Labirint*) or Eco's *Esquissed'un nouveau chat*.*

Keywords: *cultural dialogue, strategy mixture, narrative discourse, fictional games*

Specificitatea „genului istoric” a dat naștere unor puncte de vedere divergente, având totuși în comun ideea că acest tip de discurs este un discurs normativ și că „romanul de evocare” sau de „inspirație istorică” ar fi o formulare mai adecvată decât „roman istoric”, în absența „categorică” a unor forme literare pure. Întrebarea dacă forma de roman istoric există sau dacă mai există devine importantă o dată cu marile opere moderne (*Război și pace*, *Războiul sfârșitului lumii*, *Toamna patriarhului*) puse sub semnul Timpului, dar nu într-un text având ca scop *reconstituirea*, ci într-unul aflat sub imperiul contemporaneității, căci dialogul cu epocile istorice și cu sensul devenirii pe care ele îl trimit ca mesaj etern, se transformă în meditație contemporană asupra omului în lume, în construcții alegorice și parabolice care ies din tipar.

Principalele „tipare” ale romanului istoric, dialogul cu formele și liniile generale ale genului, clișeizarea și osificarea sub amprenta politicului, lirismul evocării și poeticul ca forme de evaziune, evoluția spre închiderea mesajului, prin parabolizare, și jocul cu formele narrative, alunecarea spre metaficțiune, au constituit linii ale demersului critic asupra genului.

Separarea istoriei de literatură este astăzi un fapt evident, coabitarea lor generică s-a terminat. Dar nu se poate nega că forma romanescă a purtat ambițiile Istoriei câteva secole; caracterizarea întâlnirii dintre Istorie și reprezentarea ei romanescă ar ține seama de trei aspecte, din punctul de vedere al Istoriei: pe de o parte, Istoria ca „trecut”, pe de altă parte, Istoria ca „discurs” și nu în ultimul rând, determinarea lor de Istoria contemporană. Din

punctul de vedere al romanului, urmele Istoriei – „trecut”, „discurs”, „contemporană” – intră în dialog cu atracția formulelor ficționale, ca mica „istorie” privată inserată în marea Istorie publică, cu ajutorul modalităților tehnice ale narației (*povestirea ficțională / povestirea factuală*, din cunoscuta *Ficțiune și dicțiune* a lui G. Genette).

În acest sens, discursul istoric se referă la un univers *factual*, iar discursul literaturii la un univers *posibil*, în care romancierul dă viață personajelor inventate de el, le implică în situații tot inventate, într-un loc și un timp care n-au corespondență evidentă în realitate. Demersul pare, la prima vedere, invers față de cel al istoricului, al cărui referent pare să iasă „înarmat” din trecutul istoric, nerămânându-i decât „să-l copieze”, să restituie evenimentele „cum au fost”, revenind astfel la sensul celor afirmate de personajul lui Cervantes.

În noiembrie 1969, la un simpozion al scriitorilor și criticilor contemporani, Robert Scholes propunea ca subiect al lucrărilor, la care participau printre alții John Barth, Kurt Vonnegut, nume binecunoscute ale postmodernismului american, una din „deficiențele literaturii americane contemporane, care ar consta în lipsa dorinței pătimașe de a domina realitatea”. Dacă pentru John Barth „realitatea este un loc frumos de vizitat [...] dar literatura n-a dorit să trăiască acolo prea mult timp”, pentru Raymond Federman „ficțiunea nu poate fi realitate, sau o reprezentare a realității, sau o imitație, sau chiar o recreare a realității. [...] A crea ficțiune este, de fapt, un mod de a aboli realitatea, mai ales de a aboli ideea că realitatea este adevăr”. (Robert Scholes, 1977).

În această accepție, ficționalitatea poate fi privită ca fiind proprietatea unei categorii textuale caracterizate printr-o structură de referință specifică, cea a autoreferinței sau a referinței interioare, prin opoziție cu referința exterioară, știut fiind că la romancierii englezi de început, de exemplu, s-a simțit nevoia introducerii în contextul ficțiunilor proprii (Defoe) a argumentului de „document autentic” pentru a crea iluzia fapticului printr-un aparat din ce în ce mai complex de surse, mărturii, declarații, creând „convenția de autenticitate”. Reversul situației se întâlnește la generația '60 americană, care începe prin a afirma „ficțiunea consens”: textele istoriografice și materialele care intră într-un text literar întăresc ideea că fiecare încercare de a fi consecvent în interpretarea istoriei este o încercare de ficționalizare, neputându-se face o distincție între lecturile obiective ale trecutului și recrearea imaginară a adevărului istoric (prin documente false, pretinse rapoarte istorice, așezate alături de documente reale).

În una dintre cărțile sale, Umberto Eco, propunând ca loc al „plimbării”, „pădurea narativă”, colorează controversata relație Istorie (Realitate)-ficțiune, aducând din nou în discuție cititorul. Este interesant de comparat demersul teoretic cu „punerea în text” a lumii reale, în cazul romanului său demonstrativ *Numele trandafirului*, unde *topos*-uri reale sunt copleșite de detalii imagine care permit simularea autenticității traseului istoric și geografic. (Umberto Eco, 1997).

Efectul ultim al ficționalizării în interiorul excursului istoric se manifestă sub forma literaturizării, fiind întemeiat pe întregul ansamblu pe care teoreticiană postmodernismului, Linda Hutcheon, îl numește literaritate și-l suprapune narativității ca punct în care istoria întâlnește ficțiunea („scrierea *Istoriei* cu spunerea istorioarei”). Prin conceptul de metaficțiune istoriografică, autoarea canadiană Linda Hutcheon, evidențiază una din trăsăturile definitorii ale ficțiunii postmoderne și anume relația sa intertextuală cu istoria ca text. Metaficțiune istoriografică e definită ca o formă literară hibridă caracteristică fenomenului literar postmodern, ce încorporează literatura, istoria și teoria literară, dând naștere acelor romane ale literaturii contemporane care au în subiect evenimente și personaje istorice, dar șterg granițele dintre ficțiune și istorie, ca discursuri fundamental diferite, dimensiunea textuală a istoriei apropiind-o de ficțiune. (Linda Hutcheon, 1988).

Încercând să definească romanul istoric, K. Hamburger, în *Logique des genres littéraires*, îl găsește „rezultatul unui proces de ficționalizare, altfel spus, transferul unor date dintr-o lume posibilă, dată ca reală, cea a povestirii istoriei, către o lume posibilă a ficțiunii”. (Kathe Hamburger, 1986).

Definirea include referirea la două categorii esențiale ale textului narativ, *timpul* și *raportul narator-personaj-cititor*: „data, care face referire la trecutul istoric, devine în roman, acum, și chiar astăzi, fictivă în viața personajului fictiv”, punând problema „abolirii valorii de trecut a trecutului” din perspectiva experienței de lectură a cititorului. Elementul cel mai marcat de trecerea de la povestirea istoriei la romanul istoric i se pare *personajul*: „Transportat din povestirea istoriei în romanul istoric, eroul istoriei se metamorfozează în personaj ficțional; chiar romanele istorice, care rămân la adevărul documentar, transformă personalitatea istorică în personaj non-istoric, fictiv, îl transportă din istorie în sistem ficțional”. Concepte ca *istorie*, *timp*, *identitate* sunt proiectate cu conștiința realității create și prin întrepătrunderea *lumilor reale* cu cele *ficționale*. Nesiguranța apartenenței duce în planul construcției personajului la *identitățile multiple*.

Spațiul, în romanul istoric, nu este un simplu decor; el este, paradoxal, unul dintre personaje, un spațiu simbol pe care cititorul îl recunoaște și-l acceptă: fie varianta spațiului închis, care produce angoasă – cotloanele mohorâte dintr-o criptă subterană (Scott, *Ivanhoe*), ieșind din zidurile edificiului narațiunii gotice, ecou arhetipal al puterii lumii de dincolo, castelul, conacul, hanul, casa bântuită (aflate la intersecția cu domeniul fantasticului) – fie spațiul deschis: pădurea (ea însăși spațiu labirintic), grădina luxuriantă care are labirint verde; edificiul înconjurat de ziduri se deschide „infini” în interior: camera lui Vergiliu (*Moartea lui Vergiliu*), „Villa Hadriana” (*Memoriile lui Hadrian*), biblioteca și abația (*Numele trandafirului*).

Lumea modernă găsește în spațiul literar mitul, prin intrarea lui în memorie; secolul al XX-lea intră din istorie în parabolă, scoțând spațiul din sferele istorico-geografice: orașul și castelul (Kafka), „Castania” (Hesse), „deșertul tătarilor” și fortăreața Bastiani (Buzzati) „Macondo” (Márquez), stepa (Aitmatov), „subterana orbilor” (Sábato).

În eseul, deja citat, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Umberto Eco, discutând despre spațiile textului narativ, crede că „funcționarea *pactului ficțional*”, presupune acceptarea din partea cititorului a spațiului ca „o lume” care are „cu împrumut caracteristicile geografice din lumea reală”.

Fragmentarul, metaficționalul, discontinuitatea, descentralizarea, ludicul, parodicul, ironicul, practicate nu prin dislocări radicale, ci selectând teme și motive cunoscute în altă orchestrație, toate acestea vor duce la expunerea și comentarea intenționată a metodelor de evidențiere a ficționalității.

Aceste aspecte le ilustrează romanul care va fi denumit postmodern, fără ca un acord asupra definirii fenomenului să poată fi înregistrat, în afară de faptul că postmodernismul și strategiile lui constituie un cadru de discuție pentru literatura contemporană. Citându-l pe Matei Călinescu, cu studiul său *Cinci fețe ale modernității* – o sinteză asupra metamorfozei modern-postmodern, ne interesează observațiile de tehnică literară care ar putea defini demersul literar postmodern: „*dedublarea și multiplicarea începuturilor, finalurilor și acțiunilor narate* (de exemplu finalurile alternative din romanul lui Fowles *Iubita locotenentului francez*), *tematizarea parodică a autorului, tematizarea parodică a cititorului, tratarea pe picior de egalitate a acțiunii și a ficțiunii, a realității și a mitului* [...] ca mijloc de a accentua imprecizia, *autoreferențialitatea și metaficțiunea ca mijloace de dramatizare*” .(Matei Călinescu, 1987).

Detaliile, controversile și ilustrațiile pentru modelul romanului american al anilor '60, care mai păstrează *Istoria* în text, le vom vedea în dialog cu literatura generației '80. Modul cum acest *eclectism* și acest *dialog* cu procedeele s-au transformat în *roman-demonstrație*, într-un text care mai păstrează *Istoria* în „biblioteca” sa, se poate vedea în romanul lui Umberto Eco, *Numele trandafirului* (1980).

Deasupra acestui edificiu, zeci de semne că „este o poveste despre cărți” – un metatext – începând cu leitmotivul bibliotecii și a lumii cărților ca labirint: „*adesea cărțile vorbesc despre alte cărți [...]* noi căutăm aici să înțelegem ce s-a întâmplat între niște oameni care trăiesc între cărți, cu cărți, prin cărți, și deci și cuvintele lor despre cărți sunt însemnate. Biblioteca se apără singură, e de nepătruns ca și adevărul pe care-l găzduiește, amăgitoare ca și minciunile pe care le păstrează. Labirint al minții, ea este și un labirint pământesc. Poți să intri dar nu poți să mai ieși” .

De altfel, pentru literatura aflată sub steagul postmodernismului, artiștii-critici au propus nume care s-au vrut cât mai revelatoare, mai adecvate: „supraficțiune”, „ficțiune a rupturii”, căzând însă de acord asupra unui adevăr extraliterar, care se verifică și în cazul prozei optzeciste; sfășierea texturii sociale și reconfigurarea ei au un efect simplu asupra conștiinței și literatura devine de-construcție. În același sens merge demonstrația poeticienei canadiene Linda Hutcheon, autoare a unor recente sinteze despre postmodernism, care vede poetica postmodernistă sub semnul istoricului și politicului. „*Metaficțiunea istoriografică*” este considerată singura rețetă inventată cu adevărat de postmodernism: pe de o parte, opțiunea pol

Poate că relativismul istoric, refuzul formelor pure, recuperarea eclectică de teme, tehnici și proceduri preluate din toate sursele și din oricare etapă a evoluției artelor se explică în occidentul postmodern, prin sentimentul artificialității, al înstrăinării și uzurii prin oferta excesivă a precedentului artistic. La noi însă, simbolurile, aluziile, citatele aparținând tuturor literaturilor și lumilor textului, evocau în anii '80, indirect, starea de incoerență, de epuizare și de confuzie a eului pentru care istoria se atrofiase, iar legătura autentică cu tradiția nu mai avea nici un sens. În proza optzecistă românească, dimensiunea de bază este mai curând de natură *metarealistă*: este un real care atinge derizoriul existenței, dar și discursurile care îl comentează – în primul rând ficțiunea realistă, dar și răstălmăcirea parodică a rețetelor ei consacrate. Prin urmare, prozatorii promoției '80 scriau nu numai *altfel*, ci și *altceva*, adoptând o poziție particulară în fața scrisului ca și în fața lumii; prozele în doi peri ale lui

Groșan, lumile marginale și fanteziste ale lui Nedelciu, pseudoromanele istorice ale lui Agopian, relativizarea sensurilor prin parodie, prin autoreflexivitatea textului și livresc.

Povestea construiește existența din fragmente, segmente ale lumii percepute individual; de aceea Istoria nu acoperă decât rar, în proza optzecistă, tot spațiul romanului: ea este incursiune în spațiul unui fragment, al unei secvențe de jurnal, un spectacol, totul amestecat printr-o parodie a unui mecanism dereglat. Apelul la memorie construiește un scenariu plasat între real și ficțiune, care trăiește prin „starea de a povesti” – alunecarea spre fantastic „relativizează Istoria, amestecând-o în istorie” (Vasile Andru – *Noaptea împăratului*, Tudor Dumitru Savu – *De-a lungul fluviului*, Mircea Nedelciu – *Zmeura de câmpie*, Alexandru Vlad – *Frigul verii*).

Ștefan Agopian apropiat prin opțiunile de construcție narativă, de plăcerea jocului cu formele, propune un roman istoric sau care cel puțin la prima vedere este roman istoric⁴⁷⁶, pentru că, așa cum se întâmplă în demonstrația lui Umberto Eco, *Numele trandafirului*, romanul este în același timp un roman istoric – cadrul fiind fixat în prima jumătate a secolului al XIX-lea, un roman de formare, un roman picaresc, un roman polițist, un intertext evident și nu în ultim rând o parodie a formelor romanești simulate. (Ștefan Agopian, 1981).

Personalitatea ambiguă a personajului principal se naște din suprapunerea povestirilor în care joacă Tache sau povestește Tache sau regizează. Incipitul romanului este un joc cu trei forme narrative: romanul la persoana I, care pregătește cititorul pentru un roman de tip confesiune, un metaroman care debutează prin discutarea convenției numite Autor, a celei numite personaj narator și actor. Întoarcerea în timp, prin atacarea ordinii cronologice, propune modelul romanului de formare, dar cu abordare parodică, introducând – pentru atmosfera de epocă necesară romanului istoric – nume și argumente cu iz cronicăresc: Intertextul cronicăresc domină evocarea: „Și înainte de ciumă fusese secetă și după ciumă au venit lăcustele”.

Clișeul povestirilor la han introduce personaje și povestiri, între care și un coșmar oniric în care i se cere să înghită o carte (el însuși autor a două cărți după care este recunoscut la han), ca în romanul lui Eco, parabolă a cunoașterii.

Istoria polițistă urmărește căutarea bărbierului Lăcustă, martor al însoțirii părinților săi, al morții tatălui și este scrisă în timp ce subiectul merge înainte. Povestirea se întoarce mereu la copilărie, refăcând cadrul istoric. Evocarea mamei îmbracă trimiterea la Penelopa și la peșitorii ei, evocarea lui Ulise călătorul, a lui Menelau. Cât eroul călătorește spre București cu doi

prieteni, spațiul textului se umple cu povestiri și descrieri, uneori schimbând naratorul reface povestirea. Descrierea împrumută efecte din imaginea propuse de E. Ionescu în *Amedeu* sau *Cum să te debarasezi*: „printre degetele picioarelor îi crescuseră fire plăpânde și clorotice de iarbă”.

În alte secvențe, boala și reclusiunea lui Mamona cel Bătrân restrânge și spațiul, degenerând și degradându-se ca în teatrul modern sau în textele lui Vian. Parodia nu abandonează nici un – moment spațiul existențial parcurs: „De la o masă așezată în umbră se ridică un *poetastru* prost văzut de domnie. Strigă cu o voce subțire îngrozindu-i și mai tare pe grecoței: – Țara asta multe-ndură, / noi tăcem cu toți din gură. ”

Fuga textului înaintea istoriei, lumile ficțiunii sunt pretexte preferate pentru a întrece citatul sau aluzia în interpretările celor trei personaje masculine care acoperă cu povestiri spațiul cărții: Tache, Piticul și boier Lapai. Multe dintre povestiri sunt refăcute sugerând că fuseseră vise și lumea istoriei mersului către revoluție este permanent ținută în loc de vis și de povestirea lui. Narațiunea, la Agopian, este mereu reversibilă, personajul-Autor, îngropat în artificiiile textului, ca într-o catifea, le reface mereu. Numai ISTORIA este ireversibilă și tocmai Istoria nu este parcursă în întregime: violența istoriei este relativizată de tonul autoironic și de rescrierea povestirilor – nimic nu este definitiv spus în ficțiune.

Proporția ficțiunii în evocare este detectabilă oriunde în grad însemnat creînd iluzia unui mecanism epic mai complicat decât este în realitate. Speculațiile lui Tache de catifea, el însuși autor a două cărți, despre „*Carte*” și despre misterul Autorului nu fac decât să înlocuiască o convenție cu alta: „Și Cartea? Totdeauna m-a îngrozit Cartea asta. De ce să înghită Ioan Cartea și de ce ea să fie amară? Noi suntem Cartea, suntem băgați într-o carte, scrisă de cineva./-O fi! zise popa. Da` dacă e așa ,suntem băgați într-o carte sfântă!”

Fabula textului lui Orhan Pamuk, *Mă numesc Roșu*, destul de apropiată de construcția romanescă a lui Agopian, prin strategiile rețetei, se multiplică prin descentrarea perspectivei totalizante asupra existenței, în practică, adevărul unic cultivă partea care ia locul întregului. Relativizarea noțiunilor conduce la un pluralism deconcertant, ce se cere descris cu ironie, văzută ca unica modalitate de supraviețuire într-o lume a permanentelor incertitudini. Zăpada, cerșetori orbi, personaje naratori care se întorc la nesfârșit și, mai presus, un nesfârșit dialog despre cărți, despre arta eternă, oameni și destine în texte. Motivarea comportamentului ființei umane este susținută, în romanele lui Pamuk de realitatea unui proces continuu de distorsionare a adevărului, fie și numai prin repetiție. Istoria tinde să devină ficțiune, dacă

avem în vedere alterarea faptelor obiective de către subiectivitatea vocii narative. Povestirea, modalitate predilectă de expunere, construiește, în manieră tradițională, o atmosferă cu caracter magic, având rol de seducere a publicului, dar secvențial, discontinuu, pentru a surprinde cât mai cuprinzător esența vieții.

Incipitul romanului este, ca și la Agopian, un joc cu strategiile narative: romanul la persoana întâi, cu un narator personaj creditabil, plasat în retroistorisire, un metaroman care debutează prin sugestia convenției numite narator și a celei numite autenticitate, cultivând confesiunea. Recunoscându-și preocuparea pentru contradicția ce se stabilește între nevoia de veridicitate a unui text și asumarea de la început a pactului ficțional, în cele șase prelegeri din 2009, strânse într-o carte (*Romancierul naiv și sentimental*), în care vorbește despre modele literare, strategii și opțiuni scriitoricești., Orhan Pamuk se și distanțează polemic de forme de abordare a romanescului, pe care le practică demonstrativ, de vreme ce *Mă numesc Roșu* strânge mai multe tipuri de romane. Cea mai vizibilă opoziție o creează cu așa-numitele „romane de gen” (romane polițiste, de spionaj, de dragoste, thrillere sau științifico-fantastice) cărora le lipsește „centrul”, viziunea profundă asupra vieții, pe care un scriitor încearcă să o construiască și în a cărei căutare cititorul trebuie să se afle. O altă alegere presupune respingerea ideii conform căreia, odată creat, un personaj va orienta scrisul autorului, construindu-și singur povestea (aici el contrapune tehnica sa: înainte de a se apuca propriu-zis de scris un roman, el își cunoaște deja firul narativ și știe pe cât spațiu îi va permite fiecărui personaj să se desfășoare, pentru a crea coerența întregului”. (Oana Purice, 2012).

Întoarcerea în timp, prin atacarea ordinii cronologice, propune modelul romanului de analiză și de investigație, dar cu abordare parodică, introducând pentru atmosfera de epocă necesară romanului istoric - nume și argumente creatoare de atmosferă (Cadavrul, care vorbește de pe fundul fântânii în care a fost aruncat, dă titlul unui capitol.).

Fabulei romanului, plasată pe un fundal istoric reconstituit cu lux de amănunte numai din cauza obligației elementare de a crea verosimilul, îi este adăugată și o materie fantastică, prolixă: invazia vegetației a obiectelor, a cărților putrede a mirosului de mirodenii, a merelor putrede de pe tarabe, a corpului uman în descompunere. Percepția o dă de fiecare dată un personaj-Seküre, Negru, Ester. Cu aceasta senzație de lume în cădere sunt infuzate toate cărțile; peste tot, la un moment al narațiunii, găsești pasaje care sunt dedicate Istanbulului: aur, câini vagabonzi, străzi cu case prăpădite, cartiere obscure. Atmosfera, atât de aproape de Bucureștiul lui Agopian din *Tache de catifea* sau de cel al lui Eugen Barbu din *Princepele*,

surprinde Istanbulul asaltat de fanaticii musulmani care vor să închidă cafenelele și localurile dervișilor, acuzați de abateri de la calea Profetului Mahomed și de la poruncile Coranului, abateri pe care le consideră răspunzătoare pentru toate catastrofele ce au lovit orașul în ultimii ani.

Intr-un interviu, Pamuk își explică alegerea istoriei ca fundal demonstrativ în cărțile sale „Sunt interesat de istorie ca un romantic preocupat de imagini, de povești. Mai este și un aspect politico-cultural, susținut de diverse medii politice din Turcia – seculariștii, occidentalii, turcii republicani –, care văd doar partea negativă a Imperiului Otoman. Am vrut să le arăt cititorilor mei – și turcilor, poate în mod deosebit – că Imperiul Otoman a avut și părți interesante, că-l poți privi și altfel... Borges și, în mod deosebit, Italo Calvino, cu lucrările lui istorice postmoderne, m-au ajutat să privesc și altfel evenimentul istoric. Umberto Eco m-a ajutat în sensul că m-a făcut să înțeleg că putem scrie cărți subiective, că sîntem subiectivi cînd scriem cărți cu fundal istoric: o carte despre secolul al XVI-lea nu narează cu fidelitate ce s-a întîmplat în acel secol. Istoria nu e ca un film făcut la Hollywood, iar cărțile de ficțiune nu pot reda în detaliu, cu acuratețe, istoria factuală. Cărțile de ficțiune nu-și propun să elucideze evenimente istorice”’. (Ovidiu Șimonca, 2008).

Pentru a evita monotonia, naratorul plasează numeroase capcane în fața cititorului naif, gomînd posibilitatea de identificare a asasinului, lăsînd impresia că toți - narator personaje, cititor - cunosc jocul dinainte, textul urmărind reacțiile personajelor în fața evenimentelor care urmează să se consume; fiecare narator (voci - un cadavru, o monedă, picturi reprezentînd copaci, moartea, diavolul, își asumă textul, în titluri de capitole - Eu câinele, Eu sunt un copac, Eu banul, Mă numesc Moartea), cu povestea lui și cu sumedenie de reflecții care dau perspectiva asupra evenimentelor. Stilul relatărilor imită, probabil, stilul narațiunii orientale, adesea cu arborescențe și cu elemente de povestire în ramă, cu pilde și referințe bogate: capitolul 47, Eu Diavolul, alunecă de la considerații asupra Coranului, la istoria neamului lui Adam , spre lista păcatelor și nevoinței oamenilor, într-un text construit în cascadă, pe care Julia Kristeva îl numește „discurs carnavalesc”: „subversiune permanentă a lucrului spus, distrugere permanentă a semnului [...] care vizează să distrugă univocitatea sensului și să-i substituie dublul”. Ea adaugă ca efecte „fantezia verbală” și „la fatraserie” ale căror formule înglobează „jargonul ininteligibil”, „enumerarea – tendință de a reconstitui o serie printr-o simplă juxtapunere”, „repetitia”, „juxtapunerea de cuvinte autonome fără legătură de cauzalitate”. (Julia Kristeva, 1979).

Personajele, care îndeplinesc și rolul de naratori(Mă numesc Negru, Mi se spune Fluture, etc.), oferă o perspectivă poliscopică necesară reconstituirii evenimentelor ce-l vor fixa pe narator definitiv în lumea fictivă, sugerată obsesiv: *un meddah, povestaș local*, însuflețește imagini pictate precum calul, moartea, diavolul, femeia sau banul, atribuindu-le viață narativă.

Crime se făptuiesc, altele se plănuiesc, toți supunându-se rigorilor unui destin implacabil, ilustrat cu povestiri. După un procedeu cunoscut, personajele joacă în fața propriilor ochi rolurile cu care au fost investite; fiecare devine pentru sine și pentru ceilalți un personaj. E ucis Delicat Efendi, unul din cei patru specialiști din atelierul condus de Maestrul Osman, care lucrau la un volum comandat de Padișah. Cadavrul, care vorbește de pe fundul fântâniei în care a fost aruncat, deschide și leagă mozaicul de povestiri. Cartea, despre influența pictorilor venețieni, risca să devină o blasfemie, iar cel ucis, Delicat intenționa să dezvăluie lumii sacrilegiul care se săvârșea în taină. Unul dintre cei trei tovarăși miniaturiști îl omoară, pentru a nu pune în pericol breasla miniaturiștilor și a nu atrage furia asupra atelierului de pictură. Ei apar cu poreclele de Fluture, Măslină și Barză, în ipostaze de povestitori alături de Ucigașul care vorbește și el la adăpostul anonimului. Romanul propune și povestea de dragoste dintre Negru și Şeküre, întors în oraș după o absență îndelungată și decis s-o ia de nevastă pe Şeküre, verișoara lui, poveste cu mii de complicații și arabescuri narative, intersectând istoria artiștilor otomani, care sunt puși să aleagă între tradiționalismul picturii acelor meleaguri și pictura modernă a măestrilor din Occident.

Comentariul și autocomentariul procedeele literare construiesc texte autoreflexive, metaficțiuni, aflându-ne astfel în fața unui metaroman fantast și intelectual complicat. Prozatorul a introdus aici o perspectivă în plus (Autor misterios) care e aceea a *ficțiunii scriitorului*. Proportia ficțiunii în evocare este detectabilă oriunde în grad însemnat creînd iluzia unui mecanism epic mai complicat decât este în realitate. este introdus într-o lume fantastică, a metaficțiunii, în care dominanta prozei devine lirismul și povestirea reiterativă generată doar de o simplă percepție auditivă. Lumea construită este o lume plină de culori, care la Pamuk au un rol special, de vreme ce *Mă numesc Roșu* e și o carte fantastă despre miniaturistii lumii orientale, acei graficieni ai Evului Mediu otoman-arab-persan, un roman cu o obsesivă aplecare către culoare(roșu este culoarea Padișahului, este sângele, este cerneala roșie folosită de miniaturiști), este plasat în Istanbul, într-o iarnă de sfârșit de secol XVI, cu o deschidere în schema romanului polițist cu enigmă, sau de mistere pe fundal istoric.

Universul miniaturiștilor, maeștri ai decorării manuscriselor, dă naștere atmosferei și strategiei de povestire în palimpsest, căci miniaturile, lait-motiv al cărții, însoțesc o poveste pe care o ilustrează. Conservatoarea artă a miniaturiștilor risca să fie coruptă de influențele dăunătoare ale *ghiaurilor frânci*, cu tehnica perspectivei și cu individualizarea stilului care nu puteau fi văzute cu ochi buni de gardienii purității. „Miniaturile urmau îndeaproape sursele literare care le alimentau, asemănându-se cu ilustrația de carte de astăzi. Pictorii nu aspirau să reprezinte oamenii sau alte ființe în mod realist. Disprețuiau mimesis-ul precum Platon, deoarece potrivit sufismului, ființele de pe această lume nu erau eterne și nu meritau să fie adorate. Artiștii otomani aspirau spre o realitate infinită și transcendentă, echivalentă cu Allah (conform punctului de vedere panteist al Sufismului) prin intermediul picturilor lor, deci stilizau și abstractizau toate reprezentările. (Mihai Plămădeală, 2010).

Miniatura musulmană înfățișează lumea așa cum o vede Dumnezeu, și nu așa cum este percepută de ochiul omenesc, astfel că din ea lipsesc perspectiva, umbrele, realismul care sunt apanajul picturii europene. Trimiterea ironică deconstruiește logica reprezentării: un câine nu este înfățișat de aceeași mărime ca Padișahul, pentru că ar fi blasfemie curată.

Această trimitere permanentă la imaginea transformată în text și la textul care devine imagine, poate întâlni ideea de ekphrasis prin care orice descriere trăiește ca o *punere în abis* a realității în care pictorul-narator devine prin creație succesor al lui Dumnezeu.

Atmosfera construită de Pamuk se hibridizează prin *dubla referință* care permite ca „Descrierea orașului să se integreze în aceste romane într-o manieră foarte interesantă, căci *ekphrasis* introduce un spațiu citadin generat de *phantasia*, creat prin dubla referință pe care o impune descrierea nu direct a unui spațiu real, ci a unui spațiu pictural. Spațiul romanul ekphrastic se legitimează astfel prin frecvențele referiri la istorie, istoria artei, arhitecturii sau urbanismului, prezentate într-un cadru ficțional atractiv. Toate aceste elemente arată în același timp de ce tema descrierii orașului se leagă atât de bine de toposul ekphrastic: există o continuitate între descrierea frescelor, tablourilor, sculpturilor și descrierea palatelor, străzilor și orașelor”. (Alexandra Vrânceanu, 2007).

Un model pentru funcționarea ekphrasis-ului îl oferă opera narativă a lui Umberto Eco, în care numeroase descrieri capătă funcție diegetică, acoperind efectul de real, sensul alegoric, strategiile de scriitură, ca în cazul romanului Numele trandafirului reflectarea mănăstirii din Melk, sau în Misterioasa flacără a reginei Loana ideea de roman ilustrat care dublează textul cu imaginea, determinând progresia povestirii. (Jacqueline Testanière, 2011).

Într-un fragment ca *Esquisse d'un nouveau chat*, Umberto Eco, „face aluzie în principal la Alain Robbe-Grillet, dar ia drept model și alți maeștri ai noului roman”, după propria trimitere a autorului. Scriitura construită în dialog cu trecerile din referentul ficțional al romanului lui Grillet, *În labirint*, în imaginea deconstruită a tabloului din camera de hotel, aluzie explicită la cele două texte în dialog: „Vă întrebați dacă acest lucru nu vi s-a mai întâmplat deja și dacă n-ați văzut o scenă asemănătoare în tabloul cel mare care împodobește peretele în fața mesei. Dar tabloul arată o cârciumă aglomerată cu un copil în colț; în centru se află o masă cu o bucată de carne pe ea și lângă masă se observă figura unui soldat care stă în picioare... În colțul opus se observă o pisică gata să sară. Dacă priviți tabloul mai de aproape, veți vedea limpede în pupila pisicii imaginea unei camere aproape goale...” Practică literară a „rescrierii” postmoderne sau „literatură de grad secund” după formula deja clasicizată a lui Genette, „falsele eseuri” ale lui Umberto Eco, din antologia **Jurnal sumar**, presupun un text inițial care se deschide într-un text nou, depășindu-se de conceptul de „lectură” prin jocurile aluzive ale textului secund, sprijinite de intertextualitate, palimpsest (suprapunere de texte) și metaficțiune. (Umberto Eco, 1992).

Textul final al romanului *Mă numesc Roșu* ar fi rezultatul unei memorii absolute care lucrează în conexiuni și cu o imaginație totală. Ultima pagină a cărții încheie în viteză narativă toate destinele personajelor care au defilat în paginile cărții și reia strategiile autenticității confesiunii, dublate de o altă tehnică, cea a stabilirii unei identități bazate pe nume, între unul dintre personaje și Pamuk însuși, poate Orhan, fiul cel mic al lui Şeküre, care istorisește povestea, punând la un loc mărturiile auzite de la toate personajele în timpul vieții sale. Este cartea lui Orhan Pamuk o rescriere a Istoriei, printr-un dialog al cărților, încercând să scape cititorul de finalul prea banal, prea așezat al romanului lui Walter Scott ? Este o carte despre deconstrucția identității, despre care se vorbește și se scrie în această început de secol ? Este „O poveste frumoasă, iar noi să o credem” despre o epocă tratată nostalgic. Ficțiunea se poate rescrie și demonstrația lui Agopian a demonstrat-o: nicio întâmplare din traseul existențial al eroului său nu este prezentată într-o singură variantă. Nicio perspectivă a naratorilor lui Pamuk nu este unificatoare.

Acest tip de scriitură, într-un dialog afișat cu strategiile narative, pune în discuție elemente tematice recurente ale discursului critic: raportul canonului literar cu literatura de consum, în sensul demonstrativ al postmodernismului, dialogul între strategiile formei

biografice, care presupun autenticitatea scriiturii și afirmarea ficțiunii ca lume concurentă a realului, cu estomparea frontierelor prevăzută în pactul ficțional. În egală măsură strategiile intertextualității (citatul, aluzia, pastisarea, parodiarea etc.) generează o ‚bibliotecă’ a textului care acoperă narațiunea propriu-zisă, tinzând să devină autonomă. Este greu de spus ce este mai pregnant ca efect de lectură: lucrul povestit (fabula) sau lumea cărților la care trimite ca lectură prealabilă solicitând permanent cooperarea lectorului, provocat să-și asume responsabilitatea de a ordona universul pe care textul romanului îl pulverizează.

Referințe

- Agopian, Ștefan, *Tache de Catifea*, Cartea Românească, București, 1981
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, trad. T. Pătrulescu și R. Turcanu, Univers, București, 1995, cap. „Procedee postmoderniste și semnificația lor”.
- Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Pontica, 1997.
- Eco, Umberto - *Jurnal sumar* (Diario minimo, Milano, 1992), Humanitas, București, 2004
- Hamburger, Kathe, *Logique des genres littéraires* (trad. franceză după ed. germ. 1968), Seuil, Paris, 1986
- Kristeva, Julia, *Le Texte du roman. Approche semiologique d’une structure discursive-transformationnelle*, Mouton Publishers, The Hague - Paris, 1979, cap. „La topologie carnavalesque”.
- Pamuk, Orhan, *Mă numesc Roșu*, Curtea Veche, București, 2006
- Plămădeală, Mihai, *Miniaturile-lui-Orhan-Pamuk*, în *Observator cultural* 538/2010, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Miniaturile-lui-Orhan-Pamuk*articleID_24168-articles_details.html
- Purice, Oana, *Un volum naiv si sentimental*, în *Observator cultural* 694/2012, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/*articleID_26991-printPage_1-setWindowName_shEAPopUpWnd-articles_details.html
- Ungureanu, Delia, *Orhan-Pamuk-sau-a-trai-pentru a povesti*, în *Observator cultural* 161/2008 disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/articleID_19582-articles_details.html
- Șimonca, Ovidiu, *Interviu cu Orhan PAMUK*, în *Observator cultural* 2008/422, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/Sint-interesat-de-istorie-ca-un-romantic-preocupat-de-imagini.-Interviu-cu-Orhan-PAMUK*articleID_19664-articles_details.html
- Scholes, Robert, *Modes of Modern Writing*, Arnold, London, 1977,
- Vrânceanu, Alexandra, *Reprezentarea orașului invizibil în romanul ekphrastic*, în „Philologica Jassyensia”, An III, Nr. 1, 2007, p. 263-270

**GLOBALIZATION, INTERCULTURAL DIALOGUE AND NATIONAL IDENTITY
REFLECTED IN A TRAVELOG: BUCURA DUMBRĂVĂ ON THE ROADS OF INDIA
(PE DRUMURILE INDIEI)**

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

*Abstract: Famous, but not well-known Romanian writer of the XXth century who considered India a country where you will find everything, ranging from culture, language, religion, people, cuisine, and also the literary culture. Bucura Dumbravă (1868/1926) was dedicated to studying theosophy as indicated by the various articles and lectures witnessed in the newspapers of the time. She translated the book *At the feet of the Master* (1924) by Kryshnamurti. In addition, she created the Romanian Theosophical Lodge in 1925 in București and helped establish strong bonds between this Lodge and Indian circles. To strengthen these bonds, she took a last trip to India. On her return from a theosophy congress where she actually met Kryshnamurti, she gets sick on the sailing vessel. The doctor of the city Port Said sets her down and puts her in the hospital where she passed away. The notes taken during this last trip are published post mortem probably by Emanoil Bucuța under the title 'On the Roads of India. The Last Pages. Letters (Pe drumurile Indiei. Cele din urmă pagini. Scrisori)' in 1927. The research is structured into the following chapters: a. Who is Františky Jozefíny Szekuliszovej or Francisca Iosepha Szeculici? b. The revelation of a manuscript: Intercultural Dialogue And National Identity Reflected In a Travelog.*

Keywords: *Bucura Dumbravă, Františky Jozefíny Szekuliszovej, Fany (Fanny) Seculici, Július Bernhard Szekulis, mountaineering, Romanian folklore, Romanian literature in German language*

A. Primii pași de la Pressburg (denumirea germană) / Prešporok (denumirea slovacă) / Pozsony (denumirea maghiară) sau Bratislava (denumirea cehoslovacă) la Viena și București: cine este Františky Jozefíny Szekuliszovej sau Francisca Iosepha Szeculici?

Destinul literar al Bucurei Dumbravă este unul de excepție, învăluit de umbrele confuziilor, asemenea unui cărbune în a cărui inimă se formează treptat un diamant de excepție. De vreme ce opera sa a reușit să supraviețuiască regimurilor politice, care s-au schimbat precum furtunile din mijlocul mărilor, de-a lungul unui secol, atât în țara sa natală, cât și în cea adoptivă, este vremea ca umbrele care i-au protejat contururile să se răspândească pentru a i se pune în sfârșit în valoare miracolul creației literare, precum și importanța călătoriei în existența sa.

Conform răspunsului oferit cercetării noastre de către doamna dr. Anna Buzinkayová de la Ministerstvo Vnútra Slovenskej Republiky *Archív hlavného mesta Slovenskej republiky Bratislavy* am avut posibilitatea de a furniza pentru prima dată informații corecte referitoare la certificatul de naștere al scriitoarei publicului din România. Bucura Dumbravă era pseudonimul lui **Františky Jozefíny Szekuliszovej**, născută la 28 decembrie 1868 la Pressburg (numele german al orașului) sau Bratislava (numele oficial al orașului cehoslovac din 27 martie 1919, în loc de Prešporok, numele slovac al orașului sau de Pozsony, numele maghiar), botezată romano-catolică la parohia Sf. Martin din Bratislava, numele său fiind înregistrat în registrul Catolici: Matrix. vol. 42 (611) / p. 451 (227) / no. 573). Nu au existat frați sau surori cu nume similare. În registrul celor botezați sau căsătoriți se găsesc mai multe detalii despre familia sa, despre părinții și bunicii săi. Ea era fiica lui **Július Bernhard Szekulis**, născut la 6 octombrie 1843 probabil la Pressburg, funcționar de asigurări la Banca Hungaria. El era de religie mozaică și la 31 decembrie 1867 s-a botezat și a devenit creștin evanghelic la Biserica Confesiunii Evanghelice de la Augsburg din Bratislava. Tatăl

scriitoarei, Július Bernhard Seculisa (Szekulis) era aceeași persoană cu Eduard Século (Szekulisz) care a devenit romano-catolic la 31 decembrie 1867 și mama lui era *Josephine (Josefina)* născută *Leinkaufová* (Matr. pokrst. ev. a. v. zv. 618 / str. 595 (298) / č. 179).

În concluzie, la 18 ianuarie 1868 s-a celebrat căsătoria lui *Július Bernhard Szekulis*, un tânăr de 24 de ani cu *Louise Hanno (Lujzou Hannovou)*, o tânără de 24 de ani, ambii de religie romano-catolică. Părinții Louisei Hanno, mama scriitoarei erau: *Ferdinand Hanno*, tatăl, șef de orchestră și *Karolina*, mama, născută *Vogtová*. (Matr. sobáš. ev. a. v. zv. 631/str. 253(127)/č. 5)



Mulțumiri doamnei *Adriana Gagea* care a indicat existența acestei imagini la Arhivele Naționale din București

Tatăl Bucurei Dumbravă, Iuliu Seculici, fond documente fotografice I 6209, photo Fr. Mandy, București

Diferitele moduri de ortografiere Seculis, Sekulis, Szekulisz sau Seculici derivă din modificările care intervin în rostirea și scrierea cu alfabet latin și pronunția maghiarizantă. Pentru fixarea ortografierii numelui autoarei în dicționarele literare românești este important felul în care ea a ales să și-l ortografieze: Fanny Seculici. Pressburg, al doilea mare oraș industrializat din Regatul Ungariei și-a păstrat numele până la 27 martie 1919, când numele oficial al orașului cehoslovac a fost cel de Bratislava. Cehoslovacia luase naștere prin declarația de la 28 octombrie 1918 de la Praga. Conducătorii orașului Pressburg (unde majoritari erau germanii și ungurii) au dorit ca orașul lor, numit și Pozsony, să nu devină parte din Cehoslovacia. L-au declarat oraș liber, l-au redenumit Wilsonovo mesto (Wilson City) după președintele SUA Woodrow Wilson. După ce a fost cucerit de trupele cehoslovace la 1 ianuarie 1919, doar malul stâng al orașului a devenit parte a Cehoslovaciei (malul drept, care nu aparținea de Bratislava, a fost ocupat la 14 august, când Budapesta tocmai fusese ocupată de către trupele române) conduse de guvernatorul român al Budapestei (din august până în noiembrie 1919), Generalul Marcel Olteanu.

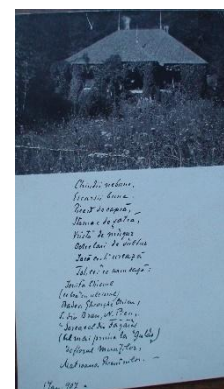
Bucura Dumbravă (pseudonimul scriitoarei *Františky Jozefíny Szekuliszovej* sau Fany / Fanny Seculici, așa cum își scria numele în scrisorile adresate prietenilor ei și așa cum încă este scris în paranteze numele său în cataloagele bibliotecilor românești) s-a născut la Pressburg la 28 decembrie 1868 în Imperiul Austro-ungar condus de Franz Iosif I, Împăratul Austriei; Rege Apostolic al Ungariei; Rege al Boemiei; Rege al Croației; Rege al Galiei și Lodomeriei; Mare Duce de Cracovia. La vârsta de 4 ani se afla la Viena, iar la 5 ani avea privilegiul de a trăi în România lui Carol I, în preajma curții reginei Elisabeta a României. Tatăl său, Július Bernhard Szekulissau Iuliu Seculici era un vechi prieten al regelui Carol I și un important funcționar al Societății de asigurări Dacia Română sau Dacia România. În *Jurnalul fericirii* N. Steinhardt scria că acesta fusese „căpitanul vasului austriac care îl adusese în România pe Prințul Carol în '66” (Steinhardt: 1994, 171). Tânărul prinț Carol fusese nevoit să călătorească incognito pentru a ajunge la București și pentru a deveni regele României, sub numele de Karl Hettingen. A călătorit cu trenul pe ruta Düsseldorf-Bonn-

Freiburg-Zürich-Vienna-Budapesta, din pricina conflictului care exista între Germania și Imperiul Austriac. În aprilile 1866, Carol I a intrat în Principatele Române pe la Turnu Severin și a trecut prin Horezu, Râmnicu Vâlcea, Curtea de Argeș, Câmpulung și Târgoviște, în drumul său spre București, vechiul drum despre care pomenește Carol I în *Memoriile* sale.

În *Monitorul Oficial* nr. 221 din 1925 „Ministerul Justiției prin autoritatea Jurnalului Consiliului de Miniștri din sesiunea din 17 septembrie 1925” se menționează aprobarea procedurii de naturalizare a scriitoarei, „domnișoara **Francisca Iosepha Szecluci**, supus maghiar, rezidentă în București, Calea Dorobanților no.4”, naturalizare discutată în raportul președintelui Consiliului de Miniștri no. 1706 din 13 iunie 1925. În acea vreme scriitoarea primise medalia Bene merenti clasa I pentru merite literare și se pregătea pentru o lungă călătorie ca secretar al Primei Mari Loji Feminine din România, de fapt prima Lojă feminină independentă din lume.

În ferparul publicat în *Convorbiri literare* no.1-2 din ianuarie-februarie 1926 semnat de Alexandru Tzigara Samurcaș cu inițialele A.T.S. se rememorează lucrările care au făcut-o cunoscută pe Bucura Dumbravă, scriitoarea cu educație și vorbitoare nativă de germană, dornică de a cunoaște jurnalele și memoriile generației pașoptiste precum și legendele locale din dorința de a înțelege mai bine lumea în mijlocul căreia trăia: *Pandurul, Haiducul și Cartea munților* (Tzigara Samurcaș 2003:230-231). Remarcată de regina poetă, Carmen Sylva pentru talentul său de a scrie poezie în limba germană, Bucura Dumbravă a învățat întâi la Sinaia și apoi la București să scrie și să citească în română, germană, franceză și engleză. Regina Carmen Sylva a dorit să o cunoască, a întâlnit-o și a asistat-o material, iar Františky Jozefíny Szekuliszovej sau Fany/ Fanny Seculici i-a devenit o apropiată colaboratoare. Eliza Brătianu, buna ei prietenă, a povestit în memoriile sale că „domnișoara Seculici (...) era secretara reginei” în vremea în care domnișoara Văcărescu, „o găsană foarte mioapă”, „venea la regină cu ciorne ilizibile”, iar „peste o zi-două” apărea cu „un poem în limba franceză din care domnișoara Seculici îmi citea câteva fragmente pe care le considera sublime” (Brătianu, 1992:63). În afara activității sale literare, la 18 ani, a fondat împreună cu doamna Brăiloiu primele școli de duminică pentru copii sărmani, precum și societatea „*Tibișoiul*”, după numele unui mic orfan, care avea nevoie de protecție. Numele său apare și printre cele ale fondatorilor Policlinicii „Regina Elisabeta a României”.

Pasiunea pentru muzică o moștenise de la bunicii materni și a avut șansa de a studia muzica. Emanoil Bucuța amintește că prin 1913 cânta foarte bine la pian Brahms, Bach, Schumann și Beethoven și participa adesea la seratele organizate la castelul Peleş de către Regina Poetă și la care au participat între alții și George Enescu și Dimitrie Dinicu. În 1905 Bucura Dumbravă a creat societatea „*Chindia*”, care după părerea prietenei sale, Frozy Nenițescu era fructul colaborării cu Vasile Lascăr, Victor Miculescu, Nicu Berindei, Vintilă Brătianu, Emil Costinescu (Nenițescu 1934: 634). Societatea a promovat folclorul românesc și dansurile tradiționale până la începutul primului război mondial. Un film din 1913 regizat de Nicolae Barbelian ilustrează activitatea societății. (vezi <http://www.cinemagia.ro/filme/jocuri-nationale-executate-de-membrii-societatii-chindia-jocuri-populare-33457/> consultat la data de 17 04 2015). După unii autori (Cernătescu 2010: 182) societatea „Chindia” era paravanul unei Loje masonice mixte, singura care permitea inițierea femeilor în tainele masoneriei. Când a împlinit 39 de ani Bucura Dumbravă, (Františky Jozefíny Szekuliszovej sau Fany / Fanny Seculici) prietenul ei doctorul V. A. Urechia și soția lui i-au trimis la 1 ianuarie 1907, o poezie semnată „Doctorul Munților” și „Matroana Românilor”. (Borș, Bucuța fără dată: *Fond Bucura Dumbravă, no.1825, Fila 24, pagina 4 verso*): „Chindii nebune/ Excursii bune/

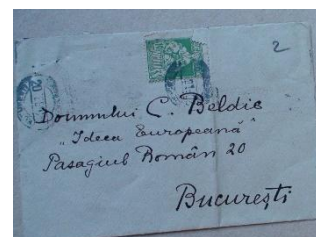


Picior de capră/ Stomac de șatră/ Vârstă de mugur/ Ochelari de vulture/ Iacă ce-ți urează/ Toți cei ce urmează:/ Ioniță Chiorul/ Ce bea cu ulciorul/ Bade Gheorghe Chicu/ Și din Bran, N. Picu/ Sorea cel din Făgăraș,/ (Cel mai prima la gulaș)/ Doftorul Munților/ Matroana Românilor.”

„Mândrematroane și frumoase fiice ale României” erau numite femeile inițiate, iar Vrednica sau Onorata Matroană era persoana care prezida Ordinul Stelei de la Răsărit (*The Order of the Eastern Star*), o organizație masonică deschisă atât femeilor cât și bărbaților, inițiată la Boston, Massachusetts, de către Rob Morris. Membrii ordinului, fie că erau masoni, fie că aveau anumite relații specifice cu masonii; femeile erau inițiate doar dacă erau fie fiica, fie soția, fie văduva sau mama unui mason de rang înalt. Existau 18 ranguri de inițiere. (http://en.wikipedia.org/wiki/Order_of_the_Eastern_Star#History consultat la 25 04 2015). Tatăl Bucurei Dumbravă, Július Bernhard Szekulis în 1875, fusese *Cel dintâi supraveghetor* și apoi *Venerabil al Lojei, „Zur Bruderlichkeit” (Frăția)* din București, inițial o lojă masonică de limbă germană (Cernătescu 2010: 181). Călătoria, în special cea prin munți, era o metaforă des folosită în istoria literaturii române, simbolizând existența omenească unică prin taina sa. Istoria Societății Teozofice a fost scrisă în România de Bucura Dumbravă. Mai târziu și Mircea Eliade va urma drumul peste mări spre India. Ajungând la Adyar, el va înțelege importanța cunoașterii istoriei religiilor și a credințelor religioase și conexiunile spirituale care împart lumile în sfere de camuflare a sacralului în profan.

De fapt, în 1875 Helena Blavatsky, colonelul Henry Steel Olcott și William Quan Judge fondaseră la New York, în SUA *The Theosophical Society*. Helena Blavatsky a murit în 1891 și curând, în 1895 ramura americană a Societății Teozofice s-a declarat independentă de organizația mamă condusă de colonelul Olcott și Annie Besant, cunoscută ca *the Theosophical Society, Adyar, India*. Rudolf Steiner, secretarul general al Societății Teozofice germano-austriece în 1902 și-a menținut independența față de societatea de la Adyar și în 1913 a format Societatea Antropozofică. După scindarea Societății Teozofice, Ordinul Steaua de la Răsărit (*The Order of the Star in the East*, prescurtat OSE) și-a întins conducerea asupra Societății Teozofice de la Adyar, India din 1911 până în 1927. Misiunea acesteia era pregătirea spirituală a umanității pentru întâlnirea cu o entitate mesianică, cu așa-numitul Învățător al Lumii sau Maitreya, al cărui succesor era Jiddu Kryshnamurti. În 1922, următorul Mare Maestru al Marii Lojă din România, colonelul Ioan T. Ulic a acordat autonomie deplină Lojei Feminine de Adopție și a întemeiat la 1 martie 1922 Marea Lojă Feminină Independentă de Adopție. Această Lojă a fost prima Lojă Autonomă Feminină de Adopție din lume, iar Bucura Dumbravă a fost conducătoarea ei. Alături de Bucura Dumbravă, din această Mare Lojă Feminină au mai făcut parte și alte femei de excepție din societatea culturală românească: Martha Bibescu, Agepsina Eftimiu Macri, Zoe Pallade, Smaranda Maltopol, Claudia Milian-Minulescu, Elena Rose Prager, Mariana Huch și Georgeta Davidescu. Grație creării primei Marii Loje Feminine, femeile din România au căpătat mai multe privilegii decât cele din restul Europei. În 1927 femeile din România au obținut dreptul de vot la alegerile locale, spre deosebire de Spania unde acest lucru s-a întâmplat în 1931 și de Franța, unde femeile au avut drept de vot în 1945. Această ramură androgină a masoneriei regulate din România „numită în 1905 Masoneria Universală, acest «neg al feminismului pe fața tradiției» (R. Guénon), a lucrat în ritul de adopție, rit condus de la Adyar, India de V***ills***Ssr*** Annie Besant (nivel 12, Maestru Suveran) autoare a *Esoteric Christianity* (Creștinismului Ezoteric) cu care Bucura Dumbravă (gradul 9, Divă a Crucii cu Trandafiri, a corespondat intens”. (Cernătescu 2010:182)

Bucura Dumbravă a fondat prima societate turistică din România *Hanul drumeților* sau *Touring Clubul României*. Potrivit lui Mihai Haret, societatea a



fost înființată împreună cu Frozy și Mircea Nenițescu, cu Elena Romniceanu și Natalia Slavici, care erau prietenii ce o vizitau la apartamentul său din blocul de raport, situat actualmente pe Bulevardul Dacia 32 în București, apartament menționat în decizia de naturalizare „Calea Dorobanților no.4, București”, de fapt blocul construit de Societatea de Asigurări Dacia România, unde tatăl său era director. Bucura Dumbravă a fost implicată și în activitatea YWCA (Young Woman Christian Association) din România, creată în 1919, a cărei președintă de onoare era în perioada 1919-1938 Regina Maria a României, supranumită soacra Balcanilor. Activitatea YMCA a fost foarte bine structurată pentru educarea tinerei generații în spirit creștin și pentru creșterea rolului femeii în evoluția societății. După patru ani de activitate, un atac anonim a fost publicat de ziarul „*Ideea europeană*”. La arhivele Naționale ale României există o scrisoare de protest a Bucurei Dumbravă adresată redactorului publicației, C. Beldie. Scrisoarea este un protest elegant și politic la adresa acelor care denigrau activitatea YWCA.

B. Revelația manuscrisului: dialog intercultural și identitate națională reflectate într-un jurnal de călătorie

Preocupată de studiile teozofice și de mișcările iluminatiilor, care își creau rețele spirituale de inițiați în întreaga lume, Bucura Dumbravă o întâlnește la Paris, la Congresul Femeilor pe Annie Besant. Astfel are loc o conjuncție a forțelor ce susțin același proiect: răspândirea lucrărilor lui Jiddu Kryshnamurti despre Învățătorul lumii. Era vorba despre un tip special de experiență spirituală și despre o literatură filosofică inițiativă, menită să îl facă pe om să își descopere vibrațiile înalte și să își utilizeze o mai mare parte din întregul potențial cu care fusese înzestrat de creator. Bucura Dumbravă va traduce în 1924 cartea lui Jiddu Kryshnamurti *La picioarele Învățătorului*, autor considerat de frunțașii mișcării teozofice un Mesia, și ca urmare, va participa la Congresul Societății Teozofice de la Adyar din 1925-1926, convinsă că, mai ales după Primul Război Mondial cuvintele lui Jiddu Kryshnamurti ar fi trebuit să producă schimbarea: „Omul încă este la fel cum a fost – spunea Kryshnamurti. Este încă brutal, violent, agresiv, avid, competitiv. Și... a construit o societate după aceste trăsături”. La întoarcerea de la Congresul Societății Teozofice de la Adyar, unde l-a și întâlnit pe Jiddu Kryshnamurti, pe vas se spune că Bucura Dumbravă s-a îmbolnăvit și a fost debarcată la Port Said de către doctorul, responsabil de carantină, fiind internată la British Hospital, unde și-a dat sufletul. O convenție internațională de curând semnată și de Regina Maria a României referitoare la carantină și la stăvilirea răspândirii bolilor molipsitoare în Europa din India și Asia prin intermediul mijloacelor de transport, prevedea ca toți cei suspecți de o posibilă îmbolnăvire să fie debarcați la Port Said.

La Biblioteca Academiei Române se află în fondul ms. A 1135 un document extras din *The President's Watch Tower in the April Theosophist*, pe care-l consider edificator pentru felul în care s-a produs debarcarea scriitoarei suferinde, în absența antibioticelor și a analizelor clare, care să-i precizeze diagnosticul:

„I very deeply regret to hear of the passing over of our valiant and useful comrade, Mrs. Seculici, the General Secretary of the T.S. In Romania. M. Perez, General Secretary of the T.S. In Egypt wrote that after the steamer left Aden, her heart seemed to be affected and she was so ill that Mr. Perez removed her from the steamer to the English Hospital. After a few days, her heart, which was constitutionally weak, in consequence of an infection of malignant malaria, refused to function, and she passed away on the 30th of January. The young Section has suffered a heavy blow in this departure of its talented and loved General Secretary. Mme Seculici will be greatly missed, for she held a position both in literary and Court circles, and her books of Romanian traditions were much liked. A cultured and

charming woman, she leaves a chair empty that will not be easily filled. But Those Who guide Theosophical Society are the best judges of the place in which their servants can be most useful. Mr. Bertram, the late Presidential Agent, was returning to Roumania to help Mme. Seculici and we trust he will go the bereaved Society, and give the new Secretary the benefit of his mature experience.

Un alt document aflat în custodia Bibliotecii Academiei din București în fondul ms. A 1135 este și scrisoarea dactilografată a unui anume N.P. Thadani, expediată din Napoli, probabil indian, care era interesat să se stabilească emigrând în Elveția. Este vorba despre o scrisoare de o filă (față verso) cu litere albastre, cu textul în engleză, scrisoare adresată Doamnei Elena Romnicio, prietena Bucurei Dumbravă. Documentul relatează discuția cu scriitoarea care avusese plăcerea să-i vorbească despre activitatea Elenei Romnicio. Pasagerul descrie în calitate de martor ocular împrejurările în care, înainte de a ajunge la Port-Said, scriitoarea se simțea bolnavă și slăbită, precum și discuțiile însuflețite pe puntea vasului, referitoare la activitatea de la Geneva la Liga Națiunilor a prietenei sale. Indianul interesat de a trăi la Geneva folosește prilejul de a se adresa doamnei Romnicio, pe care nu o cunoștea, astfel:

“Naples Harbour 30-1- 26

Dear Madame Romnicio,

Forgive me the liberty of writing to you. I am a complete stranger to you. I have known about you from your dear friend, Mme Fanny Seculici of București. She was a passenger on the board the S.S. Aquileia, with the return party of the delegates at the Theosophical World Conference at Adyar. She was taken ill on board just before we reached Port-Said. As she could not get proper food and treatment on board, and felt rather too weak to stand the strain of the voyage in the Mediterranean she went into the British Hospital at Port-Said. It was rather sad, her being compelled to stay behind, but I hope you will not entertain any apprehensions about your friend. She was happy and well attended to. I have reason to believe she was comfortable and has already picked up strength and will arrive by the next Italian Mail Steamer at Trieste. Perhaps Madam Lazar has already written to you about her.

We passed many long and happy hours together on deck. She often spoke to me about you-your far flung activities at Geneva, your wide circle of friends from all nationalities, your intimate knowledge of the League of Nations affairs, your profound culture and intuition, your wide sympathies and love for India, its traditions, its religion, its philosophy and its people.

She was inevitably led to speak of you, when she learnt the subject of my visit to Europe and my intention to live in Geneva.

I wish to study the League of Nations on the spot, its proceedings for the past several years and the various international subjects pending before the League at present. I am also interested in the activities of the women's International League towards a possible social reform and amelioration in India, through the women of India: towards the dissemination of the ideas of the League. To enable me better to understand the proceedings of the League I have been studying French for several months, and am anxious to study French further when I get to Geneva.

I may be excused introducing myself. I am an Indian aged 34, I am in the Indian civil Service which is the superior administrative service in India. I was in Europe for five years and studied Philosophy at Cambridge when I took degree in 1914. I passed the open Competition for the ICS in London in 1915 and have completed 9 years of service in India.

Mme Seculici was to have written to you to meet her at Genoa if possible. She intended to introduce me personally to you or else to give me a letter of introduction to you.

Her intention was that you could help me at Geneva in the study of the League's affairs and in the study of French by introducing me to your friends in Geneva, friends who would give me opportunities of knowing things first-hand and be nice to me in various ways, in fact to make me stay at Geneva, more pleasant and profitable than it could otherwise be. I believe it is towards the progressive realisation of the League's ideal that people should travel far and study other nations, so that understanding may widen the scope of their sympathies till through a common culture and a common intellectual out-look, the sceptre of war may be finally laid at rest.

I shall feel grateful if you would be so kind as to write to me. / Yours truly/ signed N.P. Thadani/ ICS/ c/o Thomas Cook & Sons, Nice./ E.C./ My permanent address is c/o Thomas Cook & Sons, Ludgate Circus, London/ Parkers Hotel, Naples

31/1/26

I have stayed here for 3 Days and shall be (seeing) Rome and Florence, Venice and Genoa for about 3 to 4 weeks. I shall feel obliged if you could write me on the above address.

c/o Thomas Cook & Sons/ Ludgate Circus/ London E.C.”

Între documente aflate la Biblioteca Academiei Române, care descriu împrejurările în care Bucura Dumbravă a călătorit este și un altul, scris de mână și care pare a fi o scrisoare pe o foaie A4 îndoită și îngălbenită trimisă din Franța dintr-un hotel din Nisa, scrisă în franceză: „Pension des Etats Unis/ 8, rue St. Francois de Paule/ Nice le 31 -1 -33

Bien chere Madame

Votre carte m'a beaucoup touché, vous êtes vraiment trop gentille de penser me voir. J'en serais très très heureuse car j'ai gardé de vous un très bon souvenir du temps si court que vous avez passé à Port-Said.

Quand vous serez ici nous pourrions parler et décider pour qu'il y aura de à faire frêner la tombe de votre chère amie. C'est peut être dommage de faire une tombe en prière si vous prentez la ramener en Roumanie./ Je me trouve bien à Nice à cause du climat, il fait bien quelques jours de mauvais mais cela ne dure pas, le soleil reparait et nous avons même chaud./ Je vous envoie mon plus affectueux souvenir et croyez à ma bonne amitié.

Cl. Roth”

Impresionat de sfârșitul neașteptat, rapid, prietenul său, părintele și scriitorul Gala Galaction a scris că „fără să se știe dacă era vorba de o boală contagioasă sau de ultima dorință a Bucurei Dumbravă: rămășițele sale pământești au fost incinerate și cenușa, urma să se întoarcă în țară într-o urnă egipteană” (Galaction 1926: 8).

Manuscrisul A1135 (achiziția 113/1954; 111/1956) este un carnetel cu file de matematică de format A5 scris cu creionul, format de fapt din două carnetele de același tip lipite între ele (legate) ca și cum ar fi fost un singur carnetel. Notele de călătorie realizate de scriitoare de-a lungul drumului său spre India și înapoi au fost publicate parțial postmortem de către unul dintre prietenii săi, în mod anonim, în anul 1927. Din comparațiile cu textele dedicate Bucurei Dumbravă postmortem, rezultă că Emanoil Bucuța este autorul ediției (*Pe drumurile Indiei. Cele din urmă pagini. Scrisori*) publicat în 1927. Din comparația acestei ediții cu manuscrisul autoarei de la Biblioteca Academiei Române din București aflat în fondul mss. A 1135, donat după moartea prietenei sale, Elena Romniceanu, cea care i-a luat locul la conducerea Lojei *Frăția*, rezultă că din textul original au fost eliminate anumite pasaje, considerate indezirabile din *Ultimele scrieri ale Bucurei Dumbravă Note de drum luate în calea ei din urmă spre Indii*. Manuscrisul cuprinde la început un desen, roza cu 8 petale în creion. Pe deasupra este scris cu roșu *Bucura Dumbravă* și cu albastru în paranteze *Fanny Szecluci*. Urmează 24 file capsate pe mijloc, ca un fascicul, cu două capse, una mai sus

și alta mai jos. Paginile sunt nenumerotate de nimeni; e de presupus că cine realizează legătura dintre pagini, a realizat și cenzura manuscrisului din momentul publicării. Urmează 14 file capsate tot la pagina 12 de două ori cu două capse simetric așezate față de partea de sus și față de partea de jos a foii. Acestea sunt în total 4 fascicule capsate în grupuri de câte 12 file, în total de câte 24 x 4; urmează din nou legătura unui fascicul scris prin inversarea deschiderii carnetului, în care filele sunt capsate câte 18, deci sunt în total 36 de pagini dintr-un alt carnet.

Deprinderea drumurilor lungi, cu nebănuite surprize, obișnuința de a pleca în călătorie însoțită de carnețele pentru însemnări literare imediate, realizate în goana evenimentelor, în rarele momente de liniște și de tihnă, obiceiul de a nu lăsa să treacă ziua fără a așterne pe hârtie cele mai interesante descrieri ale momentelor acesteia, reprezintă o caracteristică a unui condei exersat și a unei minți disciplinate să gândească doar ceea ce ochiul vede, sufletul simte și cugetul poate transpune în cuvinte. Astfel trebuie să fi fost scriitoarea Bucura Dumbravă până la sfârșitul zilelor sale, de vreme ce, din ultima călătorie *Pe drumurile Indiei*, s-au întors în marea carte a literaturii neștiute de prea multă lume, *Cele din urmă pagini*, editate în grabă, în taină la un an de la plecarea fără întoarcere a scriitoarei din 26 ianuarie 1926 la Port Said.

Cel care scrie prefața volumului postum fără să o mai și semneze, așa cum era normal, este foarte probabil un prieten apropiat, un om care o cunoștea de multă vreme. În mod cert ar fi putut fi Emanoil Bucuța după sintagmele pe care le recunoaștem și din pagini omagiale dedicate scriitoarei, pe care le-a semnat ulterior. „Bucura Dumbravă avea, ca scriitoare, deprinderea notației imediate. Ca un pictor, îți însemna uneori un efect de soare pe apă sau culoarea unui nor la un anumit ceas din zi, și ca un compozitor, atmosfera și tristețea. Abia răgazul de mai târziu aducea supunerea față de regulile compoziției literare.” (Bucura Dumbravă *Pe drumurile Indiei*, f.d. 1927, p.3)

Cel care s-a gândit să-i păstreze memoria ultimelor rânduri adunate într-un carnet cu asemenea notații, manuscris care „ni s-a întors fără aceea care-l umpluse de scrisul ei mare și citeț ca un desen și de *pe drumurile Indiei*” era el însuși un om cu preocupări literare exotice. Emanoil Bucuța avea să traducă *Cartea ceaiului* pentru prima dată în cultura română.

Pentru că prima pagină cu scrisul Elenei Romnicianu este semnată: „Ultimele scrieri ale Bucurei Dumbrava note de drum luate în calea ei din urmă spre Indii El. Romnicianu” se poate deduce că până în momentul achiziției de către Biblioteca Academiei Române carnețelul a fost păstrat probabil în Elveția, de către prietena Bucurei Dumbravă, cea care a beneficiat și de ridicarea drepturilor de autor ale Bucurei Dumbravă de la Editura Cartea Românească. Manuscrisul debutează cu o însemnare (neînregistrată de ediția din 1927) de la plecarea scriitoarei cu vaporul *Pilsna* spre India: „Dă-ne, Doamne, foc nestins! 4 decembrie 1925. La sfârșitul acestui jurnal de călătorie manuscris, la pagina 5, scrisă pe verticală, la sfârșitul carnetului există trei adrese și patru nume:

N.	S.	N.Venkataramaiy	India	H. P. KrishnaRao
Nanjundaiya Esq.	a Esq. B. A.		Sri Sarojamma	Esq. B.A.,
Advocate Hassan	S.A.C.	Of	90 N.V. (as	Sankarpur
Mysore State	Forests,		above)	Bangalore City
India	Bhadravuti			India”
	Mysore State			

E foarte clar că visul său de a-l cunoaște și de a discuta cu ghidul spiritual, autorul lucrării pe care o tradusese în limba română *La picioarele Învățătorului* și anume Jiddu Kryshnamurti se împlinise. Conținutul acestei convorbiri poate fi dedus doar din volutele violete, de pe cantul manuscrisului, ce sugerează aparent valurile oceanului pe care l-a

străbătut pentru a-l cunoaște. Ceea ce a rămas cu desăvârșire neclar a fost sfârșitul rapid din călătoria epuizantă spre țară cu vaporul. Scriitoarea înzestrată cu un trup astral strălucitor își părăsea trupul pământesc, cu tristețea contemplativă a celei care avusese ocazia să privească spectacolul lumii, să-i descrie precis contururile colorate, punând în valoare fiecare moment al călătoriei. Înzestrată cu o memorie bună, cu imaginație și intuiție, Bucura Dumbravă reușește să construiască din goana condeiului un text format din imagini pregnante, care dau naștere unei realități literare. Înzestrată cu o natură interioară sensibilă la vibrații fine și pline de conținut, scriitoarea nu a pierdut niciodată din vedere scopul spiritual al călătoriei sale. Îmbogățită cu dorința fermă dar blândă de a schimba lumea în mijlocul căreia trăia, cu zâmbetu-i cald îndreptat spre întruparea lucrurilor utile și plăcute, scriitoarea nu-și expune prea mult trăirile care o epuizaseră. Cu o tenacitate, cu un cult al frumuseții și al credinței în adevăr, implicată în acțiunea prin care trece folosindu-și tactul și cunoștințele, Bucura Dumbravă știe să păstreze secretele: și ale ei și ale altora. Despre Mihail Sadoveanu se spunea că este un „Ceahlău al literaturii române”. Numele scriitoarei Bucura Dumbravă a fost dat Kogaionului, muntele sacru al dacilor în amintirea ei. Acesta este al doilea vârf ca înălțime din Munții Bucegi având 2503 m. S-ar putea spune deci, că numele alese intenționat ca pseudonim sunt revelatoare pentru destinul literar și pentru memoria locurilor în care acești scriitori, plâsmuitori de lumină au trăit. Și fără să bănuiești, ei continuă să întregescă peisajul spiritual.

BIBLIOGRAPHY:

- Brătianu, 1992: (Eliza Brătianu) *Regele Carol și Regina Elisabeta* de Eliza Brătianu în magazin istoric, an XXVI, nr. 7 (304), iulie 1992, p. 63-68.
- Borș Bucuța fără an: Lucia Borș Bucuța *Notă* în Romanian National Archives, București *Fund Bucura Dumbravă*, no. 1825, File 24, page 4 reverse.
- Bucuța 1932 a: not signed *Seri ale amintirii* în *Boabe de grâu*, year III, no. 1-2 January - February 1932, p. 58.
- Bucuța 1932 b: not signed *Altfel de literatură descriptivă* în *Boabe de grâu*, year III, no. 6, June 1932, p. 255.
- Bucuța 1933: not signed *Cronica* în *Boabe de grâu*, 4, no. 7, July 1933, p. 445.
- Carol I 2007: *Jurnalul lui Carol I al României*, volume I, 1881-1887, Polirom, Iași, 2007, p. 311.
- Cernătescu 2010: Radu Cernătescu *Literatura luciferică O istorie ocultă a literaturii române* Cartea Românească, București.
- Dicționarul 2004 a: *Dicționarul General al Literaturii Române*, volume II, C-D, Univers Enciclopedic, București, 2004, 773-774.
- Dicționarul 2004 b: Ion Istrate, Mircea Popa, Ioan Milea, Aurel Sasu, Doina Modola, Elena Stan, Augustin Pop, Valentin Tașcu, Mariana Vartic Romanian Academy The Institute of Linguistics and Literary History ‘Sextil Pușcariu’ Cluj Napoca *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989*, Editura Academiei Române, București, 2004, 112, 125.
- Dumbravă 1908 a: Bucura Dumbravă *Der Haiduck roman von Bucura Dumbravă Regensburg*. W. Wunderling's Hofbuchhandlung, 1908, 492p. BAR I 8200.
- Dumbravă 1908 b: Bucura Dumbravă (Seculici, Fany) *Haiducul* traducere de Teodor Nica București, Sfetea, 1908, II+456p. BAR II 9650

- Dumbravă 1911: Bucura Dumbravă *Haiducul* traducere de Teodor Nica București, Sfetea, ediția a doua 1911, II+444p. BAR II 119522.
- Dumbravă 1912 a: Bucura Dumbravă *Der Haiduck Roman Mit einem Vortwort von Carmen Sylva* Dritte Auflage Regensburg W Wunderling's Hofbuchhandlung, 1912, XIV+ 480p. BAR I 467776
- Dumbravă 1912 b: Bucura Dumbravă *Der Pandur Geschichte des Rumanischen Volksaufstandes im Jahre 1821*. I-II Band Regensburg, 1912, 2 volume, BAR II 29875
- Dumbravă 1912 c: Bucura Dumbravă *Pandurul* tradus de Eliza Brătianu, București, 1912, 458p. BAR II 33808
- Dumbravă 1914: Bucura Dumbravă *Haiducul* tradus de Teodor Nica, 3rd ediție, București, 1914, VII+ 444p. BAR II 36229
- Dumbravă 1919: Bucura Dumbravă *Haiducul* tradus de Teodor Nica, ediția a IV-a, București, 1919, IV+ 501p. BAR I 54386
- Dumbravă 1920: Bucura Dumbravă (Seculici, Fany) *Cartea Munților*, București, 1920, 97p. + table BAR I 58077
- Dumbravă 1924: Bucura Dumbravă (Seculici, Fany) *Cartea munților*, București, 1924, 113p.- 115p. Hanul Drumeților, Biblioteca literară no. 1, BAR I 58077
- Dumbravă 1925: Bucura Dumbravă *Haiducul* tradus de Teodor Nica, 6th ediție, București, 1925, 416p. BAR I 80822
- Dumbravă 1927 a: Bucura Dumbravă *Ceasuri sfinte*, 2nd ediție, with a fragment from the 2nd volume București, 1927, 251p. BAR I 91536
- Dumbravă 1927 b: Bucura Dumbravă *Pe drumurile Indiei... în lumina teosofiei*, București, 1927, 109p. BAR I 86822
- Dumbravă 1941: Bucura Dumbravă *Pandurul*, traducere de Eliza I. Brătianu, Prefață de Carmen Sylva, a 6-a ediție, București, 1941, BAR I 176691.
- Dumbravă 1942: Bucura Dumbravă *Haiducul*, traducere de Teodor Nica, a 8-a ediție, București, 1942, 478p. BAR I 182086.
- Dumbravă 1943 a: Bucura Dumbravă *Cartea munților*, a 3-a ediție, cu o prefață de Emanoil Bucuța, ediție realizată de Valeriu Pușcariu, coperta și vignetele I. Druga, București, 1943, 98 p. (100p.) + 9 pl. BAR II 190106.
- Dumbravă 1943 b: Bucura Dumbravă *Haiducul*, traducere de Teodor Nica, a 9-a ediție, București, 1943, 444 p. BAR I 185354.
- Dumbravă 1943 c: Bucura *Pandurul*, tradus de Eliza I Brătianu, a 7-a ediție, București, 1943, 444p. BAR I 190247.
- Dumbravă 1947 a: Bucura *Haiducul*, tradus de Teodor Nica, a 10-a ediție, București, 1947, 410p. BAR I 238589
- Dumbravă 1947 b: Bucura *Pandurul*, a 8-a ediție, București, Cartea Românească, 1947, 377p.- 379p. BAR I 233945
- Dumbravă 1954: Bucura Dumbravă *Pandurul*, roman tradus de Eliza I. Brătianu, Vârșeț, Libertatea, București, 1954, 331p. BAR II 428813
- Dumbravă 1956: Bucura Dumbravă *Haiducul*, tradus de Teodor Nica, ediție din exil, Madrid, Carpații, 1956, 417p. BAR I 457847.
- Dumbravă 1969: Bucura Dumbravă *Pandurul*, tradus de Elisa I Brătianu, Prefață de Dumitru Almaș, București, Tineretului, 1969, 350p.+ f.f. portret, BAR I 544862.
- Dumbravă 1970: Bucura Dumbravă *Cartea munților*, ediție îngrijită, cu prefață și note de Mircea Handoca, București, Stadion, 1970, 86 (89)p. + 19 f.pl. BAR II 551735.
- Dumbravă 1981: Bucura Dumbravă *Pandurul*, nove, tradus de Eliza I Brătianu, introducere de Ileana Manole, București, Militară, 1981, 349p.- 351p. BAR I 656002.

- Dumbravă a: Bucura Dumbravă *Haiducul*, traducere de Teodor Nica, a 5^{-a} ediție, București, 416p. BAR I 68508.
- Dumbravă b: Bucura Dumbravă *Haiducul*, traducere de Teodor Nica, a 8^{-a} ediție, București, 413p. BAR I 98762.
- Dumbravă c: Bucura Dumbravă *Pandurul*, traducere de Eliza I. Brătianu, Prefață de Carmen Sylva, a 4^{-a} ediție, București, 478p. BAR I 76210.
- Encyclopedia* 1940: Lucian Predescu *Enciclopedia României Cugetarea material românesc oamenii și înfăptuiri*, ediție anastatică, Saeculum I.O. Vestala, București, 1999, 294.
- Galaction 1926: Gala Galaction *Bucura Dumbravă în Adevărul literar și artistic*, 7, no. 270, February 7, 1926, 8.
- Kryshnamurti 1924: Alcyon (J. Kryshnamurti) *La picioarele învățătorului*, traducere de Bucura Dumbravă, București, 1924, 1pl. + 71p. BAR I 76082.
- Monitorul oficial 221/1925: Monitorul Oficial no. 221 din 8 octombrie 1925, decizia de naturalizare a Franciscai Iosepha Szecluci cu încheierea numărul 2578/925 de la comisia de naturalizări.
- Nenițescu 1934: Frozy Nenițescu *Fanu în Boabe de grâu*, 10, Oct. 1934, p. 634, 635.
- Steinhardt 1994: N. Steinhardt *Jurnalul fericirii* Editura Dacia, Cluj Napoca, p. 171.
- Tzigara Samurcaș 2003: Alexandru Tzigara Samurcaș *Memorii vol. III, 1919-1930 Lupta vieții unui octogenar* cu o prefață de C.D. Zeletin, București, Meridiane, 2003, p.230-231.

WEB BIBLIOGRAPHY:

- <http://www.cinemagia.ro/filme/jocuri-nationale-executate-de-membrii-societatii-chindia-jocuri-populare-33457/> consultat pe 7 II 2015.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Order_of_the_Eastern_Star#History consultat la 24 03 2015)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Order_of_the_Star_in_the_East (consultat la 24 03 2015)
- <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Wbesant.htm>(consultat la 24 03 2015)

WICKED WORK: DIFFICULTIES AND PARADOXES OF UNNAMING

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

Abstract: The paper is a deconstructive approach to Ursula K. Le Guin's short story "She Unnames Them," a brief postmodernist piece of fiction intertextually bringing together, in no more than three-four pages, an array of several widely different explicit (and implicit) allusions to authors and works of various periods and places. Our method is that of discussing first, in each case, these possible "footnotes" to the story and then the specific referential passages that make up the substance of the author's project of unnamings animals; from "yak" to Swift, Eliot and Shakespeare, from the Bible to Linneus, Saussure and Frye..., all of them combined in an absurdist New Wave anti-utopia, challenging many assumptions taken for granted about language and literature.

Keywords: deconstruction, intertextualism, allusion, parody, postmodernism, unnamings

"Language is the main instrument of man's
/woman's ?/ refusal to accept the world
as it is..."

George Steiner, After Babel

Our main purpose in this paper is to bring together, in the order proposed by the author of the story, all the postmodernist/intertextual references that make up the scaffolding of an absolutely remarkable imaginative enterprise. The thrust of our narrative is given by Eve's decision—sometime before the Fall, while she and Adam are still in the Garden of Eden—to take back the names arbitrarily /sic!/ given to them by Adam at God's request or permission. But the Biblical story is revealed as a source only later in the story, so we will stick to the author's random allusions.

Our method throughout will be that of giving first the sources ("results," items) that the author had/may have had in mind (they came first anyway, often long before the text we are dealing with) and then the way the story used them to "manipulate" us and control our "searches." Thus, the first search word is "yak," i.e. *bos grunniens*/grunting—the domesticated yak, or *bos mutus*—the wild one (Linneus comes later): a long-haired massive bovid found throughout the Himalaya and Tibetan Plateau, but also as far north as Mongolia and Russia; the animal is very well adapted to cold weather, is highly friendly in nature (so his attitude in the story is sort of inappropriate), and has grown to be used as a beast of burden as well as to draw ploughs, but also, later, in yak racing in Tibet and Karakorum, yak skiing and even yak polo in some Asian countries; it is believed to have been the ancestor of the modern American bison.

Etymologically, the word comes from the Tibetan *yag* or *gyag* for the male of the species (and here things become challenging for the author of the story), the female being called a *dri* or *nak*; however, in English and in most other languages, the name for the male, *yak*, is used for both sexes; as a matter of fact, The Free Dictionary gives the same word for yak in forty-three languages. Somewhat ironically, the noun/verb yak has grown to mean, in English, gossipy, prolonged, senseless talk or to talk that way, with such derivatives as yakker or yakety-yak, i.e. noisy, trivial talk or conversation.

The process of unnamings having begun in the first paragraph of the story, with most of the animals accepting, willingly or gracefully or carelessly, their new condition of

namelessness, the yaks—or “a faction” of them—protested: “They said that ‘yak’ sounded right /their language seems to have been English/, and that almost everyone who knew they existed called them that. Unlike the ubiquitous creatures such as rats and fleas, who had been called by hundreds or thousands of different names since Babel, the yaks could truly say, they said, that they had a name... The councils of the elderly females /who are named differently, remember! / finally agreed that though the name might be useful to others, it was so redundant from the yak /male? / point of view that they never spoke it themselves and hence might as well dispense with it.” So that, in spring, the designation (signified?) “‘yak’ was returned to the donor.” And thus, henceforth, people—both male and female—would no longer talk about yaks, but probably simply point to them or show pictures of them in case they wanted to communicate anything relating to this animal (this very word seems to have not been “unnamed”)—no great loss in many vocabularies of languages other than those in the regions where these creatures are a familiar sight and the word is used frequently.

The main semiotic point here is that yaks are presumed to have their own language (besides English), in which their name is certainly different from “yak”; then the female yaks, who are called by people *dri* or *nak*, take a decision that does not concern them, since yak is only for the males; but so does the author of our chosen story, so we probably have here one of the paradoxes or difficulties of unnamings.

As far as the second intertextual source pursued here (“Dean Swift” and “horses” in the text) is concerned, Jonathan Swift (1667-1745)—MA from Oxford in 1692, Doctor of Divinity/DD from Trinity College, Dublin, and Dean of St. Patrick’s in the same city from 1713 onwards—provides more than one venue for the contemporary American author we will keep quoting, though appropriately nameless for the time being. First, the Enlightenment Irish satirist manifested a longstanding concern over the corruption of the English language and had even proposed a language reform (no surprise then that his Houyhnhnms—see *infra*—have “the pure language”), i.e. a 1712 “Proposal for Correcting, Improving and Ascertaining the English Tongue,” in fact a “letter to the Lord High Treasurer of Great Britain,” Robert, Earl of Oxford, where, after defavourably comparing English to French, Italian, and Latin, the writer insists upon a recognized standard of spelling first of all.

Second, this “greatest satirist of all times” was fascinated, again throughout his career, by reflections of and parallels to human behavior in the animal world (also one of the main themes of the story under scrutiny here). Next, his masterpiece, Gulliver’s Travels, an anatomy of human nature after all, contains large portions dedicated to the value of communication across cultures and how people relate to truth and deception; throughout the travels, language is the key obstacle in Gulliver’s understanding of the various cultures he happens to encounter and experience; as an irony of fate, in 1738, Swift started showing symptoms of madness, or “darkness,” and four years later, after a stroke, lost almost completely his ability to speak.

The well-known Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts, by Lemuel Gulliver was first published in 1726-27 and is consistently focused upon the limits of human understanding. Gulliver (though the source word “gullible” would make him naïve, credulous, unsophisticated, even simple, silly, deceivable or foolish) is a gifted linguist, with a facility for translation, who can easily learn the language of his author’s imaginary exotic lands; his travels include “A Voyage to Lilliput,” “A Voyage to Brobdingnag,” “A Voyage to Laputa... Balnibarbi, Lagado, Maldonada, Glubbubdrib, Luggnagg and Japan,” and “A Voyage to the Country of the Houyhnhnms” (from “4 May 1699 to 5 December 1717”).

This fourth voyage that the postmodernist author seems to remember is described by Sanders as a “dark howl of rage against humankind” (p.284); in Houyhnhnm-ean (which

Gulliver learns in the first five months of the two/three years that he spends there)—an orderly and rational, acute and judicious tongue—, the word itself means “the perfections of nature,” that is horses who “abound in all excellences that can adorn a rational creature”; in this language the Houyhnhnms have no terms to express anything that is evil (“lie” or “falsehood,” “pride”..., all vices), except for those whereby they describe the detestable features of their Yahoos (postmodernist computer search again?)—deformed, odious, human/animal beings (like those unnamed in the po-mo story?—a second paradox) in their base form; they do not only cultivate reason, but also such other virtues as friendship, benevolence, temperance, industry, exercise, and cleanliness, and, as they have no written language, their knowledge is all traditional and they are consequently great poets. Our British traveler (like the yaks in the story, for instance) ironically refuses the name Houyhnhnm and remains a Yahoo who could speak like a Houyhnhnm, while showing “some glimmerings of reason”; in fact, what he finally seeks is to be considered an honorary horse rather than an abominable Yahoo, and, back home, aboard a Portuguese ship, in England, Gulliver makes desperate attempts to associate himself with these endowed animals, which leads both to his failure (see similar attempt in the story, *infra*) and to mental unbalance (the postmodernist author as the source of proto-irony and a third paradox), so he spends several hours a day speaking with his horses in his stables—“my horses understand me tolerably well.” In a final “Letter from Captain Gulliver to His Cousin Sympson,” dated April 2, 1727, which begins “Yahoo as I am,” he (Gulliver or Swift) dramatically shows clear signs of his approaching insanity in the last chapters of the book, changes names (unnames himself?) from the animal that he now is, i.e. a horse, a Houyhnhnm, to a human that he is not, i.e. a Yahoo.

And here is our Houyhnhnm/Yahoo postmodernist author in the second paragraph of the story: “Among the domestic animals, few horses had cared what anybody called them since the failure of Dean Swift’s attempt to name them from their own vocabulary.” Still, not only the yaks, but most of the other domestic animals seem to have their own vocabulary since “/C/attle, sheep, swine, asses, mules and goats, along with chickens, geese, and turkeys, all agreed enthusiastically to give their names back to the people to whom—as they put it /in their own languages, no doubt/--they belonged.” And this new Swift, far from insane, but highly imaginative and convincingly perseverant, goes on: “None were left now to unname, and yet how close I felt to them when I saw one of them swim or fly or trot or crawl across my way or over my skin, or stalk me in the night, or go along beside me for a while in the day...; so close that my fear of them and their fear of me became one same fear. And the attraction that many of us felt, the desire to smell one another’s smells, feel or rub or caress one another’s scales or skin or feathers or fur, taste one another’s blood or flesh /the earlier Swift had not reached the stage of eating Houyhnhnms or being eaten by Yahoos/, keep one another warm—that attraction was now all one with the fear, and the hunter could not be told from the hunted, nor the eater from the food.” (sixth paragraph)

Still, the old satirist is not done with as yet, as, while at it, we can remember that in his third voyage Gulliver is still concerned with mental aberration and imbalance when they take him to the “grand academy of Lagado,” capital city of the flying/floating (a super-hovercraft, therefore) island of Laputa, where the “projectors in speculative learning” busied themselves with such bizarre and seemingly pointless experiments as extracting sunbeams from cucumbers, or softening marble for use in pillows, or uncovering conspiracies by examining the excrements of suspicious persons, but also with using a weird (Dadaist) engine with forty handles for moving around square bits of wood with words pasted (copy/paste?) on them, and thus building random sentences and writing books in any field of knowledge whatsoever. Most prominently, however, in “the school of languages,” one project was “a scheme for

abolishing all words.../not only animal names/" for the sake of brevity and health: "since words are only names for things /Saussure *avant la lettre*/, it would be more convenient for all men to carry about them such things as were necessary to express a particular business they are to discourse on..." But "the women /ironically again in view of what follows/ in conjunction with the vulgar and illiterate /do we need more paradoxes?/" threatened to raise a rebellion, though, finally, many decided to "adhere to the new scheme of expressing themselves by things /or animals/...", in spite of the fact that sometimes too many things/animals would be required.

Since the 18th-century author seems to be swallowing up completely his twentieth-century parodist (though such an oblique imitator is supposed to know very well the source he/she alludes to), we can move on to our next search word, which is "Eliot." Surprisingly enough, the highly difficult modernist poet and critic (1888-1965) is also the author of a 1939 collection of whimsical poems about feline psychology and sociology titled Old Possum's Book of Practical Cats (one can remember that Eliot wrote, alongside "Prufrock," "The Waste Land," "Gerontion," "Four Quartets"... , a 1937 34-line poem entitled "Cows," for the children of his friend Frank Morley). The poem's several adaptations (one film as well) include Andrew Lloyd Weber's 1981 musical Cats, the longest-running Broadway show in history. Quite relevant for our story of "unnaming" is the "Naming of Cats" poem/chapter, where an old man with many cats explains that each of them has three names:

"The naming of cats is a difficult matter. /so is—see infra—their unnamings/

It isn't just one of your holiday games;

You may think at first I'm as mad as a hatter /Swift; Lewis Carroll?/

When I tell you, a cat must have Three Different Names.

First of all, there's the name that the family uses daily...

All of them sensible everyday names.

There are fancier names if you think they sound sweeter,

Some for the gentlemen, some for the dames:

Such as Plato, Admetus, Electra, Demeter—

But all of them sensible everyday names.

But I tell you, a cat needs a name that is particular--...

The name that no human research can discover—

But the Cat himself /herself?/ knows and will never confess.

When you notice a cat in profound meditation,...

His /Her?/ mind is engaged in rapt contemplation

Of the thought, of the thought, of the thought of his /her?/ name:

His /her?/ ineffable effable

Deep and inscrutable singular name..."--

a name so deep and inscrutable that no new-wave, ecofeminist, postmodernist complicated human author can ever take away from it/him/her.

All such an author can do is re-read or rather remember T. S. Eliot and comment (third paragraph) on a doomed to failure process of unnamings: "A couple of problems did come up with the pets. The cats, of course, steadfastly denied ever having had any name other than those self-given, unspoken /unpurred?/, ineffably personal names which, as the poet named Eliot /he should also be probably unnamed/, they spend long hours daily contemplating—though none of the contemplators ever admitted that what they contemplate is their names and some onlookers have wondered if the object of that meditative gaze might not in fact be the Perfect, or Platonic, Mouse. In any case, it is a moot point now." And our point is that the

whole unnamings project is a moot point, i.e. subject to argument/or discussion, doubtful, theoretical, disputable even, of course/, of little or no practical value.

And so, on to the fourth item, already touched upon by Eliot, but which seems to more directly send us to Shakespeare, and that is proper names; in his 1591-95 play published in 1597, Juliet laments (in Act II, Scene 2—the famous Balcony Scene) her misfortune that Romeo is a Montague, i.e. the son of her father's enemy—"O Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo?"—and asks him to unname himself:

"Deny thy father and refuse thy name:
Or, if you will not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet...
What's a Montague? ... O, be some other name.
What's in a name? That which we call a rose
By any other name would smell as sweet:
So Romeo would, were he not Romeo call'd.
...Romeo, doff thy name,
And for that name, which is no part of thee,
Take myself.

Romeo: I'll take thee at thy word.
Call me but love, and I'll be new baptis'd:
Henceforth I never will be Romeo...
By a name I know not how to tell thee who I am:
My name, dear saint, is hateful to myself..."

An almost complete semiotic debate between the two very young lovers, centuries before Peirce, and Saussure, and Grice, and many postmodernist writers, "troubled," seemingly, by Juliet's problem, only the names here are different: "It was with the dogs, and with some parrots, lovebirds /this cannot be accidental!/, ravens, and mynahs, that the trouble arose. These verbally talented individuals insisted that their names were important /their identities?/ to them, and flatly refused to part with them /here is a lesson for Romeo!/. But as soon as they understood that the issue was precisely one of individual choice /they had no balcony adviser/, and that anybody who wanted to be called Rover, or Froufrou, or Polly, or even Birdie /now, this is too close to the common name!/. in the personal sense, was perfectly free to do so, not one of them had the least objection to parting with the lower case (or as regards German creatures /see one of the names of our author/, uppercase) generic appellations 'poodle,' 'parrot,' 'dog,' or 'bird'..."

Our next search result is Carl Linneus (1707-1778), Swedish botanist, physician, and zoologist who laid the foundation of the modern biological naming scheme of binomial nomenclature; his 1735 Systema Naturae, with a tenth edition in 1758, the 1753 Species Plantarum... turned him into the father of modern taxonomy and of modern ecology; the pets in the story, again, have no problem dispensing with "all the Linnaean qualifiers that had trailed along behind them for two hundred years like tin cans tied to a tail."

The whole project of the story is an obviously Saussurean enterprise; Ferdinand de Saussure (1853-1913), one of the fathers (it looks like these "fathers" should also be unnamed) of 20th-century (structuralist) linguistics and semiotics, in his 1916 posthumously published (by two of his students and disciples) Cours de linguistique generale establishes the conventional nature of language—an unstable social contract, a formal system of differential elements--, made up of linguistic signs that are, each of them, the combination of a signified with a signifier, i.e. things and names that do not go together. The famous Swiss professor and scholar seems to have learned from the likes of Swift that words are not naturally associated

with the things they describe and often replace; that they are collective products of social interaction and essential instruments through which human beings (including postmodernist authors) constitute and articulate their world, rather than mere labels which one can stick to and unstick from/unname things that are previously ordered/: “the purely conceptual mass of our ideas, the mass separated from the language /through this process of unnamings, that comes much later in the century/, is like a kind of shapeless nebula /a Swifitean universe/, in which it is impossible to distinguish anything initially;...the different ideas represent nothing pre-existing /no Yahoos, no Houyhnhnms, no animals.../; there is nothing distinct in thought before the linguistic sign. The signified element alone is nothing, it blurs into a shapeless mass... The word does not exist without a signified as well as a signifying element.”(Chapter V) So, the new paradox, from this perspective, is that you cannot just take away the signifying element and leave the signified alone, nameless, unnamed.

And, to end up with, “the principle it comes down to is the fundamental principle of the arbitrariness of the sign...” (Chapter VI and the last one in Cours...)—a principle that is negatively interpreted in the story, when the nameless animals (signifieds without signifiers—a Saussurean impossibility) “seemed far closer than when their names had stood between myself and them like a clear barrier...”; so the sounds and/or letters of words preventing humans—rather than helping them—to be aware of the “indistinct..., shapeless” universe (of animals) around them.

This no-language chaos is easily reminiscent of a world without God in it, as we all learn from the book Genesis of the Hebrew-Aramaic Scriptures: “In the beginning God created the heavens and the earth...,” then the waters and the dry land, vegetation, the “great luminaries” (on the third day), the sea monsters and other living souls, domestic animals and wild beasts; next came “man in his image..., male and female he created them” (on the sixth day), into whom life was blown as he settled man in the Garden of Eden, home of the tree of knowledge. Then, in 2.19, more specifically: “Now Jehovah God was forming from the ground every wild beast of the field and every flying creature of the heavens, and he began bringing them to the man to see what he would call each one; and whatever the man would call it, each living soul, that was its name. 20: so the man was calling the names of all the domestic animals and of the flying creatures of the heavens and of every wild beast of the field, but for man was found no helper as a complement of him...” So God takes a rib from the sleeping man and builds it into a woman; and there is, of course, the serpent, who, a speaker himself (herself?)/itself, tells the woman—now called Eve—that she could eat from the fruit of the tree in the middle of the garden, because “her eyes are bound to be opened” and she “is bound to be like God, knowing good and bad.”

Thus, knowing good and bad and also reading, many thousands of years later, in “The Book of John” from the Christian Greek Scriptures this time, that “in the/another/beginning the word was...,” the woman (“bound to be like God”), and now called Ursula, was disturbed by the barrier between these names and the animals, both wild and domestic; so, in an effort of identification (like Gulliver’s with the rational horses), “she /the heroine, Eve/ unnames them”; since God could grant Adam the power to name them, the postmodernist author grants Eve the power to unname them, on the basis, probably, of John, 3:19—“Now this is the basis of judgment, that the light has come into the world but men have loved the darkness rather than the light, for their works were wicked.” Only we /like many other men?/ would like to turn the tables on Eve and mention the Barnes & Noble twenty-seven book series (print, audio, and ebooks) generically titled Wicked... and containing wicked stories, games, conducts, lies... from such wicked characters as “witches, wenches and wild women,” most of them written by such authoresses as Nancy Holder, Tony Taylor, Beth Brown, Lisa Jackson,

Nancy Bush... Not in this series is Wicked: Women's Wit and Humour..., a collection of fiction, drama, poems, essays and quotes from Elizabeth I, Queen Victoria and Queen Mary..., Aphra Behn, Madame de Stael, Jane Austen, Elizabeth Barrett Browning, Katherine Mansfield or Agatha Christie..., Marilyn Monroe, Bette Davis, Ginger Rogers, Marlene Dietrich... and Dolly Parton or Nancy Reagan. As far as our subject here is concerned, we can pick almost at random: "The works of women are symbolical" (E. B. Browning); "God is love, but get it in writing" (Gypsy Rose Lee); "Whatever women do they must do twice as well as men to be thought of half as good. Luckily, this is not difficult" (Charlotte Whitton)...

Having achieved her goal, the 20th-century Eve returns us to the Garden of Eden, where she goes to Adam to finally give back her own name; only "he was not paying much attention..., and said only, 'Put it /the name/ down over there, O.K.?' and went on with what he was doing." As Adam shows no sign of willing to listen to what her defense might be (though she herself knows "how hard it would have been to explain herself"), Eve says "goodbye, dear" and "I hope the garden key turns up." Unimpressed, Adam does not look up and continues "fitting parts together...; O.K., fine, dear. When's dinner?"

And so we get to the end of this short short story, where we find that archetypal mythic criticism is in order: in his 1957 Anatomy of Criticism. Four Essays, (Herman) Northrop Frye (1912-1991) describes, in the third essay "Archetypal Criticism: Theory of Myths," the mythos of winter, i.e. irony and satire, where, unsurprisingly, Jonathan Swift figures prominently, alongside literature that makes use of parody, fantasy, fatalism, the technique of disintegration, and which is characterized by figures of misery and/or madness, a sense of the absurd or the grotesque; in other words, everything we find in "She Unnames Them," whose last paragraph ends with a rather despondent Eve: "I could not chatter away as I used to do, taking it all for granted /including animal names/. My words now must be slow, as new, as simple, as tentative as the steps I took going down the path away from the house, between the dark-branched, tall dancers motionless against the winter shining."

The key does seem to finally turn up and be recovered, so we can press "search" for our last results, which refer to postmodernism and some of its more relevant tenets: language can never be original and there is nothing left to say (except its refusal); the meaning conveyed by language is relative (so it can be dispensed with); the truth of history (and of the Bible) is questionable; play with chaos (before and after the Fall); reluctance to accept a given reality (a number of signifieds); New Wave (of the 1960s and 1970s: science fiction and utopias rather than scientific accuracy); ecofeminism; focus on silence and absence (of "names" as well as disruption of language); skepticism; parody again; metafiction; intertextuality...--whence also our deconstructive practice, meant to take us to the final deconstruction, i.e. unnamings the temporarily anonymous author.

Born in 1929, in a nameless city of a nameless state in the western US, in a family where the father was an anthropologist and the mother a writer, while pursuing a doctorate in French Renaissance literature in France, the author got a nameless French spouse and they had three nameless children. They all then lived, from 1958, in another nameless western state. Since "unnamings an anonymous author" means giving this author a name, then this is Ursula Kroeber Le Guin, the twentieth "Grandmaster of the Science Fiction and Fantasy Writers of America" (since 2003). She has written twenty-two novels, over one hundred short stories in eleven collections, seven volumes of poetry, four collections of essays, twelve books for children, several screenplays, translations (from Tao Te Ching).

From a personal note we understand that the first draft of "She Unnames Them" (The New Yorker, 1985) was written down on a cocktail napkin while Le Guin was flying home alone, from New York to Oregon, after getting an award. This may certainly explain why a

(male) reader might happen to have difficulties in understanding some of the themes or messages: the “verbally talented individuals” among animals will have to accept Eve as one of their own, as she also gives up her name in the end (so from language as masculine power to non-language as feminine power); a possibly wordless Eve seems like a contradiction in terms; “them” in the title seems to refer to all creatures—birds, and fish, and mammals..., all of the animals on Planet Earth—only a very important agent, the serpent, does not get unnamed (because he was “more subtil/sic/than any beast of the field” and told “the woman that she shall be as god, knowing good an evil” or because he is then “cursed above every beast of the field” and there will be “enmity between /him/ and the woman?”—Genesis, 3, 5, 14); if one of the themes is that of retelling the old narratives (including the Scriptures), then one should also re-read and re-write other passages in the Bible, like this one from Samuel 15-23: “Because thou hast rejected the word of the Lord, he hath also rejected thee...”; if Le Guin’s Adam “misses the whole point of creation” (Doretta Cornell), though we cannot expect him to have read the Bible, then Le Guin’s Eve seems to be missing the whole point of language; if Eve’s purpose is to decategorize all creatures in order to obtain their freedom from the masculine system of logic and defined borders, and thus begin her own, distinctively female, creation story, then the title for this paper could have been borrowed from Left Hand of Darkness: “Distrust everything I say. I am telling the truth...,” which is the real theme of this story: truth is what you distrust and what you trust is false, so, once again, unname truth and trust and you are all right, i.e. wicked.

BIBLIOGRAPHY:

- Bellasco, Susan and Linck Johnson, eds., *The Bedford Anthology of American Literature*, vol. II: 1865 to the present (Boston, New York: Bedford/St.Martin’s, 2008, pp.1067-1078);
- Bernardo, Susan, *Ursula K. Le Guin: A Critical Companion* (Westford, CT: Greenwood Press, 2006);
- Cornell, M. Doretta, *Mother of All the Living. Reinterpretations of Eve in Contemporary Literature*, <http://www.crosscurrents.org/Cornello404.htm>;
- Eliot, T. S., *Old Possum’s Book of Practical Cats* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982);
- Encyclopedia of Feminist Literature* (New York: Facts on File, Inc., 2006), <http://ezp.tccd.edu>;
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism* (New Jersey: Princeton UP, 1957, “The Mythos of Winter: Irony and Satire,” pp.223-243);
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar, *No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, vol.I, *The War of the Words* (New Haven: Yale UP, 1987);
- Le Guin, Ursula K., “She Unnames Them,” *The New Yorker*, 21 January 1985; *We Are the Stories We Tell*, ed. Wendy Martin (New York: Pantheon, 1990, pp.270-273);
- New World Translation of the Holy Scriptures. Rendered from the Original Languages* (Watch Tower Bible & Tract Society of Pennsylvania: New York, International Bible Students Association, 1961);
- Postmodernism*, <http://www.encyclopedia.com/doc/10142-postmodernism.html>;
- Sanders, Andrew, *The Short Oxford History of English Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1994);

Saussure's Third Course of Lectures on General Linguistics (1910-1911), reproduced from the course published by Pergamon Press, 1993, www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/saussure.htm;
Shakespeare, William, *The Complete Works of...* (Middlesex: The Hamlyn Publishing Group Ltd., Spring Books, 1968/1958);
Steiner, George, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, 3rd ed. (New York, Oxford: OUP, 1998, p.228);
Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels. Complete Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts* (Palgrave Mcmillan, 1995; *The Project Gutenberg eBook, Gulliver's Travels*, eBook #829;
The Free Dictionary at www.thefreedictionary.com/yak;
Ursula K. Le Guin's website, Ursula K. Le Guin, October 2008, www.ursulakleguin.com;
Wicked: Women's Wit and Humour from Elizabeth I to Ruby Wax, with a Preface by Sue Townsend, ed. Fidelis Morgan (London: Virago Press, 1995).

NICHITA STĂNESCU. FOUR HYPOSTASES OF THE LIGHT THAT CUTS THE VIEW

Dorin Ștefănescu, Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The paper discusses the way in which, in four of N. Stănescu's poems, the inner image reflects itself in the exterior image that appears at the surface of the text, showing the unapparent substratum, and meaning in the same time by projecting a light that blinds the view. This light is the hypostasis of the possible image, a revealing act understood as foundation of the poetic manifestation. What stands under the image cuts the view and intercuts the comprehension with the meaning of this blinding donation

Keywords: *N. Stănescu, hypostasis, image, unapparent, poetic substratum*

Cum se reflectă imaginea interioară (poetală) în imaginea (poetică) ce apare la suprafața textului și, mai ales, care este procedeul prin care ea însăși reflectă substratul inaparent, definindu-se ca reflectant al reflectatului? Prin ceea ce reflectă, imaginea este semnificativă totodată, adică nu doar arată ci și înseamnă ceea ce arată, semnifică prin cuvântul în care se arată. Imaginea luminează vederea, dă de văzut, dar – în același timp – ea este luminată, se conturează ca proiecție a unui conținut de sens pe care îl pune în vedere. Vom întâlni în continuare câteva ipostaze ale luminii ce „taie” vederea, vibrații luminiscente ale fondului care, precum o apariție ce taie respirația, susțin întregul vizibil, saturându-l insuportabil. Sar în ochi atât de orbitor încât taie stofa vizibilului. Inaparentă în sine, lumina e starea care subîntinde ceea ce se poate vedea și înțelege, *hypostasis* a posibilității imaginii. În câteva din poemele lui Nichita Stănescu (atât în cele timpurii cât și în cele târzii) actul ipostazierii se developează revelator, ca fundament al manifestării poetice. Dacă, așa cum precizează Jung, „ipostaza semnifică faptul că există dedesubt ceva care este material și pe care se sprijină altceva”, atunci „a face o ipostază înseamnă a inventa un subiect care e suspendat în aer, fără bază; dar se presupune că are una și că el este real”. Cu alte cuvinte, „există ceva dedesubt care îl face să stea în picioare”.¹ Ce stă sub imagine ipostaziindu-se în așa măsură încât taie vederea, întretaie înțelegerea cu sensul acestei donații orbitoare?

Când poetul spune: „În mine e un ochi / Înlăuntrul meu”, „El e în mine. / Nu se vede”,² nu numai că are intuiția inaparentului, dar vede din perspectiva a ceva ce se manifestă în vizibil, face vizibilul cu puțință fără ca el însuși să fie văzut. Căci dacă nu se vede, cine totuși îl vede, fiind astfel în măsură să spună că nu se vede? Spunem despre un obiect că nu e vizibil, dar o facem știind că el există, doar că nu poate fi văzut. Deși nu e văzut, dă semn că este, face imagine nu pentru ochiul de carne ci pentru ochiul interior deschis în lumina altui orizont.³ Ceea ce apare e invizibil; numai apariția ca atare dă imaginea, posibilitatea vederii și

¹ C. G. Jung, „Commentaires sur la Kundalini Yoga”, în *Carl Gustav Jung*, L'Herne, Paris, 1991, pp. 229, 230.

² *Vedere în acțiune*, vol. *În dulcele stil clasic* (1970), în Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, vol. II, Ed. Cartea Românească, București, 1985, pp. 7, 8.

³ E vorba de ochiul contemplației (*oculus mentis* sau *cordis*), potrivit lui Hugues de Saint-Victor: „El (sufletul) primise un ochi pentru a vedea lumea și ceea ce era în ea: era ochiul trupului. Primise un alt ochi pentru a se vedea pe sine însuși și tot ceea ce era înlăuntrul său: ochiul rațiunii. Mai primise încă un ochi pentru a-L vedea înlăuntrul său pe Dumnezeu și ceea ce este în Dumnezeu: ochiul contemplației” (*De sacramentis christianae fidei*, I, X, 2, PL 176, col. 329 c-d). Prin urmare, adaugă teologul victorin, ochiul sufletesc – diferit de *oculus carnis*, ochiul trupesc ce trebuie închis – e *oculus mentis*, ochiul contemplației sau al inimii, „interior față de

a rostirii: „începuse să răsară / soarele, invizibilul soare. // Cuvintele ni se aprinseră / cu flacăra înceată și înaltă”.⁴ Ceea ce răsare nu aduce decât apariția unei donații anonime, fără să dezvăluie ceea ce apare, precum începutul unei arătări în sine, al unei esențe care se învâluie în propria dezvăluire: „spală-mi ochiul / și întoarce-mă cu fața / spre invizibilul răsărit din lucruri”.⁵ Imaginea e ca și suspendată în vizibil, din moment ce esența lucrurilor apare ca invizibil. Ce e de văzut – cu ochiul spălat, cu fața întoarsă – dacă ceva răsare în nevăzut? Dar în nevăzut apare totuși ceva, se arată ca și cum n-ar fi, ceva ce *este* în modul purei posibilități de ființare. O ipostază care se deschide *sub* nivelul privirii, acolo unde „dintr-o dată / s-ar deschide un ochi, – / te miri cine știe unde”.⁶ Un ochi deschis care nu are ce să vadă, un ochi fără vedere, nu orb ci orbit, răsfrânt în interior, în perspectiva invizibilului răsărit din lucruri? Dar „nu ochiul trebuie deschis, / ci vederea”,⁷ orizontul inaparent al unui peisaj răsturnat pe care nu ochiul îl vede, ci o vedere care nu pornește din ochi, nu se deschide decât în adâncul luminii înseși: „Cad din lumina moale / reci frunze încă o dată / când pe o altă mare / plutește o fregată”, „O mare suspendată / plutește ca un nour / cad pești de sus ca ploaia, / doamne, / înaintea o mare suspendată...”.⁸ Un interspațiu, un peisaj – sau un pasaj – între oglinzi, imaginea pare în suspensie; ea urcă la înălțimea arătării purtată de o lumină nevăzută. Iar ceea ce se pune în vedere taie vederea, o despică revelator, o inter-zice în imaginea scufundată, ținută în vedere atât timp cât lumina o sus-ține, în suspensia interioară a unui invizibil răsărit: „Atâta lumină îți taie vederea / până când îți pui geana / pe o rază de soare!.../ Dar are aceasta vreun înțeles?”⁹ Are vreun sens această imagine pe care lumina o profilează ca semn arătător al unui inaparent de nearătat?

Pulsațiile fondului luminos se află într-un raport de inversă proporționalitate cu lumina exteriorității mundane, așa cum ni se înfățișează în poemul *Înserare de toamnă*.¹⁰ Declinul luminii înclină atât peisajul cuprins de umbrele înserării, cât și starea lăuntrică a eului, redus la conturul fără substanță al unei apariții în bernă: „Înconjurat de suflete globulare / pe sub amplii copaci fără frunze, / mă lăsam înfrigurat de toamnă / sau alb pe clișeu negru al lacului / ziua trecea prin mine mult mai iute”. În acest tablou dezertat de lumină, sufletele globulare par să fie singurele încă vii, conștiințe pure, descărnate de orice urmă a existenței sensibile. Intuiția nu surprinde aici decât imaginea epurată a unei suspensii sau, altfel spus, epura unei ființări încă posibile, abia răzbătătoare prin deriva pustiirii și a absenței. Cât despre „alb pe clișeu negru al lacului”, contrar aparențelor, nu e imaginea-clîșeu a unei antinomii facile, ci expresia dezvoltării imaginii interioare în camera obscură a exteriorității. Cu cât exteriorul se voalează mai intens, cu atât – prin contrast – interiorul se arată mai pur, iese la vedere în modul său propriu de a fi. Să fie un simplu fenomen optic, de vreme ce ziua trece mai iute *prin* acest spațiu golit? Trece spre dispariție prin pustiul netrecător, prin transparența plină a ceea ce rămâne, rezistă trecerii, subzistă chiar în măsura în care toate se petrec fără urmă. Nu e sufletul singurul care are propria lumină, cel care, fără să primească lumina din afară, luminează de la sine, *prin* sine? „O, voi suflete călduroase, o voi suflete / cu lumină proprie! /

ochiul trupului și exterior față de ochiul lui Dumnezeu” („Despre cuvântul lui Dumnezeu”, IV, 2, în *Meditații spirituale*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 63).

⁴Invizibilul soare, vol. *În dulcele stil clasic*, în op. cit., p. 9.

⁵Rugăciunea, vol. *Măreția frigului* (1972), în Nichita Stănescu, op. cit., p. 85.

⁶Starea cântecului, vol. *Măreția frigului*, în op. cit., p. 115.

⁷Anatomia, fiziologia și spiritul, vol. *Epica Magna* (1978), în Nichita Stănescu, op. cit., p. 132.

⁸Marină, vol. *Măreția frigului*, în op. cit., pp. 84, 85.

⁹Spre semn, vol. *Măreția frigului*, în op. cit., p. 117.

¹⁰Vol. *Necuvintele* (1969), în Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, vol. I, ed. cit., pp. 374-375.

Era o lovire de raze, între voi și amurg / cu clinchete alunecând mereu din prezent / și rătăcind în jurul pământului”. Ipostază care pune în lumină imaginea inaparentului însuși; ea se proiectează pe ecranul diafan al unei evacuări. Două lumini vin în atingere, lovindu-și razele, cea care răsare din interior, vine din suflet și ridică imaginea la vedere, și cea eclipsată a exteriorului, lumina lumii în care nu se mai vede nimic. Lumină agonică pe scena agonală a unui joc fenomenologic: „Era o bătlie fără răniți, fără cadavre, / prelungită până târziu, până când umbra lungă / a lucrurilor / devenea mult mai adevărată decât lucrurile”. Un război al luminilor, o încheștare suavă reluată cu fiecare înserare de toamnă, în care lumina nevăzută pune în vedere umbra lucrurilor mai adevărată decât lucrurile. Dar a vedea umbra unui lucru nu înseamnă a asista la un spectacol al luminii, pus în scenă de ceea ce, neumbră fiind, arată tocmai ce trebuie văzut? Umbra lucrurilor este imaginea adevărului lor, mai reală decât lucrul în sine, căci de fapt ea nu se arată decât în lumina pe care lucrul nu o are de la sine. Tot ce luminează acum și se așterne în umbra lucrurilor nu le umbrește ci le ipostaziază revelator în imaginea unui răsărit invizibil.

În poemul *Cântec*¹¹ procesul acesta continuă la un alt nivel, conform unui scenariu mai eliptic însă. Nu umbra lăsată de lucrurile luminate din interior ne întâmpină acum, ci uitarea pe care o implică eclipsarea eului: „M-a uitat Dumnezeu, gândindu-mă, / până când gândul / mi-a devenit trup”. A fi uitat înseamnă a fi neluminat, a nu mai fi în lumina gândului cuiva. Dar aici suprema uitare – cea divină – e părăsirea absolută, ca și cum natura omenească ar fi lăsată să-și ispășească singură, fără putință de mântuire, păcatul existenței lumești.¹² Uitarea însă e gândul însuși, paradoxala conlucrare dintre ceea ce nu mai e în prezentul percepției imediate și un cogitabil care, impresentabil fiind, doar așa este: gândit în absență, în inteligibilul sensibil al unei prezențe. Dacă gândul acesta devine trup, aceasta pentru că el trebuie să se manifeste în formă vizibilă, într-un obiect fenomenal. Trupul gândului nu e o imagine, ci chiar *imaginea* vie a semnificabilului, precum vizibilul în care se revelează invizibilul: „M-au uitat frunzele / adumbrindu-mă / până când nevăzutul / mi-a devenit văzut”. Atât gândirea cât și umbrirea sunt procese în desfășurare; deși uitarea vine din orizonturi opuse, însemnând o dublă reducere din partea inteligibilului („m-a uitat Dumnezeu”) și a sensibilului („m-au uitat frunzele”), acțiunea ei e complementară, conducând la o sensibilizare a eului, care primește un trup, respectiv a divinului, care devine vizibil. Când sensibilul e pus în paranteză, inteligibilul se sensibilizează, apare în *locul* părăsit de lume. În ambele cazuri uitarea se absolutizează, se golește de propriu-i obiect, *până când* dispariția acestuia dobândește forma unei stranii apariții: trupul văzut ieșit la lumină din noaptea uitării de lume. Și în această din urmă ipostază, a fi umbrît înseamnă a nu fi văzut, a ieși din raza vizuală a celor ce se află în orizont mundan: un eu atât de umbrît încât devine anonim, inevident, șters din registrul lumii. Or tocmai pe treapta cea mai de jos a acestei eclipsări nevăzutul devine văzut. De vreme ce nimic din aparițiile lumii nu mai poate fi văzut, nevăzutul iese din ascundere, se face vizibil pe fundalul întunecat al faptului-de-a-nu-mai-fi care definește până-acum-vizibilul. A sta în acest interval, între uitare și amintire, gând și trup, umbră a nevăzutului și văzut înseamnă a fi *între timp*, în pasajul incert al lui *ca și cum*: „Stau ca și cum cineva / ar trebui să-și aducă aminte de mine / și-ntre timp, ros de aer și nins / mi se stinge lumina-n oricine”. E deja ieșire din uitare dar încă neamintire, iar lumina se stinge în oricine ca o flacără în absența aerului. Dar *cineva* nu e *oricine*; cineva e pe cale să apară, stă să vină – ca și cum ar fi și venit – pentru a-l ridica pe oricine la demnitatea prezenței. Și-apoi, cum să

¹¹ Vol. *Necuvintele*, în Nichita Stănescu, *op. cit.*, pp. 377-378.

¹² În înfricoșătoarea singurătate a părăsirii: „Eli, Eli, lama sabahtani” (*Marcu* 15, 34).

nu se stingă lumina în oricine dacă oricum nu e nimic de văzut decât imaginea îndepărtată a unui cineva care iese din nevăzut, aduce cu sine lumina?

Eclipsarea eului care o însoțește pe cea a lumii declanșează subtilul proces prin care dispariția exteriorității sensibile, aparente, implică actul complementar al apariției sensibile a inteligibilului, fenomenalizarea sa în chiar forma părăsită de imaginea obiectului empiric. Dar sensibilul nu dispare decât în datele sale exterior contingente; el e încărcat cu o nouă semnificație, diafanizat până la dispariție pentru a putea fi reînvestit cu o valoare care abia acum îl pune cu adevărat în vedere. Vederea nu se oprește la limita de netrecut a obiectualității, nu e prinsă în densitatea „formală” a unei realități care i se supune și i se opune totodată. Ea trece prin obiectul devenit transparent pentru a vedea altceva; o sublimare ori o apoteoză a sensibilului, așa cum ne e dat să întrezărim în *Semn* 7¹³ : „Cum te uiți la o eclipsă de soare / printr-un geam afumat, / tot astfel se uită prin mine / ochiul din spatele meu, opal / spre ochiul fix din orizont, oval / coborând din deal spre o vale / urcând o vale spre un deal”. Precum tot ce apare în faptul de a fi al lumii, eul e doar mediul de trecere a vederii; dacă ochiul din spate (al cui? al eului ieșit din sine care se vede din afară și prin sine? al altuia, al cuiva care aduce lumina?) se uită „prin mine” spre ochiul fix din orizont, înseamnă că cei doi ochi, dispuși simetric pe fața poemului, deschid împreună perspectiva unei ingenioase imagini. Imaginea se ivește în chiar distanța dintre ochi, în centrul căreia se află geamul afumat al eului prin care se vede. De unde vine lumina care face cu puțință vederea, dacă nu dintr-un orizont îndepărtat, dinspre soarele eclipsat, dar atât de orbitor încât, pentru a putea vedea ce e de văzut, e nevoie nu de vederea ochiului liber să vadă prin transparența dezvăluitoare, ci de o vedere voalată de transparență, pusă în situația vederii? Ce înseamnă în acest context un geam afumat, transparență „afumată”? Un intermediar al vederii, apariție translucidă prin inter-mediul căreia ochiul poate să vadă. Un vâl al transparenței protectoare, eclipsată ea însăși de donația suprasaturantă a luminii. Aici lumina nu trece decât prin acest mediu de trecere, *prin imaginea* eului care vede doar ceea ce transpare prin el, dincolo de el. Ipostaza imaginii este de fapt o ex-stază, căci ceea ce stă sub ea și o susține la nivelul vederii este totodată dincolo de ea, în afara ei. Ea se face vizibilă dinspre orizontul ochiului fix care o creează, dezvoltându-se în ochiul extaziat care o privește „din spate”, în ochiul contemplației – cum spune Hugues de Saint-Victor –, interior față de ochiul trupesc și exterior față de ochiul „solar” al divinului. Ceea ce privește este privit, naște privirea; lumina ne privește în măsura în care ea *face* privirea. Chiasm care cuprinde – în același mănunchi de raze – atât lumina care „coboră din deal spre o vale”, procesiunea în orizontul „opal” al lumii fenomenale, cât și lumina „urcând o vale spre deal”, conversiunea spre orizontul „oval” al soarelui orbitor. Imaginea nu e mai mult, dar nici mai puțin, decât răscrucea luminii, forma voalată în care vederea e întretăiată, figura clar-obscură prin care se vede strălucirea inaparentului.

O ultimă ipostază a luminii ce taie vederea, și desăvârșirea celor anterioare, se configurează în *Nod* 32¹⁴ : „Mai stau o înserare, / ca să văd, / umbră din umbră cum se lasă, / cum al luminii văzătoare, dur prăpăd / devine de din ce în ce mai moale, / cum se lungește umbra după pomi, / cum omul după om se prelungește, / cum zidul dimineții lent se năruiește, / și cum lumina stelelor răsare, / pe o cu totul altă înserare”. Cel care *stă* în vedere primește imaginea celor care se așază în vedere, căci ele se pun în vedere doar în măsura în care ochiul stă să vadă, se deschide în calea celor care stau să vină, se pun în starea vizibilului. Ce stă în vedere stă sub imagine, ca ipostază care o pune în lumină; aici – înserarea, eclipsarea luminii

¹³ Vol. *Noduri și semne* (1982), în Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, ed. cit., vol. II, p. 250.

¹⁴ Vol. *Noduri și semne*, în op. cit., pp. 263-264.

lumii și o concomitentă revărsare a unei alte lumini.¹⁵ Dacă „lumina văzătoare”, cea care pune în lumină și dă de văzut, devine din ce în ce mai moale, destrămând chiar orizontul vizibilului, ea proiectează în schimb umbra lucrurilor, acel adevăr *al imaginii* care nu dă lucrul ca atare ci lumina în care el se mișcă în perspectiva vederii. Or tocmai mișcarea aceasta stă în vedere, stă sub imaginea pe care o arată. Atât dispariția cât și apariția sunt acte, mișcări in-formale; ele creează formele mișcătoare ale unei stări, căci a sta de pildă să vezi „umbră din umbră cum se lasă” sau „cum se lungește umbra după pomi” înseamnă a sta în mișcare, a fi în starea unei continue *prefaceri*, în stare să vezi trans-formările pe care le imaginează lumina văzătoare. Cuvintele aproape că sunt de prisos, căci ceea ce se vede nu se rostește; se vede prin cuvântul de-rostit, destituit din ființa sa discursivă. A rosti „cum omul după om se prelungește, / cum zidul dimineții lent se năruiește” nu aduce la înțelegere decât semnele imediat vizibile ale unor imagini care nu se susțin prin sine, nu ajung să se arate în lumina semnificabilului care le subîntinde. Ele se pun însă în lumina unui substrat indicibil, a unei ipostaze inaparente; lumina nevăzută, dar iradiind în imagine, în acea prelungire a umbrei care nu umbrește ci dă măsura luminii. Lumina creează umbra, la fel cum lumina unui om „se arată” în umbra pe care o lasă, la fel cum zidul unei dimineți dispăre în umbră pentru a lăsa să se vadă „cum lumina stelelor răsare, / pe o cu totul altă înserare”. Ceea ce apare în miezul eclipsării e lumina unui alt orizont. Nu despre o nouă înserare e vorba, înscrisă în succesiunea fazelor temporale, ci despre *cealaltă* înserare, o înserare *alta* decât cea care întunecă vederea. Ce se vede acum răsare precum lumina neînserată a unei veșnice vederi, sare în ochi, în ochiul care stă să vadă. Ochi care nu mai poate fi închis, stă deschis în lumina imaginii.

BIBLIOGRAPHY:

- Hugues de Saint-Victor, *Meditații spirituale*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2005
 Jung, C. G., „Commentaires sur la Kundalini Yoga”, în *Carl Gustav Jung*, L’Herne, Paris, 1991
 Jung, C. G., *L’Âme et le Soi. Renaissance et individuation*, Albin Michel, Paris, 1990
 Stănescu, Nichita, *Ordinea cuvintelor*, vol. I-II, Ed. Cartea Românească, București, 1985

¹⁵ Diferența de vizibilitate a celor două stări constă într-o diferență de frecvență, nu de esență, „precum în cazul paletelor unei elice care sunt întru totul vizibile când se învârt încet, dar care dispar învârtindu-se mai repede”; în rest, „faptul că umbra crește proporțional cu lumina este o regulă psihologică” (C. G. Jung, *L’Âme et le Soi. Renaissance et individuation*, Albin Michel, Paris, 1990, pp. 222, 229).

LIFE FACTS IN ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY. LETTERS TO HIS MOTHER

Dorina Chiș-Toia, Assoc. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița

Abstract: We aim to present the modern elements in Antoine de Saint-Exupéry's correspondence, especially that written to his family. The volume Antoine de Saint-Exupéry. Letters to his mother makes us discover the genuineness, the consonance between his life and his work, between the text of the letters and the aesthetic emotion. This eternal child, for whom his mother has always been "a huge fountain of peace", witnesses in his joys and difficulties, hopes and despairs which have marked his existence. These are the joys of a happy childhood, of a magnificent job, the hard friendships of the pioneers of the air. But, there are also the fights. The fights against the material difficulties, against the sand, against loneliness, against thirst or injustice are masterfully presented by this great writer. There is in Saint-Exupéry's correspondence a lot of feelings, somber thoughts about which his fellows did not know, because he wanted to foster their peace. Anyway, we discover in the pages of his correspondence a sensitive person who has burned all his life for the others: the impatient.

Keywords: letters, emotion, joy, childhood, fighting, sensibility

Antoine de Saint-Exupéry reprezintă un punct de reper în literatura franceză și în literatura pentru copil. Cunoscut în special pentru *Le Petit Prince*, numele său a fost înălțat la rang de onoare în 2014, la aniversarea a șapte decenii de la misterioasa sa dispariție, la 44 ani (el s-a născut pe 29 iunie, la Lyon). În 2004 misterul a fost elucidat, bucățile de avion, trenul de aterizare, un bucățel de elice, elemente de carlingă și în special șasiul, găsite în Mediterană la largul Marsei în 2000, au fost formalmente identificate pe 7 aprilie 2004 datorită numărului de serie al avionului.

Pentru Exupéry avionul a fost un obiect simbolic creator de legături noi între oameni, iar deșertul și solitudinea echipajului l-au învățat că nu există decât un singur lux: cel al relațiilor umane. Când vine vorba de scriere, el are o nouă misiune, conform scriitorului-pilot: vorbi oamenilor de prietenie și de spirit de echipă în îndeplinirea sarcinilor comune¹: «Pentru mine, să zbor sau să scriu e tot una», afirma el. În același timp, să scrii înseamnă să ai ceva de spus, să mărturisești evenimente, experiențe, sentimente trăite, să le fixezi în „monumentalitatea” scrierii pentru a le păstra de uitare. Este deci o vocation a cărei exercițiu se dovedește foarte important, o responsabilitate totală²: «Nu uita că o frază este un act», responsabilitate care conferă scriitorului statutul de civilizator și care face din literatură un instrument de civilizație³. Această idee de responsabilitate a scriitorului revine desigur în opera și în scrisorile⁴: «Literatura are pentru Exupéry înțelesul actului necesar, inevitabil; este pentru că el privește cu o mare seriozitate invenția gratuită și jocul».

Puțin de oameni știu că Saint-Exupéry a fost în România. În articolul de Mircea Popa, *Antoine de Saint-Exupéry în România*⁵, se află că pe 31 mai 1936 acesta a dat

¹Toader Saulea, *Antoine de Saint-Exupéry*, în vol. *Histoire de la littérature française*, 2, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1982, p. 254.

²*Ibidem*, p. 255.

³Roger Caillois, Prefață la *Oeuvres de Saint-Exupéry*, Bibliothèque de la Pléiade, 1959 în *Ibidem*, p. 255.

⁴Dumitru Radu Popa, *Antoine de Saint-Exupéry, aventura conștiinței*, București, Editura Albatros, 1980, p. 198.

⁵Annales Universitatis Apulensis, Tom 3/2007, p. 53-57.

une conférence à l'Athénée roumain sur *Le vol de nuit ou de la compatibilité de la carrière d'aviateur et celle d'écrivain*. «Tout d'abord, dit le conférencier, il faut savoir que le pilote et les passagers qui volent dans le même avion se trouvent pourtant dans deux mondes différents. Pour le pilote, le paysage ne présente pas le même intérêt que pour le passager, mais le vol lui-même, la lutte avec les éléments. Pour le pilote, l'instant le plus beau, c'est celui où il se prépare à affronter la nuit, où il allume la lumière dans la cabine et avec le mécanicien et le radiotélégraphiste ils se préparent pour le vol de nuit»⁶.

Son œuvre contient *Le Petit Prince*, des romans, des notes et des pages de correspondance.

Parmi les pages de correspondance on retient le recueil *Lettres à sa mère*, paru en 1955, après la mort de leur auteur. Ce sont des lettres envoyées par Antoine à sa maman, Marie, entre 1910 et 1944. Ce sont peut-être les plus belles lettres qu'il a envoyées, car elles représentent la preuve de l'amour qu'il a toujours éprouvé envers sa maman, un être exceptionnel, un refuge et une consolation, le réservoir de paix essentiel dans les moments les plus difficiles.

En parcourant les lettres on découvre un homme toujours mécontent, qui cherche le sens de la vie, qui évoque souvent l'enfance, époque qu'il regrette. Tout ce qu'il vit (la tristesse, la fatigue), tout ce qu'il réalise (des dessins, des poèmes) il partage avec sa maman : une maman artiste, qui l'encourage et le soutient dans tout ce qu'il se propose ; une maman capable de dépasser beaucoup de chagrins : veuve depuis l'âge de 28 ans avec cinq enfants, dont deux sont morts (François și Marie-Madeleine), chagrins qui ont uni encore plus fort Antoine et sa maman et ont rendu plus responsable le premier, en tant que seul homme dans la maison : «Avez-vous tous là-bas besoin de quelque chose ? Tout ce qui est en mon pouvoir, je voudrais le faire pour vous.» (Lettre 104) ; ou bien : «Ca m'a blessé au cœur que Didi ait perdu sa maison. Ah, maman, que je voudrais pouvoir l'aider ! Mais qu'elle compte bien fort sur moi pour l'Avenir » (Lettre 110).

Antoine de Saint-Exupéry manifeste la même responsabilité et le même désir de protéger lorsqu'il s'agit de ses compagnons de lutte : «Et quand mes avions partent, c'est comme mes poussins. Et je suis inquiet jusqu'à ce que la T.S.F. m'ait annoncé leur passage à l'escale suivante – à 1000 km de là. Et je suis prêt à partir à la recherche des égarés.» (Lettre 79)

On découvre dans ces lettres un auteur d'une grande profondeur de l'âme, inquiet et à peu près torturé par l'avenir d'un monde qui est sur le point de se décomposer et par l'avenir des gens. Conscient de son incapacité d'agir contre le parcours inévitable de l'histoire, il aurait voulu à tout prix apporter de la beauté et de la lumière dans la vie de ceux qu'il aimait : «Pourquoi faut-il que tout ce que j'aime sur terre soit menacé ? Ce qui m'effraie bien plus que la guerre, c'est le monde de demain. [...] La mort, ça m'est égal, mais je n'aime pas que l'on touche à la communauté spirituelle. Je nous voudrais tous réunis autour d'une table blanche.» (Lettre 105).

Tout au long des 110 lettres qui composent le recueil dont on parle il y a de faits de vie, des témoignages extraordinaires qui ont décidé Madame de Saint-Exupéry de les publier, pour les partager avec les lecteurs.

D'abord, ce sont *les joies et les souvenirs d'enfance*. Pour Saint-Exupéry, la maison a été «provision de douceur», car «Le merveilleux d'une maison, ce n'est point qu'elle vous abrite ou vous réchauffe, ni que l'on possède les murs, mais bien qu'elle ait déposé en nous, lentement, ces provisions de douceur ; qu'elle forme, dans le fond du cœur, ce massif obscur,

⁶*Ibidem*, p. 56.

d'où naissent, comme des eaux de sources, les songes.» Le poêle en faïence qui chauffait la chambre d'Antoine et de ses frères représente un élément important dans les lignes des lettres envoyées à sa maman : «La chose la plus bonne, la plus paisible, la plus amie, que j'ai jamais connue, c'est le petit poêle de la chambre d'en haut à Saint-Maurice. Jamais rien ne m'a autant rassuré sur l'existence. Quand je me réveillais, la nuit, il ronflait comme une toupie et fabriquait au mur de bonnes ombres. Je ne sais pourquoi, je pensais à un caniche fidèle. Ce petit poêle nous protégeait de tout.» (Lettre 98)

Ensuite, il y a toute une série de luttes qu'il mène. *La lutte contre les difficultés matérielles*, surtout à Paris, entre 1924 et 1925 : «Je vis tristement dans un sombre petit hôtel ; ce n'est guère amusant [...] Ma chambre est si triste...» (Lettres 55 et 57).

Il y a aussi *la lutte avec soi-même*, une lutte qui le rend exigeant avec lui-même : «Je fais chaque soir le bilan de ma journée : si elle a été stérile comme éducation personnelle, je suis méchant pour ceux qui me l'ont fait perdre [...] La vie courante a si peu d'importance, et se ressemble tant ; la vie intérieure est difficile à dire, il y a une sorte de pudeur, c'est si prétentieux d'en parler. Vous ne pouvez imaginer à quel point c'est la seule chose qui compte pour moi, cela modifie toutes les valeurs, même dans mes jugements sur les autres [...] Je suis plutôt dur pour moi-même, et j'ai bien le droit de renier chez les autres ce que je renie ou je corrige en moi.» (Lettre 63)

On peut parler aussi de *la lutte contre la solitude*, surtout pendant les années 1927 et 1928. En tant que chef d'aéropole à Cap-Juby, il écrit à sa maman : «Ma petite maman, quelle vie de moine je mène dans le coin le plus perdu de toute l'Afrique, en plein Sahara espagnol. Un fort sur la plage, notre baraque qui s'y adosse, et plus rien pendant des centaines de kilomètres [...] C'est un dépouillement total. Un lit fait d'une planche et d'une paille maigre, une cuvette, un pot à eau [...] Une chambre de monastère. Les avions passent tous les huit jours. Entre eux c'est trois jours de silence.» (Lettre 79).

Le [29 décembre 1935](#), accompagné de son mécanicien Prévot, il tente un raid Paris-Saïgon à bord d'un Caudron-Renault Simoun, pour battre le record d'[André Japy](#) qui quelques jours plus tôt a relié Paris à Saïgon en 3 jours et 15 heures. Dans la nuit du 31 décembre, il est obligé de poser en catastrophe son avion dans le [désert Libyque](#) en [Égypte](#). Il connaît alors quatre jours d'errance sans eau ni vivres avant un sauvetage inespéré⁷. C'était une autre lutte : *celle contre la soif*. Il recueille le matin la rosée sur les ailes huileuses de son avion, pour tromper la soif. Il agonise. Puis, le 3 janvier 1936, il écrit à sa maman : «On sent l'immense besoin de revenir pour protéger et abriter et on s'arrache les ongles contre ce sable qui vous empêche de faire votre devoir, et l'on déplacerait des montagnes. Mais c'est de vous que j'avais besoin ; c'était à vous à me protéger et à m'abriter et je vous appelais avec un grand égoïsme de petite chèvre.» (Lettre 102)

Une fois la Deuxième Guerre Mondiale déclarée, Antoine est affecté au Groupe de grande reconnaissance 2/33, alors cantonné à Orconte (Marne). C'est une autre lutte, *celle avec les hommes*, dont il s'agit : «Je vous écris sur mes genoux dans l'attente d'un bombardement annoncé qui ne vient pas. Je pense à vous [...] Cette perpétuelle menace italienne me fait du mal parce qu'elle vous met en danger [...] Ce qui m'effraie plus que la guerre, c'est le monde de demain. Tous ces villages détruits, ces familles dispersées... [...] Je ne vous dis pas grande chose de ma vie, il n'y a pas grande chose à en dire : mission dangereuse, repas, sommeil ; je suis terriblement insatisfait, il faut d'autres exercices pour le cœur. Le danger accepté et subi ne suffit pas à apaiser en moi une sorte de lourde conscience. C'est l'âme aujourd'hui qui est tellement déserte, on meurt de soif.» (Lettre 105)

⁷http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_de_Saint-Exup%C3%A9ry

Enfin, c'est *la lutte suprême*. Dans la dernière lettre adressée à sa mère, qui n'est parvenue à celle-ci qu'un an après la disparition de Saint-Exupéry (juillet 1945), on peut lire : « [...] Mais je suis tellement triste de ne pas vous avoir revue depuis si longtemps. Et je suis inquiet pour vous, ma vieille petite maman chérie. Que cette époque est malheureuse. [...] Quand sera-t-il possible de dire qu'on les aime à ceux que l'on aime ? » (Lettre 110).

Nous avons essayé d'identifier et de présenter brièvement quelques faits de vie dans les lettres envoyées par Antoine de Saint-Exupéry à sa mère. Sans doute, la lecture intégrale de la collection de ces lettres déclenche des sentiments encore plus profonds et nous offre la possibilité de découvrir un être humain qui grandit sous nos yeux, qui se forme et qui se transforme, qui se révolte parfois, mais qui lutte, qui aime et qui partage tout avec sa maman.

Dans le *Prologue* de la collection de 110 lettres sa mère conclut d'une manière très touchante :

«Mais plus que le héros, plus que l'écrivain, plus que l'enchanteur, plus que le saint, ce qui nous rend Antoine si proche, c'est son infinie tendresse.

Sur le chemin, l'étoile est inusable, il faut donner, donner, donner.

Petit enfant, il fait un détour pour ne pas écraser une chenille.

Il monte à la cime des sapins pour apprivoiser les tourterelles.

Au désert, il apprivoise les gazelles.

Il apprivoise les Maures.

Et maintenant encore, après des années de silence, il continue à apprivoiser les hommes.

„Qu'est-ce qu'apprivoiser ?” demande le Petit Prince. Et le renard répond : „C'est créer des relations.”»⁸.

BIBLIOGRAPHY:

Popa, Dumitru Radu, *Antoine de Saint-Exupéry, aventura conștiinței*, București, Editura Albatros, 1980.

Popa, Mircea, Antoine de Saint-Exupéry în România, *Annales Universitatis Apulensis*, Tom 3/2007.

Saint-Exupéry, Antoine de, *Lettres à sa mère*, Gallimard, 2010 (1955, 1969).

Saulea, Toader, *Antoine de Saint-Exupéry*, în vol. *Histoire de la littérature française*, 2, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1982.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_de_Saint-Exup%C3%A9ry

⁸ Antoine de Saint-Exupéry, *Lettres à sa mère*, Gallimard, 2010 (1955, 1969), p. 30.

MONICA LOVINESCU BETWEEN LITERATURE AND "EAST-ETHICS"

Marian Victor Buciu, Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: Could the humanist writing of Monica Lovinescu be more than a guide to go through an era of great human crisis?

We offer a chapter from an essay and also in training volume entitled Radio-criticism: Lovinescu and Virgil Ierunca. In this fragment is examined the concept of East-ethics, aesthetics i.e. attributed mandatory because of historical and political circumstances over which Monica Lovinescu called "ethical threshold". The author takes this way of thinking from dissidents ideological criticism or opposition to communism, applied to art. She does so mainly with Romanian literature. It is a time of courage, truth, goodness, document instead of imagination, escape from reality or unconditionally beauty.

That Age ended a quarter of a century. There was a spectral analysis of human sacrifice by the terror of history.

How are we still (re)reading works that have minimized aesthetics and maximized ethics, after the historic threshold of 1989?

Keywords: East-ethics, ethics, aesthetics, ideology, dissident Alexander Solzhenitsyn, Romanian literature.

Literatura română în (con)text totalitar

Monica Lovinescu nu poate pune scrisul decât după și împreună cu trăitul. Păstrează premisa *bio-grafistă*. Contextul personal și general dictează textul. Voința aceasta ajunge o dogmă puternică și atotștiutoare. Reține în *Unde scurte. Jurnal indirect*, Humanitas, 1990, o frază cardinală a lui Pierre Emmanuel: „Opera mea nu înseamnă nimic dacă n-o semnez cu viața mea.” (84). Emmanuel a fost apropiat de comuniști, de care s-a îndepărtat după ce a vizitat România în 1947. E de citit un citat din poetul francez, datat 30 iulie 1963, la p. 87: despre „haita” politică stăpânitoare, experimentând marxismul primar în universități și realismul socialist în artă, feroasă deopotrivă cu clasa zdrobită și cu unii dintre tovarășii comuniști din perioada ilegalității, aflați doar în așteptarea eliberării prin moarte.

Parțial, cenzurat, prin filtrul ideologic comunist, falsificator – iată cum se „reconsideră” scriitorii anteriori războiului care a instaurat regimul concentraționar. Artă vs. cenzură, la atât se reduce rațiunea esențială de a fi pentru creatorul în sistemul totalitar, ca producător de artă ascunsă de controlul permanent și total. S-ar spune: de artă indirectă? La mijloc se află adevărul sau închipuirea sa, în acest punct se plasează lupta mai fățișă sau mai subterană. Singura artă admisă de Monica Lovinescu este cea validată primordial moral, a adevărului plural, nu limitat, estetic, propriu artei. Un adevăr integral stimulat, nu simulat. Monica Lovinescu vede istoria ca adevăr general, în mărime naturală, reală, la scara 1/1. Evazionismul literar este calificat ca fiind o fugă de acest adevăr, pe care l-ar vrea *reflectat*,

redat, oglindit, fie și la modul cel mai primitiv. Cât adevăr, atâta artă, și mai ales invers. Ce e posibil, ce admite și cenzura, este doar câte „o treaptă de adevăr”. Întrebarea rămâne: unde e scara? Scara rămâne ascunsă. Ea se cuvine dezvăluită și parcursă. E tocmai drumul de limpezit propus de Monica Lovinescu. Și de aceea se agită la lucru. Premisa majoră, teoretic, rămâne: „Confuzia este generală” (12).

Literatura ca supapă pentru politica dură este o lecție veche, cunoscută ca fiind predată încă de Herzen. Ceea ce crede că s-a obținut deocamdată este o pierdere generală, după restalinizarea din 1971, a politicului și a intelectualilor, ca și a scriitorilor, marcați de echivoc.

Literatura evazionistă este evoluată, în cuvânt, nu în adevăr, privind lupta politică zisă de clasă ori prin schimbările economico-sociale. E de aceea dezavuată, neomologată primordial artistic, în susținerea că ea nu a dat „Nicio operă majoră deci.” (10)

Urmărește în revista piteșteană *Argeș* o anchetă despre cărțile bune din deceniul '60-'70. În deceniul '50-'60, vede un hiat sau chiar un *genocid literar* – iată o sintagmă de uz pur propriu. În actualitate, descoperă, citind ancheta, evaziune și doar aluzie la socialul absent, 450. *Oniricii* sunt atacați de realiștii-socialiști. Cei din urmă decid dezumanizarea artei, a literaturii, impun ruptura omului (autorului, ca om integral) de operă, determină liniile extreme, potrivit înțelegerii Monicăi Lovinescu, una care este sau strivitor ideologică, sau strivitor estetică. Evaziunea se face dintr-o irealitate travestită total în realitate. Confundând omul cu autorul ori scriitorul, Monica Lovinescu nu se îndoiește că „Această dihotomie între om și operă e dintre cele mai primejdioase în perioade de criză” (451). Șaizeciștii par „c-o resping”. Dar rămâne de văzut cât e posibil, cât se permite. A împinge cât mai departe omul spre operă, a citi mai întâi opera prin om, iată puternica încredințare de context a Monicăi Lovinescu, întărită și prin alții – Pierre Emmanuel semnează opera cu viața, iată cea mai bună metodă de a emula...

Criza istorică ar anula autonomia artei, ca și, poate, autonomia tuturor domeniilor de creație și existență. Dar nu este istoria mereu mai mult sau mai puțin în criză? Atunci, ceea ce apare vizibil ar fi numai *chipurile* crizei. Iar în paralel și *închipuirile* ei.

Cenzurata, controlata literatura română speră zadarnic, notează Monica Lovinescu, să fie tradusă fără rezolvarea etic-politică a ei, în particular, și a țării, în general. Nu este tocmai o epocă propice pentru literatură, deși unii credeau, mai cred, în *literaturocentrism*.

Dar există, între scriitorii români, care, cu vorbele lui Perre Emmanuel, își semnează opera cu viața, vreunul major? Diferiți până aproape de a fi opuși, îi ia pentru răspuns în seamă pe Paul Goma și Virgil Tănase. Primul, de către ea, atunci, agreeat, al doilea, să spunem, doar tolerat. Ei bine, nici Goma, nici Tănase, nu sunt scriitori mari, răspunde Monica Lovinescu întrebării provocatoare în *Jurnal. 1981-1984*, Humnitas, 2002. Ea crede într-o fatalitate numerică: „mari sunt doar câțiva pe secol” (15 aprilie 1983). Iar secolul 20 este unul îndoit, frânt, față și revers, deși dominat de reversul răului cel mai accentuat. Poate că vrea Monica Lovinescu să credem că veacul literar românesc și-a dat marii scriitori în prima sa parte. Unii dintre aceștia, care au trăit și în partea a doua, s-au micșorat evident.

Nu are timp pentru „un studiu asupra scriitorilor români”, cerut de o revistă, se scuză la 6 iulie 1983. Însă, admite că nu este tocmai deșert literar în România comunistă, în epoca ceaușistă, suspectată de reintroducerea, în pofida rezistențelor, a unui neorealism socialist. Sunt la această vreme în țară două linii de producție editorială, una reprobabilă, însă alta lăudabilă, sigură din perspectivă estetică (sau est-etică?): „complicitatea luminoasă, și numai ea, îngăduie atâtor cărți bune să apară”, preia Monica Lovinescu, după ce află situația curentă, la 25 iulie 1983, o opinie din interiorul țării. Cenzura se autocenzurează într-un mod expiator și salvator. Dar îi sunt suficiente Monicăi Lovinescu, pentru lupta anti-sistem, cărțile doar bune, literar, științific, filosofic etc.?

Este în curs și discurs o epocă percepută ideologic ca fiind tot mai primejdioasă pentru creativitatea românească, înregistrată ca atare doar o săptămână mai târziu: „Conferința (sau consfătuirea de la Mangalia), mai gravă chiar decât *Tezele din iulie...*” (31 iulie 1983). Cu sabia lui Damocles, nu doar deasupra, dar chiar înfiptă în țeasta culturii, literatura română visează utopic, dintr-un nevindecat complex provincial, notează Monica Lovinescu, în data de 14 noiembrie 1983, la o universalitate imposibilă.

Nu doar în *Posteritatea contemporană. Unde scurte III*, Humanitas, 1994, circulă, ca sângele în corpurile vii, opinia că în comunism literatura *există*, însă doar deformată politic. Și atunci când eludează, aparent, politicul. Ignorarea acestuia este tot o deformare a realității literare. În aceste circumstanțe, în acest context, literatura, textul, pierde creditul. Există însă un succedaneu: memoria, iar prin aceasta, memoriile, documentul. Ceea ce înseamnă salvarea, cât de cât, a contextului, prin sacrificarea textului, a celui artistic.

Eticul

Eticul, în conjunctura istorică prezentă, pentru Monica Lovinescu, citim în *Unde scurte. Jurnal indirect*, Humanitas, 1990, p. 8, este un *prag* de trecere în estetic. Ideea, ca și termenul, se repetă: „eticul era primul prag de trecut pentru a se ajunge în estetic” (387). O vamă etică, un filtru etic, eteronimizează esteticul obligatoriu și radical. Fără prag, vamă, filtru, s-ar zice că esteticul nu se naște, cunoaște doar avortul. Eticul este hârtia de turnesol pentru artă, una experimentală din rațiuni istorice și ideologice. Linia etică, de la cauzalitate la finalitate, este urmărită și urmată, cum s-ar spune, cu sfîntenie. Început și sfârșit, eticul generează și întreține esteticul. Faptul însă devine valid într-un surogat estetic, alienant și confuz. Nu rămân neconfundate eticul și esteticul, dacă pentru cel din urmă devine necesar cel dintâi.

Academicianul Thierry Maulnier, eseist, critic, dramaturg, etalon adus în sprijin, mărturisește că este politic „dintr-un fel de datorie a conștiinței”. Este politic sau este și politic? În ce tip de lucrări, artistice sau nu, de escortă, para-artistice? Precizările, categoric importante, lipsesc. Doar nu există o unică natură sau intenționalitate a scrisului. Există o pluralitate de scriitori în același autor, așa cum există, fapt observat îndeosebi de Proust, o pluralitate de euri într-un ins.

Nu tocmai puțini scriitori, condamnați și închiși recent pentru delikte politice inventate de ideologiile extremiste, scriu după descarcerarea din 1964 osanale comunismului. Unii au scăpat de pușcării. Dar cei care nu le-au putut evita, odată nedrept judecați, nu mai primesc încă o osândă din partea autoarei – o voce – din exil. „Nu judecăm, dar ne întristăm.” (270) Pe ceilalți crede că-i poate și judeca, moral, critic. Tot demersul merge pe trei căi: întristare, judecată dublă, reprobare sau aprobare, pe criteriul curajului amorțit sau viu, în contextul dat. Regimul totalitar ispitește la arivism, pe omul care trăiește irepetabil, iar cât se opune fiecare ispitelor de parvenire ideologică și apoi cât adevăr mai poate recupera – iată măsura unui caracter.

Fără a face comparația și între regimurile închise în blocul sovietic, nici analiză spectrală de sumară etnopsihologie, Monica Lovinescu, la 13 noiembrie 1981, constată doar cu aspră obiectivitate că „intelectualii noștri nu sunt din speța poloneză”. (*Jurnal. 1981-1984*, Humanitas, 2002) Însă nici polonezii nu cunosc curajul național absolut. De pildă, chiar un cineast ca A. Wajda ajunge să se comporte laș cu gazetarii occidentali, notează ea la 28 ianuarie 1982.

Foiletonista nu-și ridică în cap cu totul scriitorimea autohtonă, desparte esența de aparență, indexează bravurile *est-etice*, câte și cum sunt ele, ca și, deopotrivă, conformismele interesate sau pur înfricoșate. Presa germană ar înregistra răzbunări anticomuniste în România, consemnează la 13 noiembrie 1981. Pe ansamblu, concluzia este anexată de domeniul patologiei. „Intermitențele curajului sunt la scriitorii români clinice.”, pune diagnosticul grav la 7 februarie 1982. Diarista consemnează faptul că, de frică, scriitorii nu-i mai caută pe ei, soții Ierunca, vorbitorii despre realitatea românească, îndeosebi ideologică și culturală, la Radio „F.E.”.

Recunoaște o comuniune a fricii. În țară există „frica microfoanelor” (6 iunie 1983). Nu ascunde experiența de dincolo de fruntarii. Nici în exil nu dispăre frica. Să înțelegem că este vorba de o anume frică, dincolo de aceea, să o numim, existențială. Ar fi vorba de plusul de frică, acela care în alte condiții istorice n-ar veni în adaos, n-ar exista de fel. Apoi, ca gazetari, trăiesc și ei, cei doi, într-un adaos de comuniune, un fel de frică marcată de responsabilitate. „Și nouă ne e frică...” (7 martie 1983): de a da pe post ceva care îi va închide pe scriitori; acum, pe Dorin Tudoran.

Nu este suficientă etica, nici ea nu ține loc la toate, și ea poate ajunge un instrument pervers. Nu este bine că Monica Lovinescu nu-și dă seama decât foarte rar de manipulările pe cale etică, care sunt metodice, variate, spectaculoase și eficiente. Numai bune pentru arivismul pe care, de altfel, îl pândește și țintuiește constant. Dar să nu trec peste momentul de luciditate legat de *etica pretextuală*. Se întâmplă când jurnalista, în rol de cronicar literar, se indignează de cei care se justifică printr-un strălucitor (anti)model (în paranteză fie spus, nici azi nu încetează s-o facă): „(Î)mi vărs indignarea pe toți cei care se slujesc de labilitatea lui (G. Călinescu, n.n.) etică drept model pentru noi compromisuri.” (1982) Ar fi dispusă și să închidă ochii eticii, dacă cei ai esteticii i s-ar mări suficient. O spune privindu-l pe Gorki. Dacă *Azilul de noapte* ar fi o capodoperă, ar „uita” că scriitorul a susținut lagărele (11 ianuarie 1983).

Îl alerge însă de departe pe Aleksandr Soljenițan, în care străvede marea prezență a secolului. E-n dispută cu cei, numeroși, cu totul opuși acestuia.

Și-ar dori un alt obiect de studiu literar foiletonistic, mai puțin decăzut, unul cu adevărat interesant și provocator. Dar și-a reprimat inventivitatea, supune realitatea existentă și nu i se supune acesteia, nici în varianta de a o ocoli. Legiunea neoproletcultistă extinde tăvălugul de-creativ și-i întreține agitația lucrativă, așa încât notează excedată: „M-am plictisit să mă bălăcesc în acest noroi.” (16 octombrie 1982)

Drastică, prin opțiune neabătută, are și o marjă personală de relativitate morală. Boemia, aceea cu „har”, scuză viciul, chiar hoția, într-un caz, bine cunoscut autoarei, din afara lumii culturale, acela al unui anume Bebe Roman (18 ianuarie 1983). Îl plânge, să spunem, omenește, pe vărul, scriitor de data aceasta, dramaturg, ratat prin prostituare ideologică, Horia Lovinescu, la moartea acestuia (19 septembrie 1983).

Altfel, cercul i- sau a-moral are circumferință largă, se întinde și totodată se strânge peste limitele sistemelor politice. Trece prin Cortina de Fier, ca și cum aceasta n-ar exista. Orient și Occident se confundă, în esența lor rea, neluminată. „Lașitatea occidentală e fără margini.” (28 decembrie 1982) Exemple (ne)potrivite există cu duiumul. Nume odioase, berechet. Vânătoarea acestora nu se lasă așteptată. Unde să te oprești, când fenomenul rămâne continuu? La moartea lui L. Aragon, „superficialul de d'Ormesson vorbește de geniu în fiecare paragraf al articolului său”. Cutare jurnalist francez. care ne face servicii, ajunge de fapt aservit, a fost „cumpărat” de regimul comunist românesc.

Și exilul, „dezinformați și manipulabili”, îi produce „oboseală morală” (11 aprilie 1984). Despre Mircea Eliade, altfel un reper multiplu, complex, apărut și în ciuda unor

evidențe (scrisul și activismul prolegionar) ar trece prin țară, doar pe la mormântul mamei, dacă Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România l-ar propune la Premiul Nobel. El se aranjează, cum se vede, cu Bucureștiul și spune că *Antologia rușinii*, alcătuită de Ierunca din citate deșănțat aservite ideologic, este „prea mare”. Nu era, firește, exhaustivă. Acolo, în exil, M. Eliade este taxat însă de „Curajos”, tocmai față de legionari și nelegionari, la 9 iunie 1983.

E, firește, dezamăgită, să știe că și admiratul Camil Petrescu l-a elogiât din oportunism pe Carol al II-lea; un oportunism repetat în noul regim de tip bolșevic. Își pune mâinile în cap în fața delirului critic despre geniul, de bună seamă estetic, al lui Nichita Stănescu. Morala îi impune ea singură rectitudinea literară. Nu poate pactiza cu cei care, ca pictorul Sorin Dumitrescu, îi trec poetului cu vederea „păcatele etice”. Marin Sorescu are un moment de panică accentuată, ca inocent membru al bizarei Meditații Transcendentale. (Dintr-o neglijență sau printr-o capcană a regimului revendicat de la materialismul dialectic și istoric?). El se grăbește, iată, să dea dovadă de aservire spre reabilitare. Monica Lovinescu nu pare a-i înțelege drama, nici existențială (o va consemna jurnalul poetului), nici morală, una maximalist și stupefiat „citită” de diaristă. De frică, Sorescu scrie și publică *Tricolorul*, notează la 7 iunie 1982. Apoi: „Sorescu a semnat un elogiu demential lui Ceaușescu” (9 august 1984). La sfârșitul anului, în 3 decembrie 1983, la Paris, speriat că Monica Lovinescu i-ar face o prefață la o ediție publicată de C. Tac(o)u, Sorescu îi cere, timorat și angoasat, autoarei cu nume (prea) sonor, ca să-și ia și dânsa un pseudonim. (N-ar fi fost prima oară. A recurs la el și ca traducătoare, în principal, a romanului, de succes, cu bucluc, *Ora 25*, al lui C. V. Gheorghiu.)

Ileana Mălăncioiu, la Conferința Scriitorilor, are curaj, ea este, îi relatează criticul Mihai Zamfir, la 20 septembrie 1981, „îndrăzneată”. Peste ani, la 17 aprilie 1984, îi place Monicăi Lovinescu s-o audă pe poeta Mălăncioiu că Jebeleanu, într-o ședință, a apărat-o de presa așa-zis de dreapta din țară și că îi ține poza care o reprezintă pe masă. Dar semnificativ, un moment de mare prezență autohtonă, îi apare un text de Dorin Tudoran, prin care „Tot sistemul comunist este pus în chestiune.” Expresia sartriană, recurentă, nu va fi fost involuntară.

Dezamăgită adânc este când N. Steinhardt, în revista *Familia*, acuză *Jurnalul de la Păltiniș* de „estetism, catarism și alte păcate capitale (...)”. E al doilea semn al unei evoluții surprinzătoare.” (5 aprilie 1984) Se arată afectată de „intrigile lui Marino” la Radio „F. E.”, consemnate criptic la 20 octombrie 1983. Despre N. Balotă, în exil, constată, la 10 mai 1983, că s-a schimbat în bine. În căutare de aliați *est-eticișanți*, prin 1981, este nevoită să noteze că nici Al. George, „exemplar ca intransigență etică”, nu se decide „dacă atitudinea morală a scriitorului are vreo importanță” pentru operă. Pare a fi mulțumită să descopere „o obsesie etică mai unitară” în *Alchimia existenței* de Al. Paleologu, la 27 ianuarie 1984.

Ține cont, la 23 decembrie 1984, cu maximă gravitate, că Eugen Simion n-a semnat, alături de 57 de scriitori, contra eliminării redactorului Getei Dimisianu de la Editura Cartea Românească. Mai ține evidența pe răboj că „Manolescu n-a fost chemat la întoarcere la Secu. Sorin Titel, chemat, a refuzat să se ducă.” (27 aprilie 1982) N. Manolescu, fără să fi făcut-o într-un text, ca Dorin Tudoran, îi impune în chip curajos și pe el îl consideră „Probabil cel mai degajat de frică și reticență dintre toți”, la 2 iulie 1984, deși spune undeva că cel mai bine, ea și Virgil Ierunca, se simt cu Gabriel Liiceanu și chiar cu Andrei Pleșu. Pleșu, căruia i s-a cerut să-i critice pe cei doi ascultați jurnaliști, în ziarul partidului *Scânteia*, a spus, o știe la 23 ianuarie 1983, că o face doar dacă se autocritică E. Barbu și restalinizatorii culturali. Curaj, da, însă moderat. Liiceanu și Pleșu sunt „înmărmuriți” că Dorin Tudoran a dat un interviu în Elveția, consemnează la 28 mai 1984. După ce îi este cunoscut *Jurnalul de la Păltiniș*, „Un

tratat de libertate interioară totală, în plin regim ucigător de libertate.” (13 ianuarie 1984) Eroul mutat la Pălăniș, C. Noica, trimite urări de sărbători semnate clar: „În felul lui, Noica este deci deosebit de curajos sau (...) detașat de propria-i viață.” (5 ianuarie 1983) Semnează, iată, în felul său, cum spusese francezul Pierre Emmanuel, cu propria-i viață! Cu empatie îl notează, la 24 decembrie 1983, și pe Gh. Grigurcu, el fiind exclus din Universitate și U.T.M., pentru un poem despre E. Lovinescu.

Oscilantului Dan Hăulică, după ce „i s-a făcut frică” (3 aprilie 1982), îi însemnează îndreptarea: „Nu credeam că va fi atât de curajos...” (18 mai 1983). Dezaprobă pe Matei Călinescu și V. Nemoianu, când îl apără pe stalinistul Iorgu Iordan, atacat în presa de „dreapta” din România, la 19 aprilie 1984.

Doi scriitori, ambii prozatori, de cel mai mare curaj: Paul Goma și Virgil Tănase. I. D. Sîrbu, la Paris, însoțit de Goma, este la 11 ianuarie 1982 „Terorizat la ideea că la întoarcere s-ar putea să-l ia din nou la Securitate.”

D. R. Popescu se acoperă de o mare lașitate. Pe lângă el, G. Bălăiță nu riscă deloc. Șt. Bănulescu păstrează, inexplicabil și incalificabil, banii pe care Ierunca îi trimite mamei.

O surpriză, primită cu ironie, îi oferă S. Titel, pentru că citește la cenaclul exilatului Leonid Arcade (Mămăligă): „A dat curajul în el.” (20 noiembrie 1981)

Augustin Buzura, aflăm la 5 august 1984, nu s-a supărat pentru că Virgil Ierunca l-a inclus, cu un articol despre Ceaușescu, în *Antologia rușinii*, dar Sorin Titel, da, reproșându-i-se un articol despre Canal. Se mai află (aude), la 9 iulie 1984, că Buzura și Zăciu voiau să-și dea foc, cel dintâi invitându-l și pe Doinaș să-i urmez, însă poetul a dat îndărăt refuzând compania criticului clujean. Puțină conștiință mitică nu strică (anti)propagandei.

Curajos este N. Breban, într-un interviu „incendiar”, dar fără referire la Ceaușescu, citim la 16 iulie 1983. Entuziasmul pentru Breban nu se stinge la acea dată. „În nebunia lui, o reală conștiință de scriitor.” (25 noiembrie 1983)

Dar ce mai înseamnă curaj, când și N. Ceaușescu se travestește în „reformist” și se manifestă pro-Reagan în privința rachetelor, cum notează la 27 noiembrie 1981? Există, firește, curaj, în „45 000 de arestări și nouă morți în Polonia.” (16 decembrie 1981) În România, există curajul de a da un interviu, al părintelui Gheorghe Calciu, cel care o face pe Monica Lovinescu să creadă că biserica română dă și eroi, și martiri. Și nu este o probă de demnitate când regizorul Lucian Pintilie ar fi zis ministresei lui Ceaușescu, Suzana Gâdea: „Voi sunteți niște funcționari provizorii, eu reprezint eternitatea artei.” (27 oct. 1984)? În fine, curaj dres, poate, și cu ceva megalomanie. Și caricaturistul Mihai Stănescu, nu doar scriitorul N. Breban, e-n stare de un „curaj nebunesc” (28 noiembrie 1984). Și de ce să fie uitat un nume care nu performează într-alt fel dincolo de curaj, ca cel al lui Dumitru Mircescu, unul între alte nume, sau, de ce nu?, un om între oameni, fără nicio aluzie la Bălcescu cel falsificat de Camil Petrescu.

Monica Lovinescu, prin urmare, cunoaște bine prudența lașității mediului profesional predilect cultivat: „scriitorii români sunt, în contextul răsăritean, un fel de orfani ai curajului” (*Posteritatea contemporană. Unde scurte III*, Humanitas, 1994, p. 216). Știe bine că alternativa propusă, datorită riscurilor, nu este una captivantă, „la București, unde etica e bolnavă” (219). Reflectează în cumpănă și la prudența îndrăzelii. Sceptică, dar nu pe culmile disperării, nici măcar histrionică, Monica Lovinescu menține un program etic, știindu-se în postura de lider de opinie. „E bine să fim prudenți și să evităm orice triumfalism.” (248), avertizează ea, privitor la anticomunism.

Monica Lovinescu urmărește, dar evident nu urmează, în *Unde scurte. Jurnal indirect*, Humanitas, 1990, Conferința scriitorilor din februarie 1965. Nu ignoră, ia chiar act de „procesul de liberalizare culturală în România”, din același an.

Înțelege că de acum și nu se știe până când este permis „și (s. M. L.) un criteriu estetic în judecarea unei opere de artă” (145). Esteticul în adaos, esteticul secundar. Nu este chiar modul său de a aduce literatura, arta, în genere, la raport. Sau la raporturile ei firești și, mai cu seamă, actuale, în fapt conjuncturale. Acest „și un criteriu estetic în judecarea unei opere de artă”, împărtășit, acceptat mutual, înseamnă mai curând o situație istorică barocă, de atracție a extremelor, și nu o omogenizare sau identificare a punctului de vedere. Și, în orice caz, ar fi vorba de un singur aspect: esteticul. Rămân celelalte, care separă flagrant, mențin un divorț scandalos și răsunător, între două moduri, căi, perspective, logici de abordare.

Puțin entuziasmată de concesiile ideologice făcute esteticului, Monica Lovinescu se cramponează de limitare: „estetismul pur continuă să fie un păcat” (*id.*), ca recentul sociologism vulgar. Înseamnă că pledează, ea, pentru estetismul pur? Evident, nu. Dar în contextul monoidologic, esteticul ilimitat, autonom, i-ar servi scopul, ar fi un mijloc eficient, întrucât ar elimina ideologicul. Dar tâmpenia acestui autobocot nu se produce. Deschiderea estetică este strategic limitată. Dacă nu este, cel puțin programatic, numai o stratagemă.

Oficial, ideologic – în care se include și particularul literar, artistic, estetic – se permit, probabil dintr-o necesitate pretins a fi liber înțeleasă, tehnici specifice noi, dar pe un conținut menținut, desigur (i)real-comunist. Ideologicul se prezervă, el nu are în sine nimic tehnic. Iar tehnicile specifice artei, cum se scontează, vor fi supuse criticii în domeniu. Despre acestea va fi de scris oricât.

Privitor la sursă, la realitate, istorie ori cotidian, aici arta primește o slabă putere, o mică, mai curând aparentă, îndrăzneală. Livrată tot ca stratagemă. Urmare a unor presiuni de conștiință acumulate, dar și a disputelor între blocuri statale și sisteme politice. Politica este în orice caz domeniul compromisului. Așa încât, iată, și în România, un simulacru liberalizant. Exact: o mică abatere de la idilism și minciună.

Se promite și lărgirea recuperărilor scriitoricești, critice. Sistemul promite, însă tot el compromite. Se va opera cu cenzură pentru publicul de rând, cu dubla editare, însă, tirajul fără croșetări parantetice rămânând la fondul nu chiar rece, secret, dar de uz restrâns.

Monica Lovinescu aștepta, și atunci, literatură de sertar. Trage linie groasă între: intelectuali tragici și intelectuali vânduți.

Rezultatul, după aproape un deceniu și jumătate, apare într-un *Post-scriptum:1978*: „supraviețuirea etică și estetică” (553). O existență la limita cea mai de jos. Într-o evacuare sau amânare a eticii, protagoniștii nu sunt decât niște „orfani ai curajului” (555). Câtă frică, atâta existență. Și reciprocă. De la capăt. În cerc (ser)vicios.

Poate teza ei cea mai incomodă este aceea că la noi politicul determină esteticul. Nu nutrește iluzia că esteticul se poate sustrage politicului. Pentru ea, nu într-o măsură cu adevărat bună. Ar dori ca etica să ghideze esteticul. Visează o critică de direcție etică, etic-estetică, *est-etică*. Monoideologia să fie dată peste bord. Mai ales că aceasta este sarea rea care strică toate bucatele.

Monica Lovinescu joacă direct, dar și indirect (*jurnal indirect* este subtitlul *Undelor scurte*) un soi de biliard critic, foiletonistic. Cu lovituri intermediare. Una dintre acestea, indicată în *Posteritatea contemporană. Unde scurte III*, Humanitas, 1994, este menită să apere „autonomia esteticului”, tocmai pentru că este condamnată de neoproletcultiști (311). Devine bun – în mod tranzitoriu – tot ceea ce pentru ei trece drept rău. Monica Lovinescu

luptă prin îndepărtare, nu prin apropiere, gând la gând, nu corp la corp. I-o impune situația. Se pune, cu vorba lui Sartre, pe care o îndrăgește, în situație. Își face treaba din exil. Aproprierea ar fi primejdioasă, salvarea este numai în îndepărtare.

Luptă, spiritual, însă, pe două fronturi, Est și Vest, în folosul Estului, mai apropiat în spirit. Se înfățișează, oglindește, redă, arată – ca să folosesc verbele fundamentale ale esteticii sale primordial și primar realiste – excedată de complicități. La revista *Tel Quel*, în ceea ce o privește (ideologiile totalitare), totul a fost rău: „aventura ciudatului structuralism stalinisto-marxisto-maoist” (22). Renegat acum, constată. Dar ar trebui adăugat: numai ideologic. Și nu există *doar* ideologia. Și *doar* etica. Un război, unul singur: etic vs. ideologic! În care apar dezertări oportune. Acum, drept pildă, un Ph. Sollers, p(l)asat „de partea adevărului” (26).

Monica Lovinescu tinde spre o *critică de direcție eticistă și universalistă*.

Dar și pentru Monica Lovinescu criteriul estetic există. Culmea este că se întâmplă uneori să pară că prevalează asupra criteriului cel mai prețios cotate, cel etic. Constat că notează, aș spune că într-un mod imprudent, dacă nu doar căzând în ambiguitate, că Panait Istrati îi este „estetic (...) străin” (*Jurnal. 1981-1984*, Humanitas, 2002, 4 octombrie 1981). Dar este aceasta pentru Monica Lovinescu o traumă? Ne gândim că esteticul secundar doar însoțește scrisul, generic mai degrabă indistinct, de la documental la ficțional. Panait Istrati îi suplinește suficient diferența de gust artistic, păstrează sursele unul magnetism de efect, în ceea ce o privește, și i se livrează, se lasă fascinată de el.

Grav, pentru un cititor ca Monica Lovinescu, este atunci când arta se oferă ca autarhică, elimină corpurile străine, tot ceea ce nu-i imprimă chipul și închipuirea. Atunci, receptorul se tulbură, dintr-o largă și adâncă frustrare. Acuză estetismul. Așa, de exemplu, este enervată de estetismul din jurnalul lui Radu Petrescu.

Fără etic, esteticul, crede dânsa, este doar simulat ori disimulat. Pentru că nu are libertate de manifestare. Iar libertatea este primordial un concept etic. Monica Lovinescu destramă iluzia estetică propagată, inconștient sau nu, de critica de întâmpinare, cea mai expusă în colimatorul politic. Efectul nu este pentru ea cel așteptat. „Criteriul estetic se molipsește și el de bolile curajului, cronice printre intelectualii noștri.” (8 ianuarie 1983)

Soluția? Există. Nu îi aparține. O preia. De la sovieticii care se reconsideră ruși. Iat-o, pură și simplă: „Eticul împotriva esteticului.” (1 noiembrie 1983) Aici vede – chit că exagerat, retoric? – o îndepărtare infinită, paradoxal, în interiorul aceluiași bloc: rușii vs. românii. Artă românească a momentului, se înțelege, urmează calea inversă: esteticul împotriva eticului.

Inacceptabil, oriunde, mai ales în Occident. Paul Goma, deja în Franța, publicat, cu o anume influență editorială, îi cere lui Nicolae Manolescu, ocazional vizitator, o *Istorie a literaturii române*. Imprudentă, dacă nu ignorantă, dar Monica Lovinescu este, firește, prin propria rigoare și consecvență, circumspectă: „Îl cred pripit pe Goma: ce editură va fi ispitită de o astfel de carte privind doar România și încă din punct de vedere pur estetic? În orice caz, degajarea și curajul lui Manolescu se confirmă din nou.” (13 iulie 1984) Iese mai bine din afacere Manolescu, pentru că primește propunerea, cum știm, rămasă vorbă goală. Trece însă, fie și minimal, testul moral. Pe care nu-l translează în scrisul critic sau istorico-literar. Nu-și semnează scrisul cu viața, cu formula foarte prețioasă pentru Monica Lovinescu. Dar și atât înseamnă ceva, apare un *fel de mult*, pentru inteligentul român, care nu mai accede la elită, la *intelighenție*. Rușii, polonezii nu au *aluat românesc*...

Monica Lovinescu *acceptă*, se poate spune, atât, nu mai mult, esteticul. Exemplele care îi (con)vin sunt din arta cinematografică. *Danton* de A. Wajda este o „Capodoperă și pe plan pur estetic.” (21 ianuarie 1983) *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc este o revelație, și estetică, și morală (17 februarie 1983). Cinefila ocazională apreciază „estetismul exacerbat” din filmul lui S. Eisenstein, *Ivan cel Groaznic* (11 noiembrie 1983), și s-ar crede că o face

uitând de orice alt criteriu. Nu este, însă, deloc sigur. Criteriile pot fi presupuse. Prea nu sunt, de regulă, uitate.

În literatură, o „Lipsă de rigoare estetică” (26 noiembrie 1983), la N. Steinhardt (afirmativ cu Vlaicu Bârna, Laurențiu Fulga, Al. Căprariu), apare menționată doar aici, în jurnal, cu precizarea că fusese suspendată în cronică la volumul *Critică la persoana întâi*. Nu este întâia dată când Monica Lovinescu recunoaște că folosește cerneală în două culori. Doar jurnalul nu este (auto)cenzurat. Principiul etic funcționează până la capăt dacă deține un filtru interior, atunci nu se înstrăinează.

După surpriza rea, iat-o pe cea bună. Matei Călinescu, întâlnit față-n față: „el, estetizantul de altădată, s-a înrădăcinat în etic” (6 ianuarie 1984).

Monica Lovinescu nu-și iubește, abia dacă își suportă, epoca, trăind fără țară, în exil, într-o libertate nu suficient conștientizată de gândire și creație. Regretă că „viața a trecut” (*Jurnal. 1990-1993*, Humanitas, 2003, 1 iulie 1990, p. 131), și n-a fost dedicată artelor.

Se crede „pervers” atacată de Eugen Simion, învinovățită că ar gândi și scrie contra tatălui, contra autonomiei esteticului (302). Este prea mult acest termen: contra. Diferit: ea ar spune că fatalmente, din pricina diferenței de capacitate creatoare. Ar recunoaște mai greu sau deloc că și din cauza contextului și poziționării care i-a cerut, cum a înțeles, să spună, să scrie ceea ce a rezultat. Să se fi dedicat artelor, toată viața? Datoria morală i-a interzis. S-a conformat. Nu fără un profund regret. Aspirația i-a jucat, i-a și dejucat, vocația. Ca într-o transă istorică, totuși, lucidă, cel puțin până la o anumită limită. Rămâne mereu distantă față de scriitorii români din era comunismului. Ei au „cultul operei”, dar nu al celei semnată cu viața, întrucât puțini „n-au cedat” ideologic (125). Este „contrariată de estetisme rezistente” (94). Dar cine s-a îngropat mai adânc în epocă? Ce-i mai de urmat? Cât s-a (de)limitat și, mai cu seamă, cât s-a ilimitat în (de)mersul ei aplicat istoric, dar conjunctural? E scrisul Monicăi Lovinescu mai mult decât un îndreptar de străbătut o criză, una, e drept, colosală, cu adevărat umanitară, și umanistă?

FRAGMENTS FROM A BARTHESIAN A/Z

Vasile Spiridon, Prof., PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău

Abstract: Cursul intitulat „Comment vivre ensemble. Simulation romanesque de quelques espaces quotidiens”, ținut de Roland Barthes în primul său an de predare la Collège de France, în 1977, a fost axat pe ceea ce profesorul francez considera a fi o „fantasmă” a sociabilității, exprimată prin cuvântul „idioritmie”. Dezvoltată pe parcursul a 14 ședințe, expunerea a constat în a deschide și analiza, în ordine alfabetică (de aici și titlul de mai sus, ales ca o parafrază la un volum al lui Roland Barthes, S/Z), un număr de aproape 30 dosare, numite „trăsături” sau „figuri”. Dintre acestea, lucrarea de față se oprește doar asupra a două: acelea care deschid și închid practic cursul și care au o legătură între ele nu numai în virtutea faptului că li s-au dat denumiri din limba greacă: akèdia și xéniteia. Sunt boli ale „trăitului împreună”, căroro Roland Barthes le descrie etimologia, etiologia, simptomele și încercările de vindecare.

Keywords: akèdia (acedie), paressia, stenahoria, thlipsis, xéniteia

Primul dintre cele trei cursuri predate de Roland Barthes între anii 1977 și 1980 la Catedra de semiologie din cadrul renumitului Collège de France a fost intitulat „Comment vivre ensemble. Simulation romanesque de quelques espaces quotidiens”. Plecând de la scrieri religioase și literare ce au pus în relief conviețuirea în grupurile religioase sau sociale restrânse, ilustrul semiolog le analizează acestor comunități coeziunea internă, respectul particularităților fiecărui individ, precum și relațiile cu alte curente de gândire majoritară și cu Puterea. Prezenta lucrare are în vedere numai câteva boli, așa cum sunt ele prezentate de-a lungul cursului și de care poate fi afectat orice individ, indiferent în ce comunitate ar trăi.

În logica preferinței sale pentru etimologii, Roland Barthes explică, încă de la începutul analizei primei „figuri”, din cadrul celui de-al doilea curs (din 19.01.1977, primul fiind dedicat prezentării generale), originea cuvântului *akèdia*. De găsit în vocabularul religios al primelor secole creștine, când au fost realizate multe scrieri în limba greacă, *akèdia* traducea un sentiment sau o stare a călugărului care nu mai reușește să investească în asceză. Ceea ce nu înseamnă – adaugă imediat profesorul – că aduce cu ea și o pierdere a credinței, pentru că nu este în cauză o problemă ce ar ține de fondul credinței, ci de investirea în genul de viață ascetic, anahoretic ales. *Akèdia* se manifestă printr-o stare de depresie, oboseală, tristețe, plictiseală, descurajare, dezgust, atunci când idealul ascetic devine difuz, fără forță de atracție, viața (în primul rând aceea spirituală) părând monotonă, fără scop precis, anevoioasă și chiar zadarnică.

În sprijinul celor afirmate, Roland Barthes aduce în discuție un citat, prin *apud* (Cassian, *Institutions cénobitiques*. X, *apud* René Draguet, *Les Pères du désert*, Paris, Plon, 1949) din opera unui Părinte al epocii respective foarte cunoscut (mai ales nouă, dar și literaturii și monahismului apusean), care definea această stare ca fiind „ceea ce grecii numeau *akèdia* (negligență, indiferență), iar noi putem numi plictiseala sau angoasa inimii («taedium sive anxietas cordis»)» (Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulation*

romanesque de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976 – 1977. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris, Seuil/Imec, 2002, p. 63). Despre acest Părinte, Cassian, auditoriul este informat că ar fi un... italian (dând și niște ani: 360 – 335?) care, după ce a călătorit în Egipt, a revenit să fondeze două mănăstiri la Marsilia. Nu știu dacă trebuie să fim supărați prea tare din cauză că fostul lector de franceză din Bucureștiul imediat postbelic atribuie altă origine Sfântului Cuvios Ioan Cassian, deoarece nu îl interesează, în economia cursului său, neapărat istoria propriu-zisă a Bisericii creștine și vieților Părinților, ci doar o desfășurare a formelor de viață comunitară existente în mediul milenar și secular. Profesorul nu fusese până atunci la muntele Athos și – după propria afirmație – nu avea de gând să meargă (nici nu prea ar mai fi avut când, pentru că va deceda peste trei ani de la data susținerii cursului respectiv, în urma unui accident pietonal din fața prestigioasei instituții unde predă). Și totuși – chiar și prin *apud* citat –, Ioan Cassian este cinstit ca sfânt al Bisericii Universale... Desigur că aici mai puteau fi aduse și alte definiții, date de Sfântul Grigore cel Mare, Sfântul Vasile cel Mare sau Sfântul Maxim.

În orice caz, referințele despre *akèdia* reprezintă un fenomen ce apare adesea în istoriile monahismului răsăritean (autorul *Imperiului semnelor* spune mereu „oriental”, deși, de-a lungul cursului, face numeroase trimiteri la viața religioasă și spirituală orientală propriu-zisă). Roland Barthes detaliază puțin noțiunea supusă atenției și spune că în limba greacă sensul curent al cuvântului *akèdia* este acela de prostrație și îl leagă de verbul inițial *kèdeuô*, care înseamnă „a se îngriji”, „a avea grijă de ceva”. De aici și o serie de privative aduse de *akèdeô*: „a nu se interesa de ceva”, „a nu investi”. Profesorul atrage atenția asupra permutării verbului de la activ și pasiv, întrucât a abandona obiectul investit – de exemplu asceza – echivalează cu a fi abandonat. Prin urmare, *akèdia* se produce în momentul când abandonăm ceva sau ne simțim într-o stare de abandon și îi este clar lui Roland Barthes că există aici o urmă a logicii afectului, pe care o raportează la întreaga analiză freudiană a fantasmei „un copil este bătut”. Deci, dacă cineva este cuprins de *akèdia*, el se simte obiect și subiect al abandonului, „de unde și senzația de blocaj, de prindere în capcană, de impas” (*Ibidem*, p. 54).

Autorul *Mitologiilor* apropie această stare a degradării prin blocaj de ceea ce în psihanaliză se numește „aphanisis” (în grecește înseamnă „actul de a dispărea”) – o noțiune legată de dispariția dorinței sexuale pe care cel care o avansează, E. Jones, o consideră „stare de non-dorință, frica de ne-dorință” și o distinge de frica de castrare. Este ca și cum ar fi fost vorba despre două lucruri diferite, ca și cum subiectul ar avea mai mult frica de a nu-și pierde dorința sexuală decât frica de a fi castrat. Prilej pentru Roland Barthes de a se referi la un întreg complex de cuvinte: *aphanisis*, *taedium* (în latină: dezgust, plictiseală), fading și chiar „punct mort”.

Fading (în engleză: a se fana, a se șterge; cu referință aici la dispariția dorinței și deci a subiectului) este o noțiune deja însușită pentru *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit* și reprezintă o probă dureroasă în timpul căreia ființa iubită pare că se retrage oricărui contact, fără ca această indiferență enigmatică să fie dirijată împotriva subiectului îndrăgostit sau manifestată împotriva oricui ar fi. Cât despre „punctul mort”, este dat drept exemplu personajul Hans Castorp, din romanul *Muntele vrăjit*, al lui Thomas Mann, la care profesorul făcuse referire anterior (și va face referire pe întreg par-cursul anului, pentru că acest roman este integrat *corpus*-ului de texte literare necesare analizei). După ani de zile petrecuți în sanatoriu, protagonistul însuși spune că a ajuns în punctul mort, adică se află în stare de acedie (denumire deja modernă), deoarece nu mai investește în boala sa și nici în moartea însăși. Ajunge chiar și în pragul sinuciderii, ceea ce este diferit de sinuciderea însăși.

Așadar, acedia poate veni dintr-o dorință acută ce se erodează din imboldul de a fi satisfăcută, dar, în loc să se sublimeze pe calea înțelepciunii, lasă loc unui gust amar. Acest proces de disperare posacă a fost foarte bine descris de către Robinson Crusoe, sau mai curând de acela care i-a servit de model, marinarul Alexander Selkirk, iar autorul *Plăcerii textului* citează un pasaj din celebrul roman al lui Daniel Defoe (alt text al *corpus*-ului ales pentru curs), unde sunt descrise, la un moment dat, simptomele acediei încercate de protagonist.

Aceste referințe despre Hans Castorp și Robinson Crusoe sunt alese pentru a atrage atenția auditoriului că acedia nu este legată exclusiv de starea monastică, ci că ne interesează pe toți, fiind tipic legată de asceză, adică de exercițiul (în sens etimologic) unui gen de viață îmbrățișat. Miza acediei nu este opțiunea pentru credință sau credința însăși (*akèdia* nu include „îndoiala” mistică), ci dezinvestirea dintr-un anumit fel de a trăi. Iar Roland Barthes dă un exemplu cotidian pentru a dovedi că acedia trimite la niște momente adesea repetate la capătul cărora suntem sătui de felul nostru de a trăi, de raportul nostru cu lumea (cu „mundanul”). Astfel, ne putem trezi într-o dimineață – și, de atunci încolo, în toate diminețile la fel – și să vedem derulându-se în fața noastră, în viața noastră, același program al zilei, al săptămânii, al anului, în absența oricărei speranțe. Iar aceasta, indiferent de bogăția sau sărăcia obiectivă a vieții noastre. Din momentul în care dezinvestim din programul care ne ritmează viața, ne încercăm un sentiment foarte dureros, care este acedia: „*Totul se repetă, totul se reia: aceleași sarcini, aceleași întâlniri și totuși nicio investiție, chiar dacă fiecare bucată a programului este suportabilă și chiar agreabilă*” (Ibidem, p. 55). (Spusele acestea ne amintesc – pe partea de „discurs îndrăgostit” – de versurile unui șlagăr francez din anii 70 ai secolului trecut, „Comme d’habitude”, devenit celebru doar după ce a traversat Oceanul în haine englezești, cu titlul „My Way”).

În ultima parte a cursului, profesorul pune acedia în raport cu experiența disperării din dragoste, pentru a demonstra faptul că acestea nu reprezintă deloc același lucru. În principiu, disperarea din dragoste apare atunci când constatăm și spunem că nu suntem iubiți, că suntem abandonați, că am rupt o legătură. Dar, în acest caz, nu se ajunge la acedie, care este o pierdere a investiției, iar nu o pierdere a obiectului, în aceasta constând toată subtilitatea sentimentului încercat. *Akèdia* – se insistă în curs – este doliul investiției înseși, iar nu doliul lucrului investit. În fapt, dezinvestirea în obiectul iubit poate fi o eliberare. Dacă suntem timp de luni sau de ani de zile alienați în sentimentul nostru de dragoste, în ziua în care nu mai investim în obiectul iubit putem încerca un sentiment de eliberare (în sfârșit, suntem liberi, nu mai iubim, ce fericire!), dar, deasemenea – și totul aici se joacă –, putem resimți această eliberare ca pe o durere. Tristețea de a nu mai iubit poate fi mai crudă și mai grea decât tristețea de a nu fi iubit. Altfel spus, acedia nu este doliul imaginii, ci al imaginarului. Este momentul în care suntem înclinați să ținem doliul nu după o ființă, nu după imaginea acestei ființe, ci doliul sentimentului pe care i-l purtăm. Iar doliul imaginarului i se pare autorului *Jurnalului de doliu* a fi cel mai dureros, pentru că în acest moment conține și ceea ce definește acedia: păstrăm durerea întreagă, dar nu avem posibilitatea secundară de a o dramatiza. Din această cauză durerea resimțită este atât de mare.

Răsăfându-se puțin și, întrebându-se care este raportul dintre *akèdia* și „trăitul împreună”, Roland Barthes declară că nu prea are habar. În orice caz, din punct de vedere istoric, noțiunea îi pare mai curând legată de *akèdia* eremitică. Este o dezinvestire dureroasă a ascezei singurătății, deci ceea ce treptat ar determina eremitul să se reîntoarcă în lume. De aceea doctrina religioasă condamnă sus și tare acest sentiment de acedie. Autorul cărții *Critique et vérité* este de părere că atragerea spre cenobitism (adică aducerea în comun, în secolul al IV-lea, a călugărilor într-o incintă mănăstirească) a fost gândită și ca un mijloc de a lupta împotriva acediei, integrând eremiții într-o structură comunitară puternică. Iar în privința

accediei moderne, aceasta apare atunci când nu mai putem investi în „trăitul-împreună-cu-ceilalți”, fără a putea totuși să investim în solitudine. În concluzie, acedia apare atunci când viața dusă este simțită de subiect ca pe un deșeu, fără să fie găsit vreun loc unde să fie aruncat. Finalmente, Roland Barthes spune că acedia este deșeu pentru care nu există coș spre a fi dus la gunoi.

La începutul celui de-al treilea curs (curs în care se va referi la anahoreți, la animale și la muntele Athos), profesorul anunță că, în răstimpul săptămânii scurse, unii studenți l-au căutat pentru a-i prezenta observații, informații, completări despre ceea ce a fost spus (*O, tempora!...*). Această practică i se pare profesorului foarte productivă în măsura în care nu este posesivă, ci cooperantă și chiar o consideră un fel de „curier al ascultătorilor”. Cursul, cu decupajul său în trăsături, în figuri, este conceput de titularul său ca pe o foaie cu căsuțe de completat pe marginea unei teme. Acestea vor fi umplute, mai mult sau mai puțin (din lipsă de timp), dar se înțelege de la sine că nu o va face numai el, ci o vor face și alții, în speță auditoriul. Profesorul promite (și o va face) ca, de fiecare dată când va fi oportun, să prezinte la începutul fiecărui curs observațiile aduse despre cursul precedent, în măsura în care acestea vor fi complementare. Acum a selectat două completări și le face cunoscute pentru că i se par foarte utile.

Prima este referitoare la „punctul mort” resimțit de Hans Castorp. I s-a semnalat că și naratorul proustian din romanul *În căutarea timpului pierdut* cunoaște el însuși un „punct mort”, foarte important, care se situează chiar înainte de începutul *Timpului regăsit*. Și aceasta pentru că, după o absență, când trece prin diferite case de sănătate, naratorul revine la Paris și, în trenul de la reîntoarcere, el resimte un moment de dezolare intensă care este într-adevăr un stare de acedie așa cum a fost descrisă în cursul anterior. Este momentul în care el înțelege că nu este dotat pentru a scrie și că, într-un fel, trebuie să dezinvestească din scriere. Acedia se află aici în toată oroarea și puritatea sa, în momentul în care o ființă a crezut că este făcută pentru scris sau că a vrut să scrie toată tinerețea, toată viața și, deodată, ea înțelege că nu este menită pentru aceasta și că trebuie să dezinvestească. Dar Roland Barthes reamintește că în *Timpul regăsit* se întâmplă, în urma unui incident miraculos, o reîntoarcere spectaculară a naratorului la scris, el regăsind sensul scrierii.

A doua completare i se pare mai tehnică. I s-a făcut remarcă că *akèdia* în greaca veche și modernă înseamnă – pe lângă sensurile deja indicate – și „înmormântare”. Drept consecință, *akèdeia* este un doliu fără înmormântare, un doliu fără obiect și de aceea – după cum s-a spus deja – traduce o stare extrem de dureroasă, pentru că se încearcă doliul sentimentului însuși, iar nu al obiectului sentimentului. În fapt, culmea dezolării pentru simbolică umană, o știm de multă vreme – încheie profesorul Barthes –, este moartea fără mormânt. *Akèdia* ar fi, încă o dată, deșeu fără coș.

*

Datorită ordinii alfabetice, Roland Barthes își termină discutarea figurilor din curs (a treisprezecea săptămână a semestrului) printr-o noțiune și un cuvânt tot grecești, iar cuvântul care dă titlul figurii este *xéniteia*. Mai întâi, autorul *Gradului zero al scriiturii* trasează rețeaua semantică a acestui cuvânt, care i se pare destul de interesantă, și, în buna tradiție saussuriană (încă în vogă acum patru decenii), amintește că toate cuvintele sunt dotate nu doar cu un sens (pe care îl putem găsi în dicționare), ci și cu o valoare. Este vorba despre o valoare a sensului opozițional pe care orice cuvânt îl are prin raportare la cuvintele apropiate, care nu au același uzaj cu al său. În consecință, pentru a vorbi despre sensul unui cuvânt este absolut indispensabil ca, mai mult decât a consulta dicționarul, care îi dă sensul strict, să ne referim la rețeaua semantică din care cuvântul respectiv face parte. „*Ca orice rețea, interesul acesteia este de a arăta că sensul este viu, adică este supus transformărilor și adaptărilor metaforice,*

pliiabil propriilor noastre interese – de-a lungul și adeseori împotriva Istoriei” (Ibidem, p. 173).

Mai întâi, cum este și firesc, este analizat cuvântul *xéniteia*, care rămâne un element esențial al doctrinei ascetice a monahismului creștin vechi răsăritean (din moment ce este un cuvânt grecesc). *Xéniteia* semnifică o stare sau un ansamblu de conduite ce țin de deșțărare, expatriere sau autoexilare, corespunzând latinescului de origine militară *perregrinatio* (*peregrinus* a dat „pelerin”). La origine, *perregrinatio* înseamnă șederea pe care o are mercenarul în afara țării sale, iar această imagine îl face pe Roland Barthes să divagheze puțin în cadrul unei mici reverii metaforice și să se întrebe dacă nu cumva fiecare dintre noi nu s-ar putea caracteriza sau simți ca fiind mercenar în lumea în care a picat. Adică dacă nu s-ar afla neîncetat trimis în regiuni străine, în serviciul detașat și plătit al diferitelor cauze care nu-i sunt proprii.

Prin starea de i-realitate pe care o degajă, *xénitheia* este asemuită condiției de a fi îndrăgostit. Este momentul în care misticii dezinvestesc lumea și investesc în dragostea pentru divinitate, dar, câteodată, ei cad în de-realitate, adică în absența oricărei „patrii”. Deci *xéniteia* poate merge până la depatrierea interioară, fără nicio investiție compensatorie, iar călugării cunoașteau în chilie foarte bine *xénitheia* sau ceea ce latinii numeau „*peregrinatio in stabilitate*”.

Sunt date în continuare două echivalente foarte diferite din spații extraeuropene. Astfel, la budiști, primul grad al ierarhiei călugărilor se numește *pabbaja* și înseamnă plecarea, ieșirea din condiția anterioară, părăsirea a tot pentru a deveni călugăr. Al doilea echivalent este găsit în mediul mișcărilor comunitare așa cum au început ele în Statele Unite, în anii 60 ai secolului trecut, unde exista o expresie ce îi desemna pe primii hippie care veneau în comunitate. Ei se numeau „drop-out”, adică erau aceia care au lăsat totul, și-au părăsit starea și se distingeau de „drop-in” (aceia care doar intră undeva, se integrează).

Ducându-și reveriile metaforice mai departe, Roland Barthes spune că este posibil ca unii dintre noi, în mod periodic, să aibă o tentație recurentă de „drop-out”, adică de a abandona totul, fără a duce până la capăt acest impuls. Aceasta ar fi o fantasmă care ar corespunde impulsului religios de a părăsi totul, de a deveni săraci pentru a începe altceva. Ar fi un scenariu imaginar pe care îl putem uneori surprinde la noi înșine, prin care ne aranjăm, ne organizăm o mutare, evaluăm cu minuțiozitate, de exemplu, toate obiectele de care vrem să ne debarasăm pentru totdeauna și le punem deoparte pe cele pe care le vom păstra. Cu alte cuvinte, este fantasma care ne îndeamnă să punem ordine în ceea ce ne aparține. De exemplu, a gândi că vom pleca pentru a ne instala cu totul la țară. Atunci, trierea obiectelor pe care o presupune acest fapt este legată de fantasma „drop-out” – adică a lăsa totul în urmă, a părăsi rolul social avut.

În continuare, sunt parcurse alte puncte ale rețelei ce țin de cuvântul *xéniteia*. Unul apropiat – grecesc, desigur – este *sténochôria*. *Steno* se traduce prin „strâmt”, „îngust” și deci *sténochôria* ar însemna calea îngustată sau viața „înghesuită”, exprimând o formă de exil, precum *xénitheia*. Dar, față de aceasta, reprezintă un exil interior în așa măsură de discret, încât lumea nu-și dă seama de manifestarea sa. *Xéniteia* este mai spectaculară, *sténochôria* este un exil interior datorat unei anumite, unei vieți ascunse, ceilalți neștiind nimic despre scopul urmărit. Ea înseamnă „*refuz al gloriei, abis al tăcerii*” (Ibidem, p. 172).

Stenahoria este mai întâi semnalată pentru că este apropiată de *xéniteia* și apoi pentru că ea corespunde destul de bine „spațiului strâmt” din taoism. Înțelepciunea rămasă necunoscută celor din jur, inteligența nedevelopată și refuzul gloriei reprezintă un *modus vivendi* preconizat și foarte bine descris de filosofia taoistă, al cărei principiu de conduită fundamentală este acela că nu trebuie să te faci remarcat, că nu trebuie nici să acționezi prea

puțin (pentru că te faci remarcant), dar, mai ales, nici prea mult (pentru că vei fi distins, vei primi onoruri).

După prezentarea acestei noțiuni foarte apropiate de *xeniteia*, vin la rând alte două care, dimpotrivă, sunt în contrast: *thlipsis* și *parresia*.

În vechiul sistem monahal eremit, *thlipsis* (adică „strâns”, „oprimat”, „zdrobit”, „angoasat”) reprezintă o încercare de a risipi *xenitheia*, prin revenirea unui gând tandru despre lume în acest ținut al deșfărării care este *xenitheia*. Ceea ce înseamnă a te lăsa cuprins de vraja amintirii părinților (spun textele vechi), a te lăsa invadat, în singurătate, de compasiune pentru mamă, de tandrețe pentru copii, de dorință pentru un sentiment de iubire. Roland Barthes aseamănă *thlipsis*-ul cu „demonul cel bun” care revine pe un fond de *xéniteia* și încearcă să repatrieze subiectul în lumea tandreții. *Thlipsis*-ul ține de nostalgie, de dorul reîntoarcerii, dar în ceea ce are precis, bine definit această reîntoarcerea (poate că am putea face aici o apropiere de ceea ce se întâmplă în basmul românesc *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*). Este vorba despre o reîntoarcerea la un undeva ancorat în nostalgie, pe care profesorul îl opune altui cuvânt foarte apropiat stării nostalgice: *spleen*. Dar *spleen*-ul este dorul de reîntoarcere nesfârșită, fără țință, dintr-un exil fără fantasmă pozitivă. Aceasta ar ține mai curând de *akèdia*, în timp ce *thlipsis* este o fantasmă pozitivă de repatriere – după cum s-a spus mai sus – într-o lume a tandreții.

A doua noțiune care se opune stării de *xenitheia* este *parresia*. Dacă *thlipsis* comportă noblețea afectului, a tandreții, dimpotrivă, *parresia* este contrariul stării de *xenitheia* într-un sens pur social și monden, meschin, fără grandoare. *Xenitheia* poate fi caracterizată printr-o dispoziție fără familiaritate față de amintiri, ființe, lucruri și lume, pe când, la polul opus, *parresia* semnifică ușurătatea, familiaritatea, lipsa de jenă, indiscreția celui care se simte peste tot la el acasă sau printre ai lui. Prin urmare, *parresia* este fundamental legată de un exces social al limbajului, de o aroganță a limbajului, de o voință de a intra în posesie prin limbaj. Roland Barthes afirmă că ar traduce, fără să stea prea mult pe gânduri, *parresia* prin forma dogmatică a limbajului și că, de fiecare dată când dă peste un dogmatism al limbajului, crede că are a se confrunta cu o formă de *parresia*.

Profesorul trage câteva concluzii asupra figurii *xenitheia* și începe prin a spune că există în noi – și nu știe cum să o numească – o dorință, o tentație de asumare a stării de *xénitheia*, care poate lua forma unei duble fantasme. În primul rând, ea poate lua forma unei fantasme triste sau cel puțin împovărătoare. Aceasta se întâmplă de fiecare dată când ne simțim străini în țara noastră, în clasa noastră socială, în mediul instituțional în care suntem angajați. De obicei zgârcit în privința trimerelor biografice, Roland Barthes oferă chiar un exemplu personal și foarte cotidian: de fiecare dată când citește ziarul „Le Monde” este cuprins de un acces de *xénitheia*, care nu este cauzat de evenimentele prezentate, ci de stilul propriu al ziarului. Este încercat de sentimentul acut care sfârșește în angoasa că este cu totul străin de acest limbaj și, în cele câteva rânduri când i-a fost dat să scrie pentru coloanele cunoscutului cotidian parizian, a avut o angoasă în a lucra intens la text, sfârșind prin a avea sentimentul că este străin publicației. „Această *xénitheia* este galopantă, ea poate câștiga tot spațiul social din jurul subiectului. Abatele Pistos definea *xéniteia* astfel: «Ce este *xéniteia*? – Taci și, în orice loc ai merge, spune: Nu am nimic de făcut aici: iată ce este *xeniteia*»” (*Ibidem*, p. 175).

Iar al doilea exemplu personal, de negăsit în notele de curs – dat *hic et nunc*, pentru că profesorul se afla în sala de curs și în momentul penultimei întâlniri a anului – este raportat la faptul că primele zece minute ale primei întâlniri, de pe 12 ianuarie 1977, au fost pentru el o probă intensă de *xenitheia*. Urma sfatul abatelui Pistos și se întreba „– Ce faci tu aici?”, încercând o formă de *xéniteia* marcată de angoasă. Probabil că această stare i-a fost agravată

și de faptul că începerea aceluși curs a fost marcată de câteva inconveniente deduse din înregistrarea audio: auditoriu foarte numeros, care stătea și în picioare sau pe hol; întreruperea de două ori a curentului electric. Sunt inconveniente care se simt și din crisparea vocii, din ritmul mai alert al expunerii.

Dorința de *xénitheia* poate fi o fantasmă activă, de îndată ce structura în care suntem incluși, oricare ar fi ea (structură de viață, structură de limbaj, structură profesională, structură de idei, de credință și de ideologie) a prins rădăcină, de îndată ce simțim că aceasta s-a reificat și s-a instalat într-o rețea care funcționează. Atunci putem fi cuprinși de o dorință de a pleca în altă parte. Iar aceasta se producea deasemenea și la călugări: după ani petrecuți într-o mănăstire, exista o platitudine a obișnuințelor, o reconsiderare a anturajului, o lejeritate în mediul ales și, în acest moment, dacă ei voiau să practice *xénitheia*, trebuiau să se îndepărteze de toate aceste obișnuințe și structuri pentru a redeveni străini.

Putem avea un impuls de *xéniteia* atunci când în jurul nostru un limbaj, o doctrină, o mișcare de idei, un ansamblu de poziții încep să se prindă, să se solidifice, să se cristalizeze și să devină o masă compactă de obișnuințe, complicități și facilități – ceea ce s-ar numi într-un limbaj specializat sociolect. Aceasta determină plecarea în altă parte, trăirea astfel a unei stări de înstrăinare intelectuală, intrarea într-un alt tip de limbaj. Se întâmplă astfel reîntoarcerea la utopia grupului afectiv, adică la fantasma comunității idioritmice de la care s-a plecat în conceperea întregului curs. Din punct de vedere utopic, poate, restrânsa comunitate idioritmă (a cărei utopie va fi schițată în ultima întâlnire a cursului), dacă aceasta s-ar realiza (dar aceasta este o utopie), ar permite o anumită *xéniteia* raportată la altele precum patrie comună, a fi străin printre alții, crușând fiecare subiect al angoasei, al delăsării afective, al expatrierii afective. Aceasta ar fi o *xénitheia* fără privarea de tandrețe, pe care o reprezintă *thlipsis*.

Maladiile descrise de Roland Barthes de-a lungul cursului „Comment vivre ensemble. Simulation romanesque de quelques espaces quotidiens” – poziționate simetric sau nu una față de cealaltă/celelalte – sunt ontice, îi sunt constitutive ființei dedicate vieții religioase sau ancorate în mundan, reflectând situații posibile sau precarități ale sale. Remedii medicale nu prea există, însă acestea pot spori datul omenescului.

BIBLIOGRAFIE

Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulation romanesque de quelques espaces quotidiens*. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976 – 1977. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris, Seuil/Imec, 2002

Roland Barthes, „Comment vivre ensemble”, CD sous la direction de Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002

A.E.BACONSKY – THE FALSE TRAVELING JOURNAL AND THE SELF IDENTIFICATION INSIDE THE CATEGORIES OF MASTERPIECES

Diana Câmpan, Assoc. Prof., PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: According to his own confessions in Remember. Fals jurnal de călătorie (1977), A.E.Baconsky developed a strong experience of self-identification by migrating between cultures, nations, collective memories and masterpieces. By traveling from place to place, the writer succeeded in improving the understanding of the whole system of valuating the true European masterpieces, making differences between real products of the main artists and the so-called 'kitsch art'. First at all, the traveler was determined to find his own identity in the middle of the European framework, by accessing the cultural memory and the trades of well-known masterpieces. The dialogue Identity vs the Otherness transform his traveling journal in an anthropological, sociological and historical study on the process of reinforcing the imperative target of the Romanians: to be proud of the national values. Inside the country or being somewhere in the world, A.E.Baconsky had a strong point of view in this respect, determined by his incredible knowledge in many fields: history of arts, anthropology, aesthetics, philosophy, cultural sociology, religion, theory of arts.

Keywords: Identity, Otherness, traveling journal, masterpiece, self-identification

MOTTO:

"The most important creation that a human being has to accomplish is to fulfill oneself. Self-fulfillment is a masterpiece, just as significant as any bronze, marble or color creation."¹

In a sequence of *Amintirile unui fost corector*, the poet Petre Stoica – close friend and traveler-companion of A.E.Baconsky through Europe, noted a specific reaction of Baconsky in front of a European architectural masterpiece (The Dome of Köln): "We will go in tomorrow, the wonder has to be closely examined..."² This "the wonder has to be closely examined" seems to have been the fundamental principle that has stood at the basis of all the experiences occasioned by the intellectual voyage of the systematic traveler that A.E.Baconsky was, a writer infused completely by the fascination of searching compensatory spaces, renowned through value, which could provide the self-identification with a highly, authoritative code of masterpieces. The direct contact with the matricial spaces of universal culture, the communion with them through the diffusion of one's own traveling identity between alternative spectacular places, the vocation of clarifying the meaning embedded in external structures, the advocacy for the nobility of the spiritual adventure beyond accessing, full circle, places only apparently doomed to linearity, all of these represent the foundation of the almost one thousand pages of Baconsky's traveling journal. However, "the false journal" *Remember* sets, by far, the writer's preference for the inner journey canon, which uses the outline of the traditional journey just as an ontological basis, as a means of exercising the privilege to strategically combine the outer experience with the profound insights, in a ritual that strongly resembles to the antique rites. The purification is, nevertheless, in Baconsky's

¹ Petru Comarnescu, *Kalokagathon. Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea de sine*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946, p. 141 („Creația cea mai esențială pe care o are de îndeplinit omul este de a se realiza pe sine. A se construi pe sine însuși este o operă de artă cel puțin tot atât de însemnată, ca orice creație în bronz, marmoră sau culoare.”)

² Petre Stoica, *Amintirile unui fost corector*, Cartea Românească, 1982, p. 73.

case, only a step to accessing the inner cultural background, within a permanently confessional gesture, whose objective targets not so much the creation of an alternative artistic scenario, but the self-accomplishment and the decoding of inner perceptions – “places of undisturbed meditation within a golden framework, his and only his”³. “He had discovered the pleasure of traveling, as a matter of fact, long before setting foot on the steps of a coach: the first travels are always the ones around your own head...”⁴ – the writer confesses and imposes, consequently, a perceptual canon which directs the cyclical welcome of the journey’s experience: the departure and the return are inner privileges, they do not get blocked in the simple traveling through space and time, nor in a superficial causality.

As a result, the intellectual traveler’s choice to spiritually take hold of the *place*, to uncompromisingly interact with the surroundings, without identity losses, after a subtle strategy of reconfiguring the signals of the encountered culture from the perspective of one’s own expectations, seems fundamental. The departure, in itself, is accepted as an alternative in relation to the outdated and the petty, and the retreat into compensative spaces is achieved by taking into consideration an inner protocol of relearning the semantics of admiration; Baconsky’s confession is eloquent: “I am tired of admiring. I am tired of enthusiasm and borrowed props. I want to develop my original faculties alienated by circumstances, to reexamine the alphabet of morning surprises and of candid admiration, to have the joy of experiencing discoveries and uncontrolled shouts. And this is one of the reasons of my journey”⁵. Quintessentially, Baconsky is the seeker of important meanings, acknowledging often, sometimes ironically, the unequivocal separation of surrogates and illusions, the aristocratic reluctance in reference to the “mechanical human being” who has lost the meaning of suffering⁶, the appeal for authenticity and for the rearrangement of the contemporary axiological system. To this end, the traveler seeks, with a complex stubbornness, anywhere he travels, the spaces, the historical time and the highly cultured people.

In Vienna, where he arrives on several occasions, he has a constant insight: “Merely for the fact of having deserved a Haydn, a Mozart, so present here in Vienna, and it would still be enough to greet with deep respect these stones with coat of arms aligned as though in a pantomime of esoteric symbols.” (R I, p. 17). He chooses to visit, as he will proceed all over Europe, not the exceedingly technological spaces – which induce a cultural shiver – but the supreme patrimonial foundation: the Peterskirche, the second hand bookshops, the Stephanplatz, the Votivkirche, the Museum of the History of Arts, the Prater (“I missed the trees and the wind. I crossed the channel and lost myself in the Prater, the old Viennese park, where Eminescu and Blaga went for a walk, at an interval of half a century. Before Eminescu, Horia had passed through Vienna”⁷), he meets the literary elite (he meets Wolfgang Graus, F. Csokor, Heimito von Doderer, Ernst Jandl, Max Demeter Peyfuss, with some of them maintaining fundamental friendships throughout his life). At the Art Museum, the writer A.E.Baconsky, fascinated by the great painters known worldwide, being an expert in the history and theory of art and possessing a fine critical eye, lives a “Religious moment in the vast space granted to Bruegel”, rediscovers at Pisanello “an intense melancholy”, in front of the Andalusian Velázquez “a world of chromatic exuberance”, “pure painting”, he notices “how the teaching of Velázquez travels to Manet, who had become so enthusiastic by his

³*Ibidem*, p. 62.

⁴ A.E.Baconsky, *Remember. I. Fals jurnal de călătorie*, Cartea Românească, 1977 vol. I, p. 18.

⁵*Ibidem*, p. 114.

⁶ See Petru Poantă, *Omul mecanomorf*, în “Tribuna”, XXII, nr. 52, 28 dec. 1978, p. 4.

⁷ A.E.Baconsky, *op. cit.*, vol. I, p. 48.

work at Prado, to Degas and particularly to Renoir”⁸, he conveys that he is charmed by his modernity (“These paintings are intensely felt by his contact with the Venetians, perhaps especially by the contact with a Tintoretto, a Veronese. But Velàzquez completes the evolution of a concept. He is the first European for whom reality and language are no longer two categories, with two hypotheses, two moments of the artistic act: paraphrasing Heidegger, I would say that for him painting is the *formation of the human being through color*.”⁹

Paris remains, for Baconsky, the capital of modern painting and absolutely all places are interpreted according to this threshold: “This city has been and will be the capital of modern painting; even if it vanished, if its stones were subject to the Sodom curse, artists would continue claiming the title of l’école de Paris (...). Its magnetic power lies in the atmosphere, in the legend and in the mystery of the strange conglomerate of interlope masterminds: Van Gogh, Dutch, Cézanne, Matisse, Rouault, French, Brâncuși, Romanian, Picasso, Jean Gris, Miro, Spanish, Modigliani, Italian, Chirico as well, Soutine, Chagall, Nic. de Staël, Russian, Vlaminck and Van Dongen, Flemish etc., etc. This is the place where geniuses have risen and tens of thousands of mediocre persons have died...”¹⁰. Nonetheless, he also has here a reaction regarding the fundamental dignity of the cultured human being, who is aware of belonging to the autochthonous great culture, Baconsky directly expresses his bitter-ironic disapproval concerning the absence of the famous Romanian painting from the Parisian Art Museum: “Those who imagine that the Modern Art Museum is a sort of irreproachable collection of masterpieces are mistaken: next to the well-known and main pieces of our century’s painting, you can find samples of a sheer platitude, for the nominal principle outweighs the criterion of real value. There are a lot of distinguished painters that are missing, like the Romanians Luchian, Pallady, Petrașcu, Tonitza etc. and this does not flatter, by any means, the collection. On the contrary. Țuculescu is also missing and I believe he will still be missing even after his work will be exhibited at Paris.”¹¹ We grasp, as a result of Baconsky’s confession, the rejection of egos that artificially share the worldwide cultures according to other criteria than those related to value, condemning them to the rupture and the incongruence between major and minor.

The long walks in the company of Paul Celan remain important for the writer (“We would search for old fashioned coffee shops wandering across Montparnasse while nearly reaching the cemetery. The Dome, the Rotonde, where Modigliani’s shadow can still be found on the walls, where Cocteau’s spirit danced on the wire, painted as a harlequin by his friend, Picasso. People, places, the movement of figures, of destinies”¹²), and he also experiences the entrance in a Louvre that he can decipher in his own rhythm, according to his own code of interpretation, free from history.

From the Italian cultural geography, the experiences gathered in Florence, Venice and Rome are essential to Baconsky.

In Florence, the traveler searches masterpieces and does some soul-searching by visiting, according to a thorough preselection carried out inside his own cultural preferences, the Dome Square, the Baptistery, the Santa Maria del Fiore Florentine Dome with its famous Brunelleschi cupola, the Santa Croce Basilica, Giotto’s Bell Tower, the Palazzo Vecchio that protects the Galeria degli Uffizi, the Pitti Palace (designed by Brunelleschi and finished by

⁸*Ibidem*, p. 41.

⁹*Ibidem*, p. 43.

¹⁰*Ibidem*, p. 142.

¹¹*Ibidem*, p. 147.

¹²*Ibidem*, p. 118.

Ammannati, preserving two of Raphael's Madonnas: *Madonna del Granduca* and *Madonna delle Seggiola*, but also *Cinquecento* masterpieces: Tizian, Tintoretto, Veronese, Rosso). The remarks are precise, without discontinuity: "I will never be able to express enough my admiration for Michelangelo and Leonardo, for the great Venetians (...), for Raphael and Correggio. But my soul is shaping its most authentic and obscure zones out of the shadow of the graves of Giotto and Pierro della Francesca, of the elder Sienese, of some creations of Brunelleschi, Pisanello, Paolo Uccello and Botticelli, the one who was thrilled listening to the passionate sermons of Savonarola and illustrated Dante's *Inferno* with drawings where the rhythm became suffering and spasm, and the line became a soft and anxious melody"¹³. The effect of such an encounter governed by basic values is more than symbolic: "When you are in Florence, irrespective of where you come from, from any part of the world, you feel a barbarian, to some extent. Today's habitants, even the old Florentine must sometimes run into this inexplicable feeling, because it is absurd to live in Florence. It is like saying that you live on the Acropolis. Only here can you apprehend the superlative and prolific degree of loneliness and of active melancholy, can you ideally isolate amidst your own thoughts, until you achieve the state of supreme interior tension when all converges into an abstract rhythm and pure music."¹⁴

In the Venetian space, too, the traveler's self strives to run away from the modern substitutes, rendering itself to complete shapes, in an allegorical undertaking to discover hidden meanings. The wanderings in the Square and through the San Marco Basilica, through Santa Maria della Salute, through Doge's Palace or on the San Giorgio Maggiore island are doubled by rich hermeneutical allegories and by an immeasurable delight of the expert to explain or clarify the symbols through a scholarly interpretation of value. Venice – says Baconsky – disrupts all your principles and it humbles your solitude. Here, a Beato Angelico, a Dante, a Botticelli, a Savonarola would not fit in: the true patrons of the city are Tizian and Aretino"¹⁵, and the San Marco Basilica brings about long and intelligent digressions in regard to the history of art: "The great anonymous masters of the Byzantine mosaics start their activity here around the 11th century. Afterwards, we will encounter the Florentine artists Paolo Uccello, Andrea del Castagno and the Venetians, from Paolo Veneziano and Iacopo Bellini up to the protagonists of the 16th century, Tizian, Tintoretto, Veronese, L. Lotto, drawing the blueprints for the future mosaics."¹⁶ The sensation of a subtle assessment transpires, here and there, at the sight, almost reaching a palpable plane, of one's own scholarship, as if this demanded confirmation and embededness in an eternally valid foundation which cannot be further examined.

Rome is portrayed by Baconsky as a bipolar cultural geography, a place of identification and division, equally: "Rome, nowadays, as I have felt it in the Spanish Square, is the city of all the people who display with pride their own anonymity, like an inalienable right for all joys and sorrows, for disregard, for concern and for seclusion. Nowhere, in Rome, have the pedestrians seemed more alive, more equal to one another, more free and, yet, more linked to their city which has confused everyone, for the last two thousand years, with its illusory decadence"¹⁷. On the other hand, Baconsky observes that "Rome, in the Renaissance period (*sic!*), reveals its precisest replica in the Capitol Square where the urban and

¹³*Ibidem*, p. 178.

¹⁴*Ibidem*, p. 171.

¹⁵*Ibidem*, p. 289.

¹⁶*Ibidem*, p. 300.

¹⁷*Ibidem*, p. 240.

architectural harmony reaches its fullness: not once has Michelangelo's genius, who drew it, seemed more Olympian, more alienated from all his confusing states, more faithful to the Renaissance concept itself"¹⁸.

Visit, when in Rome, Saint Peter's Square, the Capitol Square, Trajan's Forum, the Pantheon Square, the San Pietro Basilica. The insights are always associated with the detailed level of the masterpieces and the permissiveness in regard to intelligent interpretations, with multiple cultural references, sophisticated, enthusiastic and enticing for the uninitiated in the history of art. Ultimately, Baconsky's elaborate analyses materialize, beyond the elegant confessions, into a refined panorama of European art, the pleasure of discourse is strengthened, not at all ostentatiously, by identifying one's self with the essence of the masterpieces. The used code implies, obviously, a dramatic perception of a disease of the modern world: the fragile and superficial value judgments, the lack of education concerning art and esthetics, as a whole. Aware of such an ethical shock, Baconsky proposes, behind the reassuring analytical options of the self which contemplates the imperishable value, the necessity of the axiological realigning of the cultural product, in general. The admiration principle is always activated from an authentically Romanian level: "In San Pietro, the proportions and the grandeur, the monumental materialization of the idea of divine greatness overwhelm you.

There, inside the colonnade, you experience a feeling of ambiguous shyness that does not reconcile with our stylized Orthodoxism, purged of ostentation, reduced to a ritual of abyssal introspection and you feel, in Catholicism, the perpetuation of old forms of pagan Rome and of old classical patterns founded on perfect symmetries..."¹⁹. He is, although, stunned by the perfect juxtaposition of the masterpiece, which is above his own options regarding balance and esthetic strength: "*The Final Judgment*, with the face of Christ portrayed athletically, as if really saying *Remove yourselves from my protection, you damned souls!*, is a composition of grandeur specific to Ancient Greece, that seems to engender form-wise, in an impressive way, the synthesis of Christianity and Plato's artistic ideal. (...) The creation is characterized by balance in spite of the dynamic anatomical excess: the values of real life triumph over the conceptual values and the stylistic meaning of the whole rules the components only as far as the laws of unity demand it, without consequently depriving them of their own direction, virtually imprinted by the artist."²⁰

Paradoxically, he will not have the same comforting feeling related to the archetypal encounter in front of Trajan's Column, the intrusion of history in the existential mirage leaving marks of doubt and an odd sensation of convention and artifice. Baconsky's reaction is powerful: a feeling that is divided between accepting a situation, which cannot be changed *de facto* and perceiving the fragile identification with the external image of the ethnogenetic limit: "I have arrived to Trajan's Forum, too. I have avoided it for a long time and, anyway, I would have liked to approach it by myself, without witnesses, and this is due to a truism complex. (...) It was in the afternoon and the sun was shining in the middle of ruins, shattered columns and memories. I sat down on an old slab at the basis of the Column, with my back facing the mediocre grave of Victor Emanuel, and I sat lighting cigarettes, one after the other, and filtering thoughts, of which some would be difficult to jot down. I have only briefly and absent-mindedly looked into the visual encyclopedia of the Dacians' life: I carry their true life inside me and I will also leave it untold to the next generations, as I have received it. The

¹⁸*Ibidem*, p. 237.

¹⁹*Ibidem*, p. 236.

²⁰*Ibidem*, p. 250-251.

severed head of Decebalus is always modifying its features in its quest to find those worthy of its symbol and grain is growing on the altars of Zamolxis. That war is for me a Trojan tale, with a Ulysses who continues to get lost at sea. A story that each generation is reediting, always in a different manner, following other and other illusions. I have fabled, myself, and others will, too, tomorrow and forever and they will exhaust themselves under the same impassive godly residence, under the grand and enigmatic indifference of the stars that do not answer questions and do not unravel miracles”²¹.

There also are, however, cultural spaces which, being scrutinized, do not have the same chance of entering the writer's preferences who is always tempted to find himself in the structure of masterpieces. Not because it lacked value, but because of a destructive modernity that has led to a hyper-technologization and to the implicit obsolescence of the worship of naturalness and simplicity. The writer confesses explicitly: *I am fed up with the concrete poetry and the kinetic art... petty technocratic freemasonry, object words, verbal plexiglas, Taschenrevolution, cybernetic robotic art, sufficiency and dust, huge veils of dust are already deposited on the object words, on the amorphous machine of kinetic sculptures which quickly become outdated together with the factory molds, and in literature and in art, the gigantic cemeteries of automobiles get crowded... with a grin from scrap aggravated by rain... I see the image of Leonardo unraveling as he bursts into laughter on a water surface... ”*²². We are not surprised, then, by the antithetical and dissonant reactions in a city, quintessentially connected to the great culture as is Heidelberg: “...this city seduces you spontaneously and inexplicably through beauty that is beyond architecture or town planning: Heidelberg has an ineffable beauty of spirituality and intellect, that interior light which exalts and transforms the features of the plainest face... more than anywhere else I realize that tradition is not only an abstract blazon... here, its feeling materializes, tradition converts into actual value, just as air being subject to liquefaction becomes palpable matter... (...) Nevertheless, nobody has stayed permanently in Heidelberg, because this city seems to be meant for you to only make a halt in it, and then gifting it with a few days, a few days or a few years which you will never forget ... not more - because if you are a writer it is impossible to live in Heidelberg... the city's charm has a poppy sweet taste, it has the strength of a secret perfidious drug that envelops and perverts you until you end up becoming *à la longue* your own ghost... ”²³, but „I have also experienced a disappointment in Heidelberg: (...) where my ingenuity had been seeking a place for solitude and meditation, an ideal acoustics for the mute monologues of the spirit, I have only found one residential neighborhood belonging to the bourgeoisie, with elegant and inaccessible villas behind walls covered with glycine and ivy, spectacularly and abruptly built on a terrain auspicious to architectural fantasy... the memory of philosophers increasingly relegated to apocryphal areas, is humiliated by middle-aged women who walk their enormous well fed dogs, or the loud Playboy groups, and rich ignorant tourists get into their extravagant cars defying the past poverty of the Poet of Diotima”²⁴.

Thus, *Falsul jurnal de călătorie – Remember* of A.E.Baconsky remains the interior panorama of masterpieces, the masked, subtle way of the author to find himself in an undeniable humanistic journey. Nothing from the obscure undergrounds tempts him, nothing from the daily carnival, nothing from the appearances of modern art grabs his attention. Constant and obsessive, Baconsky's admiring gesture is focused on confirming values throw

²¹*Ibidem*, p. 251-252.

²² A.E.Baconsky, *Remember. I. Fals jurnal de călătorie*, Cartea Românească, 1977 vol. II, p. 16.

²³*Ibidem*, p. 177-178.

²⁴*Ibidem*, p. 186.

analyses, juxtapositions and syntheses, never leaving the masterpiece exposed to accidentally adverse interpretative alliances, always protecting it with hermeneutic instruments from the history and theory of arts, anthropology, sociology of culture, ethics, esthetics, history, religion and philosophy.

The epistolary confessions remain memorable which confirm the effects of self-identification in the space of masterpieces, with natural identifications and separations. Revisiting Baconsky's letters from when the writer was in occidental Berlin, Octavian Paler found the following confession that perfectly concludes the current study: „« Distance only acts as an inner self magnifying glass, greatly increasing the value of those, few, things, that give our existence a gain of substance and joy », « I saw myself home for a moment, talking together or casting a shadow on the old walls of forgotten settlements, in small abandoned cities, searching for treasury dwelt in ruins that keep watch between death and palingenesis. Therefore, I thank you because in this way I have defeated one more distance and nostalgia»”²⁵; „« I am convinced that in Cheia, where this letter will find you, you are feeling excellent and are having a fruitful dialogue with all of those that, being, presumptively, speechless, are in the habit of teaching us the inexhaustible alphabet of silence, many times more profound and resonant than words. It is an ideal therapy formula that I miss (...) Often, I get glimpses of landscapes, of the crow nests in the Bărăgan's acacias, seen in winter on the road to the seaside, of the Olt's watercourse in a narrow path somewhere beyond Cozia, of the shadow of some ruined wall or of some enormous sunrise between the hills ..., idyllic images, poor colored glass shards but without which life loses at least one of its essential dimensions »”²⁶.

BIBLIOGRAPHY:

- BACONSKY, A.E., *Remember. Fals jurnal de călătorie*, I, II, Cartea Românească, 1977
- PALER, OCTAVIAN, *A muri, a dormi... a visa, poate?*, în „România literară”, X, nr. 24, 16 iunie 1977, p. 11.
- PALER, OCTAVIAN, *A.E. Baconsky – corespondență inedită*, în „Ramuri”, nr. 2, februarie 1982, p. 10.
- DUMITRIU, DANA, *Călătoria - aventură interioară*, în „România literară”, X, nr. 38, 22 sept. 1977, p. 10 (**Remember**).
- GURGHIANU, AUREL, **Remember**, în „Steaua”, XXIX, nr. 3, martie 1978, p. 15.
- NEGOIȚESCU, I., *Călătoriile lui A.E. Baconsky*, în „Luceafărul”, nr. 45, 5 dec. 1990, p. 5.
- POPESCU, ADRIAN, *Salvarea prin estetic*, în „Tribuna”, II, nr. 27(1750), 5 iulie 1990, p. 6-7 (**Remember**).
- POPESCU, D. R., *Steaua își caută singură chipul...*, în „România literară”, XIV, nr. 21, 21 mai 1981, p. 19.
- STOICA, PETRE, *Amintirile unui fost corector*, Cartea Românească, 1982

²⁵ Octavian Paler, *A muri, a dormi... a visa, poate?*, în „România literară”, X, nr. 24, 16 iunie 1977, p. 11.

²⁶ *Ibidem*, p. 11.

CH. P. GILMAN'S VIEWS ON WOMANHOOD IN "THE YELLOW WALLPAPER"

Smaranda Ștefanovici, Assoc. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The article analyzes Gilman's "The Yellow Wallpaper", a classic of nineteenth-century feminist literature. Being rejected from society due to her illness, Gilman's heroine examined her inner self and found there a double, a 'real woman' who, in her hallucinatory states, came to challenge her 'true womanhood' gender role, which she played by daylight. She writes about her refusal to conform to restrained gender roles.

A feminist reading of the text will focus on the narrator's growing sense of awareness of her former submissive state and a reversal of the power dynamics of gender. This growing from 'a true woman' into 'a real woman' is seen as a rebirth into a new stage of being.

Keywords: true and real woman, gender inequality, feminist literature, feminist reading, creative autonomy

Introduction

The Cult of True Womanhood was a nineteenth century ideology that imprisoned women in the private sphere. Barbara Welter, the feminist American critic, mentions submissiveness, domesticity, purity and piety as four basic tenets of this patriarchal ideology. Women were seen as mere objects, docile and passive; they were restrained socially, acting exclusively as moral wives and mothers.

Men belonged to the public sphere. They were the active breadwinners of the family. Superior biologically, economically and socially, they had disparaging attitudes towards women whom they considered inferior, non-thinking, naïve, and too sensitive to manage anything else except households and children. Men made decisions, which women obeyed passively: "Women were cast as emotional servants whose lives were dedicated to the welfare of home and family in the perseverance of social stability" (Papke 10).

Real Womanhood is an ideology that attempted to overthrow the traditional definition of women's roles and the constraints of patriarchal society imposed on women. These women created a new ideological role, which allowed, to a certain degree, to escape their private confinement and enter the public sphere. They challenged patriarchal ideologies through various forms of rebellion, which permitted them to attack, mostly through writing, the traditional institution of marriage, the passive role of women in society and the way they were treated by their fathers, brothers or husbands.

Charlotte Perkins Gilman – from 'True' to 'Real' Womanhood

Charlotte Perkins Gilman managed, through her feminist literature, to show this leap of a true woman into a real woman. Her fiction is inspired from her own life, a life deprived of love and in an ongoing struggle to be understood by the family and by the society. She is one of the nineteenth century 'true' women, who were imprisoned in the house, not being allowed to express thoughts and feelings. This passivity and restrained thinking role of a woman heightened the mental disorders she was suffering from. Her depressive moods resulted in suicide.

She could not cope with the status of being treated different because she was a woman. She wanted freedom from constraints and self-expression. She started writing articles on

“women caught between families and careers and the need for women to have work as well as love” (Ceplain 19).

Her effort to cope with her writing, husband and her child led to her Post-Partum Depression. Dr. Silas Weir Mitchell’s ‘rest cure’ as a solution to her depression deepened her nervous disease resulting in further isolation from family and society. One of the prescriptions of the ‘rest cure’ included never writing, which led her to reject both her husband and the physician who gave her the cure.

‘True’ Womanhood

“The Yellow Wallpaper” (1892) was written intentionally as a replica to Dr. S. Weir Mitchell’s ‘rest cure’. An introspection into her emotional and psychological states, Gilman examines, through the nameless narrator, what she could have done with her life, had she had the courage to fight the demonic fears and dilemmas; unfortunately, she was unable to change her situation.

“The Yellow Wallpaper” is a plea for a woman she was not in real life, but who broke free in her hallucinatory stages of madness. Being rejected from society due to her illness, Gilman’s heroine delved into her inner self and found there a double, a ‘real woman’ who, in her hallucinatory states, came to challenge her ‘true womanhood’ gender role she played by daylight. She writes about her refusal to conform to restrained gender roles, to be protected by her husband, although she pretends she regrets her attitude towards a husband who loves and takes care of her: “He is very careful and loving [...] he takes all care from me, and so I feel basely ungrateful not to value it more” (GYW 648).

A feminist reading of the text will focus on “the narrator’s growing sense of awareness of her former submissive state and a reversal of the power dynamics of gender (*Studies* 198). Johnson compares this growing from ‘a *true* woman’ into ‘a *real* woman’ to “a rebirth into a new stage of being, as she crawls on the floor of the nursery on all fours, exploring her new world as does a child. Simply put, this fate is her psychological confinement and torture as a woman desiring creative autonomy in nineteenth century America” (GYW 527).

“The Yellow Wallpaper” exposes the destructive treatment Gilman received, while experiencing postpartum depression. The ‘rest cure’ confined her to bed, forbidden to read, write or have visitors. The nameless heroine is a beloved housewife, married to John, a typical (as his ordinary name suggests) patriarchic husband and an ‘outstanding physician’ who takes his wife, his sister, and their newly born baby to a beautiful summer home in a deserted place, where she is subjected to ‘the rest cure’. Although things seem to be going in the right direction according to her husband, she is worse day by day, not from disease, but from the treatment. She is imprisoned in her yellow-papered room, “a nursery at the top of the house... nursery first and then playroom and gymnasium... the windows are barred for little children... the paper is stripped off in great patches all around the head of her bed” (GYW 648).

Devoid of emotional and loving support and isolated from her baby, her mental disorder deepens. The wallpaper is “repellant, almost revolting, a smoldering unclean *yellow*, strangely faded by the slow-turning sunlight” (GYW 649).

Lanser (429) associates ‘yellow’ with disease, ugliness, inferiority and decay, the way John treats his wife. Although she is unhappy, she feels she has no choice but to do what her husband, John, thinks it is better for her. Unlike her, he is wise, practical, rational, scientific, non-religious and non - superstitious: “John is *practical* in the extreme. He has no patience with *faith*, an intense horror of *superstition*, and he scoffs openly at any talk of things not to be *felt* and *seen* and put down in *figures*” (GYW 647). He does not believe in her sickness,

assuring relatives and friends that it is “but a temporary nervous depression – a slight hysterical tendency” (GYW 648).

Personally, she disagrees with his treatment but she wants to reward John by fitting the ‘true’ woman ideal John expects. She wants the reader to acknowledge that she has no way out: “You see he does not believe I am sick! *And what can one do?*” (GYW 647).

Indeterminate, unreasonably angry, oversensitive, she makes efforts to control herself, which tires her very much. She does her duty mechanically, tries to be obedient and helpful, and not a burden: “It does weigh on me so not *to do my duty* in any way! I meant to be such a *help* to John, such a real *rest* and *comfort*, and here I am a comparative *burden* already!” her (GYW 649).

She wants to be treated as a human being, “to dress and entertain, and other things... to write, which would relieve the press of ideas and rest me” (GHW 649), but she has no courage and power.

She enacts her true womanhood role when she starts crying before she finishes her bad plea in favor of visiting Cousin Henry and Julia. In fact, she “cries at nothing, and cries most of the times” (GYW 650). But he is indifferent to her feelings and fancies. He laughs at her, calls her his little dear *goose*, and authoritatively says that “the very worst thing [she] can do is to think about [her] condition” (GYW 648). She must control her imagination, which means she is not allowed to write down her thoughts and feelings. John’s superiority and his assumption of wisdom and maturity leads him to ignore and dominate his wife: “John laughs at me, of course, but one expects that in marriage,” (GYW 648) the wife sadly acknowledges. What John says, dominates the first part of the story, in true balance with her efforts to please him. These efforts break communication between them more and more. She becomes more introvert, more pessimistic and isolated. The state of confusion about what she considers right and he considers wrong deepens her psychological disorder.

As her madness begins to aggravate, she cannot discern between reality and imagination, she has hallucinations –sensations that appear real but are created by her mind: “This paper looks to me as if it knew what a *vicious influence* it had! There is a recurrent spot where the pattern lolls like a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down” (649).

‘Real’ Womanhood

Her oppressive marriage, in which her opinions do not matter, in which she accepts everything, without willing to change anything, makes us believe Gilman wrote about a conventional, true woman, who is economically, socially and psychologically dependent on her husband.

But things change gradually. Her imagination starts working, she thinks, feels, and hears voices: “there is something strange about the house – I can feel it. I even said so to John one moonlight evening, but he said what I felt was a draught, and *shut the window*” (GYW 648). The windows of her room are barred from little children; she is treated like an infantile child by her husband. It is the moment of growing up. She is afraid that John would suspect something, and she always locks the door when she creeps by daylight. At the same time, he also becomes suspicious, and she catches him several times looking at the paper. He feels the ‘*vicious influence*’ of the yellow wallpaper and the danger it represents for his patriarchal views.

The paper and its immoral influence awake her senses: from a passive, docile, obedient ‘true’ woman, she gets “positively angry” (GYW 649). From an inanimate thing, the

paper becomes animated, a strange, provoking sort of figure, a woman or more women living within it: "The front pattern does move and no wonder! The woman behind it shakes it" (654).

Metaphorically, it is a woman's evolution from an object ('true' woman) to a human being ('real' woman). Her illness helps her to strip the paper off with her hands and teeth, and, although crawling around the room on her hands and knees, she manages to escape from her restrained role of a 'true' woman that she has been attributed by her patriarchal husband. She found in the wallpaper the "congenial work, with excitement and change" (GYW 648) she was unable to acknowledge until then.

The relationship between man and woman starts reverting. The more powerful she becomes, the more fragile he becomes. In the beginning, she felt insecure, feeble, unwilling to make a change, which she mentioned in her 'dead paper' diary: "I don't know why I should write this. I don't want to. I don't feel able" (GYW 651). The words she uses now indicate a change of direction: from *I don't*, *I think*, *I must not*, *I should*, she turns to empowering language: "Indeed he started the habit by making me lie down for an hour after each meal. It is a very bad habit. I am *convinced*, for you see I don't sleep" (GYW 653). She is not asking acknowledgement from the reader anymore.

The window is the symbol of liberty. She is sitting by the window, waiting to be released from the imprisoning house. She is determined now "for the thousandth time that [she] will follow that pointless pattern to some sort of a conclusion" (GYW 650). In the beginning, she *pretended* to be well, now it is he who *pretended* to be loving and kind. She empowers herself more and more: "As if I couldn't see through him!" (GYW 655).

The wallpaper becomes a symbolic image of her suppressed condition. The real source of her madness is the society and her husband's authority. She struggles not to think about her unhappiness, because it makes her feel bad. She tries to convince John to change the wallpaper in her room, because she hates its color. He refuses her: "He said that after *the wallpaper* was changed, it would be *the heavy bedstead*, and then *the barred windows*, and then *that gate at the head of the stairs*, and so on" (GYW 649). The heavy bedstead provides physical confinement, the barred windows suggest limitation, restrictions, closure, while the gate at the head of the stairs indicate impossibility, non-accessibility.

The garden is *delicious*, with its "mysterious deep-shaded arbors" (GYW 649); she fancies people walking there, she sees women creeping under the trees. But using her imagination is bad, according to John. Imagination can create stories, and writing would ultimately create an identity.

She does not want to irritate John. She wants to release the woman from behind the bars alone. She evolves: "I don't like to look out of the windows even – there are so many of those *creeping women*, and they creep so fast. I wonder if they all came out of that wallpaper *as I did?*" (GYW 656). It is the first time she acknowledges she is the woman behind the bars who managed to free herself.

Her decisional powers increase: "you don't get *me* out in the road there ! I suppose I *shall have to* get back behind the pattern when it comes night, and that is hard! *It is so pleasant* to be out in this great room and creep around as I please! *I don't want* to go outside. *I won't*, even if Jennie asks me to. For outside you have to creep on the ground, and everything is *green* instead of yellow" (GYW 656). The yellow color, symbol of illness and inferiority becomes now green, symbolizing rejuvenation, rebirth of the self. The pronoun "I" instead of "woman" is largely used to show this newly acquired identity in the second part of the short story.

By daylight she is a 'true' woman, submissive and domestic. By moonlight she becomes a 'real' woman, *fretful* (worried) and *querulous* (complaining). She is the woman

who takes hold of the bars and shakes them hard, she is trying all the time to climb through, and when she is out finally, she triumphantly shouts her victory: "You can't put me back" (GYW 656). The imprisoned woman from the beginning of the story had no personality, she was like a child who did not consider herself "so silly as to make him uncomfortable just for a whim" (GYW 649). The woman now cannot lose her way, she looks at him over her shoulder contemptuously. She is not afraid anymore, she looks at the fainted *man*, a stranger now, he is not her loving husband anymore. She defiantly has to creep over him. She is in full control now. She ignores him the way he ignored all her wishes. The lessons he gave to his wife about the importance of not losing control turns against him now. Gently and softly, she repeats: "I can't," said I. "The key is down by the front door under a plantain leaf! .." (GYW: 656). Begging her first to open the door, then he becomes more aggressive: "What is the matter?" he cried. "For God's sake, what are you doing! " (GYW 656). He is the weak one now, he loses his control, he is the one who faints.

Conclusion

From a 'true' woman, passive, domestic, submissive, and docile, she finds salvation by releasing her imprisoned double, the 'real' woman from behind the conventional bars of society. She thus adds animation to her object status. She knows what she wants at least, even if she has limited powers. She can't be imprisoned again, she can express, to a certain degree, her thoughts and feelings by daylight as well.

One might say that her total madness at the end of the short story shows her defeat or, at least, minimalizes the dreadful effect she has on her husband. It might be true if we think exclusively in medical terms; but taking into account her voracious eyes, her audacity and superiority, which her growing illness build up in her, it is a certain victory of woman over man. John, the patriarchal husband, loses control over her; he loses his temper, becomes agitated, frightened, begs then cries, and finally faints in front of his wife. Ironically, she looks down at the '*man*' lying down on the floor, who blocked her '*path*'. She rhetorically asks, "Why should that *man* have fainted?" (656) and continues uncaringly to creep over her dear and beloved husband, now a stranger. The narrator becomes more aware of her previous submissive state and manages to reverse the power dynamics of gender. This developing from 'a true woman' into 'a real woman' is seen as a renaissance into a new, superior phase of female being.

BIBLIOGRAPHY:

- Ceplair, L. "The Early Years". *Charlotte Perkins Gilman: A Non-fiction Reader*. New York: Columbia UP, 1991: 5-19.
- Gilman C.P. "The Yellow Wallpaper". Retrieved from <https://www.nlm.nih.gov/literatureofprescription/exhibitionAssets/digitalDocs/The-Yellow-Wall-Paper.pdf>, 1892: 647-656. (cited as GYP)
- Johnson, G. "Gilman's Gothic Allegory: Rage and Redemption in "The Yellow Wallpaper." *Studies in Short Fiction* 26 (Fall 1989): 521-530.
- Knight, D.D. & C.J.Davis (eds.). *Approaches to Teaching Gilman's 'The Yellow Wall-Paper' and Herland*. New York: MLA Of America, 2003.
- Lanser, S.S. "Feminist Criticism, 'The Yellow Wallpaper' and the Politics of Color in America."
- Papke, M.E. *Verging on the Abyss: The Social Fiction of Kate Chopin and Edith Wharton*. New York: Greenwood P, 1995.

- , "The Writing of 'The Yellow Wallpaper': A Double Palimpsest." *Studies in American Fiction* 17 (Fall 1989): 193-201.
- Welter B. "The Cult of True Womanhood: 1820-1860" *The American Family in Social Historical Perspective*. New York: St. Martin's P, 1978: 373-392.

**TEXT'S ORIGINALITY AND ORIGINARITY OR ABOUT THE CHARMED
KNOWLEDGE OF THE WORLD IN THE ENCHANTED CHILD NOVEL, BY ION
VLASIU**

Mircea Breaz, Assoc. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Text's Originality and Originarity or about the Charmed Knowledge of the World in the Enchanted Child Novel, by Ion VlasIU. The paper traces, through a textual-comparative analysis, the genesis of the novel Enchanted Child (1984), by Ion VlasIU, as a version for children of the autobiographical novel I left the village (1938, 1943), from the memorialistic cycle Road towards people (1970). Thus are disclosed, in the order of the world's "charmed knowledge", the values for which this unprecedented novel of the self-consciousness development ("kinderbildungsroman") is part and parcel of the most touching evocations of the childhood's universe and of the child's edenic virtues from the romanian modern literature. The novel's versions analysis follows mainly the relation between the text's originality and originarity, in order to emphasize on the literary texts personality, manipulation and circulation.

Keywords: *text's originality and originarity, textual-comparative analysis, kinderbildungsroman, charmed knowledge, edenic virtues*

1. Introducere. De ce nu avem Kinderbildungsroman în literatura română

Motto: „Momentele de viață înfățișate în scurtele capitole ale cărții sale sunt tot atâtea stadii expresive din epoca de începuturi a autorului, iar îmbinarea lor reface o poveste unitară al cărei interes dramatic provine din faptul că prezintă diferitele conflicte ale existenței sale de copil și de adolescent, apoi soluția lor în fine apărută. Cartea are deci o dezvoltare și un final artistic.” (T. Vianu, 1954)

Nicolae Manolescu (2008: 1393-1394) a dat una dintre cele mai surprinzătoare explicații pentru „puținătatea și precaritatea literaturii române pentru copii și tineret”, ca și pentru dezinteresul criticii, inclusiv al aceleia din mediul academic, pentru acest domeniu aparte al literarității, prin corelare cu o presupusă lipsă a literaturii pedagogice de gen: „Poate ar trebui să legăm acest dezinteres de absența, de pildă, a Bildungsromanului din literatura noastră (cu două sau trei excepții), a literaturii pedagogice, în definitiv. E drept că genul abundă doar în Germania, unde, de la Goethe la Siegfried Lenz, romanul este unul al formării individului, și are, probabil, la origine, protestantismul. Ortodoxia n-a părut atrasă de pedagogic, care presupune individualism. În principiu, situația ar trebui să fie aceeași și în țările catolice. Și probabil este, dincolo de poveștile lui Perrault, de Cuore și de Micul Prinț. Capodoperele absolute ale genului ne vin din nordul protestant și anglican, de la Andersen, Frații Grimm, Lewis Carroll, Selma Lagerlöff, Karen Blixen și atâția alții.” Foarte radicală ca primă impresie, observația lui Nicolae Manolescu se dovedește justă la o privire mai atentă; mai întâi, pentru că recunoaște, în fond, atât existența, cât și necesitatea – cel puțin pedagogică – a literaturii pentru copii; mai apoi, pentru că fenomenul în discuție nu e numai unul autohton și, în cele din urmă, pentru că opinia sa privește *capodoperele absolute* ale genului, ceea ce trimite la o puritate de gen ficțional foarte rară nu numai la noi, ci pretutindeni în lumea literară. Adevărul e că literatura română modernă și contemporană abundă în romane ale aventurii formative infantile și/ sau juvenile, doar că Nicolae Manolescu nu caută în direcția

potrivită. Pentru că, dacă vom lua în considerare avatarurile moderne și postmoderne ale fenomenului *amalgamării textual-tematice, stilistice și estetice*, virtuțile sale proteice, care asigură, prin hibridizare, rezistența în timp, metamorfozarea și resurecția continuă a formelor literare, atunci vom descoperi suficiente rațiuni pentru a recunoaște, atât în literatura română pentru copii și tineret, cât și în cea universală, suficiente valori de referință pentru a se constitui în adevărate istorii ale literaturii de gen. Aceasta este de altfel rațiunea celor câteva considerații pe care le vom face în continuare, în acest sens, cu o trimitere mai extinsă la una dintre aceste valori, romanul *Copil fermecat* (1984) de Ion Vlasiu.

Din punct de vedere textual-tematic, *romanele formării* sunt, în măsuri diferite, atât romane autobiografice, memorialistice, cât și romane epistolare, de călătorie, de aventură etc., adică cel mai adesea romane sociale sau romane istorice. La rândul lor, romanele sociale, istorice sau de aventuri, ca și cele polițiste, cunosc aceeași structură compozită, al cărei amalgam textual-tematic și stilistic pare în măsură să le garanteze succesul și, uneori, însăși perenitatea literară (Ionel Teodoreanu, *Arca lui Noe*). Mai mult chiar, fie și numai prin talent inventiv și dezvoltare ingenioasă a intrigii, se ajunge uneori până la subminarea anumitor convenții de gen, precum cele specifice romanului polițist. Astfel, rezistența parodică față de formulele canonice și lipsa complexelor sau a prejudecăților literare face farmecul „falselor” romane polițiste scrise pentru copii și tineret de către Vlad Mușatescu. Romanul-amalgam social (romanul biografic, romanul-document, romanul-anchetă, romanul-dezbateri etc.) e, prin urmare, și roman-cronică de familie (saga de familie – Ioana Postelnicu, *Ioan Dan Nicolescu*), dar și roman-problemă sau enigmă (Constantin Chiriță, Nicolae Mărgescu, Petre Sălcudeanu), roman-dilemă (Vasile Nicorovici), roman de moravuri sau de dragoste (Costache Anton). De la această complexă formulă a realismului social și psihologic se revendică și romanele de moravuri din mediul școlii, evocând uneori și psihologia infantilă sau juvenilă, ca la Anton Holban (*Parada dascălilor*), Florin Grecea (*Însemnările unui adolescent*), Ion Hobana (*Orar de vacanță*) sau Eugenia Tudor-Anton (*Caruselul, Vară vrăjmașă*). Tot aici se înscriu și așa-numitele „romane sociale” pentru copii, care, la Al. Mitru, spre exemplu, sunt construite pe tema călătoriei, fie „în căutarea timpului pierdut” (*Întoarcerea lui Neghiniță*), fie „în căutarea idealului vieții” (*Bastonul cu mâner de argint*), iar la I.D. Sârbu, pe tema familiei (*De ce plânge mama. Roman pentru copii și părinți, Dansul ursului. Roman pentru copii și bunici*).

Romanul aventurii formative în copilărie sau adolescență implică, așadar, frecvent căi complementare de împlinire, adică parcursuri fundamentale ale devenirii existențiale, devenite mari teme epice, prin transfigurarea artistică a realității sau a irealității imediate. Între acestea, iubirea și creația, știința vieții, călătoria, cunoașterea lumii și cunoașterea de sine, școala și familia sau experiența războiului și a morții. Le întâlnim, în proporții variabile, și la scriitorii clasici, și la cei moderni sau contemporani. Între clasici sau moderni: Eugen Lovinescu (*Bizu*), Anton Holban (*Romanul lui Mirel*), Mircea Eliade (*Romanul adolescentului miop*), Ionel Teodoreanu (*Hotarul nestatornic și Drumuri*, din *La Medeleni, Prăvale-Baba, Tudor Ceaur Alcaz*), Ion Călugăru (*Copilăria unui netrebnic*), Radu Tudoran (*Toate pânzele sus!*) sau Titus Popovici, care, în *Străinul*, ne dă și un roman al adolescentului rebel, al liceanului nonconformist. Între moderni și contemporani: Ada Orleanu (*Bun rămas, crânguri de alun, Ultima vacanță*), Demostene Botez (*Lumea cea mică*), Otilia Cazimir (*A murit Luchi. Cum am cunoscut eu lumea*), sau, la Al. Mitru (*Portretul dragostei*), Costache Anton (*Seri albastre, Vica, Ochii aurii ai Roxanei, Colegi de clasă, Neuitatele vacanțe, Despărțirea de jocuri, Diminețile lungi, Vacanța*), Sidonia Drăgușanu (*Într-o gară mică*), Vasile Băran (*Cuptorul de ars cărămidă*), Ioana Postelnicu, *Adolescenții* (1962), Virgil Tănase (*Apocalipsa unui adolescent de familie*) ș.a.

În această ordine ilustrativă, pe lângă *Copil fermecat* (1984) de Ion Vlasie, am lăsat la urmă menționarea altor două capodopere ale genului *Kinderbildungsroman* din literatura noastră. Este vorba despre *Închide ochii și vei vedea Orașul* de Iordan Chimet (ultima ediție – 2014, una ilustrată) și despre *Întâmplări din Noaptea Soarelui de Lapte* de George Bălăiță (ultima ediție – 2011, una sensibil revizuită de către autor). Ambele romane sunt alternative românești la capodoperele *fantasy* ale literaturii universale de gen (Antoine de Saint-Exupéry, Michael Ende, Edward Lear, Peter Beagle, J.R.R. Tolkien și alți celebri autori de feerii pentru copii și adulți). Dacă *Închide ochii și vei vedea Orașul*, un „roman-basm (sau feerie)”, e mai mult decât o replică la *Alice în Țara Minunilor* de Lewis Carroll, cel de-al doilea, *Întâmplări din Noaptea Soarelui de Lapte*, „un roman al cuvintelor”, e, la rândul-i, (mult) mai mult decât un *Mic-Print* autohton.

2. Originalitate și originaritate textuală sau despre cunoașterea vrăjită a lumii în romanul *Copil fermecat*, de Ion Vlasie

Motto: „Undeva pe Mureș,/ Desculț și gol,/ Prunc fericit... // Ea se juca/ Aruncând stropi/ Și eu râdeam... // În aer pluteau miresme/ De chimion și ierburi,/ Zburau fluturi...// Eram fericit fără cuvinte.” (Ion Vlasie, Viziune, 2004: 170)

Printre nenumăratele evocări înduioșate ale „virtuților edenice” ale copilului din creația lui Ion Vlasie, caldă revărsare sentimentală din *Copil fermecat* (1984) este una singulară, iar romanul ne apare, în întregul său, ca unul dintre cele mai emoționante tablouri ale lumii copilăriei pierdute din literatura română și universală modernă, un roman al formării din mediul copilăriei ardelenene cu nimic îndatorat sau mai prejos de romanul formării infantile din mediul copilăriei moldave (Ion Creangă, George Bălăiță) sau din mediul copilăriei dunărene (Panait Istrati, Iordan Chimet): „Citirea – îndeajuns de frecventă, se cuvine să constatăm – a numelui lui Creangă ar putea fi îndreptățită numai de vârsta eroului din *Copilarie uitată*; nici mijloacele literare, nici atmosfera satului de pe Mureș, nici dramatismul vieții interioare a copilului orfan și împovărat de mari tristeți nu îngăduie comparații esențiale. (...). Paginile cărții lui Vlasie refac etapele unui drum – spre oameni – ce duce la formarea uneia dintre personalitățile cele mai puternic conturate din arta românească a ultimei jumătăți de secol. (...) *Un roman de formație intelectuală a unui artist...*” (Grigorescu, 1988: VI, s.n.).

Pe de altă parte, când Perpessicius (1938) arăta că „scrisul lui Ion Vlasie nu datorează nimic vreunui dintre înaintași” (în: Vlasie, 1979: 461), subliniind astfel originalitatea operei literare a maestrului de la Bistra Mureșului, criticul nu se referea numai la artiștii plastici de mare prestigiu care se impuseseră și prin arta literară (Nicolae Tonitza, Oscar Han, Ion Anestin sau Tache Soroceanu), ci și la includerea, rareori relevantă în planul localismului creator, în marea proză a stilului ardelenesc (Ion Agârbiceanu, Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Pavel Dan, Ion Lăncrănjan ș.a.) sau în realismul prozei nuvelistice (Barbu Delavrancea, Alexandru Vlahuță, Gala Galaction, I. Al. Brătescu-Voinești ș.a.). Aceasta a făcut ca o pleiadă de critici literari, de la Tudor Vianu, la Ion Breazu, Ion Chinezul sau Mihai Beniuc, să-l asocieze artei cu vocație universalistă a unor scriitori de talia lui Calistrat Hogaș, Petre Neagoe sau Panait Istrati: „Sinteza sentiment-idee e una dintre cele mai caracteristice trăsături ale artei lui Vlasie. Eroul amplei autobiografii, al acestui «roman de formație», e, fără îndoială, un om care trăiește cu patimă. (...). Se va regăsi în creația lui de mai târziu (...) atitudinea morală și estetică pe care o exprimă lucrările de tinerețe. (...) Uimirea și neliniștile unui copil sensibil, înspăimântat de umbrele unor stihii nevăzute, îl prevestesc pe artistul de mai târziu, mistuit de întrebări și de incertitudini (Grigorescu, 1988: XI).

După cum arătam într-o altă abordare a universului textual-tematic vlasian (Breaz, 2014: 556-564), romanul *Copil fermecat*, o replică târzie – în contrapondere lirică – la *Copil schimbat* de Pavel Dan, este versiune pentru copii, creată prin comprimarea și prelucrarea primei cărți a romanului autobiografic *Am plecat din sat* (1938) – alcătuită din 49 de capitole și intitulată *Copilăria uitată* (1943, 1957, 1970), iar ulterior, *Satul uitat* (1988) – și parțial a celei de-a doua cărți a acestui roman (având titlu omonim și cuprinzând 55 de capitole), mai exact, prin adaptarea primelor sale 14 capitole, adică acelea care duc rememorarea vârstei copilăriei până în 1922. Această resubstanțiere a materiei narative a fost operată în ordinea în care aceste capitole figurează în ediția a treia a romanului *Am plecat din sat* (1979), singura ilustrată cu desenele autorului și cu unele reproduceri ale lucrărilor sale de sculptură. Ca urmare a acestor multiple prefaceri, *Copil fermecat* ajunge să conțină 43 de capitole refăcute, dintre care, după titluri, 37 pot fi recunoscute ca făcând parte, la origine, din alcătuirea primei cărți, iar celelalte 6 capitole, din structura celei de-a doua. Titlurile unora dintre cele mai importante capitole (*Ca în poveste*, *Povești*, *Poveștile lui Valerie*, *Cărți de povești*) evocă pregnant dominantă tematică a trăirii copilăriei și sunt inspirat susținute în planul lecturii iconice de desenele lui Octav Grigorescu, ilustratorul cărții. Ca și în cazul filonului paremiologic, al componentei aforistice și enigmatice (Breaz, 2014a: 658-665) a operei lui Ion Vlasiu, grafica romanului contribuie hotărâtor la înțelegerea mesajului transmis, pentru că desenele au darul de a decompune, prin accesibilizare, sensurile textuale și de a le restitui astfel înțelegerii copiilor. Astfel, printr-o rară complementaritate, lectura textelor și lectura imaginilor se sprijină și se valorizează reciproc.

Investigația pe care ne-am propus-o urmărește, printr-o analiză textual-comparativă, avatarurile genezei romanului *Copil fermecat* (1984), de Ion Vlasiu, ca versiune pentru copii a romanului autobiografic *Am plecat din sat* (1938, 1943), din ciclul memorialistic *Drum spre oameni* (1970), cu intenția de a releva, în ordinea „cunoașterii vrăjite” a lumii, anumite valori prin care (și datorită cărora) acest inedit roman al formării conștiinței de sine se înscrie printre cele mai răscolitoare evocări ale universului copilăriei, din literatura de gen aparținând așa-numitului *Kinderbildungsroman*: „Deși cititorul nu se poate împiedica, parcurgând cartea lui Ion Vlasiu, să se gândească mereu la altă operă de amintiri a literaturii noastre, la *Amintirile din copilărie* ale lui Ion Creangă, comparația nu devine niciodată nefavorabilă emulului mai nou al marelui povestitor moldovean. Ba chiar comparația aceasta devine instructivă și oarecum pasionantă pentru cititor” Vianu, 1954, în Vlasiu, 1988: 409). Ca atare, analiza variatelor transformări ale romanului vizează și raportul dintre *originalitatea* și *originaritatea* textuală, cu trimitere la personalitatea, manipularea și circulația textelor literare, la care însuși autorul reflecta, în tulburătoarele sale meditații asupra destinului operei literare și a condiției actului creator: „Unde sunt cărțile mele, albumele, poveștile, jurnalele? Cine le ține acasă? Cine le citește? Arunci o piatră în lac, se rotește apa o clipă... Trebuie să aruncăm mereu pietre, să strigăm mereu, ca să fie mișcare în lume. Altceva ce putem face?” (Vlasiu, 1995: 197). Dacă în privința *originalității* românești, am abordat romanul-basm *Copil fermecat* din perspectiva unei capodopere a genului *Kinderbildungsroman*, din punctul de vedere al *originarității*, vom observa că ciclul memorialistic *Drum spre oameni* (I-III, Ed. Eminescu, 1970), arhitecturat și tipărit de-a lungul a 27 de ani, n-a fost alcătuit ca o suită liniară, după cum, în general, nici gramatica picturii sau a sculpturii lui I. Vlasiu nu reprezintă rezultatul unei traduceri liniare a formelor artistice, revendicabile deopotrivă din arta fondatorilor de tradiție (Dumitru Paciurea, Constantin Brâncuși, Gheorghe Anghel, Romul Ladea – cu diferențele și opozițiile necesare), din arta expresionistă (Alexandru Ciucurencu, pentru unele soluții stilistice) și din viziunea creației folclorice românești. La temelia vastei serii memorialistice nu va sta, prin urmare, *Am plecat din sat* (Paris, 1938), ci, începând din 1957,

Copilăria uitată (București, 1943 – a doua carte a ciclului, în ordinea scrierii, și prima, în ordinea duratei memorialistice), care va prefăta și va întregi de-acum înainte (cu titlurile alternative *Copil fermecat*, în 1984, și *Satul uitat*, în 1988) ansamblul românesc al tuturor edițiilor ulterioare din *Am plecat din sat*: „De aici a pornit *Drumul spre oameni* al lui Vlasiu. Și, dincolo de valoarea autobiografică a cărții, *Am plecat din sat* e mărturia vibrantă a unei unități spirituale depline a artistului cu lumea din care vine. Vlasiu nu s-a despărțit niciodată de sensurile ei esențiale, de sat și de oamenii lui, pentru că îi poartă mereu în străfundurile amintirii. Și pentru că a dat acestei nobile legături cu satul o semnificație poetică, răsfrântă asupra întregii sale opere, una dintre cele mai semnificative opere ale artei românești din această ultimă jumătate de secol.” (Grigorescu, 1988: XVI).

Durata epică a amintirii ca timp al copilăriei regăsite se va dovedi unul dintre principalele fire călăuzitoare care orientează ordinea lecturii „drumului spre oameni” evocat în proza memorialistică a marelui artist, de la prima până la ultima sa carte: *Copilăria uitată* (*Satul uitat*), *Am plecat din sat*, *Casa nebunilor*, *Ritmuri*, *Omul printre arbori*, *O singură iubire*, *Pământul*, *Succes moral*. Dacă durata narativă e o durată afectivă, atunci, în *Copil fermecat*, durata amintirii, ca timp al căutării copilăriei pierdute se întregește în durata povestirii, ca timp al copilăriei regăsite. „Cărțile” vieții vor fi, prin urmare, și cele ale devenirii sale artistice, iar cărțile copilăriei, ale adolescenței sau ale tinereții, ca romane ale formării și ale existenței creatoare, se vor susține reciproc, în toate cele opt trepte majore ale aventurii lor existențiale, alcătuind, după o observație a Ioanei Vlasiu (2004), „cel mai vast proiect autobiografic al unui artist plastic din cultura noastră.”

Evocarea primei copilării, alături de părinți, când viața familiei și viața poveștilor, realitatea și ficțiunea, erau consubstanțiale, reprezintă un resort narativ major, regenerator, pentru întreaga sa creație literară de mai târziu: „Îmi era plin capul de povești și nu puteam să știu bine unde începe lumea adevărată și unde sfârșește.” (Vlasiu, 1979: 93). Scurta viață fericită a copilului în casa bunicilor din Ogra trimite de asemenea la simpla participare la ceremonialul vieții, la jocurile inocente ale firii, ca și la înțelegerea animistă a existenței, prin puterea vrăjită pe care numai puritatea sufletească o poate avea. Copilul se apropie „fermecat” de toate alcătuirile omenești sau neomenești ale lumii, pe care le îmblânzește parcă, pe măsură ce le descoperă, suspendând timpul sau căutându-și refugiul într-o durată interioară egală și armonioasă, netulburată de frământările vieții sociale și ale istoriei: „Era acolo un pat atârnat de grindă, dinapoia vacilor, unde puteam să ne zbenguim cât ne țineau puterile și puteam vorbi tot ce ne trecea prin minte. Duceam iepurii în pat și, jucându-ne cu ei, uitam să dormim. Ne spuneam ghicitori, râzând, de se auzea de pe drum. Ne auzeau și vacile, dar ele mugeau cu îngăduință.” (Vlasiu, 1979: 238-239).

E locul aici să reluăm o observație anterioară (Breaz, 2014: 557-558, 560), potrivit căreia memorabile se vor dovedi, în durata afectivă a retrăirii lor literare, poveștile mitologice ale satului natal, împletite cu poveștile de familie ale istoriei neamului Vlăsăștilor: legendara dușmănie dintre neamurile Vlăsăștilor și ale Scridoneștilor, istorisirile Tatălui, poveștile lui Valerie, relatările despre haiducul Dăian și, mai ales, fascinantele povești cu Luchian (alteori, Lukian) „cel fără seamăn”, fratele tatălui: „În serile acelea de iarnă, când se adunau la noi în casă, vorbeau despre toate astea, și poveștile lor îmi intrau în urechi, dar cu vremea mi s-au învâlmășit în cap, nu le-aș mai putea povesti decât pe sărite.” (1979: 69). Dintre figurile emblematiceale comunității de povestitori din copilărie, două au fost acelea a căror expresivitate narativă i-au modelat scriitorului de mai târziu darul povestirii: Pașcu lui Gorea, păcurarul din Lechința, și mai ales Bacu, străbunicul din Ogra și arhi-povestitorul conștiinței sale literare: „Poveștile pe care ni le spunea erau auzite sau închipuite de el, dar în depănarea lor țesea fire din viața lui lungă și bogată.” (Vlasiu, 1984: 167); sau: „Nu-mi părea rău, mă

simțeam aici ca în basmele străbunicului. Nu este și nici nu poate fi în viața mea cineva care să întunece amintirea străbunicului. Fără el copilăria mea ar fi ștearsă. Este și Bunica mea, cu sufletul ei tandru, cu bunătatea, cu iertarea ei, însă Bacu era altceva. Poate fără să știe, el umbla cu degetul nu numai pe inima, ci și pe creierul meu. Nu e potrivit acum să mă opresc mai mult, voiam să se înțeleagă doar că un foc în noapte, când mergi pe o cărare, într-un sat cum era Moišeni, mă ridică de pe pământ și mă purta în lumea copilăriei...” (Vlasiu, 1985: 167).

În folclorul literar românesc (Pop-Ruxăndoiu, 1978: 261-262) s-a dezvoltat o bogată creație literară cu caracter narativ (proză populară), în cele două direcții fundamentale de manifestare pe care aceasta le cunoaște: *epicul versificat și cântat* (cântecele epice, folclorul obiceiurilor), respectiv *epicul în proză*, care cuprinde, pe lângă *basmele propriu-zise* (fantastice și nuvelistice), *basmele despre animale*, *legende* (mai ales cele mitologice), *miturile*, *snoavele* și *povestirile cu caracter realist*. Pot fi recunoscute în *Copil fermecat* cele două tendințe majore care se înregistrează la nivelul speciilor prozei populare, ca și în cadrul speciilor prozei nuvelistice culte, respectiv tendința de interferență tematică și imagistică și aceea de transformare, de adaptare la structura și funcțiile altor specii (basm, mit, legendă, snoavă, pe de o parte, povestire, nuvelă, „istorioară”, anecdotă, pe de altă parte) care, pe anumite trepte de dezvoltare a conștiinței sociale, au devenit, în timp, tot mai puternice. De aici, caracterul hibrid al romanului-basm, care poate fi relevat în planul contaminărilor cu alte specii ale prozei populare sau culte pentru copii, în primul rând cu basmele fantastice, nuvelistice și animaliere, dar și cu povestea, povestirea sau snoava. Aceasta face ca, la nivel structural, trama macrotextuală a romanului să includă numeroase inserții microtextuale, care alcătuiesc, într-un plan secund, o adevărată culegere de literatură populară, alternând creații ritualice și neritualice, de pe diferite trepte de adâncime ale substratului mitologic și paremiologic: mituri, legende, descântece, proverbe, zicători, ghicitori, strigături, orații de nuntă, creații aparținând folclorului copiilor.

Că romanul pentru copii a ajuns să reprezinte, în timp, corespondentul basmului popular sau cult este astăzi o judecată devenită aproape un loc comun. A recunoscut-o, între alții, și Karel Čapek (1982), într-o foarte inspirată apreciere, în care considera că cea mai veche teorie a basmului este aceea a lui Platon, după care „basmele sunt taifasul dădacelor”: „Sunt taifas pentru că s-au zămislit din spiritul și legile sporovăielii – și sunt – taifasul dădacelor pentru că, cel puțin în zona noastră europeană, le povestim astăzi doar *copiilor mici*. Noi, ceilalți, citim în locul lor basme și epopei eroice foarte lungi (însă numai din cele scrise, guvernate de legi oarecum diferite) care se numesc *romane*. *Basmele* au ajuns de domeniul copiilor mai ales pentru că, dintre noi toți, doar copiii au rămas în starea premergătoare scrierii, în stadiul poetic al cuvântului rostit, iar în al doilea rând poate pentru simplul motiv că în odraslele noastre se păstrează sau renaște mereu omul originar, din vechime. Subiectele propriu-zise ale poveștilor, cum ar fi lupta și biruirea obstacolelor, cucerirea femeii și reușita în viață sunt, de fapt, foarte străine de viața reală a copiilor; totuși ele satisfac necesitățile epice ale fiecărui băiat adevărat, până când într-însul nu se declanșează treapta de dezvoltare (...). În fiecare copil renaște bătrânul Adam cu instinct de luptă și cruzime, de cavalerism și succes; omul originar vrăjit de cuvântul vorbit și de lumea proaspăt descoperită a ficțiunii. Copilul nu se naște gol, ci acoperit de vechi tradiții și instincte milenare (...) Însă și mai târziu el va simți uneori vechea pornire de a asculta taifasul dădacelor, despre omul care luptă cu cea ce îi stă împotrivă, care iubește, care izbândește; acestora însă li se va spune deja *literatură*.” (Čapek, 1982: 50-51, s.n.).

Recunoaștem, prin urmare, în roman, atât caracteristici ale basmului tradițional, cât și dominante ale basmului modern, în primul rând funcțiile sau valorile generale și particulare

ale basmelor populare sau culte. Cele mai importante *funcții sau valori generale* ale basmelor populare sau culte, care însă pot fi recunoscute, în măsuri diferite, și în cadrul altor specii ale prozei populare, sunt, prin urmare, *funcția cognitivă, funcția etică, funcția afectivă (emoțională), funcția inițiativă, funcția identitară și funcția estetică (artistică sau expresivă)*. La Ion Vlasiu, funcția etică (morală, comportamentală), spre exemplu, poate fi recunoscută atât în *Lumea poveștilor* (1967, 1972, 1979), cât și în romanul *Copil fermecat* (1984), în toate situațiile de recunoaștere a binelui și a răului (lăcomia, fudulia, imprudența, ignoranța etc.). Astfel, aceste texte ne oferă demonstrația aproape didactică a posibilelor prefaceri ale unor însușiri de caracter în opusul lor, adică în defecte de caracter, ca în cazul mândriei care, din stimă de sine și prețuire a celorlalți, poate lesne să se transforme în desconsiderare sau disprețuire a mândriei celorlalți. Această atât de frecvent întâlnită metamorfoză este rar recunoscută ca atare, pentru că ea se produce ca urmare a unui proces de degradare treptată, ale cărei trepte intermediare sunt semeția, fala, înfumurarea, îngâmfarea, încredere exagerată în sine și aroganța. Din acest punct de vedere, unii dintre eroii *Lumii poveștilor*, cum sunt lupul (*Puiul de veveriță*), veverița (*Revelionul veveriței*), cocoșul (*Cocoșul prietenos*) sau ciobanul (*Povestea fluierului*), își găsesc numeroși corespondenți românești în „lupii cu două picioare” din *Copil fermecat*, între care popa demonic, învățătorul-zbir, vecinii dușmănoși și alienați sau soborul înveninat al muierilor din sat, ca personaj negativ colectiv, dar și păcurarul satului, fierarul sau cizmarul, care îi înșală cu bună știință pe copiii cărora le exploatează munca.

Una dintre cele mai complexe *funcții specifice* narațiunilor din basmele românești, întâlnită și în romanul-basm, este *funcția de evaziune și de aspirație spre ideal*, pentru că basmele reprezintă o lume ideală, adică așa cum și-ar dori-o povestitorii și ascultătorii lor, iar în această lume a tuturor posibilităților – în care oricine se poate refugia în deplină siguranță – nu rămâne neîmplinită nicio dorință, nicio aspirație secretă a omului dintotdeauna: „Așadar basmul este poezia dorințelor împlinite, funcția lui definindu-se ca evadare din îngrădirile realității cotidiene. În *basm* se împlinesc visele poporului, năzuințele lui spre o viață fericită și mulțumită.” (Pop-Ruxăndoiu, 1978: 267). De influența basmului tradițional ține în roman prezența unor teme și motive specifice, cum ar fi: dorința împlinită (ca prin magie), darul (aproape miraculos), întâmplarea fericită (minunată), obiectele năzdrăvane (vrăjite), ajutorul (de neînțeles, parcă supranatural), lupta cu piedicile și biruirea obstacolelor (salvarea ca prin farmec de primejdii), reușita, recompensa faptei bune etc. Și repartiția tipologică este tot o rezultată a contaminării cu basmul popular, de unde prezența protagonistului preschimbat parcă printr-o vrajă rea (aparent prostănac, el este, de fapt, foarte isteț), erou a cărui valoare ascunsă, necunoscută sau disimulată va fi în cele din urmă revelată miraculos sau printr-un act de justiție metafizică. Dintre elementele tipice pentru basmul modern, relevabile la rândul lor în acest roman al aventurii formative, menționăm transgresarea domeniilor ficționale și nonficționale (substratul autobiografic), caracterul de sinteză (teme și motive), caracterul eterogen (popular și cult), interferența genurilor (epic, liric, dramatic) și a speciilor literare culte cu care se înrudește, genetic sau nu, respectiv basmul (predominanța fantasticului), povestea (ponderea elementelor realiste), aforismul, snoava, legenda, fabula: „*Snoava* are o funcție prin excelență educativă, raportată, ca și în cazul *proverbelor* și al *fabulelor*, la împrejurările concrete în care este povestită. Am putea spune că *snoava* este o fabulă în care rostul alegoric al animalelor este înlocuit cu semnificații derivând din tipuri și întâmplări umane. De altfel, există o strânsă legătură genetică între *snoave* și *proverbe*.” (Pop-Ruxăndoiu, 1978: 267).

În ordinea de idei a realităților vieții umane transfigurate în proza populară, după G. Călinescu (1965: 387), alături de dimensiunea cronotopică (retrospectivă și spațială),

observația etică sau „detaliul moral” cu valoare moralizatoare este de natură să-i confere basmului o „a treia dimensiune” (cea educativă), care-l asimilează uneori literaturii cu virtuți didactice. De altfel, această dimensiune didactică poate fi recunoscută nu numai în cadrul speciilor prozei populare (legende, snoave sau fabule), ci și în cazul altor specii cu care narațiunile populare în proză se înrudesesc genetic, cum ar fi proverbele, zicătorile și ghicitorile, care aparțin literaturii aforistice și enigmatice. Dintre realitățile transfigurate în basme, copiilor le pot fi accesibile totuși numeroase aspecte ale vieții individuale sau familiale relevate de către George Călinescu (1965: 385-387), într-o impresionantă galerie de stări, tipuri și attribute existențiale simbolizate în ordine ficțională. Dată fiind cultura populară și livrescă enciclopedică a lui Ion Vlasiu, această galerie existențială se regăsește și în planul textual-tematic al romanului: nașterea, bucuria vieții, dorul, nostalgia meleagurile natale, sărbătoarea nunții, dragostea părintească, calitatea fizică și morală a copiilor, psihologia copiilor, băieți și fete, miri și mirese, calitatea mamei bune, a părinților vitregi, a orfanului, a fraților și surorilor, a gradelor de rudenie, a oamenilor cu anomalii fizice, ura oamenilor urâți sufletește, ridicarea prin merit a copilului sărac, originea bogăției și a sărăciei, capacitatea de muncă (hărnicie și lene), puterea minții și dezvoltarea inteligenței (isteți și proști), îngâmfarea și modestia, norocul prostului real sau numai aparent, valoarea conduitei morale (înțelepciunea, adevărul, dreptatea, frumosul), puterea omului de a birui forța brută sau irațională, forțele fizice sau animale superioare, prin cunoașterea și înțelegerea tainelor firii și ale naturii.

Ignorat de părinți, exorcizat de mamă, demonizat de popă, ponegрит de săteni, batjocorit de vecini, păcălit și înșelat de copiii cei mari, bătut cu cruzime de mai toți cei apropiați sau nu, dar și chinuit de toate bolile unei lumi pe care o simte pe dos sau anapoda, ca și de o creștere „sucită”, Ionelu Măriei lui Ionaș nu contenește totuși să caute apropierea celorlalți, tânjind după prietenia, dragostea sau înțelegerea tuturor. *Copil ca toți copiii*, în cele din urmă, Ionelu Măriei lui Ionașu Palaghiei ajunge să se împace cu toți oamenii lumii copilăriei sale, pe care are puterea rară de a-i ierta, cu demnitatea, admirația și nobila mândrie a copilului fermecat de sine, de ceilalți și de lume.

BIBLIOGRAPHY:

- Breaz, Mircea (2014). *The Fairy Tales World – Mese, mese, móka – Welt der Märchen. Notes to a New Edition of Ion Vlasiu's Fairy-Tales*. In: Iulian Boldea (editor). *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspectives*. Section: Language and Discourse (pp. 556-564). Târgu-Mureș: Arhipelag XXI.
- Breaz, Mircea (2014a). *Ion Vlasiu's Literary Ways and Keys. The Aphoristic Way and it's keys of understanding*. In: Iulian Boldea (editor). *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspectives*. Section – Literature (pp. 658-665). Târgu-Mureș: Arhipelag XXI.
- Čapek, Karel (1982). *În captivitatea cuvintelor*. București: Editura Univers.
- Călinescu, George (1965). *Estetica basmului*. București: Editura pentru literatură.
- Grigorescu, Dan (1988) *Cuvânt înainte la: Am plecat din sat* (pp. I-XVI). București: Editura Minerva.
- Manolescu, N. (2008). *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Perpessicius (1938). *Ion Vlasiu: Am plecat din sat*. În: *România*, 30 decembrie 1938. În: *Opinii critice*, la: Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*. Ediția a treia, cu desene și reproduceri din operele autorului. București: Editura Eminescu, 1979.

- Pop, Mihai; Ruxăndoiu, Pavel (1978). *Folclor literar românesc*. București: E.D.P.
- Vianu, Tudor (1954). *Referat asupra lucrării Am plecat din sat de Ion Vlasiu*, 26 iulie 1954, publicat în *Revue Roumaine*, 30 decembrie 1957: Ion Vlasiu: *J'ai quitté mon village*. În: *Opinii critice*, la: Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*. Cu o prefață de Dan Grigorescu. Coperta: Dumitru Verdeș, cu un desen al autorului. București: Editura Minerva, 1988.
- Vlasiu, Ioana (2004). *Tata credea că va trăi o sută de ani*. În: *Ziarul Financiar*. *Ziarul de duminică*, 17 septembrie 2004_ <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/tata-credea-ca-va-trai-o-suta-de-ani-2902623/>
- Vlasiu, Ion (1964, I; 1967, II). *Puiul de veveriță*. Ilustrații de Constantin Popovici. București: Editura Tineretului.
- Vlasiu, Ion (1970). *În spațiu și timp. Pagini de jurnal*. I.Cluj: Editura Dacia.
- Vlasiu, Ion (1971). *În spațiu și timp*. II.Coperta de: Ion Vlasiu. Cluj: Editura Dacia.
- Vlasiu, Ion (1972, I; 1979, II). *Lumea poveștilor*. Ilustrații de Clelia Ottone și Sorin Obreja. București: Editura Ion Creangă.
- Vlasiu, Ion (1973). *În spațiu și timp*. III. Coperta de Ion Vlasiu. Cluj: Editura Dacia.
- Vlasiu, Ion (1979). *Am plecat din sat*. Ediția a treia, cu desene și reproduceri din operele autorului. București: Editura Eminescu.
- Vlasiu, Ion (1984). *Cartea de toate zilele unui an*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Vlasiu, Ion (1984). *Copil fermecat*. Roman. București: Editura Ion Creangă. Copertă și ilustrații: Octav Grigorescu.
- Vlasiu, Ion (1985). *Succes moral*. Roman. București: Editura Eminescu.
- Vlasiu, Ion (1987). *În spațiu și timp*. IV. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Vlasiu, Ion (1988). *Am plecat din sat*. Cu o prefață de Dan Grigorescu. Coperta: Dumitru Verdeș, cu un desen al autorului. București: Editura Minerva.
- Vlasiu, Ion (1988a). *Monolog asimetric*. București: Editura Eminescu.
- Vlasiu, Ion (1995). *Obraze și măști*. București: Editura Eminescu.
- Vlasiu, Ion (1999). *Casa de sub stejari*. Jurnal 1976-1977. București: Editura Albatros.
- Vlasiu, Ion (2004). *Vlăsiile și alte poeme*. Uniunea Scriitorilor din România. Târgu Mureș: Editura Ardealul.
- Vlasiu, Ion (2014). *Lumea poveștilor*. Ediția a treia. Ilustrații de Cristiana Radu. Cluj-Napoca: Editura ASCR.

FICTIONAL CONSTRUCTS OF COMMUNISM IN DAN LUNGU'S NOVELS

Marius Nica, Assoc. Prof., PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploiești

Abstract: Communism has become one of the major sources of inspiration for novel writers nowadays, a phenomenon that brought to the creation of a specific imagery. It is the case of Dan Lungu's novels, in which the author has framed – using specific narrative techniques – the period of late Romanian communism. By answering questions such as how much of the real history survives in fiction and how much fiction alters the known reality, the paper tries to identify those elements that create specific metaphors, making up the fictional image of communism.

Rezumat: Comunismul a devenit în ultima vreme o sursă de inspirație pentru mulți prozatori și, de aceea, a apărut un imaginar specific. Acesta este și cazul romanelor lui Dan Lungu în care autorul a construit – folosind diverse tehnici narative – perioada comunismului românesc. Întrebările sunt în ce măsură istoria reală supraviețuiește ficțiunii și în ce măsură ficțiunea alterează istoria. Răspunzând la aceste întrebări, articolul încearcă să identifice acele elemente care creează metaforele folosite la alcătuirea imaginii ficționale a comunismului.

Keywords: *fiction, communism, metaphor, imagery, history*

In the last decades, apart from being a disputed subject among Romanians, communism has become more than an historical fact or a topic in politics-related discussion: it has become a source of inspiration to many contemporary novel writers, as communism identifies nowadays with the *image* of history more than to history itself. The communism is being transformed by the present generation into a series of mental and imaginary transpositions that make up metaphors of that historical period. Despite the fact that they may diminish the drama, they built fictional worlds to which the reader matches himself as well as the events he / she once lived. "The relative but unquestionable success of communist mythology, – quite paradoxical if one considers the lack of material support – cannot be explained otherwise but from its long history viewpoint and, mainly, from the perspective of imagery."¹ (Boia, 1999: 5) It is the case of Dan Lungu's novels in which the author has framed – using specific narrative techniques – the period of late Romanian communism. The questions that naturally rise are: how much of the real history survives in fiction and how much fiction alters the known reality?

The novel *Raiul găinilor* (Hen's Heaven) introduces the reader to a parody of the idyllic universe created by Mihail Sadoveanu or Ionel Teodoreanu distinguished through a nostalgic attitude towards the Romania of the second half of the 20th century, when socialism had "conquered" all administrative structures. The world Dan Lungu evokes is the result of this victory that led to important social and moral mutations. The "new man" was not necessarily better than "the old one", but he was too much afraid. This is why the characters seem to live in a fictional heaven: Salcânilor Street is nothing else but a closed space in which individuals live their own dramas.

In his novel, Dan Lungu describes with irony the transition to post-communism, using the wide range of their behaviour instead of the complexity of each character. The community he brings on the fictional stage "suffers" from that mild melancholy of history, sometimes

¹ All fragments of Romanian texts – critique or fiction – used in this article are translated by us (M. N.).

becoming ridiculous and frightening: Milica, the gossip who enriches any piece of news or rumour with her own details, the men who never misses dropping by at the pub, Mitu who entertains the locals with his stories about the Ceaușescu family, the Covalciucs or the ignorant daughter-in-law. The characters of the novel have a twisted pathology and none of them makes it as the main character. The universe of the novel is in debt not to the characters' actions but to their interweaving stories and memories.

The world of *Raiul găinilor* refers to the period of transition Romania has experienced after the events of 1989. It is a period of changes and, to some individuals, of alienation. To Dan Lungu's characters it is an endless tunnel with very little exit changes: "a colour TV" or the daily visit to the pub. The name of the pub is full of significance: "Tractorul șifonat" (*The Crumpled Tractor*), a slang collocation that brings forward a powerful metaphor: on one hand it is the name of the vehicle used in the new type of agriculture communism had introduced in the Romanian rural area and, on the other hand, in the adjective "crumpled" lays the warning that the pub is often the main reason of the frequent accidents. Moreover, this name makes easier for the reader to remember the fact that in the communism period many of the people living in towns or cities had been "brought" from the countryside. The tractor may become a symbol of their origin and eventually of their behaviour. Another spatial landmark is that of "Pufoaica ruptă" (*The Torn Padded Coat*) – a type of coat specific to workers on construction sites, which evokes as well another central feature of that age of socialism intent to build up the new world. Etymologically speaking, the word has the power of immediately linking the reader to the Russian universe, given the fact that "pufoaică" derives from the word "fufaika" (*rus.*).

Dan Lungu seems to place a great accent on terminology and semantic level as the novel brings communism into present by this technique of playing with connotations. A relevant example is that when the former communist president of Romania, Nicolae Ceaușescu, is not recalled by his name, but by those well-known nicknames: "Împușcatu" (*the shotman*), "Ciuruitu" (*the riddled*) or "Găuritu" (*the drilled*). And the postmodern irony is yet to be discovered. All these nicknames (referring, of course, to Nicolae Ceaușescu's execution) are brought into discussion on the same page in which stereotypical phrases from the communist propaganda are also included: "cel mai iubit fiu al poporului" (*the beloved son of the people*) along with all his medals and functions in the leading administration of the country.

In his stories about Liță, uncle Mitu is the one who brings forward the "reality" of the Communist Party. Liță, who talks "like a party member talks", establishes the conviction that if the Revolution had not happened, he would now be a spokesman in *Marea Adunare Națională* (helped, of course, by his father, head of C.A.P.). The author's allusion to the communist system of preferment to political positions is done by associating it to the professional ascending of different individuals. Liță's ambitious father wanted his son to become mayor. He supported him through some kind of vocational school, *greased* the hands of his teachers and bought him a brand-new Dacia after graduation day. Dan Lungu's satire explores even deeper, explaining through the voice of his characters the manner in which agriculture-related reports were done in those times. The papers "groaned with harvest", as lies do not hurt after all. "If lies hurt – the character explains ironically – what a wail would have been at the party's meetings [...]" The most disappointing fact for the character-narrator is that his wage got diminished because he was late to work and that is why, when he starts telling stories, he makes up extraordinary adventurous events. In the character's stories, the author's satirical strategy introduces real facts from the communist Romania. Thus, uncle

Mitu, talking about his meeting with Nicolae Ceaușescu, makes it clear he avoided telling the president that one has to wake up at 3 o'clock in the night for a bottle of milk to buy.

The epic is made up of characters' stories told in the fictional frame of the pub – a technique known to Romanian literature from Mihail Sadoveanu – but Dan Lungu interpolates the impersonal voice of the narrator, who makes use of retrospective. This reminds the reader of Mircea Cărtărescu's *Mendebilul*, where the foreground is provided by the children's games in the construction sites – future blocks of flats for people attracted by the city life. These children are to be changed over night into old men working in the Romanian socialist industry. The children in the district explore the places full of garbage like in an adventure of knowledge in an endless transition. The moral values have shifted, but curiosity still remains the main engine of their lives. These ethical changes are to be found also in Dan Lungu's novels. Traian Geambașu was an active member of the Communist Party in his youth; he believed in the Marxist ideals and in the justice of the new ideology and therefore preached it as many others were doing at that time. He now feels “out of time” and “out of identity”², while transition has left him the sole memory of his position: “the most important one, head-accountant at the Town-Hall”. The narrator records ironically Geambașu's discourse and that of all the other characters: “although they had to be proud of what was to come, they felt nothing good expected them”. The “systematization” concept has now a meaning that differs from the use it had when Traian Geambașu was a young member of the party. Now, *systematization* means nothing else but the demolition and destruction of their houses, of their homes. The psychological effect of demolition is presented with truthfulness, but for young people the reactions of the ones who lost their homes to the bulldozer seem somehow unnatural. The “cosy” apartment may support the idea of happiness, but it will never erase people's drama of losing their home, their place in a world they once believed in.

Communism is no longer a reality for the characters, if not in their memory. Thus, Dan Lungu adds up different perspectives on a history which has left a visible mark on people's behaviour. Relu Covalciuc reports his presentiments, but his discourse is interlarded (by a witty authorial conscience) with allusion to general habits of workers before '89. Even the walk he takes to the pub becomes an opportunity of presenting more of that street behaviour. Of great impact on the reader conscience is the description of houses as “they all revealed the working place of the owner, especially those build before '89 when one could easily steal all sorts of building materials”. People's habit of stealing different materials has grown into a literary motif in Dan Lungu's novel: in courtyards there are “wires taken from factory”, “paint from the governmental property”, “concrete blocks and bricks stolen from the station”, “cardboard and pitch peculated from the plant”. Recollecting all these, Radu Covalciuc is the voice of the past, by the means of which the writer shapes up one more metaphor of communism – that of appropriation of goods, of stealing things from the state institutions. It was a general behaviour which Dan Lungu tends to mock at. Yet, the reader follows the epic line and becomes aware of the “little” commerce done on the black market and of the *creativity* the individuals were capable of in times of need.

The characters of the novel are not fighting the communist era; they are fighting themselves and the monotonous life they have built over time. They will be on the centre of the fictional stage through their stories and the excitement built around them. This universe is one of mediocrity, with people lacking real purpose in life, a universe of the slum. “Crazy Hleanda”, who gathers all dogs and lives with them, cries out in the community her ideas

² It is the cultural theme of *Paradise lost* which presents the human being out of his *golden age*, living continuously the nostalgia of that history he cannot relive.

about the end of the world that is to come on Salcânilor Street: “The crazy woman could be seen digging along with them in that pit that had become more of a bump, looking for kindling, fragments of old doors, window sashes or fences which she would bind together with a rope or a cable and dragged them to her house in decay at the end of the street.”

The literary technique of the madman (the insane woman in our case) is obviously not new, but it reminds the reader of the post-war narrative techniques in which, the reality of that time was presented or at least suggested under the image of alienation (of any kind). Otherwise, the truth about communist society would not have passed the censorship. The insanity in Dan Lungu’s character no longer works in this way but, nevertheless, it has a literary purpose. As a narrative technique, the lunatic discourse becomes sort of a chorus, an obsessive replay of communist haunting images and motives (obsessive in their turn for the pre-revolutionary Romania): “Pray, kind folks! Our esteem and pride – Ceaușescu and Romania! (...) Repent, folks! Abandon brandy and wine, abandon adultery and lying, abandon all evil thoughts, educate yourselves, learn, learn and learn again, eat ocean fish, long live the 23rd of August!” Dan Lungu’s analogy does not lack purpose. Propaganda discourse – by obsessive repetition to all levels of communist society – had become a cliché which later, in the ’90s, turned into a synesthetic formula. The imperative “pray” highlights the way of constructing the propaganda cliché: repeating the same phrase (with no religious implicature) led to meaningless formula, abundant in rhythm and rhyme which, in time, have ensured the existence in the urban folklore of different ironical and accusatory constructions. A “history” of obsessive slogans and stereotypes is brought to life by the voice of crazy Hleanda, outlining in terms of sound the communist metaphor that governs the entire novel.

Salcânilor Street is the universe where characters create a perfect environment for spreading gossip and rumours. It is the fictional image of that part of population who has survived communism and who lead an ordinary life in the new regime. They learnt how to exist in the new order and how to forget – if possible – the old one. Thus, the reader learns about peoples’ habits in the communist period and the consequences the socialist society had on.

The antithesis is one of the most important literary devices used in this novel to create a clear distinction between the two historical moments: communism and democracy. This contrast is done, for instance, to express the financial status of people and to explain – by means of characters’ voices – that they could afford buying more things than now: “This is how life was at *Ceașcă*’s time: everyone had money, but not everyone could buy all they wanted. You were rich, but you couldn’t find a good piece of meat unless you went to the Communist Party canteen. You had the bills but you couldn’t go and see Italy if you felt like it.” This is how communism is recollected by some of the characters of the novel and this is what the communism becomes in terms of metaphor: richer people, less products.

The stories on communism and Ceaușescu continue in the same manner in the novel *Sunt o babă comunistă!* (I’m a Communist Biddy!) and “shares” uncle Mitu with the previous novel, a gifted character for story-telling. But the main figure remains Emilia Apostoae, a symbol for the nostalgic Romanian in the ’90s. She introduces herself as a “communist biddy” because she acknowledges her regrets over losing the former type of society. By comparing the rural life she led as a young girl with the city life her aunt provided, Emilia is the voice of mentality change that took place in the ’50s, being traceable also in Marin Preda’s *Moromeții*. Young people in villages no longer wanted to work land as their parents had done in an almost continuous effort. In those times, some of them felt the desire of living a more comfortable life and this is what the communist ideology speculated. The new man was promised a new type of happiness, in a new type of world. Yet, this new man had a very

interesting status: “This metamorphosis meant eradication of any individualism. [...] In the new context, some concepts lacked any meaning. *Property rights* became therefore a ridiculous anachronism as long as property was owned equally by all individuals. Not even *free will* had any sense as long as truth, scientifically defined, became, as well as property, unique and undividable.” (Boia, 1999: 123)

The working environment in which young Emilia Apostoae lives is another narrative pretext for the author to reveal the reasons behind communism nostalgia. The head of the workshop “knows all the important people in the town and has a lot of connections in all the factories in the country.” This simple observation of the heroine, although a good-enough argument for her and her colleagues to feel satisfied, shows another face of the socialist reality: that of the system of connections the entire Romanian industry was relying on. The workers were content with the number of orders, with the raw material they were receiving, with the salary and even with their free time used for crossword games or backgammon. Meanwhile the machines were running so that nobody could tell that production was stopped.

In the professional environment, workers were trained to fulfill orders from their superiors, especially those of the party, and never question them. The novel presents such an attitude with the announced visit of Nicolae Ceaușescu at the factory where Emilia worked. The discourse of the active members of the Party is specific to the manner in which propaganda was made back then: “Dear comrades, I have a good piece of news for all of us. Because your workshop has been leader for years in the «socialist emulation», the comrades from the County Party have given us an honourable mission [...]. And we should be proud of. The mission is to show and make known the harvest of our work to the highest level, to comrade Nicolae Ceaușescu.” Requirements coming from the party had to be prioritized and everything had to be repaired, repainted or refurbished in order to give the impression of normal place of work. “Towards the hill gate, the big dusty pine-trees are washed with the water hose. Next to our fence, near the street, the big piles of black dirt are taken away in buckets. The gravel and dry grass disappear and are replaced with flower beds. The guardians paint the big gate from the entrance of cars.” It is another opportunity for the reader to discover the strictness and obtuseness of life in the communist period. Fulfilling duties in such a short time was not the result of the belief in their being necessary but a reaction to fear. The Communist Party used *fear* as the main element of persuasion. Although Dan Lungu does not use his character’s voice to reveal this aspect, between the narrative lines one can depict the motivation behind workers’ behaviour.

Dan Lungu stresses the crisis people experienced in the period of transition by opposing two characters with two completely different stories of life and two different opinions on politics. Besides the main female character in *Sunt o babă comunistă!* There is Ms. Rozalia, an antithetical character with contrasting behaviour. In her isolation, with her pre-announced visits, this female figure becomes the ideological “counterweight” for Emilia’s communist nostalgia. Their encounter provides the chance for the reader to analyse and pound upon what is real in each character’s life story and to find another aspect of the communist Romania: „My dear lady, this is my communism: the one that took away by force my dad’s workshop, destroyed in the bud my chance to become a painter and created a colourless life for me.”

Controversial elements of everyday life in communist Romania appear also in the novel *În iad toate becurile sunt arse* (In Hell all the Light Bulbs Have Burnt Out). The stories are narrated by Victor in his teenage years when everything seems less unrestrained, although the system was far from being so. The story is different, but the style remains the same: ironical, sarcastic, with sometimes blunt language. The failure to adapt is a distinct theme in

this novel and creates a new background for the image of socialist society in Romania. The novel is a little unusual as odd chapters present Victor's adult life and the even ones present his adolescence within his gang. Excesses were overlooked as they didn't affect too much the order imposed to community by the Party. But restrictions do not fail to appear in teenagers' lives and these are presented in a language characterising their age: "I would have made a bottle of beer evaporate in 30 seconds, but in the socialist commerce, before 10, you were convicted to hard thrust for life. I gawked at my watch – there were about 5 more minutes of pain."

Students' lives allowed them more freedom in their behaviour compared to working people who had to comply with the laws of the regime – they had to work with a sole purpose in mind: building up socialism. Becoming a pioneer meant a great deal to any kid those days, and therefore it ended up to be a representative brand of Romanian communism. And that is why it has imposed a lot of emphasis on children's duties in school. Yet, this created the outburst of personality outside the schools premises: "No sooner had they passed the gate than the school-girls became chicks. They stashed away the ribbon in their pockets, they plumped up their hair, hid they registration number. [...] For a trace of make-up you were expelled. Staring boldly would have meant your parents coming to school. After leaving school premises, students were supposed no longer to be their responsibility and so they could do whatever they wanted." These deviations and the manner in which teenagers transformed themselves after leaving school made life beautiful and bearable. There was a code which Dan Lungu reuses in his novel in order to increase the feeling of authenticity. Nowadays student no longer understand the code, yet they identify the historical moment through this code which becomes a symbol of the communist teenager.

Another characteristic feature of everyday life under communism is queuing. Perhaps the most known phenomenon in communist Romania because of the "mythology" it created. This place of waiting – sometimes in vain – made all people equal and destroyed any trace of dignity. The novel suggests this by placing the story in teenagers' mockery. Although queuing as the rest of the people, young boys find amusement in this: "We were making fun with all boys in the neighbourhood, picking up all chicks around with lines we were making up instantly, mocking at everything and everyone..."

In his prose, Dan Lungu creates a series of characters which typologically supports the communist Romania. They all bring into light representative moments of that time and their gestures become symbols of what the "new man" really was. In his novels, the author appeals to collective conscience in order to trigger the memory of socialist system; unmistakable elements are places in characters' discourse or behaviour in such a manner in which they remind the reader the times of queuing for food, of painting the fence for a presidential visit or of censorship and National Security. Even if the age of the reader does not allow memory to reinforce these elements, they all act as symbols, easy to recognise cultural and social motives of the "golden age".

Dan Lungu's novels do not recreate the history of Communist Romania, but the more powerful present sensation of remembrance. All characters – and together with them the reader himself – owe greatly this state of continuous reliving the past. Yet, there are two perspectives: on one hand is that within fiction, of the characters' voice; and on the other hand is the perspective of a superior narrative level – which builds up the entire fictional universe. Making use of these strategies Dan Lungu brings to Romanian literature additional elements supporting the typology of the communist nostalgic and, eventually, the image of socialist Romania as a literary topos.

BIBLIOGRAPHY:

Boia, Lucian. *Mitologia științifică a comunismului*. București: Humanitas, 1999.

Lungu, Dan. *În iad toate becurile sunt arse*. Iași: Polirom, 2011.

Lungu, Dan. *Raiul găinilor, fals roman de zvonuri și mistere*. Iași: Polirom, 2012.

Lungu, Dan. *Sunt o babă comunistă*, Iași: Polirom, 2007.

Neculau, Adrian. *Viața cotidiană în comunism*. Iași: Polirom, 2004.

THE NOSTALGIA OF FICTIONAL RETURNS IN THE WORK OF KAZUO ISHIGURO

Irina Toma, Assoc. Prof., PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploiești

Abstract: Ishiguro's work could be considered illustrative of what was called, in the related area of postcolonial writing, "the literature of fictional returns". The exilic dimension underwrites a narrative sensibility where spatial dislocation is transposed to the temporal realm, so that all his protagonists are situationally exiled or out of sync with the worlds they find themselves in. This overwhelming sensation of "being out of place" justifies the protagonists' concern with events from the past, the abundance of flash-back sequences in Ishiguro's work, the recurrent pronouncements in the novels about the uncertainty and malleability of memory, and also the melancholy tone suffusing them.

His novels use memory as a mediator between the psychological and the political, to express the defamiliarising experience undertaken by its main hero. If in his first novels individual displacement can be associated with a type of retrospective utopia that one's childhood provides, in his latest novels he also seeks "to give nostalgia a better name". The only difference is that, this time, nostalgia is aligned with the possibilities of the science fiction genre and displacement acquires really terrifying accenStarting from the common assumption according to which Ishiguro is seen as a spokesman of the literature of displacement and de-territorialization, the present paper focuses on samples of that type of human exile materialized in the person of the child bereaved of childhood, in the person at odds with a world breeding conflict, aggression and alienation. The nostalgic mood of his previous novels is still preserved, even if interspersed with dark, dystopian images that transform the author into a scandalous, catastrophic commentator of the present. In his latest novels, Ishiguro proves to depart from the label ofspokesperson of a spatial and temporal dislocation into an exponent of contemporary feelings of displacement and alienation transcending cultural and national borders. From a cosmopolitan writer, he definitely evolves into being the expression of the contemporary human condition, displaced as it may be, but still apt for redemption through art, communication and memory.

Keywords: *exile, nostalgia, postcolonialism, displacement, dislocation*

Starting from the common assumption according to which Ishiguro is seen as a spokesman of the literature of displacement and de-territorialization, the present paper focuses on samples of that type of human exile materialized in the person of the child bereaved of childhood, in the person at odds with a world breeding conflict, aggression and alienation. The nostalgic mood of his previous novels is still preserved, even if interspersed with dark, dystopian images that transform the author into a scandalous, catastrophic commentator of the present. In his latest novels, Ishiguro proves to depart from the label of spokesperson of a spatial and temporal dislocation into an exponent of contemporary feelings of displacement and alienation transcending cultural and national borders. From a cosmopolitan writer, he definitely evolves into being the expression of the contemporary human condition, displaced as it may be, but still apt for redemption through art, communication and memory.

Ishiguro's early work, particularly his first two novels set wholly in Japan, could be considered illustrative of what was called, in the related area of postcolonial writing, "the literature of fictional returns". The exilic dimension underwrites a narrative sensibility where spatial dislocation is transposed to the temporal realm, so that all his protagonists are situationally exiled or out of sync with the worlds they find themselves in. This overwhelming sensation of "being out of place" justifies the protagonists' concern with events from the past,

the abundance of flash-back sequences in Ishiguro's work, the recurrent pronouncements in the novels about the uncertainty and malleability of memory, and also the melancholy tone suffusing them.

Ishiguro's fiction seems thus attuned to some of the contemporary catchwords, namely globalization, transnationalism and even postnationalism. In the contemporary views, the enhanced visibility of works by cosmopolitan authors in metropolitan social space has been accompanied by increased attention to the implications of migrant encounters and experiences. More recently, we are hearing claims for the epistemic centrality of the diasporic, diaspora being proposed as "universal ontological condition" (Rainbow, 1986: 234). In much the vein, Homi Bhabha argues that "the truest eye may now belong to the migrant's double vision". (Bhabha, 1994: 145) For him, all cultural statements and systems are constructed in a contradictory and ambiguous place called the third space of enunciation. It is this "in-betweenness" that lies at the core of Ishiguro's work, utterly supported by the author's own confessions: "That is how I branded myself from the start: as somebody who didn't know Japan deeply, writing in English whole books with only Japanese characters in. Trying to be part of the English literary scene like that." (Richards, 2009: 3). Whereas this whole discussion of England's necessity to go over its centrality holds true in the case of Ishiguro's early fiction, his latest novels, *When We Were Orphans* and *Never Let Me Go* tell proof of another type of exile, that of the orphan bereaved of identity or that of a deformed society where cloning becomes the norm. These novels appear illustrative of the conviction supported by Andrew Smith in a recent essay: "We live in a world without set centers, definite horizons, or clear limits on things; migrancy becomes the name for the condition of the human being as such, a name for how we exist and understand ourselves in the twenty-first century". (Smith, 2009: 241)

The former of the two novels marks a significant transition from Ishiguro's early type of displacement and exile to his more recent apprehension of the phenomenon. *When We Were Orphans* tells the story of a celebrated detective, Christopher Banks, and of his efforts to unravel the mystery of his parents' disappearance in old Shanghai. It begins in London, in the 1930s but soon circles back to Banks' expatriate childhood in Shanghai's International Settlement in the early years of the century. Here the narrative takes an increasingly surrealistic turn, involving the glitter of Shanghai clubs, the slums of the Chinese quarter and the gloomy opium trade, seemingly the hidden source of his family's prosperity. The book has witnessed many postmodernist readings, from a rewriting of *Great Expectations* to an indictment of the opium trade and of the expatriate and local traders involved in it. But besides all these and maybe responsive to the core message of the book lies the reading involving alienation, cultural and personal displacement and orphanage. The overall metaphor of the book is expressed by Banks who comforts himself with the thought that, like Sarah, their fate was "always to face the world as orphans, chasing through long years the shadows of vanished parents." (Ishiguro, 2000: 335)

In the novel, the author calls attention to the multifarious interpenetration of the metropole and the periphery, which makes it a kind of equivalent in anglophone fiction, to Forster's *A Passage to India*. Both novels expose the same discrepancy between imperial rhetoric and reality regarding British colonial presence in China and in India, respectively. In the denouement, for instance, Philip tells Banks that many European companies, including his father's, were making vast profits importing Indian opium into China and turning millions of Chinese into helpless addicts. Elsewhere, the social cost of the addiction epidemic is underscored by allusions to untold misery and degradation brought to a whole nation, to entire villages found enslaved to the pipe and to enervated men found lounging in the doorways of

opium dens. Banks adds to this critical dimension soon after his return to Shanghai when he expresses revulsion at a decadent expatriate community clutching cocktails at parties even as Japanese bombs rain down on the slum quarters of the city.

However, as Ishiguro explains it, the title “refers to that moment in our lives when we come out of the sheltered bubble of childhood and discover that the world is not the cosy place that we had previously been taught to believe...Even when we become adults, something of this disappointment still remains...” (Ishiguro, 2000: 336) Banks represents, as such, a naive and innocent part of us that wants, accordingly, “to go back and fix things.” The assertion in the title that we are all orphans is therefore linked to that socio-political imperative “to fix things”, as Ishiguro adds:

“There is nothing wrong with nostalgia. It is a much maligned emotion. The English don’t like it, under-rate it because it harks back to empire days and to guilt about the empire. But nostalgia is the emotional equivalent of idealism. You use memory to go back to a place better than the one you find yourself in. I am trying to give nostalgia a better name.” (Vorda, 1999: 154)

Indeed, the novel uses memory as a mediator between the psychological and the political, to express the defamiliarising experience undertaken by its main hero. If in this novel individual displacement can be associated with a type of retrospective utopia that one’s childhood provides, in his latest novel he also seeks “to give nostalgia a better name”. The only difference is that, this time, nostalgia is aligned with the possibilities of the science fiction genre and displacement acquires really terrifying accents.

The novel raises an issue of great topical interest, namely whether we should allow scientists and parents to redesign future generations of human beings. The issue is associated with the threatening possibility that our technical abilities may outstrip our ethical ones, and advances in medical science menace the Kantian maxim that “individuals should not be a means to the end of others.” In this regard, the mention in the novel to the work of a scientist named James Morningdale reinforces the idea that shifts in socio-ethical norms can have damaging or even ruinous consequences. Quite significant is the song that gives its title to the novel, song that Kathy imagined engendered Madame’s crying since she shared her feelings at hearing it. For her the song evokes the image of a woman hugging closely an infant child and crooning the refrain “Never Let Me Go”. But Madame explains her crying for totally different reasons: “When I watched you dancing that day, I saw something else. I saw a new world coming rapidly. More scientific, efficient, yes. More cure for the old sicknesses. Very good. But a harsh, cruel world.” (Ishiguro, 2005: 248) At this point, it would seem that the novel is explicit in its allusion to the Huxley intertext, its title and climatic revelation working together hand in hand to highlight the dangers of scientism.

Apart from the open indictment of the insidious scientism of modern civilization, the novel uses the cloning topos to press wider concerns, such as the probing questions about our faithfulness to who we really are inside. When the Hailsham students go on their trip to meet their “models” their poignant and touching curiosity helps to raise such existential purpose and authenticity questions. In Kathy’s words, they believe that if they find the person from whom they were copied, they would get some insight into “who they really are deep down.” They believe that, through such an encounter, they will see “something of what life held in store.” Like the incidents of adopted children who wish to contact their birth parents, this episode comes across as a poignant search for meaning and legitimacy. Their need for direction and purposed had been underscored earlier by their propensity to copy the mannerisms of the actors they see on television, and thus this episode highlights all the more existential concerns that are often denied or repressed.

One of the puzzles of the novel is that its climatic revelations come too soon. The truth that the students were created so that they can donate their vital organs is revealed less than one-third through the novel, presumably depriving its denouement of affective impact. However, such a configuration becomes understandable, since the clones' failure to perceive and confront their system mirrors our own. This is where we can begin to appreciate the contemporaneous relevance of the Orwellian vocabulary that surrounds the clones, the way their society dissembles the real meaning of "carers", "donors", guardians, "completion" and even "students." Through such use of language, Ishiguro demonstrates how hegemony is maintained and consent managed, all of which dovetails with the temporal configuration of the novel. What should be by generic convention a futurist tale is actually tagged as a story set in the recent past, in a laconic "England, late 1990s" and this heightens all the more the novel's present parabolic potential.

The difference between the sales and the students' "token exchanges" offers an alternative construction of value to the dehumanizing core of the book. In one of the key statements of the novel, Kathy reflects on the meaningful aspect of their relations: "I can see now how the Exchanges had a more subtle effect on us all. They were all part of what made Hailsham so special...the way we were encouraged to value each other's work." (Ishiguro, 2005: 15) Consequently, the clones' dreams of personhood are projected onto their art and it is art which, together with the reciprocity built into their relations can offer possible salvation from the feelings of displacement they experience.

In this novel the issue of center versus periphery is approached from a different perspective, as Kathy and her friends are at the margin of society and ostracized from civilization, yet utterly audible through the voices of the donors and clones that describe the conditions they live in. The novel, as a postmodernist artifact, proves significant when addressing the questions of being and morality from a reader-response perspective. Ishiguro creates and maintains a tension between the clones' resignation to the established course of their lives- becoming carers and donors till they die- and their violent desire to live and love. Without any strict control over the lives of the clones it becomes increasingly puzzling that they do not rebel against the system. They never once think about the possibility of running away; in the universe of Ishiguro's novels total liberation is not just impossible, it just never functions as much as an idea of it. In this sheltered world, suspended between faux realism and surrealism, most people want to preserve an illusion of freedom by opposing the idea of being determined by the human genome and, by extension, cloning.

Such a reading allows the reader to appreciate the full significance of the solidarity motif that runs like Ariadne's thread through Kathy's narrative. It explains the plangency of her comment when she admits that, even though Hailsham no longer exists, she still keeps a lookout for it as she drives around the country. "At some level" she watches out for people she knew from there, or for some physical features- "a sports pavilion seen in the distance", or "a row of poplars...next to a big woolly oak," - that will transport her back to the place. (Ishiguro, 2005: 262) And actually, right at the end, she does catch a glimpse of a former schoolmate while driving. The need to recall, register, and affirm all expressions of solidarity explains the strength of Kathy's conviction that she was right to use her carer privileges to choose Ruth and Tommy as patients, because it allowed her to get close again to them. It explains her dismay when Ruth decides at the cottages to discontinue the practice of keeping a "collection" (Ishiguro, 2005: 119). It also explains why she insists, as mentioned earlier, that she forgives Ruth for keeping her and Tommy apart, and also why she did not do more initially to stop Ruth from taking him.

Such a reading also epitomizes the cohesion expressed right at the end when Kathy recalls a conversation she had with Tommy about Ruth. Kathy had asked Tommy whether he was glad that Ruth “completed” before finding out the truth about his gallery theory. Given his intimate knowledge of Ruth and her need to “believe in things”, Tommy replies that it was probably best that she did not find out. Recalling the conversation later, Kathy insists that, although she knows Ruth would have been hurt by the disclosure, she would have wanted her to “know the whole score” about Hailsham. She felt sad at the idea of Ruth “finishing up different” from Tommy and herself. Tommy mirrors Kathy’s concern about Ruth “knowing the whole score” about Hailsham. The repetition of the word “score” helps to enhance the similarity, the importance of mutual knowledge and experience. The outside world rejects the notion that the main characters are fully human, but Tommy’s use of the word implicitly rejects that assessment and validates their status as individuals. Kathy’s decision to stop being a carer and to start on her slate of donations can be described as a kindred emotion, and thus the novel’s closure helps to emphasize the solidarity motif as well.

As opposed to Kathy, the character of Ruth has a tendency to let go of her past. Ruth was Kathy’s best friend and Tommy’s girlfriend at Hailsham, but on a very basic level she is totally different from them. At the end, Ruth appears as a weak character compared to Kathy and Tommy, both mentally and physically weak. This frailty may be regarded as the result of her letting go of her past life. In a sense, Ruth is the character in *Never Let Me Go* that most closely resembles Christopher Banks, in that she maintains a faulty self-identity, which is shattered only relatively late in her life. Kathy performs the transition from a regular teenager to a thoughtful adult and conscientious carer. The two latter identities exist side by side in her perception of herself. She seems to fade in the transition from innocence to experience, as she is losing the prominent identity that she possesses as a teenager at Hailsham. She is slowly letting go of her will to define herself, as she realizes that her life does not belong to her. Kathy’s incapacity to grasp her beginnings is intensified by subjecting her to ever more radical forms of displacement.

Starting from the common assumption according to which Ishiguro is seen as a spokesman of the literature of displacement and de-territorialization, this novel offers a sample of that type of human exile materialized in the person of the child bereaved of childhood, in the person at odds with a world breeding conflict, aggression and alienation. The nostalgic mood of his previous novels is still preserved, even if interspersed with dark, dystopian images that transform the author into a scandalous, catastrophic commentator of the present. This is the deformed ethos of a society that institutes cloning for the sole purpose of harvesting organs, while narrating the emotions and desires of the parentless victims. The complexity of Ishiguro’s literature of exile appears therefore to shift from migrants and expatriates to a decentered and borderless post-imperial global order.

If the novel *When We Were Orphans* opens with a mystery surrounding the notion of “connectedness” and unfolds elaborating upon its significance, *Never Let Me Go* tackles the related notion of solidarity as a response to alienation and displacement. Dickensian allusions can be evinced here, too. If we allow that, clad in her disintegrating marriage gown and consumed by hatred, Miss Havisham symbolizes a distorted notion of community, then Hailsham offers an alternative vision, one whose importance is implicitly underscored by Madame when she states that she had wanted the place to be “a shining beacon, an example of how we might move to a more humane and better way of doing things.” (Ishiguro, 2005: 236)

In his latest novels, Ishiguro proves to depart from the label of spokesperson of a spatial and temporal dislocation into an exponent of contemporary feelings of displacement and alienation transcending cultural and national borders. From a cosmopolitan writer, he

definitely evolves into being the expression of the contemporary human condition, displaced as it may be, but still apt for redemption through art, communication and memory.

BIBLIOGRAPHY:

- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005
- Ishiguro, Kazuo. *Never Let Me Go*. London: Faber, 2005
- Ishiguro, Kazuo. *When We Were Orphans*. London: Faber, 2000
- Rainbow, Paul. "Representations Are Social Facts: Modernity and Postmodernity in Anthropology". *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. James Clifford and George E. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986. 234-261
- Richards, Linda "An Interview with Kazuo Ishiguro". *Mississippi Review*. ,No 9/3/2009
- Smith, Andrew. "Migrancy, Hybridity and Postcolonial Literary Studies". *Cambridge Companion* 241-246, 2009
- Vorda, Allan. "An Interview with Kazuo Ishiguro, *Mississippi Review*, No2/1991

THE INTERIOR LANDSCAPE – BETWEEN CONSTRUCTION AND PROJECTION

Adrian Iancu, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Although the novel by George Călinescu stylistic way, *poor Ioanide* (drawn between 1947-1949 and published in 1953), is by exercise Baroque balzacian one type, there are mentioned in the literary structure, sufficient evidence to allow to say that we face a text bearing the mark of modernity. *Ioanide* spent his inner mutation occurs in narrative terms, during the course rectilinear and eventful time, the novel, from the inside to the outside as a result of *autocontemplări* middle, the other characters play the role of "mirror" its projection of interiority that are then considered, this time three-dimensional fictional world, geometrical, its landscape inside.

Keywords: character, interior landscaping, inside, outside, narrative discourse

Deși ca structură și modalitate stilistică romanul lui George Călinescu, *Bietul Ioanide* (elaborat în perioada 1947-1949 și publicat în 1953), este, prin exercițiul de stil baroc, unul de tip balzacian, există, în structura operei literare amintite, suficiente elemente care să ne permită să afirmăm că ne aflăm în fața unui text care poartă marca modernității. Mutația petrecută în interioritatea lui *Ioanide* are loc, din punct de vedere narativ, pe parcursul evoluției rectilini, temporale dar și evenimentiale, a romanului, de la exterioritate înspre interioritate ca rezultat al unei *autocontemplări* mijlocite, în care celelalte personaje joacă rolul de "*oglinză*" a proiecției interiorității sale din care mai apoi se constituie, de data aceasta tridimensional, în lumea ficțională, geometric, relieful său interior.

Situația lui *Ioanide*, personajul central din romanul amintit, este oarecum asemănătoare cu cea a sculptorului Rodin: "*Rodin a fost singur chiar înainte de a fi celebru. Gloria l-a făcut și mai singur. Căci gloria nu-i, în cele din urmă, decât suma tuturor neînțelegerilor ce se adună în jurul unui nume nou.*"¹

Nu întâmplător am ales analogia *Ioanide* – Rodin, aceasta ne-a fost inspirată de lucrarea sculptorului, intitulată *Catedrala*, în care ne este dat să contemplăm rodul esențializării ideii de catedrală, reprezentată de cele două mâini atât de geometric expresive, care stau parcă poziționate în semn de rugă. Singurătății pure îi corespunde, firește, creația pură:

„Totdeauna [*Ioanide*, n.n.] spuse că arhitectura trebuie să se purifice de orice natură vie." (George Călinescu, *Bietul Ioanide*, I, p.1)

De altfel, din perspectiva conturării reliefului interior, *Ioanide* nu este o abordare singulară în opera lui George Călinescu, dacă ne gândim la modul în care a construit romancierul personajul *Eminescu* din monografia intitulată *Opera lui Mihai Eminescu* (I, *Filozofia teoretică. Filozofia practică*, București, 1934; II-III, *Descrierea operei*, București, 1935; IV-V, *Cadrul psihic, Cadrul fizic, Tehnica. Analize, Eminescu în spațiu și timp*, București, 1936): "*Văzută astfel, construcția de principiu a personajului ne spune mai clar cât datorează și cât nu datorează procesului proiectării. Ca erou de roman, Ioanide a fost construit pentru a realiza un program teoretic turnat într-o structură epică, nu pur și simplu pentru o pledoarie pro domo. De altfel, din întreg complexul vieții și activității literare a lui Călinescu, acest personaj nu-și află vecinătatea cea mai apropiată în elanurile lirice ale*

¹ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Editura Meridiane, București, 1970, p.5.

autorului sau în preocupările sale introspective. În schimb, nu este deloc greu de demonstrat relația intimă cu un alt personaj călinescian și anume Eminescu din cunoscuta monografie².

Definirea spațiului ideal, al spațiului pur, în care Ioanide dorește să construiască, este prezentă în primele pagini ale romanului.

"Caut orizonturi acoperite, care să-mi dea iluzia a sta pe un teren ferm. Dumneata poți să râzi, un om ca mine, care se izolează, vede universalul și ignorează particularul. De altfel sunt arhitect, ca să construiesc am nevoie de o siguranță minimă, vederea asta a învârtirii mă demoralizează. Cum am să construiesc eu pe o bilă care zboară în aer?" (George Călinescu, Bietul Ioanide, I, p.3)

Înainte oricărei experiențe în spațiu incert, Ioanide construiește în conștiința sa. El este un euclidian prin felul în care respinge, considerând ca non-valabil, spațiul în formă de "pseudosferă"³. Îi este străină contemplația peisajului, iar ca determinare temporală preferă plimbările în oraș, "sub regim solar egal."

"Mă scol dimineața, lucrez în casă cu geamul deschis, în ciripitul vrăbiilor și circul în oraș ziua, sub regim solar egal. Cum vezi, fug de orice peisaj care predisune la contemplație." (George Călinescu, Bietul Ioanide, I, p.4)

Ioanide are în el rodnicia "celui care zidește" la propriu sau la figurat⁴.

"Ioanide își așezase un fotoliu în drumul plin de iarbă (strada, într-un cartier nou, era foarte puțin frecventată de vehicule, fiind nepavată la un capăt) și reconstitua pe masă niște machete plesnite de clădiri, rândindu-le în jurul unei presupuse piețe în miniatură." (George Călinescu, Bietul Ioanide, I, p.9-10)

Ioanide populează "interioarele pe care le crease" cu propria interioritate/exterioritate, dându-le "substanță" [n.n.] și umplându-le de conținut tocmai prin transferul de interioritate asupra volumelor/interioarelor și exterioarelor clădirii, căci "clădea pentru gustul lui", după principiile sale estetice și filozofice.

George Călinescu îl plasează pe Ioanide, așa cum vom constata, pe parcursul discursului narativ, într-un spațiu cu adevărat tridimensional, care îi este, de altfel, propriu personajului, în acea viziune "în acvariu", modalitate prin care personajul poate fi văzut cu ușurință din toate unghiurile și din toate perspectivele, asemeni micilor vietăți plasate în paralelipipedul transparent în care își derulează existența proiectată în afara spațiului vital. Incompatibilitatea cu lumea în care trăiește este evidentă tocmai prin dorința personajului de a se plasa într-un alt timp, acela fertil care rodește opere de artă, timpul grandioaselor

² Mircea Tomuș, *Prefață* la George Călinescu, *Bietul Ioanide*, Editura Minerva, colecția "Biblioteca pentru toți", București, 1973, p.13.

³ Călina Mare, *Introducere în ontologia generală*, Editura Albatros, București, 1980: "Astfel ea [geometria neeuclidiană, n.n.] a oferit prilejul pentru teoretizarea faptului, că relativa independență a gândirii umane permite construirea – prin generalizare – a unor geometrii care nu au corespondent direct în spațiul accesibil observației și experimentului. Mai mult decât atât, crearea geometriilor pluridimensionale pune în primul plan activitatea de construcție și permite să se distingă mai limpede zona de construcție a posibilului, caracteristică gândirii matematice". (p.122-124).

⁴ Mihai Șora, *Despre dialogul interior. Fragment dintr-o Antropologie Metafizică*, Editura Humanitas, București, 1995: "Numai Dumnezeu este creator în sensul plin al cuvântului. Omul nu creează; el rodește. Și nici măcar să rodească nu reușește într-un mod simplu și spontan, printr-o înflorire ca să spunem așa <<lineară>> a ființei sale spirituale, asemeni dezvoltării, cel mai adesea liniștită, uneori impetuoasă, dar întotdeauna într-un flux continuu, a vegetalului care-și îndreaptă neabătut forțele vii spre constituirea fructului său". (p.15).

construcții, dominate de geometria pătratului și a paralelipipedului, ca forme de expresie ale echilibrului, proiectate în tridimensional.

"<<În Asiria aș fi avut de lucru, nici vorbă. Aș fi ridicat Babilonul pe Euphrat, zidind în cărămizi și bronz. Nu mă-ncurcam cu reparații. Scobeam un șanț uriaș în chip de pătrat, umplându-l cu apă, și din lutul respectiv scoteam cărămida cu care clădeam zidul exterior. În mijlocul pătratului aș fi construit un turn amețitor, punând paralelipiped peste paralelipiped. Lipeam peste tot basoreliefuri colosale și monștri de teracotă. Cu aztecii lui Monteczuma cu siguranță m-aș fi înțeles [...]>>."

(George Călinescu, *Bietul Ioanide*, I, p.27-28)

Ioanide vrea să construiască și o va face, dacă nu în real, cel puțin în interioritatea sa și tot vor rodi proiectele construcțiilor sale geometrice. Gândul că nu ar putea fi înțeles de ceilalți îl amuză.

"Gândindu-se ce-ar zice dobitocii ce idei trec prin mintea sa, Ioanide râse aproape deschis, de unul singur, și-și mai umplu o ceașcă de ceai."

(George Călinescu, *Bietul Ioanide*, I, p.28)

În privința educației, Ioanide este ferm și nici n-ar fi putut fi altfel un personaj care, construind în sine, în interioritatea sa, după regulile echilibrului geometric al volumelor proiectate tridimensional. Atunci când e vorba de viața copiilor săi, se va dovedi mai încolo că pierde din hotărârea cu care își stabilește obiectivul. Și, de data aceasta, momentul nefericitului destin al fiicei sale este explicabil, prin faptul că Ioanide proiectează actul educațional în abstract.

"<<Nu e adevărat! strigă Ioanide, în gând, atins într-un punct vulnerabil. Nu mă amestec în treburile copiilor dacă se conduc singuri bine. Dar dacă se prăbușesc, să-i las în prăpastie? Asta este pedagogia dumitale?>>."

(George Călinescu, *Bietul Ioanide*, I, p.41-42)

Ioanide nu-i înțelege, de fapt, pe tineri, pentru că, preocupat de construcția nucleului său interior, își consumă toate forțele și energiile în direcția acestei linii de forță, găsindu-se lipsit de puterea de a înțelege interioritatea/intimitatea, "din punct de vedere al sincerității", a tinerilor.

*"Greutatea pentru Ioanide de a-și face o noțiune despre tineri venea de acolo că nu putea să-i surprindă în intimitatea lor nestânjenită, discutabilă și ea din punct de vedere al sincerității." (George Călinescu, *Bietul Ioanide*, I, p.65)*

Concluzia disputei dintre soții Ioanide este împărțită: arhitectul își consideră soția incapabilă de a înțelege pulsul momentului, iar aceasta îl consideră "superior", lipsit de răutate, fapt adevărat, căci ceea ce-și dorește Ioanide, dealtminteri, este crearea unei zone de protecție în jurul său. Doar atât.

"<<Această femeie inocentă, gândi Ioanide, nu vede nimic în jurul ei. Ea nu știe că acum m-am certat cu ea.>>

*<<Bietul Ioanide! medita doamna Ioanide reintrând în iatacul său. Muncește neconținut. Ce om superior! Supărarea lui este fără nici o răutate, cu ea își face rău lui însuși! Mă bucur că i-a trecut>>." (George Călinescu, *Bietul Ioanide*, I, p.44)*

Liniile de forță ale interiorității lui Ioanide sunt rezultanta disjuncției "a trăi din ..." (fapte și evenimente situate în exterioritatea sa imediată) și "a trăi prin ..." (elemente și repere coagulate într-o geometrie a interiorității sale). "Bietul" Ioanide are șansa alegerii cu toate lucrurile care decurg din aceasta: îndoiala, uneori ezitarea, cel mai adesea un consum suplimentar de efort/energie. Căci opțiunea nu e un gest ușor de realizat în timp și spațiu. Este căsătorit, dar incompatibilitatea cu soția sa este evidentă; este tată, dar comunicarea cu fiica

lor, Pica, este un act ratat; iar în plan profesional, depășește limitele convenționale ale "Breslei".

Ioanide, din lipsă de comenzi serioase, execută machete din ipsos ("*[...] reconstitua pe o masă niște machete plesnite de clădiri, rânduindu-le în jurul unei presupuse piețe în miniatură. / - Dar ce face cu machetele? se informă Gonzalv Ionescu, cu o mirare dezvăluind incomprehensibilitatea pentru el a unei asemenea fapte. / Panait Suflețel lămurii: / - Ioanide e un visător! Neprimind de la nimeni comanda de a face un for roman, el îl execută din ipsos.*", George Călinescu, *Bietul Ioanide, I, p.10*); din lipsă de înțelegere și de comunicare cu soția și cu fiica sa, caută "reprezentarea", să spunem ideală, a ceea ce înseamnă soția și fiica. Numai că și pe acest plan apar perturbări. În timp ce Ioanide vede, în Sultana, fata asupra căreia ar putea transfera tot ce ar fi putut încerca să direcționeze înspre fiica sa, Pica, Sultana nu vede în Ioanide pe omul matur, pe prietenul tatălui ei, ci pe bărbatul care poate să-i devină partener, soț. Paradoxal, cu cât dorește mai mult și reușește, în parte, să-și creeze o zonă de protecție, să fie liber, cu atât mai mult Ioanide se simte legat, dependent, de altceva/altcineva, căci părăsind, din timp în timp, zona căsniciei, intră, fără voia lui, într-o alta, pe care, în definitiv, nici nu o bănuiește ("*Cu cât era mai liber, cu atât Ioanide se simțea mai legat*", George Călinescu, *Bietul Ioanide, I, p.49*).

"- Soția dumitale, făcu Sultana un gest de dispreț, poți s-o lași oricând, știu perfect că nu-i acorzi nici o importanță... Nici nu ești obligat să dai divorț. Sunt liberă, mergem în Egipt, unde am rude. Tata îmi oferă bani. Acolo poți construi și piramide dacă vrei." (George Călinescu, *Bietul Ioanide, I, p.47-48*)

Propunerea Sultanei declanșează în interioritatea lui Ioanide "o criză morală", ideea de a se despărți de soție i se pare "o absurditate totală", iar în privința manifestărilor față de aceasta fusese greșit înțeles de către Sultana, pentru că lui Ioanide "îi repugnau afecțiunile și demonstrațiile, mulțumindu-se cu noțiunea morală tacit consimțită."

"Fața lui Ioanide deveni deodată serioasă și, ca și cum arhitectul ar fi uitat că este cu cineva în odaie, începu să se plimbe în sus și-n jos, cu mâinile la spate, meditănd. Sultana îl privea crezând că reflectează asupra propunerii. Ioanide era însă profund jignit și trecea printr-o criză morală acută. Ideea de a se despărți de Elvira i se păru de o absurditate totală, iar faptul că trecuse prin capul fetei – ca o vină a sa personală, pentru că numai purtarea lui abstractă față de soția sa ar fi putut da naștere unei asemenea opinii greșite." (George Călinescu, *Bietul Ioanide, I, p.48-49*)

Purtarea lui abstractă față de soția sa și modul "de a ameți pe unele femei prin excentricitatea lui volubilă" o fac pe Sultana să-l creadă capabil de o asemenea aventură. Când voia să fie, Ioanide era, de fapt, un om de lume cu un comportament și o interioritate nebănuite de complexe.

"Ioanide avea un mod de a ameți pe unele femei prin excentricitatea lui volubilă, prin artiștiile de idei și tensiunea lui spre o faptă glorioasă inedită, care-i procura succese neașteptate de el, în vreme ce nu le avea acolo unde le căuta."

(George Călinescu, *Bietul Ioanide, I, p.49-50*)

Glasul conștiinței morale își pune amprenta pe interioritatea lui Ioanide care se vrea consecvent cu sine însuși, cu propriile principii morale, atunci când e vorba ca prietenia cu Sultana să ia o întorsătură neprevăzută.

"Ioanide avea vreme pentru astfel de aventuri. Ce mai tată era el! Pe de o parte se scandaliza de purtările Pichii și voia s-o citeze spre a o moraliza, și el însuși aici, la câțiva pași de Elvira, ședea de vorbă cu Sultana."

(George Călinescu, *Bietul Ioanide, I, p.52*)

Ioanide nu are forța necesară de a lua o decizie, proiectează scenariul aventurii ce se întrevide în zona reperelor incerte oferite de un soț nesincer cu propria soție.

"- Sultana, zise el, da, de multe ori am visat să merg undeva departe, cu o ființă care mă înțelege, ca tine. Evident, ideea ta este ademenitoare. Nu văd însă graba. Cine ne stă în cale?" (George Călinescu, Bietul Ioanide, I, p.53)

Revine, în conștiința lui Ioanide, ideea zonei de protecție (*"Dacă fug și de tine acolo?"*, George Călinescu, Bietul Ioanide, I, p.53) din exterioritatea imediată care să-i permită să aibă liniștea interioară căci, în fond, personajul are o *"fire lucidă și foarte analitică"* (George Călinescu, Bietul Ioanide, I, p.58). Vegetalul îl atrage pentru că acesta *"îndreaptă nebănuite forțele vie spre constituirea fructului său"*⁵.

Forțele vie ale naturii trăiesc și se prelungesc prin fructul lor, prin rodul ce se naște spontan și are o evoluție lineară. Arhitectura, arta formelor și a volumelor, este în antiteză cu natura pentru faptul că geometria este rodul elaborării (*"Arhitectura, spunea el [Ioanide, n.n.], e în continuă antiteză cu natura"*, (George Călinescu, Bietul Ioanide, I, p.71). Punctul de plecare, pentru arhitectul Ioanide, este natura (*"Prefera mahalaua cea mai infectă, care prin noroiul și colibele într-o rână te face să visezi coloane dorice și unde un nuc într-o curte are semnificația unei erupții a forței vegetale"*, (George Călinescu, Bietul Ioanide, I, p.71); în antiteză cu natura se află arhitectura care, desființând-o complet, *"ca în Piața San Marco din Veneția"*, sau supunând-o *"regimului geometriei"*, se manifestă ca *"triumful ei [al arhitecturii, n.n.], al ordinii umane"*. Ioanide ajunge în etapa disjunției de tipul: ori *"totala gratuitate a naturii"*, ori *"a reprobă estetismul"*.

"<<Nu sunt decât două atitudini posibile>>, decise arhitectul: ori a admite principiul totalei gratuități a naturii, a admira cu mine franc năvălirea fluturilor, ori a reprobă estetismul și a se îngrijora de recolta livezilor."

(George Călinescu, Bietul Ioanide, I, p.90-91)

Ezită între cele două, natură ori estetism, se lasă, pentru moment, pradă îmbinării, a celor două soluții.

"Casa trebuie să se piardă între copaci și pășune, să se pătrundă de aromele pământului... un cort durabil. Aci peretele e burdușit cu greieri, cântă, patul miroase a sulcină. Îmi fac negreșit o casă țărănească, o copie sinceră după una dintr-astea, fără nici o artă înaltă." (George Călinescu, Bietul Ioanide, I, p.92-93)

Este evident faptul că teza de la care pornește Ioanide este acum cea a vegetalului, a naturii ca fundament și fundal; arhitectura se plasează în antiteză cu natura, iar sinteza se realizează prin actul *"de a construi fără nici o preocupare de utilitate."*

"- Pe mine mă cheamă Ioanide, continuă el mestecând, ceea ce ar însemna că sunt grec. De fapt sunt român, cineva probabil a fost grec de origine în familia mea. De aceea se luptă în mine două porniri contrare: una de a construi fără nici o preocupare de utilitate, alta de neîncredere în viitor." (George Călinescu, Bietul Ioanide, I, p.99)

Situația lui Ioanide este una paradoxală: a construi la propriu înseamnă a proiecta în viitor. Tocmai proiecția în viitor, însă, îl neliniștește. În felul acesta el se situează în categoria personajelor care construiesc în interioritate, în nebănuitele *"încăperi închise pentru ochiul superficial."*

"<<Nu cunoaștem niciodată bine pe oameni, medită el; ei au încăperi închise pentru ochiul superficial [...]>>." (George Călinescu, Bietul Ioanide, I, p.102)

Construind în interioritate, Ioanide trăiește în propria interioritate, este rupt de tot ceea ce nu se află în raport direct cu actul creației, al făcerii.

⁵ Op.,cit., p.15.

"Arhitectul făcu un gest evaziv cu mâna, care însă în limbajul lui însemna: <<Sunt în delirul facerii, mă absentez!>> În astfel de împrejurări, madam Ioanide nu insista."

(George Călinescu , *Bietul Ioanide*, II, p.21)

Geometria construcțiilor lui Ioanide se clădește mai întâi în interioritatea sa, chiar și atunci când primește invitația de a construi o lucrare situată în lumea dinafara personajului.

"Încă din primăvară, Ioanide primise din partea unui primar de cartier invitația de a construi o primărie monumentală și o biserică pe un vast teren cu desăvârșire degajat și care urma să constituie piața principală a cartierului."

(George Călinescu , *Bietul Ioanide*, III, p.5)

Ioanide construiește mai întâi în imaginație, reprezentarea edificiului, reduce lumea la clipa gândirii sale⁶. Arhitectul trăiește din reprezentarea, în interioritatea sa, a edificiului.

Interioritatea personajului este construită după legile raționalismului, ale echilibrului dar și ale *"lumii exclusiv plastice"*. Trăind absorbit de propria interioritate, nu percepe decât fragmentar lumea exterioară sieși (*"Absorbit în ocupările lui, n-o văzu pe Pica decât fragmentar, nu asistase la creșterea ei zilnică, morală și fizică. Goluri mari existau în amintirea sa"*, (George Călinescu , *Bietul Ioanide*, III, p.21). Moartea fiicei lui Ioanide e înțeleasă aici, dincolo de faptul în sine, ca eveniment care face parte inevitabil din ritualul creației, al zidirii care atrage după sine jertfa.

"Se pretinde că moartea Pichii o socotea un sacrificiu cerut de cer unui nou Mașter Manole, care era el, și că avea intenția de a îngropa pe Pica sub zidul bisericii. Basilica era mai mult o capodoperă personală."

(George Călinescu , *Bietul Ioanide*, III, p.37)

În rândul arhitecților, unii vorbeau de *"convertirea"* arhitectului în estetic, căci *"Ioanide construia o biserică creștină cu elemente păgâne"*. (De fapt, *"Basilica lui era o simplă demonstrație geometrică, rece, aproape atee, un joc gratuit de linii severe"*, George Călinescu , *Bietul Ioanide*, III, p.38).

Odată realizată proiecția în exterior, numai și sub formă de machetă, a geometriei rodite de relieful interior al lui Ioanide, finalizarea lucrării nici nu mai contează. Artistul a rodit imaginea viitoare construcții, artizanului (lui Butoiescu - Botticelli sau altuia de felul lui) îi revine rolul de a pune în practică acel caracter sistemic al proiectului construcției. Artistul, împreună cu geometria construcției sale ca reprezentare (macheta, imaginea bisericii) a modelului construit în interioritatea sa, vor exista numai ca proiecție care aici capătă sensul de proiecție în spațiu și timp ficțional, pe fundalul unui viitor ipotetic.

"- Crezi că mai construiește ceva în împrejurarea de față?"

- Așa sper.

- Biserica era o afacere bună. Păcat! Cu siguranță n-au să-ți dea nici un ban, ca să te împiedice s-o termini.

- E ca și gata. Altă generație o poate sfârși."

(George Călinescu , *Bietul Ioanide*, III, p.67)

De acum încolo nici pentru economia textului, din perspectivă narativă, și nici pentru relieful său interior al personajului, nu mai are nici o importanță dacă biserica va fi terminată, împlinită în volume geometrice construite. Important este, pentru Ioanide, faptul că interioritatea sa a rodit o geometrie, proiectată mai apoi pe ecranul lumii din afara

⁶ Emmanuel Lévinas, *Totalitate și Infinit, Eseu despre exterioritate*, Editura Polirom, Iași, 1999: *"Reprezentarea constă în posibilitatea de a da seama de obiect, ca și cum ar fi constituit de o gândire, ca și cum ar fi noemă. Iar aceasta reduce lumea la clipa necondiționată a gândirii"*. (p.107).

personajului, așa cum ne apare ea în roman. Restul nu mai este decât o chestiune de timp, de un timp răbdător cu oamenii, aflați sub tirania vremurilor, a evenimentelor.

Critica literară a remarcat, de altfel, problematica aparte a romanului care, prin personajul central Ioanide, pune în evidență aspecte cum sunt acelea ale confruntării dintre "om și spațiul universal, om și istorie, om și propriul său destin"⁷. În sensul celor afirmate, Ioanide "reprezintă modul cel mai elocvent de concretizare a unei estetici universaliste" este "arhitectul absolut", "concurent al naturii"⁸, care trăiește prin proiecția geometriei reliefului său interior.

BIBLIOGRAPHY:

Călinescu, George, *Bietul Ioanide*, Editura Minerva, colecția "Biblioteca pentru toți", București, 1973.

*

Lévinas, Emmanuel, *Totalitate și Infinit, Eseu despre exterioritate*, Editura Polirom, Iași, 1999;

Mare, Călina, *Introducere în ontologia generală*, Editura Albatros, București, 1980;

Șora, Mihai, *Despre dialogul interior. Fragment dintr-o Antropologie Metafizică*, Editura Humanitas, București, 1995.

⁷Mircea Tomuș, op.cit.: "Operă de planuri vaste, *Bietul Ioanide* se reazimă pe pilonii solizi ai unei arhitecturi interne impresionante; ea adăpostește mari probleme și pasiuni, precum confruntarea între om și spațiul universal, om și istorie, om și propriul său destin."(p.IX).

⁸Op.,cit.: "Faptul că el[Ioanide, n.n.] este arhitect nu reprezintă o soluție de moment, una din cheile unui presupus sistem cifrat a cărui dezlegare duce la soluția arhitect = scriitor, ci reprezintă modul cel mai elocvent de concretizare a unei estetici universale. Ioanide nu este un arhitect oarecare, nici pur și simplu arhitectul, el este arhitectul absolut care își înțelege arta nu numai ca demers concurent al naturii, ci ca o negație a naturii [...]." (pp.X-XI).

CLOSE YOUR EYES AND YOU WILL SEE THE CITY, BY IORDAN CHIMET. NOTES TO A NEW EDITION OF A LITERARY MASTERPIECE

Mircea Breaz, Assoc. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Close your eyes and you will see the City, by Iordan Chimet. Notes to a new edition of a literary masterpiece. The paper points out the importance of the most recent edition of Iordan Chimet's famous fantasy novel: Close your eyes and you will see the City (2014). The new edition of the novel represents a premiere, because it is the first illustrated edition of this fairy tale-novel, which was considered a masterpiece of the Romanian literature, winning the Award of the Romanian Writers' Union in 1970, at the time of its first publication. This edition of one of the great childhood books in the universal literature returns to the readers a revised text, enriched by Cristiana Radu's outstanding illustrations. Beside the text itself, the book has a foreword, an opening note about the edition, and a glossary helping the reader to overcome many challenges of fantasy and lexical erudition the author prompts to. In his allegoric form, the adventure and nurture novel cleverly intertwines with fairy-tale, extravaganza, fable, and parody. Written and published in the dark age of the communism, the book can be read today as a novel on liberation from constraints through fantasy and return to innocence.

Keywords: *fantasy, childhood book, fairy tale-novel, nurture novel, lexical erudition*

Iordan Chimet este, în literatura română, inegalabilul creator al *romanului-basm* (sau al *romanului-feerie*), specie a basmului cult modern pe care a ilustrat-o exemplar prin *Închide ochii și vei vedea Orașul* (Premiul Uniunii Scriitorilor din România, 1970). Dacă ar fi să preferăm o apreciere sintetică asupra statutului aparte al acestei creații a genului *fantasy* autohton, atunci o alegere s-ar impune de la sine: romanul este una dintre acele rare opere literare despre care se poate spune că sunt creații „fără precursori și fără urmași”, formulă critică emblematică prin care Ioana Em. Petrescu fixa locul *Țiganiadei* lui I. Budai-Deleanu în istoria literaturii noastre. Rațiunea situării acestui roman al căutării de sine și al formării într-o asemenea serie rezidă atât în valoarea singulară, cât și în suflul epopeic al cărții lui Iordan Chimet, o *Odissee* modernă ale cărei părți și titluri evocă alcătuirea pe cânturi a marilor eposuri: „Continui să mă întreb ce este în fond această carte? Un roman? Un roman de aventuri? Un basm?... *Închide ochii și vei vedea Orașul* e o *Odissee* a regăsirii drumurilor pierdute o dată cu ieșirea din inocența copilăriei, un comentariu suav al eternei noastre reîntoarceri...” (Simionescu, 1999: 7). Sensul profund al pledoariei pentru eterna aspirație de reîntoarcere la inocența copilăriei, recunoscută de Mircea Horia Simionescu între temeiurile simbolice ale acestei creații unice, considerată de autor ca aparținând „romanului fantastic” (Nani Nicolescu, 2007: 17), ține deopotrivă de sensurile prime și ultime ale existenței umane și ale regenerării artei. Cheia înțelegerii acestei duble morale a vieții și a creației ne-a fost dăruită tot de către Iordan Chimet, într-o mai puțin cunoscută notă editorială la *Antologia inocenței*: „Morala care s-ar putea desprinde din aventura acestei cărți ar putea fi următoarea: să nu ne temem de lucrurile la prima vedere absurde. În orice caz, nu de cele din universul artei care ne semnalează că realitatea e obosită, că ferestrele existenței sunt din ce în ce mai opace, că e necesar să ne reîntoarcem cât mai repede la linia de start de la care am plecat cândva, Copilăria, pentru a porni din nou, de astă dată în direcția cea bună.” (Chimet, 2005).

Recunoscând că stilul conversațional al lui Iordan Chimet este creator de empatie, de complicitate cu publicul receptor, Dan Culcer (1995: 553-554) subliniază remarcabila putere retorică a scriitorului de a-și ferma cititorii, copii sau adulți, grație farmecului hibrid al

scrisului său. Această forță de seducție se produce pe de o parte ca urmare a angajării unei duble condiții auctoriale, iar pe de altă parte, prin inspirata situație a scriiturii în dubla tradiție a basmului și a cărților populare: „Autorul pare să aibă psihologia unui copil care nu vrea să crească, precum Peter Pan sau Huckleberry Finn. El își asumă dubla condiție, contradictorie, a eroilor de basm care refuză să accepte că aparțin lumii basmului (deci unei pseudo-realități) și percep totuși realul drept ficțiune. (...) Sfătoșenia sadoveniană a narațiunii se îmbibă de naivitatea perspectivei, ceea ce conferă textului o remarcabilă ambiguitate, pe al cărei fond umorul absurd sau jovial și metamorfozele surprinzătoare saturează acțiunea.” O observație similară întâlnim și la Marian Popa (2009: 215), pentru care „bavardeurul Chimet este un mare producător de iordane narative, realizând literatura pentru copii cu mijloacele cele mai moderne ale literaturii pentru adulți și deopotrivă literatură adultă cu viziunea unui copil.”

Ultima ediție revizuită a romanului-feerie *Închide ochii și vei vedea Orașul* de Iordan Chimet (Cluj-Napoca, Editura ASCR, 2014) este cea de-a patra ediție în limba română și totodată prima ediție ilustrată a acestei capodopere literare. Ca bază a întocmirii ei, a fost folosită cea de-a doua ediție a cărții, considerată definitivă (București, Editura Eminescu, 1979), însă, în îngrijirea ediției, textul acesteia a fost confruntat atât cu textul primei ediții (București, Editura Ion Creangă, 1970), cât și cu acela al ediției a treia a romanului, republicat într-un volum realizat prin inedita colaborare dintre Michael Ende și Iordan Chimet (Michael Ende & Iordan Chimet, *Împreună cu Elli în Imaginaria*, București, Editura Univers, 1999). Jocul anumitor alternative a făcut, uneori, destul de dificilă opțiunea în favoarea unora sau a altora dintre aceste variante concurente, datorită varietății repetatelor intervenții ulterioare asupra textelor. Prin urmare, ori de câte ori n-am avut siguranța că acestea s-au produs ca urmare a intervenției autorului, am preferat variantele din ediția considerată definitivă (1979). Pe de altă parte, tocmai observarea anumitor modificări survenite de la o ediție la alta, fie acestea în ordine intratextuală (în planul expresivității lexico-semantică, al punctuației afective sau al sintaxei narative) sau intertextuală (contrageri sau extensii textuale, mai cu seamă de la prima la a doua ediție), a avut darul de a ne releva și unele sensuri ale devenirii creației lui Iordan Chimet la care ne vom referi, poate, cu o altă ocazie.

Îngrijirea romanului n-ar fi fost posibilă, așadar, fără relectura și analiza comparativă a textelor celor trei ediții anterioare, care au făcut să constatăm unele diferențe între variante. De aici, următoarele trei categorii mai importante de situații cu care ne-am confruntat, în ordinea revizuirii textului, și la care ne vom referi succint în continuare: **(I)** situațiile care n-ar fi putut fi rezolvate fără consultarea și folosirea materialului lexical al primei ediții (1970); **(II)** situațiile în care, date fiind diferențele dintre primele două ediții și cea de-a treia (1999), am optat în general pentru păstrarea soluțiilor din ediția a doua (1979); **(III)** situațiile în care, constatând unele inadvertențe în toate cele trei ediții anterioare, am recurs la îndreptările din această ediție (2014). Pentru aceasta, ne-am ghidat – de câte ori a fost util sau posibil – și după modelul revizuirilor operate în timp de către autorul însuși, extinzând uneori perspectiva căutărilor comparative și asupra altor creații din opera lui Iordan Chimet: *Lamento pentru peștișorul Baltazar* (1968), *Câte-o găză, câte-o floare, câte-un fluture mai mare* (1974), *Baladă pentru vechiul drum* (1976), *Exil* (1999).

Relevanța utilizării unor asemenea extensii comparative corespunde unității de ansamblu a creației lui Iordan Chimet, sensurilor sale structurale majore, în privința cărora posteritatea critică a întreținut nu o dată, un adevărat consens al erorii: „Din păcate, posteritatea reține clasificări eronate ale unei părți din scrierile lui Iordan Chimet, incluzând-o literaturii pentru copii, pe când ele nu sunt decât transferuri, evaziuni din noua realitate militaro-totalitară în care a sucombat întreaga vioiciune de spirit românească. Atâta câtă a fost! Ne referim astfel la volumele *Lamento pentru peștișorul Baltazar*, 1968, *Câte o găză*,

câte o floare, câte-un fluture mai mare, 1970, *Închide ochii și vei vedea orașul*, 1970, ediție definitivă în 1979, ce avea să-l inspire pe Michael Ende în alcătuirea excepționalei *Povești fără sfârșit*. Nici *Antologia Inocenței. Cele 12 luni ale visului* nu sunt dedicate exclusiv copiilor, cum se cataloghează actualmente aceste creații, în mod abuziv, ori poate de-a dreptul rău intenționat (minimalizant).” (Gheț, 2006: 13). Iordan Chimet a plătit însă prețul acestei singularități literare asumate, cu ceea ce Monica Gheț (2006: 13) considera că reprezintă demnitatea quijotescă a unui „ultim reprezentant al generației de război”. Este reluată în această inspirată apreciere o binemeritată recunoaștere literară și repunere în drepturi a condiției operei lui Iordan Chimet, exprimată relativ frecvent în critica literară actuală: „E prețul pe care a trebuit să-l plătească acest vrăjitor cu suflet de copil pentru marginalitatea sa asumată. A avut curajul de a rămâne, în așteptarea unor vremuri mai bune, doar un «ciudat» autor de cărți greu clasificabile, în afara modelelor și rețetelor care-și disputau întâietatea în arena literară. Prejudiciile condescendente au căutat să-l exileze pe fantastul «spiriduș» într-un raft al curiozităților frecventate doar de un cerc restrâns de cunoscători: Chimet-autor pentru copii, Chimet-autor de antologii-manifest pentru inocența adulților, pentru libertatea imaginației și dreptul la memorie...” (Cernat, 2001).

I. Faptul că prima ediție (1970) a fost dezvoltată ulterior de către autor a făcut ca, în unele locuri textuale ale revizuirilor din ediția a doua (1979), să mai poată fi recunoscute urme ale acestor prefaceri, rezultând fie din suprapuneri accidentale ale celor două versiuni concurente, fie din greșeli de tipar, preluate uneori ca atare și în ediția a treia (1999). În asemenea situații, materialul lexical al primei elaborări s-a dovedit indispensabil rectificărilor cuvenite. Doar astfel a fost posibilă, spre exemplu, evitarea nedoritei repetiții în succesiune a adjectivului „*mândre*” (1979) sau a formulei „*sfiioase sau mândre*” (1999), prin înlocuirea cu „*frumoase*”, potrivit primei ediții: „căci, *sfiioase sau mândre*, (...) toate sunteți *frumoase* și demne și pline de farmec.” (cap. 18). Tot prin recursul la prima ediție am putut corecta și formula de adresare colocvială din dialogul prietenilor supranaturali ai lui Elli: „*Înțelegi acum, zână dragă...*”, nu „*Înțelegeți acum...*” (cap. 10). Numai apelând, așadar, la prima versiune, a mai putut fi restabilită logica unor enunțuri perturbate uneori de urme (redundante sau nu) ale șantierului de creație, iar alteori de urmările unor greșeli de tipar perpetuate de la o ediție la alta. Prin producerea unor asemenea schimbări accidentale, enunțurile își pierdeau coerența sau coeziunea, ca în situațiile următoare, evident neintenționate de autor: în poezia Ciocârlanului, de la începutul romanului (cap. 5), e clar că „*gardianul* iese cu un baston din tufiș” (ca în prima ediție), nu „*grădinarul*, cum greșit apare în cele două ediții ulterioare (1979, 1999); în tablourile finale (cap. 26), e de asemenea evident că nu nevăstuica „*adulmecă*” urma vreunui ogar, ci, dimpotrivă, nevăstuicii foarte grăbite „n-ar mai fi putut să-i adulmece urma *niciun ogar*” (1970, 2014) (nu „*niciunui ogar*”) (1979, 1999), ca și faptul că, în drum spre casă, Elli și Hector vor fi zărit în depărtare nu „*clopoțele* senine” (1979, 1999), ci, cu siguranță, „*clopotnițele* senine” ale vechiului Oraș (1970, 2014).

II. Întrucât textul ediției a doua (1979) a stat la baza prezentei reeditări, variantele sale de conținut ne-au orientat, de regulă, alegerile. Ca atare, atunci când am descoperit anumite neconcordanțe între cele trei ediții, am optat pentru alternativele lexicale din această ediție, care coincid uneori și cu acelea din prima ediție (1970). Prin urmare, pentru că poartă o amprentă stilistică mai marcat intențională, a fost preferată varianta „*vorba este ce facem până mâine?*” (ca în ediția din 1979), nu „*întrebarea este...*” (ca în ediția din 1999) (cap. 12). La fel am procedat în enunțul „Este drept că *n-auhămăit* toată noaptea”, în care contextul nu trimite, evident, la persoana povestitorului („*n-amhămăit*”, cum apare în 1999), ci, desigur, la lătratul nocturn al câinilor („*n-auhămăit*” ele, „*cotarlele*”), ca în ediția din 1979 (cap. 12). Într-o altă situație („Cu toate acestea, parcă tot piticii portocalii erau...”), aceeași logică discursivă face

ca, în context, varianta corectă să fie, din nou, aceea din primele două ediții, în care apare adverbul *tot*, folosit cu valoare de întărire, de confirmare, și nu adjectivul pronominal nehotărât *toți*, ca în ediția din 1999 (cap. 17). Alte câteva exemple din aceeași categorie: „o treabă *pe rostul meu*” (1970, 1979), nu „*pe potrivea mea*” (1999) (cap. 18); *Oraș* (1970, 1979), în loc de *oraș* (1999), într-o construcție în care este savuros șarjat stilul lui Ion Creangă: „Drumul din pădurea piticilor, înapoi, spre *Orașul* vechi, e aproape la fel de anevoios ca drumul din *Oraș* înspre pădure.” (cap. 19); sacii cu tutun ai lui Barba Iani evident că „*te îmbiau*” (1970, 1979), nu „*se îmbiau*” (1999) (cap. 19); mama lui Elli își caută copila „sub frunzele de *mosc*” (1970, 1979), nu „de *arnică*” (1999) (cap. 20); „cum *tragi* un morcov...” (1970, 1979), nu „cum *trag* un morcov...” (1999) (cap. 22); „*E bine*” (1970, 1979), nu „*Ei bine*” (1999), deoarece contextul reclamă utilizarea formei verbului *a fi* („*E*”), nu a interjecției („*Ei*”); „muierile și-au tras *fișurile* (*sau fișiele*) pe ochi” (2014), nu *basmalele* (1999), dar nici *fâșiile* (1970, 1979), care e pluralul de la *fâșie*, nu de la *fișiu* (cap. 25); în fine, în epitaful aventurii în lumea piticilor, am optat pentru forma de plural a pronumelui demonstrativ, considerând că ea trimite, ca subiect, atât la puterea gândului, cât și la aceea a dragostei: „Nici voi, oamenii, nici noi, piticii, nu ne putem întoarce înapoi. Ci numai gândul. Ci numai dragostea. Și *acestea*, rareori” (1970, 1979), nu „... și *aceasta*, rareori” (1999) (cap. 26).

Mai semnalăm și faptul că din ediția a treia lipsesc uneori cuvinte indispensabile înțelegerii textului, ca în cazul omiterii adverbului de negație *nu*, prin care se răstoarnă sensul enunțului. Or, seria de consecințe care precipită deznodământul romanului este declanșată tocmai de faptul că piticul Cuc *nu* ia în considerare o realitate aparent lipsită de importanță, prin urmare: „Cuc *nu a luat în seamă* un fapt neînsemnat...” (1970, 1979), în loc de „Cuc *a luat în seamă* un fapt neînsemnat...” (1999) (cap. 25). În schimb, în aceeași ediție a treia, Cuc nu e confundat cu Muc, ca în cele două ediții precedente (cap. 26). De asemenea, au mai existat în ediția a treia și unele rezolvări textuale salutare, care au fost păstrate ca atare și în ediția 2014, ca în situațiile în care sunt îndreptate unele dezacorduri – „*sunt*” (1999), în loc de „*e*” (1979): „*Ei*, dar *sunt* Belizarie, Adelaida și Samson...” (cap. 17) – sau sunt evitate cacofonii, altfel, de neînălțurat: „*Din câte știi*, cormoranii au un bun renume...” (1999), în loc de „*Eu știam că cormoranii...*” (1970, 1979) (cap. 5); „*o nevăstuică tare curioasă, cu coada ridicată moț...*” (1999), în loc de „*o nevăstuică cu coada ridicată moț...*” (1970, 1979) (cap. 26). Pe de altă parte însă, din ediția a treia au fost omise unele mici, dar semnificative fragmente de text, pe care le-am reintrodus în textul ultimei ediții (2014), în acord cu varianta definitivă a romanului. Acesta a fost cazul uneia dintre replicile veveriței, din dialogul nocturn al viețuitoarelor lunatice (cap. 25), dar și al unor părți din răspunsurile meșterului Drăcovenie din care ar fi putut fi mai bine înțelese cauzele trimiterii în recunoaștere a unui porcușor-de-apă dulce sau a vreunui bucătar din echipajul meșterului, respectiv câteva scurte secvențe din discursul înșelător al meșterului Drăcovenie, între care și această întrebare retorică adresată zânei Coralîn: „*Așa-i că rostogolești privirea în toate părțile și nu știi ce să faci?...*” (cap. 9). Totodată, completarea după ediția 1979 a unor omisiuni de text constatate în reeditarea din 1999 a avut și menirea de a restitui textului ambiguitățile intenționate de către autor, ca în „chipul tău *trist* să ți-l privesc” (cap. 6), dintr-o construcție repetitivă din care lipsea, la republicare, tocmai calificativul *trist*, a cărui poziție în construcție putea fi înțeleasă fie ca o complinire adjectivală, fie ca o determinare adverbială.

III. Pentru toate problemele de utilizare a limbii române literare actuale în textul revizuit al romanului, au fost respectate normele morfologice și regulile ortografice și de punctuație în vigoare, inclusiv cele privitoare la revenirea în grafia limbii române la utilizarea lui „â” în interiorul cuvintelor și a formei „sunt (suntem, sunteți)”. Pronumele negative *niciunul* (*niciuna*) și adjectivele pronominale negative *niciun* (*nicio*) au fost scrise într-un

singur cuvânt, ceea ce le deosebește de scrierea în cuvinte separate a adverbului *nici* urmat de articolul *un* (*o*), respectiv a conjuncției *nici*, urmată de numeralul *un* (*o*) sau de pronumele nehotărât *unul* (*una*). Au fost respectate însă alternanțele morfosintactice care dau farmecul stilistic inconfundabil al scrisului lui Iordan Chimet, în planul idiolectic al expresivității lexico-semantice, al punctuației afective sau al sintaxei narative.

Au fost înlăturate greșelile (probabil) de tehnoredactare care au fost preluate ca atare în cele trei ediții anterioare. În această situație s-au găsit o serie de adverbe de mod, între care și *astfel*, folosit greșit în locul lui *altfel* („... căci, *altfel*, de ce aş purta pe cap o tichie de paie?”) (cap. 18), dar și unele unități frazeologice, ca, de exemplu, „*cu șosele și momele*” (2014), expresie care a fost preferată variantelor „*cu șoseli și momeli*” (1970, 1979), respectiv „*cu șosele și momele*” (1999). Au fost îndepărtate și greșelile de tipar care, pe alocuri, au avut urmări în privința utilizării corecte a semnelor ortografice și de punctuație. Ghidându-ne după modelul unor construcții similare alcătuite de către autor, am căutat să regularizăm întrebuințarea virgulei, mai ales în cazul subordonatelor atributive (explicative sau determinative), condiționale, finale și consecutive, marcarea consecventă prin virgulă sau perechea de virgule a vocativelor, a imperativelor și a apozitiilor, respectiv izolarea corectă prin perechea de virgule sau de linii de pauză a cuvintelor și a propozițiilor intercalate sau incidente. Firește că nu au intrat aici în discuție așa-numitele „iordane narative” (Popa, 2009) ale autorului, adică licențele literare specifice stilului său. Ajunși însă la problematica invenției și a planurilor narative, mai adăugăm doar faptul că, precum Homer odinioară, e posibil ca autorul însuși, deliberat sau nu, să fi încurcat uneori vocile narative. Prin urmare, a fost nevoie ca ele să fie discret restabilite, cum se întâmplă în capitolul 21, unde nu s-a observat până acum că, dacă piticul Ciupercuță a început să spună povestea de sâmbătă (*În Munții Stâncoși*), atunci trebuie că tot el a fost acela care a și încheiat-o („*Ciupercuță* sfârșise povestea...” (2014), nu *Surceluță* (!), cum greșit apare în toate celelalte ediții. De altfel, *Ciupercuță* nu e repus în drepturile sale interlocutive nici în capitolul 24, în care, din nou, tot el e singurul nedreptățit. Așa încât, în loc de *Surceluță* (1970, 1979, 1999), să citim de acum înainte *Ciupercuță*: „Țin prinsoare, oftă *Ciupercuță*, că mai înainte de două clipite voi lăcrima.” (2014).

Au fost restabilite acordurile corecte dintre subiect (uneori, subiect multiplu) și predicat, de exemplu: „privirile *acopereau* (nu *acoperea*) cu lumina lor...” (cap. 23); „nu *s-au* mai pomenit asemenea întâmplări”, în loc de „nu *s-a* mai pomenit asemenea întâmplări”, în schimb, „nu *s-a* mai pomenit așa ceva”, în loc de „nu *s-au* mai pomenit așa ceva” (cap. 27); „pe Gagafu *l-au* ajuns blestemul și pedeapsa celor năpăstuiți de el...”, în loc de „*l-a* ajuns...” (cap. 13); „... o vrajbă, o ocară, o năpastă *ne-au venit* pe cap din senin...”, în loc de „... *ne-a venit* pe cap” (cap. 18); „țipetele, șoaptele, mormăitul și cântecul... *tăcură*”, în loc de „... *tăcu*” (cap. 24).

A fost urmărită consecvența folosirii corecte a verbelor la viitorul popular și la viitorul anterior. În privința verbele la prezumtiv, n-a fost nevoie să intervenim decât pentru scrierea corectă a formelor de persoana a doua (sg.) „*îi fi ostenit*” și „*îi fi zărit-o*” (2014), în loc de „*ai fi ostenit*” (1970, 1979), „*oi fi ostenit*” (1999) sau „*ai fi zărit-o*” (1979, 1999) (cap. 26). Au mai fost restabilite și unele concordanțe verbale dintre forme de condițional-optativ perfect: „dacă *ai fi voit* (nu *ai voit*), ... *ți-ar fi trebuit*...” (cap. 23).

Am mai intervenit de asemenea pentru folosirea corectă a formelor neaccentuate ale pronumelor personale în D. și Ac., în trei mari categorii de ocurențe: în scrierea alăturată a formelor în D. și Ac., de exemplu: „să *v-o* spun, nu, să *vi-o* spun”; pe lângă compusul *ceea ce* și formele sale flexionare, de exemplu: „*cele ce-i / cele ce le* vor ieși în cale”; în dublarea prin aceste forme neaccentuate a substantivelor comune sau proprii cu funcție de complement

direct sau indirect. Au mai fost corectate și câteva forme ale articolului posesiv (genitival), ca și unele forme flexionare ale pronumelor relative: „*Cui* (nu *cine*) reușește... îi sunt deschise toate tainele...” (cap. 24).

Scopul întocmirii glosarului de la sfârșitul cărții nu a fost acela de a traduce licențele de exprimare ale scriitorului (de altfel, nici n-ar fi fost posibil), ci doar de a-i avertiza pe această cale pe cititori asupra necesității de a se „înarma” lexical, fie și numai sumar, pentru cea mai temerară expediție în care s-ar putea aventura: călătoria în povestea fără sfârșit a cuvântului care instruieste prin erudiție, delectează prin raritate și cucerește prin accentele de implicare subiectivă a naratorului. Acesta își atrage cititorii în povestea fără sfârșit a semnelor cărții, călătorind alături de ei într-o nemaipomenită aventură a limbajului. Semnele imprevizibile care marchează itinerarul și peripețiile acestui drum sunt adesea înșelătoare, câtă vreme, inventate sau nu, înseși cuvintele-cheie care le-ar putea desluși tâlcul sunt fundamental și necesar ambigue. Uneori, aceste cuvinte numai par invenții ale scriitorului, alteori însă ele chiar sunt creații de autor, iar cititorii sunt lăsați, și în această privință, să descopere și să decidă singuri sensurile de urmat. Deși solidar în general cu tovarășii săi de drum, naratorul îi tachinează totuși frecvent, fie punându-le la încercare vigilența narativă, prin tentative amuzate de inducere în eroare, fie supunându-i, ca-n poveste, la probe de fantezie lexicală de un umor molipsitor, ca în această defilare eroi-comico-satirică a alaiului de viețuitoare imagine din deznodământul cărții: „Un convoi ciudat, în care puteai deosebi cu greu în mulțime *gărgăuni* și *răcișori*, *carcaleți* și *bâz-bâz*, *coconi* și *strepeziți*, *zăpăuși* și *clăpăuge*, *ițcani* și *berestence* și alte zburătoare mari și mici, cu puf și pene. *Capul mi-l dau pe un crețar fără zimți dacă ați mai auzit cândva pomenindu-se de asemenea găze.*” (cap. 25). Am ales, pentru exemplificare, acest mic fragment de feerie naturistă, pentru că tabloul trimite pe de o parte la caracterul hibrid al speciei (roman-basm, roman-feerie), iar pe de altă parte, pentru că oglindește perturbarea echilibrului dintre tărâmul oamenilor și cel al piticilor, două lumi aflate într-o conjuncție accidentală. De aici, sugestia de transgresiune caricaturală a individuației, de transfer insidios al proprietăților, de contopire grotescă a regnurilor, într-un amestec instabil de entități și de atribute concrete și abstracte: „În acest caz – remarcă Marian Popa (2009: 215) – domină fantezia, utilă inventarierii imposibilului specific miraculosului reproductiv.”

Treptat, autorul încearcă să-și inițieze cititorii și în ceea ce privește codurile sale expresive, licențe literare sau nu, unele explicate, altele nu, dar incitând mereu aluziv – și întotdeauna cu o jovialitate irezistibilă – la descoperirea pentru sine a plăcerii textului: „Rândurile sunt semnificative pentru umorul subtil care se degajă din paginile acestei cărți, umor ce rezidă nu numai în atitudinea voit ambiguă a autorului care, adresându-se celor mici, se știe de fapt ascultat și înțeles de cei mari, dar și în limbajul său aluziv, subtextual, într-o serie de elemente ce ilustrează calitățile stilistice remarcabile ale volumului: spontaneitatea și ingeniozitatea expresiei, vivacitatea dialogurilor, inepuizabila fantezie și libertate de spirit.” (Anghelescu, 1978: 306).

Dacă autorul înțelege să lămurească câteodată sensurile unora dintre licențele sale poetice, aceasta se întâmplă numai pentru ca, în privința altor „iordane narrative” de aceeași natură, cititorii să poată să ajungă și singuri la înțelegere, urmând căi de reflecție personale, care, pornind de la indicii (con)textuali observabili, să se continue în propria lor imaginație afectivă. Și în acest sens, naratorul e un mare iubitor de nuanțe lexicale, pentru că, operând prin transferuri (mai mult sau mai puțin obișnuite) între regnuri, distincțiile dintre aceste foarte mici diferențe au rolul de a trimite la epitețe morale și de a sugera tipologii sau caractere umane. Spre exemplu, chiar dacă *țarcile* și *gaițele* sunt deopotrivă însoțitoarele piticilor, cei doi termeni denumind tot un fel de coțofană, din același neam cu corbul, gaița se

dovedește totuși mai „toacă-gură”, mai „știrică” decât țarca, cu trimitere la persoane care vorbesc tot foarte mult, însă adesea și fără rost sau de rău, dovedindu-se astfel nu numai simple flecare, guralive, limbute, cicălitoare etc., ci și clevetitoare, bârfitoare, gâlcevitoare, palavragioaice etc. Prin sugestia acestor sinonime depreciative ale acțiunii de colportare, vorbăria parazitară este amendată ca opus nedorit al taifasului, conversație plăcută, chiar dacă uneori gratuită sau pe teme minore.

Cu o inepuizabilă generozitate, povestitorul stimulează instinctul lingvistic nativ al cititorilor săi. El are răbdarea de a le oferi cititorilor săi nenumărate prilejuri de „învățare” lexicală. Deși nu pierde niciodată prilejul de a șarja lumea școlii, subtilele sale ghidaje de apropiere lexicală relevă, în ordine inductivă, deductivă sau transductivă, o certă vocație pedagogică. Iată-l, spre exemplu, pe autor, dând uneori explicații didactice, de dicționar școlar: „Pe cap purta o *pălărie ascuțită cu trei colțuri*, căreia i se mai spune și *tricorn*.” (cap. 7); „Era o *jiganie* (da, ați înțeles bine: ceva între *gânganie* și *jigodie*, dar mult, o! mult mai netrebnică).” (cap. 2); „... căci cine spunea atunci *călător* sau *drumeț* sau *pribeag*, spunea *înțelept*.” (cap. 14). Cititorii, la rândul lor, simțindu-se din ce în ce mai încrezători în sine și mai solidari cu maestrul lor, se lasă inițiați în tainele cuvântului cu putere de întemeiere sau de orientare existențială: „Ca în *Alice in Wonderland*, jocurile de cuvinte creează, în virtutea aceluiași principiu magic-inaurativ al corespondenței dintre cuvinte, ființe și lucruri, modificări ale realității.” (Cernat, 2000).

Când sensurile lexico-semantică nu pot fi desprinse nici contextual, și nici prin explicații directe, atunci autorul își ghidează cititorii recurând la serii sinonimice explicative. Alternând variate registre stilistice și tonalități expresive, aceste lanțuri sinonimice sugerează valori și atitudini dintre cele mai diverse: înalte (grave, solemne, patetice), dar și comice, (auto)ironice, parodice, satirice sau chiar polemice. Spre exemplu, în același paragraf, pentru *lectică*, sunt dați atât echivalenți din registrul înalt, ca „*faeton, rădvan, caleașcă*” (termenul obișnuit e dat aici ultimul, în înșiruire), cât și sinonime din registre expresive din ce în ce mai depreciative: „*teleguță, patașcă, droșcă, haraba, cotineăță*” (cap. 17). Uneori, însuși jocul hermeneutic al înscrierii anumitor sinonime ca termeni inițiali, mediani sau finali ai anumitor serii explicative sugerează axe ideatice și valorizări discursive diferite sau chiar opuse, ca urmare a raportării microtextuale la numeroși echivalenți comuni, care, în contexte enumerative, apar fie în poziții mediane, neutre, pentru a nu mai fi folosiți în continuare aproape deloc („*boată, năframă, maramă, broboadă, fișiu înflorat*”), fie, dimpotrivă, ca termeni primi sau ultimi la care de asemenea autorul nu va mai recurge ulterior, preferând echivalenții sinonimici intermediari din lanțurile explicative respective: „*tânguială, vaiet, oftat, bocet, scâncet*” (cap. 17). Este evident, așadar, că alegerile scriitorului vizează și validează anumite sensuri de urmat pentru înțelegerea textului, nu numai la nivelul câmpurilor contextuale în care apar lanțurile sinonimice respective, ci și în planul de ansamblu al cărții, sprijinind astfel atât efortul comprehensiv al lecturilor prime, lineare, cât și acela interpretativ al relecturilor tabulare.

Travaliul artistic dedicat al Cristiane Radu ne îndreptățește să subliniem, de asemenea, și remarcabila ținută grafică a romanului și îndeosebi calitatea ilustrației. Prin variate accentuări expresive, inventivitatea rafinată a plăsmuirilor Cristiane Radu încarcă simbolismul formelor cu nostalgia pierdutei unități dintre fantezie și gândire, uneori în manieră naiv-sentimentală, alteori cu accente suprarealiste. Aceasta face ca, rezonând profund la evazionismul animist al creației lui Iordan Chimet, viziunea plastică a Cristiane Radu să ne ofere o lectură iconică, la rândul ei, profund inspirată, de o neobișnuită sensibilitate plastică și forță de emanație spirituală. Credem însă că, oricare ar fi perspectiva hermeneutică din care poate fi recunoscută valoarea contribuției artistice a ilustratoarei („traducătoare”, „interpretă”

sau „coautoare plastică” a lumii de semne a cărții lui Iordan Chimet), temeiurile artei sale se dovedesc consubstanțiale cu cele ale scriitorului însuși, în misiunea comună de a restitui prin opera de artă adevăruri simple și vechi de când lumea: „Poate că unul din marile rosturi ale scriitorului – ale oricărui artist – este de a privi cu ochii limpezi, puri, în jur, pentru a descoperi din nou adevărurile banale, ignorate, risipite și pierdute mereu, pe care trebuie să le afle, mai devreme sau mai târziu, fiecare generație. Aceste idei, «bătrâne și simple ca dealurile», de care pomenea Joseph Conrad, în jurul cărora destinul speței s-a călit ca în jurul unei osii...” (Chimet, 1979: 4).

Misterul descoperirii Orașului, deopotrivă prin limbajul verbal și cel vizual, e marea răsplată spirituală, fie și trecătoare, a desprinderii de contingent și a explorării interioare. Ea face ca, în străfundurile nealterate ale propriei sensibilități, să (re)descoperim inocența primară, ingenuitatea edenică de la începuturile ființei, un tărâm al făgăduinței pe care fiecare dintre noi îl poartă în sine ca o promisiune a tinereții fără bătrânețe și a vieții fără de moarte. Ilustrația cărții ne conduce către ușa secretă a universului vârstei infantile, ea deschide o poartă care duce *Dincolo*. Pentru a ne orienta și regăsi în meandrele acestui topos imaginar compensativ, Cristiana Radu ne dăruiește o inedită busolă imagistică, foarte sensibilă la jocul tonalităților, al ambianțelor cromatice. Acest instrument magic indică mereu nordul simbolic al romanului – dialectica relației dintre Oraș și Vechiul Oraș –, iar soluțiile plastice care se revendică și din arta abstractă, dar și din prospețimea ludică a picturii naive, susțin, revelându-le ca atribute ale propriei viziuni artistice, originalitatea, unitatea și omogenitatea fantasticului românesc.

Schemele cromatice care sugerează vitalitatea debordantă traduc vizual exuberanța paradisiacă a vieții din zorii civilizației (simbolul Orașului, ca cetate a idealului), în vreme ce lipsa acestor scheme trimite la devitalizarea profană a lumii Vechiului Oraș. Pe de altă parte, locurile vizuale ale alternanței dintre spațiile ocupate de monocromii și cele ale îndrăznelilor policromatice semnaleză prin registre iconice sugestive locurile textuale ale opoziției sau, dimpotrivă, ale fuziunii dintre realitate și irealitate. Aceasta este, în fond, esența fantasticului de tip nou care caracterizează specia hibridă a „romanului-basm” sau a așa-numitului „roman-feerie”: „Nu mai are loc coliziunea celor două planuri opuse, se anulează caracterul insurgent al irealului, al cărui prim scop era scurtcircuitarea universului logic. Basmul spulberă agresivitatea inițială a celor două lumi și realizează nu numai o coexistență, dar chiar o fuziune paradoxală: miraculosul devine firesc, firescul devine miraculos. Și lumea mea dunăreană a descins în basm – cadrul cel mai generos care îi putea fi oferit, fără să mai existe ispita vreunei alte alternative.” (Chimet, 1979: 304).

Demersul editorial – deopotrivă salutar și temerar – care a făcut posibilă restituirea romanului pentru cititorii săi actuali, într-o splendidă ediție ilustrată, reprezintă o nouă contribuție la biografia spirituală a acestei cărți și, totodată, un gest de reverență față de memoria scriitorului, care și-a dorit întotdeauna pentru creațiile sale singulare un destin cultural mai drept.

BIBLIOGRAPHY:

Anghelescu, Adrian (1978). *Peregrin la porțile visului*. În: *Creație și viață* (pp. 300-309). București: Editura Eminescu.

Breaz, Mircea (2014) *Nota asupra ediției și glosar*. În: Iordan Chimet, *Închide ochii și vei vedea Orașul*. Ediția a patra. Ilustrații de Cristiana Radu; prefață de Irina Petraș; notă asupra ediției și glosar de Mircea Breaz; ediție îngrijită de Mircea Breaz (pp. 273-284). Cluj-Napoca: Editura ASCR.

- Cernat, Paul (2000). *Scrisori din Țara Minunilor*. În: *Observator cultural*, Nr. 25/ 15 august 2000 (http://www.observatorcultural.ro/Scrisori-din-Tara-Minunilor*articleID_5450-articles_details.html)
- Cernat, Paul (2001). *Întoarcerea peștișorului Baltazar*. În: *Observator cultural*, Nr. 59/ 10 aprilie 2001 (http://www.observatorcultural.ro/Intoarcerea-pestisorului-Baltazar*articleID_2918-articles_details.html)
- Chimet, Iordan (1968). *Lamento pentru peștișorul Baltazar*. Coperta și ilustrațiile: G. Tomaziu. București: Editura pentru Literatură.
- Chimet, Iordan (1970). *Închide ochii și vei vedea Orașul*. Ediția I. București: Editura Ion Creangă. Ilustrația copertei: Sabin Bălașa.
- Chimet, Iordan (1972). *Cele douăsprezece luni ale visului. Antologia inocenței*. Coperta: Done Stan. București: Editura Ion Creangă.
- Chimet, Iordan (1974). *Câte-o găză, câte-o floare, câte-un fluture mai mare*. Copertă și ilustrații: Lena Constante. București: Editura Ion Creangă.
- Chimet, Iordan (1976). *Baladă pentru vechiul drum*. București: Editura Eminescu.
- Chimet, Iordan (1979). *Expediție târzie în amintirea unei cărți. Postfață*. În: *Închide ochii și vei vedea Orașul*. Ediția a doua, postfață de autor. Coperta seriei: Val Munteanu (pp. 282-307). București: Editura Eminescu. Colecția *Biblioteca de proză română contemporană*.
- Chimet, Iordan (1979). *Închide ochii și vei vedea Orașul*. Ediția a doua, postfață de autor. Coperta seriei: Val Munteanu. București: Editura Eminescu, Colecția *Biblioteca de proză română contemporană*.
- Chimet, Iordan (1999). *În loc de postfață sau Cuvântul supraviețuitorului*. În: Michael Ende & Iordan Chimet (1999). *Împreună cu Elli în Imaginaria* (pp. 297-302). București: Editura Univers. Colecția *Iuventus*.
- Chimet, Iordan (2000). *Exil. Lamento pentru peștișorul Baltazar*. Editor: Maria Marian. Traducere în limba germană: Dana Ranga. București: Editura Universal Dalsi.
- Chimet, Iordan (2005). *Antologia inocenței – ediție nouă*. În: *România Literară*, Anul XXXVII, Nr: 51-52 (28/12/2004 - 11/01/2005).
- Chimet, Iordan (2014). *Închide ochii și vei vedea Orașul*. Ediția a patra. Ilustrații de Cristiana Radu; prefață de Irina Petraș; notă asupra ediției și glosar de Mircea Breaz; ediție îngrijită de Mircea Breaz. Cluj-Napoca: Editura ASCR.
- Culcer, Dan (1995). *Iordan Chimet*. În: *Dicționar de scriitori români* (pp. 553-555). București: Editura Fundației Culturale Române.
- Ende, Michael; Chimet, Iordan (1999). *Împreună cu Elli în Imaginaria*. [*Închide ochii și vei vedea Orașul*. Roman-feerie de Iordan Chimet, ediția a treia; *Povestea Saltimbancilor*. Piesă de Michael Ende; *Scrisori printre gratii Ende-Chimet, 1977-1989*. Corespondență Michael Ende – Iordan Chimet]. *Cuvânt înainte*: Mircea Horia Simionescu. *În loc de postfață sau Cuvântul supraviețuitorului*: Iordan Chimet. Coperta de Marian Coman, după un desen de Michael Ende. București: Editura Univers. Colecția *Iuventus*.
- Nani Nicolescu, Gabriela (2007). *Iordan Chimet: „Scriitorul e un paznic al valorilor”*. Interviu. În: *România Literară*, Anul XXXIX, Nr: 25/ 29 iunie 2007 (29/06/2007 - 05/07/2007), pp. 16-18.
- Gheț, Monica (2006). „*Ultimul Don Quijote*”. În: *Tribuna*, Anul V, Nr. 91/ 2006, p. 13. Cluj-Napoca: 16-30 iunie 2006.
- Petraș, Irina (2014). *Călătorie în Imaginaria. Prefață*. În: Iordan Chimet, *Închide ochii și vei vedea Orașul*. Ediția a patra. Ilustrații de Cristiana Radu; prefață de Irina Petraș; notă asupra ediției și glosar de Mircea Breaz; ediție îngrijită de Mircea Breaz (pp. 7-10). Cluj-Napoca: Editura ASCR.

Popa, Marian (2009). *Evazionism pe viață: Iordan Chimet*. În: *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (pp. 212-216). București: Editura Semne.

Simionescu, Mircea Horia (1999). *Ende și Chimet – o fantastică prietenie literară...* În: Michael Ende & Iordan Chimet. *Împreună cu Elli în Imaginaria* (pp. 5-16). București: Editura Univers. Colecția *Iuventus*.

CULTURAL ELITE AND IDEOLOGICAL CHALLENGES

Nicoleta Sălcudeanu, Scientific Researcher, ICSU, "Gh. Șincai" Institute for Socio-Humanistic Studies of the Romanian Academy, Tîrgu Mureș

Abstract: At the moment, the intellectuals are forced to redefine their position and role. In a world of "weak thought", he would not exist otherwise than as any other man. But because we are not living in a world of „weak thought”, even if we delude ourselves, the intellectual can become a simple pawn implanted in different societal configurations, from foundations that promote civil ideals to international consortia, from subtly politically colored stipends to civil society. Between the latter and the entering of thought into captivity, the way is not too long and sometimes not even noticeable. The distance between the captive and free thinking is extremely short and Flaubert captures it beautifully in his strategy of denouncing the ready-made ideas apparently done just by their glorification. If assuming the role of public, civic and moral education through literature can be accepted as a real vector of affirmation, legitimizing and strengthening, ideology in mass culture and new media can be, in extreme cases, even its moral resignation by excess of ideology. In this case, as only pure aesthetics is quite moral, an exaggerated ethical and moral approach can lead to the destruction of morality in culture.

Keywords: *intellectual, ideology, propaganda, civil society, politics*

The intellectual is perpetually put in the situation to redefine his position and role toward himself and toward others. This happens also in Romania, but with some peculiarities. Across the world, the intellectual can ever become a soldier in the service of different societal configurations, simplifying the difference between the enrolled intellectual and the employee. Julien Benda's essay spectrum still hovers over him, only the forms of betrayal change their configuration over time, and the only constant seems to be that appearances of obedience are extremely proteinaceous. Obedience and toxic indoctrination are possible everywhere, from foundations that apparently promote civil ideals to international consortia, from subtly political colored stipends to civil society. Between the latter and the fall of thought into captivity, *the* pathis not too long and sometimes it is even unnoticeable. Captive Thought is onlythe result of "sophistry, the subterfuge of thought that abandoned its moral condition". But as Anton Carpinski¹ warns us, Captive Thought is also a general human attitude. "To the extent that he is fallible, every man has, in his private or public life, not only once, the symptoms" of the captive mind disease. Unfortunately, no one is exempt from lack of critical judgment, at different times and on different occasions. " Sowe are never safe from our own "intellectual limitations and moral vulnerabilities". But our human mission, as intellectuals, should bean "existential call and a spiritual exercise of awareness and self-improvement" as comprehensive human beings, comprehensive living being that wake fulness and opening, that comprehensive understanding of the world and of the universe that a fallible man acquires through its participation in the profound awareness of being". And, not least, the mission of an intellectual is to recognize, as far as possible, the faces of fallibility even in himself. Of all the places imagined above, civil society is one ofthe most natural shelters where "he should feel

¹ Anton Carpinski, *De la „minteă captivă” la cultura recunoașterii*, în vol. *Intellectualii și puterea*, coord. Vasile Boari, Natalia Vlas, Radu Murea, Institutul European, Iași, 2012, pp. 51-53.

obliged and responsible to it and not to the ruling power. "²Because "deliberately opting for political, race, class, nationality or political passions, intellectuals have abdicated their mission, the mission of curbing the realism of peoples by striving to defend unconditionally the universal truth". The role of the intellectual is to "identify and communicate the truth. "From here, however, to the assumption of the role of a mentor is a long and a risky way because -

De aici însă și până la arogarea unui rol de îndrumător e cale lungă și riscantă fiindcă – Leszek Kolakowski wonders - "Are intellectuals necessarily more serious and infallible tutors than other people?" The answer can only be "the long history of terrible mistakes that many intellectuals of our century have made in their political choices, noisily identifying themselves with the most cruelly rants, is well known and has been described many times;"³

In the case of Romania, the "guiding" role, the main stream, is assumed by a new nomenclature, authoritative and manichean, of right wing political orientation. The doctrinal principles around which are grouped the new nomenclature or "elite", as they like to call themselves, are contained in works such as the those coordinated by the CADI Foundation supporter, Valeriu Stoica, otherwise one of the few theorists who succeed to expose his doctrine in a little more elevated terms. It is however surprising the poverty of ideas and the extremely limited language of the other intellectuals, subordinated to this policy area, some of them of good quality. The stylistics of their discourse generally being one of collective lamentation and accusation of others, on the principle that there is a cannibalistic tendency of the society that tends to agglutinate and to reduce any elite to its own mediocrity, elite, of course, which is the only one that knows the good and the true values of the community. The group ages of texts which aim to configure and clot *the* peak of the right wing thinking, despite their pompous titles, look like consolation literature, look like group therapy, repeating in unison the same mantrathe core of which is the idea of hate that every time, belongs to the opponent.⁴

A new character, but increasingly vocal in Romanian intellectual spectrum is the "environmentalist". Apparently taking ideological left, he is actually a speaking-tube for obscure interests, more difficult to decipher, a pawn in the war instrumented by corporations. He is a hipster, a product of the "caviar" left militating against pollution, riding fancy bicycles, indulging themselves with exclusive, niche products, not available to everyone, he is an annuitant of "peaceful" protest, protest which turns sometimes in "unwanted" violence, but if you ask him about the concrete, technical shortcomings of the object of his protest he does not know how to answer you than in a vague manner and rather in slogans. His speech is unoriginal and is reduced to a logical chain of clichés. Also this kind of intellectual is emptied of content and he is always an extension of a thinking prescribed from outside. There is hard but not impossible to follow their real resorts and goals, their reason being always situated outside their minds. And their minds are those of the manipulable intellectual. He is an ideological empty vase, easy to fill with foreign content. After all, this is not a genuine intellectual, but a surrogate.

Unusual, apparently independent to any system is the phenomenon Critic Atac, generated by a group of young intellectuals who claim themselves to the left of the political spectrum, generating very fertile debate, but equally contested by the main stream –whose

² Vasile Boari, *Intellectualii între trădare și elogiul*, Ibidem, pp. 7-25.

³ Ibidem, p. 15.

⁴ v. *Anatomia resentimentului*, ed. Vladimir Tismăneanu, *Noua școală de gândire a dreptei, Repere intelectuale ale dreptei românești*, ed. Cristian Pătrășconiu.

bitterness is understandable. Not long time ago there was a controversy between the young critic Paul Cernat (who, it must be said, is not a member of the group, but has a benevolent observer status) and Nicolae Manolescu, exponent of conservative intellectuals. Running this dispute worth pursuing, because we can provide important elements on the course of the debate of ideas in the near future and even beyond. What is worth noting is that, after a long eclipse, left regain legitimacy as a cultural dialogue partner.

In an article published in three parts, in the „Observator cultural”⁵ magazine, entitled *The Illusions of the East-Ethical Revisionism*, the same Paul Cernat discusses maybe for the first time in a balanced manner and free from any complex speech, an obsessive problem of contemporary Romanian culture. Paul Cernat identifies the militant criticism, the “trench criticism”, as being subordinated to some principles which transform contextual prioritization, i.e. deliberate overlap between the concepts of “writer” and the “public intellectual”, as a civic, moral court. It is important the idea of the confusion between the concept of “writer” and the term of “public intellectual”, of the civic, moral court, but it's even more important to find its causes. It is not only an issue of today (Romanian literature has faced a whole chain of such deliberate or non-intentional confusion, beginning with the cultural action of the 1848), nor is manifested only in the former communist countries. The main vector of such anachronic habits in the present is the mass media, not to blame, but highly vulnerable to mismanagement. This, as well as all the newmedia (blogs, facebook and other social networks) are no strangers about the appearance of this abnormality that is called “public intellectual”. In the climate of a culture of consumption is born, here, also the intellectual of consumption. Once established as a legitimate voice of the media, he will use the influence he gained and, why not?!, he will abuse it. Or will be abused. He will take advantage of the one-sidedness of the available public resources by exercising his power. And power means institutions, funds, notoriety. These not being intrinsic criteria of culture, literature in this case, aesthetics may slightly slip towards the ideological and political, even to the propagandistic ground; because, after all, who other than politics control and use institutions, funds, reputation?

In its globalized state, the public intellectual profile contradicts the very idea of intellectual, denying its individuality, impeding the restriction of power exactly to what it contains. Broadly, unlike the competent and highly specialized intellectual, the public intellectual seems to be good at all, he pronounce himself on all issues under discussion, blurs its limits of competence, abandons a competent approach in favor of a vulgar generalizations, in turn he directly exercise his influence and with maximum impact. Can one speak about an innocent “public intellectual” when revolutions, wars are instrumentalized and made on television and internet?! It is rhetorical and naive to ask oneself today if media and new media are insidious carriers of ideology and even propaganda. Unfortunately, ideologisation of culture through mass and new media can represent, in extreme cases, even its moral resignation by ideological excess. In this case, as only pure aesthetics is totally moral, precisely amoral and ethical approach can lead to the destruction of morality in culture. It remains to follow soberly and amend if necessary all deviations from the strict cultural mission of the intellectuals, to the extent that their speech tends to distort and to manipulate the raw reality. In any case, any intellectual discourse, no matter what ideological coloration is claimed, must be examined critically and with discernment, promptly identifying its dogmatic traps.

⁵ Paul Cernat, *Iluziile revizionismului est-etic*, în „Observator cultural” (nr. 539-540-241/august 2010).

BIBLIOGRAPHY:

Anatomia resentimentului, ed. Vladimir Tismăneanu, *Noua școală de gândire a dreptei*, *Repere intelectuale ale dreptei românești*, ed. Cristian Pătrășconiu, Editura Curtea Veche, București, 2011.

Cernat, Paul, *Iluziile revizionismului est-etic*, în „Observator cultural” (nr. 539-540-241/august 2010).

Intelectualii și puterea, coord. Vasile Boari, Natalia Vlas, Radu Murea, Institutul European, Iași, 2012.

"THE OTHER LAND": FROM THE UNDERGROUND ABODE OF DEAD TO "THE HEAVEN'S GATE"

Adrian Crupa, Assist. Prof., PhD., "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Our study examines how is approached and solved, in the realms of the Romanian traditional thinking, the tension generated by the representation of "The World Beyond" in the Christian paradigm (morally valued in Heaven and Hell) and the representation of the old underground abode of the dead, as a unique but familiar universe, named "The Other Land".

Keywords: "The World Beyond", the underground abode of the dead, "The Other Land", "The Heaven's Gate", death

Motto: „Lumea asta-i cum o vezi,/ Aialaltă-i cum o crezi,
Lumea asta nu-i a mea,/ Aialaltă nici așa.”¹

Întâlnirea cu moartea, alături de obsesia pentru ontic (sau poate în continuarea acestuia din urmă), constituie unul dintre invarianții gândirii umane din preistorie până în ziua de astăzi. Moartea, ca și viața, nu au în orizontul gândirii mitice un caracter de „dat”; ele sunt înțelese mai degrabă ca „daruri” ale ființei dincolo de natură, consecințe – în terminologia lui Mircea Eliade – ale izbucnirii sacrului în profan. De aceea umanitatea arhaică nu va fi receptat nici viața și nici moartea ca pe niște fenomene strict biologice, ci ca pe veritabile „realități culturale”² care identifică modalitatea umană de ființare în univers. În fapt primele semne ale civilizației umane și ale manifestărilor sale religioase sunt legate de diferitele forme pe care le îmbracă preocuparea pentru întâlnirea omului cu moartea³.

Niciodată separată de viață, moartea reprezintă de cele mai multe ori o altă valență ori ipostază a ei. În reprezentările specifice paleoliticului și neoliticului sud-est european, Marea Zeiță apare în tripla ipostază a *principiului vieții*⁴ (Creatoarea sau Atotdăruitoarea mai întâi, apoi, din paleoliticul superior, Pământul-Mamă), *al morții* (Doamna Albă / nudul rigid ori Zeița-pasăre de pradă⁵) – sau în varianta de *semnificare mixtă* (Zeița morții și regenerării⁶). O

¹*** *Pe Murăș și pe Tîrnave. Flori înrourate (Doine și strigături)*, Culese de Horia Teculescu, Sighișoara, 1929 apud *** *Cu cît cînt, atîta sînt. Antologie a liricii populare*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Ovidiu Papadima, București, Editura pentru Literatură, 1963, pp. 33-34.

²Cf. *Encyclopaedia Universalis*. Corpus 15 *Messiaen-Natalité*. Éditeur a Paris, 1996, p. 791a-b *passim*.

³„Un câmp de cercetare mai sugestiv este oferit de trei categorii de date arheologice care își fac simultan apariția aproximativ acum 100 000 de ani: *morminte, coloranți și podoabe*. Sau, cu alte cuvinte: atitudinea față de morți și curiozitatea față de anumite ciudățenii ale lumii.”, Giovanni Filoramo (coordonator), *Istoria religiilor*, vol. I *Religiile antice*, traducere de Smaranda Scriitoru și Cornelia Dumitru, Iași, Polirom, 2008, p. 32.

⁴„Se pare că izvorul întregii vieți a fost imaginat ca o zeiță care naște totul din tenebrele sacre ale pântecului său. Ea este natura însăși, dătătoarea dar și distrugătoarea vieții, aptă pentru o perpetuă regenerare în cadrul ciclului etern al morții și renașterii.”, Marija Gimbutas, *Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici. Originea și dezvoltarea celor mai vechi civilizații europene (circa 7500-700 î.e.n.)*, traducere de Sorin Paliga, București, Lucrețius, 1997, p. 41a-b.

⁵ A cărei reprezentare sub formă de clepsidră cu cap și mâini de om, dar picioare de pasăre este atestată „din Portugalia până în România și în Bulgaria, atât în desenele din peșteri, cât și pe vase [și pe țesături, n.n. A.C.]”, *Ibidem*, p. 45a.

serie de reprezentări adiacente ale Marii Zeițe elaborate de asemenea în această perioadă îndepărtată – cum sunt cea a zeiței-cerboaică (gestantă) sau a zeiței-pasăre⁷ (simbolizând umiditatea apei și a aerului) – supraviețuiesc preistoriei, cunoscând o substanțială prezență în epoca istorică („așa cum indică venerarea zeitelor Demeter și Persefona în Grecia, Ops Consina la Roma, Nerthus în lumea germanică, Žemyna sau Žemes Matė la baltici, Mama Glie Udă la slavi și în alte locuri”⁸) și – asimilată în creștinism – în folclorul populațiilor agricole din întreg spațiul european. În Europa de sud-est, lucru demn de subliniat, se manifestă o continuitate și o consecvență remarcabilă la nivelul vechilor semnificații pe care le întrunește figura Maicii Domnului/Precistei, semnificații ce devin operante în contextul utilizării lor ritualice în cadrul obiceiurilor funerare (dar și în basme, în legende și, mai ales, în colinde⁹). În cadrul mitologiilor indo-europene se pot constata, ca și în cel al mitologiilor civilizațiilor agricole din Semiluna Fertilă, o serie de asocieri – uneori sub forma relațiilor de rudenie, alteori sub forma relațiilor amoroase – între zeitățile vieții și frumuseții și cele ale morții (de ex. Ishtar-Ereshkigal, Demeter-Persefona/Proserpina, Giltinė-Laima), deseori elementul de legătură fiind o altă zeităte, de regulă asociată vegetației și ciclurilor sale, disputată de celelalte două zeități amintite anterior (de ex. Tammuz/Dumuzi, Dionysos). Pornind de la această concepție unitară asupra vieții și morții perpetuată în cadrul unor civilizații agrare milenare se poate explica geografia simbolică a Lumii de Dincolo și evoluția ei aparte în spațiul sud-est european.

Lăcașul subteran al morților

Tradiția Antichității consacră imaginea unui lăcaș al morților dominat de următoarele caracteristici: este întotdeauna *subteran*, aflat sub puterea unei zeități, *inferi*¹⁰, cu puteri discreționare și absolute asupra umbrelor (*éidolon*¹¹) mai întâi, sufletelor (*psyche*¹²) mai apoi în perioada misterelor, din care *nu mai există cale de întoarcere* și în care spectrul răposașilor

⁶ „Moartea și regenerarea sînt inseparabil asociate naturii, ca atare zeița morții și a regenerării este uneori văzută ca o singură zeităte, în semn de recunoaștere a uniunii ciclice a acestor doi poli.”, *Ibidem*, p. 42b.

⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 42-47 *passim*.

⁸ *Ibidem*, p. 44b.

⁹ Pentru o ilustrare detaliată a subiectului vezi studiile Romănescul dolf, „monstru marin” – în legătură cu o familie de cuvinte grecești și cu anumite elemente de religie eurasiatică timpurie (pp. 25-80) și Demeter ca „Pământ-Mamă” și Dionysos ca „Mirele Pământului” (pp. 111-130) în Adrian Poruciuc, *Sub semnul Pământului Mamă: rădăcini preistorice ale unor tradiții românești și sud-est europene*, postfață de Nicu Gavriliuță, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013.

¹⁰ *Inferi*, -orum lat., denumirea latinească a zeilor lumii subterane, prin opoziție față de cei ai lumii cerești (*superi*), care în timp ajunge să desemneze morții în general și lumea pe care o locuiesc (> Infernul), Cf. Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, traducere de Dragoș Cojocaru, Emanuela Stoleriu și Dana Zămosteanu, Iași, Polirom, 2003, p. 456a.

¹¹ „Imagine, dublu, apariție, arătare, fantomă, spirit [...] imagine spirituală a unei persoane vii sau moarte, umbră, fantomă cu formă umană”, *Ibidem*, p. 509b.

¹² Pentru o mai bună înțelegere a evoluției reprezentărilor despre suflet în gândirea greco-latină vezi analiza realizată de Ovidiu Bălan, *Tema morții și a nemuririi în gândirea greco-latină*, studiu introductiv de Constantin Marin, Iași, Vasiliana '98, 2006, pp. 45-85, precum și demonstrația privitoare la *Aspecte ale cultului persoanei în religia greacă* întreprinsă de Jean-Pierre Vernant în *Mit și gândire în Grecia Antică. Studii de psihologie istorică*, traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, cuvânt înainte de Zoe Petre, București, Meridiane, 1995, pp. 425-443.

vegetează fără de identitate, de conștiință și de voință (după cum o arată Hadesul homeric¹³). În *Istoria infernurilor* Georges Minois observa că treptata elaborare a ideii de *suflet al mortului* se suprapune peste trecerea treptată de la imaginea inițială a lumii morților:

Primele reprezentări cunoscute ale noțiunii de infern sînt într-adevăr lipsite de orice idee de răsplată sau de pedeapsă. În toate cazurile infernul este un simplu lăcaș al morților, al tuturor morților fără deosebire.[...] Este vorba despre o copie a vieții pămîntești, un soi de vis din care dispare ceea ce dă relief și salvare existenței, o împărăție a umbrelor în care rătăcesc fantome lipsite de bucurie.¹⁴

la infernurile temporare ale Antichității, apoi la cele definitive și din ce în ce mai elaborate ale lumii creștine (și musulmane) până în pragul modernității.

În cultura tradițională românească, întâlnirea cu moartea moștenește și perpetuează reprezentări și structuri de gândire ce vin dintr-un orizont magico-religios pre-indoeuropean. Zeița-Mamă/Pămîntul-Mamă reprezintă constanta fundamentală a reprezentărilor despre moarte. Asimilată deseori cu figura Maicii Domnului, ea este în legendele culese de Elena Niculiță-Voronca cea de a cărei apariție se leagă și momentul inițierii lăcașului subteran:

Dracul lucrînd a fost uitat ce a pus la cale cu Dumnezeu. „Acu ce voi mai face?” – zice el lui Dumnezeu. „Du-te și sapă o groapă mare și adîncă, căci are să ne trebuiască pentru suflete cînd le vom împărți.” El a mers de a smuls un copac și s-a apucat de săpat.¹⁵

Astfel imaginea arhetipală a găurii din pămînt, sortită a fi lăcaș subteran al morților, se perpetuează în timp, în folclorul cules la mijlocul secolului trecut cunoscînd varianta restrînsă a mormîntului, a cimitirului cel mult, iar nu, ca odinioară, a unei lumi în adevăratul sens al cuvîntului:

Plîngi, tu măr și plîngi, tu floare,/ Că se duce-n lumea mare/ Unde nu-i uscat nici mare,/ Nici luceafăr și nici soare,/ În fundu pămîntului,/ Adîncul adîncului,/ Unde pe la cele case/ Viermii coase și descoase, Numai ei că se mai plimbă/Și-n pămînt pe toți îi schimbă!¹⁶

Spre deosebire de infernul antic, în varianta tradițională a lăcașului morților viața continuă totuși într-o altă formă, substanțial diferită de „lumea de aici” prin lipsa aspectelor specifice vieții omenești materiale („Unde nu-s și nu găsești/ Lucrurile omenești:/ Nu-i laiți di-odinit,/ Nici fereastră di prigit,/ Nici fîntîn di băut,/ Nici covată di lăut,/ Nici ușiți di ieșit,/ Numa loc di putrezît!”¹⁷), naturale („Că acolo unde pleci,/ Nu-s nici zile, nu-s nici nopți,/ Nu-s nici luni, nici săptămîni,/ Nici păduri și nici fântîni!”¹⁸) și spirituale („Dincolo, pe ceea lume,/ Nu-s nici jocuri, nu-s nici glume,/ Nici vioară, nici țambal,/ Nici nu te poftesc la bal!”¹⁹), în special fiind resimțită lipsa dorului („lumea fără dor”). Lecturarea textelor ce zugrăvesc imagini ale lumii morților nu lasă însă impresia existenței vreunei diferențieri pe criterii etice a „lumii de dincolo” în Rai și Iad. Orice separații de acest tip sunt de dată mult mai recentă

¹³Cf. Homer, *Odiseea*, cântul al XI-lea.

¹⁴ Georges Minois, *Istoria infernurilor*, traducere de Alexandra Cuniță, București, Humanitas, 1998, pp. 11-12.

¹⁵ Elena Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*, vol. I, Iași, Polirom, 1998, p. 38.

¹⁶ Inf. Saveta Breabăn, Boroaia, Suceava, culeg. Vasile G. Popa (1945-1970) în Vasile G. Popa, *Folclor din „Țara de Sus”*, ediție îngrijită și prefată de Maria Luiza Ungureanu, București, Minerva, 1983, p. 218.

¹⁷ Inf. Catrinescu Georgeta, Lămășeni, Suceava, culeg. Vasile G. Popa (1945-1970) în *Ibidem*, p. 222.

¹⁸ Inf. Petrescu Dumitru, Lespezi, Suceava, culeg. Vasile G. Popa (1945-1970) în *Ibidem*, p. 228.

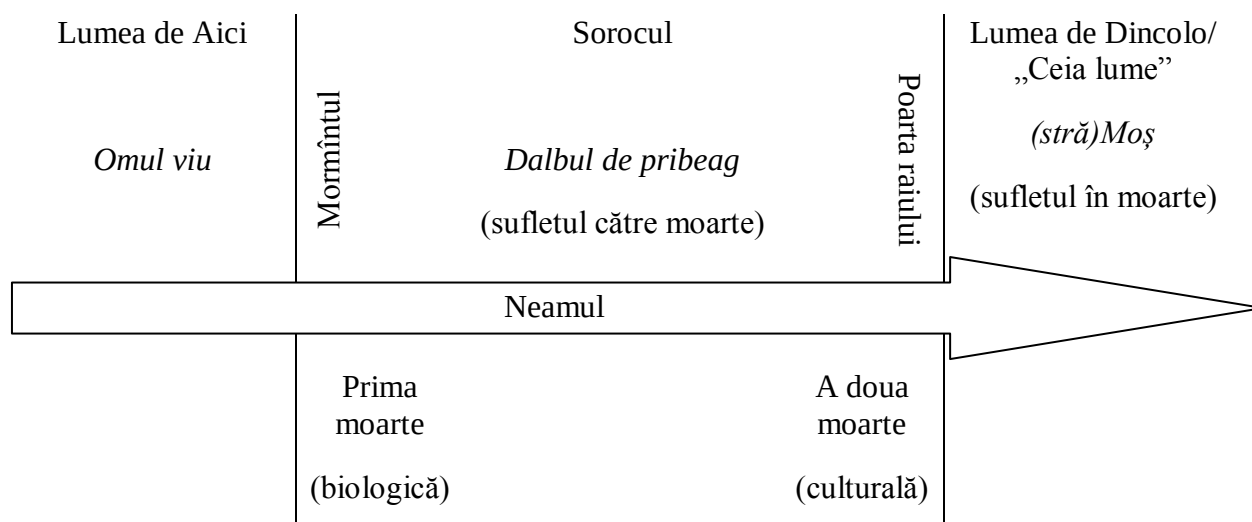
¹⁹ *Ibidem*.

(de vreme ce Elena Niculiță-Voronca simte nevoia introducerii, pe lângă legendele cosmogonice ce se înscriu în logica creștină, și a unei *Alte versiuni despre facerea lumii*).

Odată cu degradarea vechii imagini a morții ca Zeiță a regenerării, Născătoare și Primitoare a răposăților, are loc un proces de antropomorfizare a morții a cărei consecință directă o constituie desconsiderarea ei. Revolta poate îmbrăca diverse forme: de la imprecății și amenințări fizice („Eu să fiu ca dumneata [moartă, n.n. A.C.]/ În picioare m-aș scula,/ Pe copchii nu i-aș lăsa!/ Pe moarte aș îmbrânci-o,/ Ca pe-o curv-aș huidui-o,/ De plete aș înhăța-o/ Și pe poartă-afară-aș da-o!”²⁰) mergând până la forma gravă a blestemului („Ardi-ti focu di moarti,/Tari nu mai faci dreptati,/ Iei mama di la copchii/ Și leși casili pustii.”²¹)

Sorocul²²

Moartea nu reprezintă în cultura tradițională românească o trecere bruscă în „lumea de dincolo”. Există o perioadă intermediară de patruzeci de zile²³ – *sorocul* – în care sufletul mortului este „suspendat” în inter-mediul ce separă/unește Lumea Viilor (de Aici) de/cu Lumea Morților (de Dincolo).



Împărțirea domeniului morții în două etape distincte – drumul parcurs de sufletul răposatului timp de 40 de zile din „lumea de aici” până la hotarul „lumii de dincolo” și viețuirea în „ceia lume” – face posibilă o disociere a morții²⁴ într-o primă moarte („biologică”) – ce marchează ieșirea din lumea viilor și intrarea în inter-spațiul numit convențional „soroc”²⁵ și o a doua moarte („culturală”) – care marchează intrarea în Lumea de Dincolo. Dacă inter-spațiul sorocului este unul permeabil, întoarcerea sufletului celui răposat fiind încă posibilă (cântările rituale invocând eventuala întoarcere și participare la ritmurile

²⁰ Inf. Ionescu Maria, Mălini, Suceava, culeg. Vasile G. Popa (1945-1970) în *Ibidem*, p.178.

²¹ Inf. Anica T. Ciobanu, 78 de ani, Leoști, Vaslui, culeg. Ion H. Ciubotaru (1978) în Ion H. Ciubotaru, *Obiceiuri funerare din Moldova în context național*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014, pp. 627b-628a.

²² Din slavul *sŭrokŭ*, termen.

²³ Cf. rusescul *copok*, patruzeci (de zile).

²⁴ Cf. Ion H. Ciubotaru, *op.cit.*, pp.13-19 *passim*.

²⁵ *Dicționarul explicativ al limbii române* semnalează s.v. „soroc” prezența unui sens secundar, utilizat mai rar, cel de „Margine, limită. Loc determinat.”.

vieții cotidiene)²⁶, trecerea de hotarul „Lumii de Dincolo” este una ireversibilă, marcată simbolic prin titulatura „Lume fără Dor”. Traseul pe care „dalbul de pribeag” îl are de urmat în perioada sorocului este prefigurat simbolic (spre a-i fi răposatului spre orientare) în drumul cortegiului funerar ce se desfășoară, ca și cel al răposatului, între (a)casă – asimilabilă mormântului și cimitir – asimilabil prin corespondență porții raiului.

Sublimată în forma „porții raiului”, intrarea în tărâmul de dincolo este *precedată* de o clipă de răgaz, atemporală, în care sufletul omului trăiește nu atât trauma înfricoșătoarei judecăți (cum susține teologia creștină privitoare la „judecata particulară” a sufletelor), cât o stare de fericire plenară de împlinire a ființării care face posibilă comuniunea deplină cu cei vii și cu cei morți totodată. În sprijinul acestei afirmații stă prezența aceleiași imagini – a leagănului/patului din fața „porții raiului” – atât în cântecele funerare și în bocete, cât și în colinde și în cântecele de stea. Cum altfel ai dori celui viu, gazdei, căreia îi menești anul prin colind să stea „dinaintea raiului”?

Dinaintea raiului,/ Sînt doi meri mari înfloriți,/ De Domnu blagosloviți,/ De
vîrfuri împreunați,/ De rădăcini depărtați./ Iar sub meri era un pat/ Numai din
argint lucrat./ Cu pietre împodobit/ Și cu păuni zugrăvit./ Pe pat așternut era/
Un covor de catifea/ Și-o prostire/ Tot din fire,/ Tot din fire de mătasă,/ Cum
văd și pe-aici prin casă!/ Da pe pat cine ședea/ Și frumos se odihnea/ Și-un
pahar de vin să bea?/ Erai tocmai dumneata,/ Jupîn gazdă, om bogat,/ De tot
satul lăudat!/ Busuioc bătut pe masă,/ Rămâi, gazdă, sănătoasă!²⁷

Influențe creștine

Principala influență pe care creștinismul o are asupra reprezentărilor tradiționale ale „Lumii de Dincolo” constă în scindarea acesteia pe criterii morale din perspectiva *opoziției* (iar nu *complementarității*, ca până atunci) *vieții* și a *morții* în „Rai” (loc al fericirii veșnice) și „Iad” (topos al suferinței veșnice). Această înrăurire nu se datorează însă exclusiv creștinismului. O dată cu invaziile indo-europene în Vechea Europă, dar și în spațiile înrudite cultural ale Anatoliei și Orientului Apropiat, cu influențele religiilor dualiste iraniene²⁸ favorizate de *oikumena* elenistică și, nu în cele din urmă, cu apariția și răspândirea islamului – se răspândesc în sud-estul european elemente ale unor sisteme dualiste cosmologice mai întâi, etice și religioase mai apoi care vor modifica iremediabil viziunea despre lume a populațiilor autohtone. Sub imperiul tuturor acestor factori istorici coroborați are loc o degradare succesivă a vechilor reprezentări despre viață și moarte, după cum remarcă Marija Gimbutas:

Zeita morții și a regenerării a fost pur și simplu demonizată și degradată sub chipul familiar al vrăjitoarei. Ea reprezintă tot ceea ce era negat și considerat negativ în cadrul acestei mitologii dualiste relativ recente. Acest lucru a constituit o inversare completă a credințelor „vechi europene”, care concepeau viața/moartea și toate polaritățile ciclice drept sacre și inseparabile. Pământul nu a mai fost considerat Mama noastră divină din care ne naștem și în care ne întoarcem prin moarte. Zeitatea supremă a fost mutată în cer, iar pământul a devenit un loc de exil.²⁹

²⁶Cf. Ion H. Ciubotaru, *op.cit.*, p. 13.

²⁷ Inf. Cozmăciuc Ion, Botești, Suceava, culeg. Vasile G. Popa (1945-1970) în Vasile G. Popa, *op.cit.*, p. 86.

²⁸Cf. analiza operată de Mircea Eliade în capitolul *Zarathustra și religia iraniană* (pp. 299-329) în Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, ediția a II-a, vol. I *De la epoca de piatră la Misterele de la Eleusis*, traducere și postfață de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1991.

²⁹ Marija Gimbutas, *op.cit.*, p. 50b.

Dar procesul de degradare nu a însemnat însă și dispariția vechilor structuri de reprezentare a rosturilor morții. Concepția unei relații totale, organice a principiilor complementare viață și moarte a supraviețuit în culturile tradiționale rural-agrar din sud-estul european, lipsit – din fericire – de rigurozitatea scolasticii catolicismului occidental, dar și de laicizarea ce însoțește modul de viață specific urban. În acest sens, cazul culturii tradiționale românești reprezintă o fericită ilustrare a creștinării vechii viziuni pre-indo-europene sub forma „creștinismului cosmic”³⁰.

Sub impactul noilor viziuni indo-europene și prin contribuția creștinismului se operează, la nivelul imaginarului arhaic și tradițional, *ridicarea lăcașului subteran la ceruri*, lumea morților devenind, odată cu consolidarea credinței într-un suflet conștient și independent de trup, lumea cerească a unor suflete cerești de asemenea la origini. Însă această nouă lume supraterană, numită Rai, moștenește caracterul devălmaș al vechiului lăcaș subteran în care morții erau primiți fără diferențiere. Astfel „gura” Lumii de Dincolo nu se mai cascadează³¹ să te înghită ca genunea născătoare de odinioară, ci „absoarbe” duhul diafan al fiecărui defunct spre a-l plasa în lumina (nu doar solară, cât spirituală a Divinității) ce se răsfrânge totuși asupra unei grădini sau livezi. Intrarea în acest spațiu privilegiat nu mai este păzită de cerberi, ci de arhangheli, rolul decisiv în scrierea mortului pe răbojul vieții fiind totuși rezervat unui personaj creștin cu adânci rădăcini pre-creștine: Maica Domnului³², care apare însă deseori în chipul măicuței batrâne³³ ce stă la porțile cerului. Astfel că între „lăcașul de sub cruce” și „grădina raiului” se stabilește o sinonimie perfectă:

Dragul mamei pușor,/ Ca un abur de ușor,/ Vântulețu mi te-adie/ Ca pe-un fulg de păpădie,/ Vântulețu mi te duce/ În lăcașul de sub cruce,/ Vântulețu mi te mână/ Înspre-a raiului grădină!³⁴

Alături de natura vegetală, soarele și luna oferă o altă imagine paradigmatică a relației dintre moarte și viață. Itinerarul urmat de „dalbul de pribeag” este în concepție tradițională orientat după cel al soarelui: spre apus, pe calea soarelui și mereu spre dreapta, pe calea la al cărei capăt așteaptă Zeița-Mamă și, mai târziu, Maica Domnului. Într-una din legendele

³⁰ „Este vorba în fond de un fenomen de omologare a unor universuri religioase diverse și multiforme. [...] Fenomenul este important pentru că el caracterizează creativitatea religioasă de tip folcloric. Este vorba de o creativitate paralelă cu cea a teologilor, a misticilor și a artiștilor. Se poate vorbi de un «creștinism cosmic» pentru că, pe de o parte, misterul christologic este proiectat în întreaga Natură și, pe de altă parte, elementele istorice ale creștinismului sînt neglijate; se insistă, dimpotrivă, pe dimensiunea liturgică a existenței în lume. Concepția unui cosmos răscumpărat prin moartea și învierea Mîntuitorului, sanctificat prin pașii lui Dumnezeu, ai lui Iisus, ai Fecioarei și ai Sfinților, permitea să se regăsească, fie și sporadic, și simbolic, o lume încărcată de virtuți și frumuseți jefuite lumii istorice de războaie și spaimele lor.” Cf. Mircea Eliade, *op.cit.*, ed.cit., vol. II *De la Gautama Buddha pînă la triumful creștinismului*, pp. 368-371.

³¹ „Întrucât termenul *χαος* are aceeași rădăcină ca verbul *χαίρειν* (a se deschide, a se căsca), se poate deduce că haosul era imaginat ca o matrice difuză din care, prin această «deschizătură» paravulvară se naște spontan Gaia.”, Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală. Mituri. Divinități. Religii*, București, Albatros, 1995, p. 225a.

³² „Și mergând încet așa/ Ai s-ajungi la Precista!/ Când a fi s-ajungi la ea,/ Precista a lăcrima, Precista te-ambrățișă/ Că te știe pe ‘neta/ Dintr-aiastă viață grea,/ Că te-așteaptă și te știe/ Pe ‘neta, din veșnicie!”, inf. Mucileanu Maria, Cotu Băii, Suceava, culeg. Vasile G. Popa (1945-1970) în Vasile G. Popa, *op.cit.*, p. 191.

³³ „Mămucuță, mama mē/ Diseară unde-i mână?/ La portița raiului,/ Sub frunzița teiului./ La umbră că te-i umbri,/ Cu bunica îi vorbi./ Cine știe ce-a mai fi!” inf. Mucileanu Maria, Cotu Băii, Suceava, culeg. Vasile G. Popa (1945-1970) în *Ibidem*, p. 190.

³⁴ Inf. Varganici Elvira, Tîrzia, Suceava, culeg. Vasile G. Popa (1945-1970) în *Ibidem*, pp. 224-225.

consemnate de Elena Niculiță-Voronca luna – considerată a fi „un om” – este trimisă în urmarea căii soarelui:

Dumnezeu a scapat și-a făcut luna – un om. S-a făcut drumușor de argint, pe amîndouă părțile cu pomi, și i-a zis să se ducă. „Du-te, zice Dumnezeu, pe drumușorul ista până ce-i ajunge la casa Soarelui, căci tu ești lui de ajutori. Dar să potrivești că cu atîta și atîta tot în urma lui să te ții; numai cătră sfîrșit ai să te mai apropii și apoi iar ai să te depărtezi, iar mersul acesta îl vei ținea una până în vecii vecilor, după cum ți-l hotărîsc eu acum.”³⁵

Mircea Eliade afirma în *Tratatul de istorie a religiilor* că prin însuși drumul parcurs zilnic, soarele reprezintă un model al existenței cosmice și, implicit, umane. Viețuirea de la răsărit la apus pe timpul zilei (asimilabilă vieții de aici) și de la asfințit la răsăritul zilei următoare (asimilabilă lumii de dincolo) consacră astrul ceresc – de asemenea „un om” în viziunea informatorilor Elenei Niculiță-Voronca – într-un model exemplar al ființării, dar și în condiția de ghid către sau din lumea morților:

„Asfințitul” nu este perceput ca o „moarte” a soarelui (contrar cazului lunii în perioada celor trei zile de întuneric), ci ca o coborâre a astrului în regiunile inferioare, în împărăția morților. Spre deosebire de Lună, Soarele beneficiază de privilegiul de a străbate infernul fără a suferi condiția morții. Itinerarul său predestinat prin regiunile inferioare îi conferă totuși prestigii și valențe funerare. [...] deși nemuritor, Soarele coboară în fiecare noapte în regatul morților; în consecință, el poate lua cu sine oameni și, asfințind, să-i ucidă; dar, totodată, el poate să călăuzească sufletele prin regiunile infernului și să le readucă a doua zi la lumină, o dată cu ziua. Funcție ambivalentă de psihopomp „ucigaș” și hierofant inițiativ.³⁶

Pe de altă parte, creștinismul revoluționează gândirea umanității prin desființarea morții săvârșită prin învierea Mântuitorului Hristos. După ce va fi împărțit pe criterii etice Lumea de Dincolo în Rai și Iad, teologia creștină a plasat aceste „lumi” la niveluri diferite: Iadul moștenind vechea localizare subterană a lumii morților, în vreme ce Raiul este situat în domeniul uranian al noii paradigme. Or, biruința Mântuitorului asupra morții invocată în noaptea Învierii, după slujba Utreniei, are rostul de a reaminti desființarea vechii ordini, vechii lumi a morților în care intrau fără deosebire cei răposați:

Nimeni să nu se tânguiască pentru păcate, că din mormânt iertare a răsărit. Nimeni să nu se teamă de moarte, că ne-a izbăvit pe noi moartea Mântuitorului; a stins-o pe ea Cel ce a fost ținut de ea. Prădat-a iadul Cel ce S-a pogorât în iad; umplutu-l-a de amărăciune, fiindcă a gustat din trupul Lui. Și aceasta mai înainte înțelegând-o Isaia, a strigat: *Iadul, zice, s-a amărât, întîmpinându-Te pe Tine jos: amărātu-s-a că s-a stricat. S-a amărât, că a fost batjocorit; s-a amărât, că a fost omorât; s-a amărât, că s-a surpat; s-a amărât, că a fost legat.* A primit un trup și de Dumnezeu a fost lovit. A primit pământ și s-a întîlnit cu cerul. A primit ceea ce vedea și a căzut prin ceea ce nu vedea. *Unde-ți este, moarte, boldul? Unde-ți este, iadule, biruința? Înviat-a Hristos și tu ai fost nimic.* Sculatu-S-a Hristos și au căzut diavoli. Înviat-a Hristos și se bucură îngerii. Înviat-a Hristos și viața stăpânește. Înviat-a Hristos și nici un mort nu este în groapă; că Hristos, sculându-Se din morți, începătură celor adormiți S-a făcut!³⁷

³⁵ Elena Niculiță-Voronca, *op.cit.*, vol.cit., p. 42.

³⁶ Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, cu o *Prefață* de Georges Dumézil și un *Cuvînt înainte al autorului*, traducere de Mariana Noica, București, Humanitas, 1992, p. 139.

³⁷ *Cuvîntul de învățătură al celui între sfinți părintelui nostru Ioan Gură de Aur, Arhiepiscopul Constantinopolului, în sfînta și luminata zi a slăvitei și mîntuitoarei Învieri a lui*

Acesta este de altfel și evenimentul central al creștinismului răsăritean, receptat fiind ca atare și în orizontul a ceea ce Eliade numea „creștinism cosmic”. Numai astfel poate fi înțeles textul unui plugușor cules după Al Doilea Război Mondial în zona Sucevii, în care performerul își asumă, la modul simbolic, condiția chistică prin coborârea personală în infern:

Mama mea când m-a făcut/ Nouă moașe a avut:/ Una mă spăla,/ Una buricul mi-l lega,/ Una de păr mă despoia,/ Una ștreangul mi-l pregătea/ Și la iad că mă ducea,/ Intre draci mă azvârlea./ [...] Eu în iad dac-ajungeam/ Mă zbăteam, mă văicăream./ La moșu Adam strigam:/ - Moș Adame, moș Adame,/ Mor di săți și di foami./ Mi-i uscată limba-n gură/ Și mă desfac de căldură!/ Moșu Adam mă auzea/ Și din gură cuvânta:/ - Chică la mătăni nepoate,/ Că te-apasă grele fapte!/ La mătăni cum am chicat/ Iadu-n patru părți l-am spart,/ Multe suflete-am scăpat/ Și mulți draci au mai crăpat!/ Iară eu hai, hai, hai-hai,/ Când pe vale când pe plai,/ Când mai lesne, când mai greu,/ M-am întors în satul meu!³⁸

„Ceia lume”

În termenii gândirii tradiționale românești, primirea în „ceia lume” echivalează cu împlinirea existenței umane, stare de beatitudine echivalentă celei postulate de creștinism sub forma paradisiului/raului, în vreme ce refuzul ei echivalează cu o condamnare dacă nu veșnică, măcar temporară la neliniștea situării în nehotărârea spațiului dintre cele două lumi în chipul moroiului. Din perspectiva apartenenței la una dintre lumi, condiția moroiului este cumva asemănătoare celei a veneticului, la rândul-i un străin bântuind între două comunități, dar neținând în fapt de nici una dintre ele.

Dar primirea înseamnă totodată și despărțirea definitivă de „lumea de aici” către care nu mai există cale de întoarcere („Kă nainte nu poți ști,/ Îndărăt nu poți veni”³⁹) pentru că nu mai există motivația – dorul (de-acum înlocuit cu uitarea asumată⁴⁰ de cel răposat în fața păzitorilor „lumii de dincolo”) și nici mijlocul – „ceia lume” având doar poartă de intrare, nu și de ieșire, după cum o mărturisește o tânără soție rămasă prea curând văduvă:

Că de-ai vrea cumva să vii/ Câteodată la cei vii,/ Nu te lasă îngerii/ De pe Valea Plângerii!/ Stau cu paloșele-n mâini/ Și păzesc ca niște câini/ Nimenea să nu mai vie/ 'Napoi la gospodărie,/ Nimenea să nu se-ntoarcă/ Ca să țeasă ori să toarcă,/ Să prășească, să cosească,/ Livada s-o hultuiască,/ Nevasta să și-o iubească!⁴¹

Imposibilitatea întoarcerii nu lasă „ceia lume” în necunoscut. După cum calea „dalbului de pribeag” este dublată ritualic de drumul cortegiului funerar de la casă către mormânt, tot astfel geografia simbolică a lumii celeilalte este prefigurată imaginea cimitirului, o interfață a „lumii de dincolo” în „lumea de aici”. Așezarea pe spițe de neam respectată în

Hristosîn<http://basilica.ro/cuvantul-de-invaatura-al-sfantului-ioan-gura-de-aur-la-sarbatoarea-Invierii-domnului-105893.html> (accesat la 10.05.2015)

³⁸ Inf. Vatamanu Mihai, Dolhasca, Suceava, culeg. Vasile G. Popa (1945-1970) în Vasile G. Popa, *op.cit.*, p. 76.

³⁹ Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol V, București, Editura Muzicală, 1981, p. 167.

⁴⁰ „- Noi așa ci ti-om scrii,/ Dor de-acasî nu ț-a ci?/ - Dor de-acasî ne-am luat(u)/ Di la stratu cu pasat(u)/ Și di la al meu bărbat,/ Di la strat cu vioreli/ Și di la fetili meli,/ Di la floarea di bujor(u)/ Și di la a meu ficior,/ Di la stratu cu gheorghini(u)/ Și di la a mei vecini.”, inf. Elena M. Rusu, 51 de ani, Băișești, Suceava, culeg. Lucia Berdan (1985) în Ion H. Ciubotaru, *op.cit.*, p. 626b.

⁴¹ Inf. Vultur Andrei, Băișești, Suceava, culeg. Vasile G. Popa (1945-1970) în Vasile G. Popa, *op.cit.*, p. 245.

biserica satului este reluată și în cimitir⁴², modelul fiind același cu cel care stă la baza construirii vieții sociale a comunităților tradiționale românești. În consecință cimitirul devine un intermediu prin care modelul organizării „pe bătrâni”, pe spițe de neam se prelungește din lumea de aici, a celor vii, înspre lumea de dincolo, a morților transformați în (stră)moși. Această prelungire nu funcționează doar sub aspectul dispunerii spațiale („în cimitirele din trecut, așa cum am constatat în cea mai mare parte a regiunilor românești, se distinge nu numai gruparea pe gospodării, ci și pe neamuri”)⁴³, ci și sub raportul funcționării ritualice (comandările, praznicele, moșii), dar și efective a comuniunii celor vii cu cei morți. Paul H. Stahl observa în acest sens la finalul capitolului dedicat *Structurii religioase a teritoriului sătesc românesc* că:

Raiul are o margine, trebuie să aibă deci și o poartă care este păzită de Sfântul Petru. El are un centru, loc de onoare ocupat de Sfânta Fecioară. Această imagine a lumii celeilalte, care în esență aparține creștinismului, este însoțită de alte imagini, legate tot de divinitate și de moarte, dar de origine păgână. Astfel este „cerul”; situat sus, foarte sus, el are margini care ating pământul, la capătul acestuia, și porți așezate „la capătul lumii”, acolo unde marginile cerului (numite „poale”) ating pământul, pe unde îngerii vin pe pământ și se întorc în cer. El are un centru în care Dumnezeu înconjurat de sfinți stă la o masă; în rarele ocazii când cerul se deschide (în mijloc, de-a lungul Căii Lactee), Dumnezeu privește în jos să vadă ce fac muritorii. El este așezat la o masă și în fața lui se găsește un măr, la fel cum se pune un măr împodobit în mijlocul mesei în jurul căreia se adună oamenii în timpul unei ceremonii celebrate după cununie; comesenii (în principal cuplul căsătorit și nașii de cununie) își manifestă astfel dorința de a se regăsi împreună în rai. Tot așa mănâncă cei vii în cimitir cu rudele moarte, prefigurând ziua în care se vor reîntâlni în rai. Toate acestea duc la o a treia imagine, cea desemnată cu numele de „lumea ailaltă”. Această altă lume este situată foarte departe și cei vii trebuie să ajute sufletul ca să aibă puterea de a face această lungă călătorie; *la capătul ei îi regăsești pe ai tăi, familia, satul* [s.n. A.C.]. Societatea din lumea aceasta se regăsește pe lumea cealaltă.⁴⁴

„Ceia lume”, raiul, echivalează în viziunea culturii tradiționale cu regăsirea neamului, singurul fir ce leagă neîntrerupt pre-existența de existență și de post-existență. Tocmai de aceea, poate că omul tradițional își închipuie „ceia lume” ca pe una familiară, un fel de „acasă” situat într-un alt nivel al existenței. De remarcat, prin urmare, faptul că, indiferent dacă spre „Ceia lume” se coboară (spre Infern) sau se urcă (la „poarta Raiului”), finalitatea călătoriei o constituie *regăsirea neamului*: sub chipul „satului regăsit” (cf. *supra*), al rudelor ce ies în întâmpinare dalbului de pribeag: de la cele apropiate cum sunt părinții⁴⁵, soțul⁴⁶ la

⁴² Cf. capitolul *Organizarea pe neamuri a stranelor din biserică și cimitir* în Henri H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, ediția a doua, revăzută, vol. II *Structura internă a satelor devălmașe libere*, studiu introductiv și ediție îngrijită de Paul H. Stahl, București, Cartea Românească, 1998, pp. 138-142.

⁴³ Paul H. Stahl, *Triburi și sate din sud-estul Europei. Structuri sociale, structuri magice și religioase*, traducere de Viorica Nicolau, București, Paideia, 2000, p. 186.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 187-188.

⁴⁵ „Ieși, bunică, de sub cruce/ Și vezi pe cine-ți aduce!/ Deschide porțița mare/ Că-ți vine fata matală!”, inf. Mucileanu Maria, Cotu Băii, Suceava, culeg. Vasile G. Popa (1945-1970) în Vasile G. Popa, *op.cit.*, p. 190.

⁴⁶ „Dragu meu, tătuțu meu,/ Dus de mult la Dumnezeu,/ Eu tare te-aș mai ruga/ Să ai grijă de mama/ Și s-o fii pe la ‘neta/ Să ne-o fii, tătuță, bine,/ Ca și când ar fi cu mine!”, inf. Moroșanu Frusina, Brăiești, Suceava, culeg. Vasile G. Popa (1945-1970) în *Ibidem*, pp. 215-216.

familia întreagă⁴⁷, întotdeauna revenind cu obstinație nevoia de comunicare, de sfat, de „răcorire a sufletului” cu cel răposat. Nu întâmplător, a muri de „moarte bună” în cultura tradițională înseamnă a te împăca cu toți cei apropiați („neamurile”)⁴⁸, cu ramura „neamului” de aici, spre a te putea reîntâlni dincolo cu cealaltă ramură a neamului – „bătrânii”/„(stră) moșii”, înaintașii din care va fi rodit și spița de aici.

BIBLIOGRAPHY:

- Bălan, Ovidiu, *Tema morții și a nemuririi în gândirea greco-latină*, studiu introductiv de Constantin Marin, Iași, Vasiliana '98, 2006.
- Brăiloiu, Constantin, *Opere*, vol. V, București, Editura Muzicală, 1981.
- Ciubotaru, Ion H., *Obiceiuri funerare din Moldova în context național*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014.
- Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, ediția a II-a, vol. I și II, traducere și postfață de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1991.
- Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, cu o *Prefață* de Georges Dumézil și un *Cuvânt înainte al autorului*, traducere de Mariana Noica, București, Humanitas, 1992.
- Ferrari, Anna, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, traducere de Dragoș Cojocaru, Emanuela Stoleriu și Dana Zămosteanu, Iași, Polirom, 2003.
- Filoramo, Giovanni (coordonator), *Istoria religiilor, I Religiile antice*, traducere de Smaranda Scriitoru și Cornelia Dumitru, Iași, Polirom, 2008.
- Gimbutas, Marija, *Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici. Originea și dezvoltarea celor mai vechi civilizații europene (circa 7500-700 î.e.n.)*, traducere de Sorin Paliga, București, Lucrețius, 1997.
- Minois, Georges, *Istoria infernurilor*, traducere de Alexandra Cuniță, București, Humanitas, 1998.
- Niculiță-Voronca, Elena, *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*, vol. I-II, Iași, Polirom, 1998.
- Popa, Vasile G., *Folclor din „Țara de Sus”*, ediție îngrijită și prefață de Maria Luiza Ungureanu, București, Minerva, 1983.
- Poruciuc, Adrian, *Sub semnul Pământului Mamă: rădăcini preistorice ale unor tradiții românești și sud-est europene*, postfață de Nicu Gavriluță, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013.
- Stahl, Henri H., *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, ediția a doua, revăzută, vol. II *Structura internă a satelor devălmașe libere*, studiu introductiv și ediție îngrijită de Paul H. Stahl, București, Cartea Românească, 1998.
- Stahl, Paul H., *Triburi și sate din sud-estul Europei. Structuri sociale, structuri magice și religioase*, traducere de Viorica Nicolau, București, Paideia, 2000.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mit și gândire în Grecia Antică. Studii de psihologie istorică*, traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, cuvânt înainte de Zoe Petre, București, Meridiane, 1995.

⁴⁷ „Să apuci pe-on pod di piatrî,/ C-acolo dai și di tatî,/ Să apuci pe-on pod cu nalbă,/ C-acolo dai și de mamă,/ Să apuci pe-on pod cu brazi,/ C-acolo dai și da frați,/ Să apuci pe-on pod cu flori,/ C-acolo dai di surori.”, inf. Eugenia Al. Năstase, 64 de ani, Cristești, Iași, culeg. Lucia Cireș (1979) în Ion H. Ciubotaru, *op.cit.*, p. 625b.

⁴⁸ Cf. în acest sens analiza (ilustrată cu exemple livești în aceeași măsură cu cele întâlnite pe teren) operată de Ion H. Ciubotaru în subcapitolul *De moarte bună* din volumul *Obiceiuri funebre din Moldova în context național*, ed.cit., pp. 420-426 *passim*.

G. CĂLINESCU AND THE WAY HE PAVED FOR HIS HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE

Ariana-Melania Bălașa, Assist. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: My research focuses on G. Calinescu's aesthetic ideas, as they are encapsulated into Principles of Aesthetics (1939), a book which he meant as a theoretical background for his monumental History of Romanian Literature (1941). His main assumption is that there can be no pure aesthetics: "The study in itself, the analysis will address all imaginable questions, be they historical or ideological, i.e. everything which may enhance the capacity for artistic impression reception".

All the essays which precede his great project on literary history are but testimony to his unparalleled capacity for understanding the great treasures of world literature and to his constant desire that Romanian language be aesthetically fit and remain so permanently.

Keywords: theory, aesthetics, value, artistis phenomenon, world literature

Principiile de estetică au apărut în anul 1939, cu scopul de a pregăti, sub raport teoretic, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Importanța acestei lucrări este subliniată în primul rând de autorul însuși. Dotat cu un spirit obiectiv, cu puterea de a se autoaprecia, G. Călinescu subliniază existența unor „lucruri originale”, definiții „mai limpezi”, a unor nuanțe, absența extravaganței și a diletantismului, caracterul incitant și educativ, intenția de a defini unele principii fundamentale ale esteticii.

Valoarea acestei scrieri este accentuată de numeroși exegeți, mai vechi sau mai noi. Astfel, Ion Bălu, în lucrarea cu caracter monografic *G. Călinescu*, subliniază actualitatea studiului, siguranța cu care autorul caută permanențele dincolo de efemer. Ion Pascadi, privind totul dintr-o perspectivă diferită, de ansamblu, apreciază că prin această lucrare se pot demonstra principalele trăsături ale personalității călinesciene: mobilitatea, vioiciunea spiritului, inegalabilul simț al nuanțelor bazat pe o erudiție fabuloasă, spontaneitatea dublată de capacitatea de a realiza construcții dintre cele mai originale, măsura clasică alături de zvâcnirea romantică a ideilor, atribute care, însă, nu sunt suficiente pentru a sublinia importanța și mai ales originalitatea autorului.

Probleme de estetică

Analizând întreaga lucrare, observăm că autorul se referă la probleme specifice poeziei, prozei, istoriei și criticii literare și nicidecum nu tratează problemele fundamentale ale esteticii în maniera unui estetician, așa cum procedează Tudor Vianu. Călinescu însă, imitând pe filosoful și eseistul italian Adriano Tilgher, rezolvă problemele fără a prezenta materia enciclopedic, dar notează că „vorbind în particular despre poezie, [noi] am răspuns la problemele fundamentale ale Esteticii (obiectul, esența artei, receptarea fenomenului artistic)”.¹

Deci, principalele probleme estetice, subliniate de autorul însuși, sunt obiectul, esența artei și receptarea fenomenului artistic, deși el nu se limitează doar la abordarea acestor probleme.

¹ G. Călinescu, *Principii de estetică*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1974, p. 2.

O primă problemă de estetică este însăși definiția esteticii. Întrebarea pe care și-o pune Călinescu este dacă estetica este o știință, concluzia autorului fiind aceea că estetica este o „știință care nu există”.² Pentru a demonstra această aserțiune, autorul pornește de la atributele fundamentale specifice unei științe.

O primă condiție ca o știință să fie recunoscută ca atare este **obiectul** sau **fenomenul** ce nu poate fi studiat din perspectiva vechilor științe, acest fenomen fiind un nucleu dintr-un grup de fenomene asemănătoare, care constituie o clasă. După ce se stabilește fenomenul, se apreciază metodele de cercetare și se încearcă stabilirea raporturilor dintre fenomene, adică a legilor.

Călinescu, pornind de la condițiile sine qua non ale unei științe, ajunge, în primul rând, la concluzia că nu există un obiect al esteticii. Toți cercetătorii afirmă că *obiectul acestei discipline este emoția estetică*.

Emoția estetică este produsă numai de opere, deci de acele lucrări în care se realizează o organizare umană a lumii fizice. Dar și industria e utilitară, pe când arta e gratuită, deci Călinescu demonstrează caracterul utilitar al artei.

Incapabili de a stabili obiectul esteticii, deoarece o emoție artistică nu se poate deosebi tranșant de o emoție fiziologică, esteticienii români M. Dragomirescu și T. Vianu consideră că fenomenul pe care-l studiază estetica este capodopera. Deci, estetica nu s-ar ocupa cu poezia lui Bolintineanu sau Alecsandri, ci cu poezia lui Eminescu, mai precis cu o parte din opera eminesciană, deși „capodopera nu există obiectiv...”, ci este „un sentiment particular de valoare”.³

Prin urmare, pentru a denumi o capodoperă, e necesară o anchetă. Însă o anchetă ar putea conduce la concluzii eronate. Publicul dintr-un anumit timp apreciază ceva, în timp ce publicul din alt timp contestă chiar acel lucru. O demonstrație în acest sens dezvoltă și Eugen Lovinescu în *Mutația valorilor estetice*.⁴

Călinescu nu este de acord nici cu relativismul lovinescian. Tema subiectivității în ierarhizarea valorilor e fundamentală în ideologia și practica de critic literar a lui G. Călinescu, criticul și istoricul literar făcându-și un adevărat program și o adevărată voluptate intelectuală din răsturnarea unor ierarhizări și viziuni clasice. Vladimir Streinu, care definește specificul personalității călinesciene, afirmă că G. Călinescu e un Genghis Khan. În viziunea lui G. Călinescu, Creangă e un rafinat și Eminescu un primitiv, coana Joița o domina bona, iar eroinele eminesciene sunt terestre, voluptuase. Nae Ipingescu e un filosof cartezian, iar din opera lui Coșbuc lipsește filosofia.

De multe ori polemica marelui Călinescu este nedreaptă, important e însă că n-a putut scrie fără a polemiza cu cineva. Când nu găsește adversar pe măsura sa, polemizează cu sine însuși. După cum se știe, în 1933 inaugurează în „Adevărul literar și artistic” *Cronica mizantropului*, titlu pe care-l dă cărții sale de eseuri, pentru ca apoi să scrie *Cronica optimistului*; pe scriitori mărunți din epoca pașoptistă din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* îi tratează de sus, cu aroganță, îi scaldă în zeflema subțire, ca apoi să le dedice ample monografii suprasaturate de amănunte bibliografice, rămânând aproape indiferent la spectacolul literaturii contemporane.

Când întreaga literatură interbelică încerca, la modul programatic, o sincronizare cu literatura occidentală, Călinescu își ia drept model pe Balzac, cu care însă, credem noi,

² G. Călinescu, *Op. cit.*, ed. cit., p. 11.

³ *idem.*, *ibid.*, p. 10.

⁴ E. Lovinescu, *Mutația valorilor estetice în Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981.

polemizează la fel de violent, căci dacă Balzac e un notar al secolului său, Călinescu refuzând statutul funcționaresc al scriitorului, se înalță la dimensiunea unui geniu ce privește lumea dintr-o înaltă perspectivă intelectuală și etică, motiv pentru care lumea romanelor sale e mărunță și ridicolă, o biată lume ce nu cunoaște teribila lege a „fortunei labilis”, o lume supusă unor legi universale imuabile.

Un atribut al oricărei științe este metoda. În știință, obiectul este real și metodele nu sunt decât mijloace adecvate pentru a ajunge mai ușor la niște legi. În Estetică, obiectul este capodopera. Am observat însă că nu există o metodă riguroasă de a determina capodopera. Dacă s-ar găsi metoda, atunci s-ar descoperi și legile potrivit cărora am ajunge la mijloacele de a o produce. Dar, găsind mijloacele, s-ar ajunge la o concluzie bizară: arta ar deveni industrie, căci, oricărui om cu inteligență medie, i-ar sta la îndemână abilitatea de a produce opere geniale, ceea ce nu s-a întâmplat.

Interesant e însă faptul că G. Călinescu este un istoric și un critic literar care a realizat în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* o ierarhizare justă a valorilor estetice literare românești și că operațiunea nu s-a realizat fără o anumită metodă.

E adevărat că istoricul literar se bazează pe „geniul” sau „simțul estetic”; dar, în afară de înzestrarea specială, autorul se bazează pe câteva procedee și metode științifice, menite a fixa cu mai multă exactitate locul unui scriitor într-o scară de valori. Printre metodele sale amintim abordarea fenomenului artistic din perspectiva estetică cea mai înaltă (Eminescu, la noi), din perspectiva literaturii universale, stabilindu-se genul proxim și diferența specifică. Dincolo de aceste procedee, criticul consideră că ierarhizarea corectă a valorilor e condiționată și de pregătirea multilaterală a istoricului literar, principalele atribute ale acestuia fiind: simțul critic, cunoașterea tehnicii istoriei și criticii literare, largi cunoștințe estetice, filosofice, istorice, de literatură universală etc.

Definiții ale poeziei

După mai bine de șaptezeci de ani de la apariția studiului maiorescian *O cercetare critică a poeziei române de la 1867*, în care Maiorescu, observând absența unor criterii ferme în aprecierea valorilor, oferă o definiție a poeziei, Călinescu mai pune o dată problema definirii poeziei.

În primul rând, autorul apreciază că poezia nu se poate defini, ca mai apoi, contrazicându-se, să afirme că „e un aspect sufletesc particular câtorva indivizi”.⁵

Pentru Platon, poezia e o „copie de a doua mână, iar omul e în stare prin reminiscență să-și aducă aminte de Frumusețea esențială, absolută, la vederea unei frumuseți pământești care o copiază. Poetul devine un delirant, un soi de nebun inspirat de divinitate”.⁶

Pentru Schopenhauer, arta, poezia este o smulgere din planul voinței oarbe și scufundarea în lumea ideilor eterne, în universal, ideile fiind pentru Schopenhauer forme extreme în care se manifestă voința brută.

Hegel apreciază că arta nu e decât un moment istoric al tensiunii spiritului uman spre absolut. Se observă că Hegel e interpretat diferit de Maiorescu și Călinescu. Maiorescu, care-l ia drept exemplu tot pe Hegel, ajunge la concluzia că poezia e o „manifestare a ideii în materie sensibilă”, pe când Călinescu subliniașe ideea că e o „tensiune a spiritului spre absolut”. Cele două cuvinte, „manifestare” și „tensiune” conduc direct în structurile interioare ale celor doi mari critici. Maiorescu e un clasic, pentru care frumosul rezidă în sfera

⁵ G. Călinescu, *Op. cit.*, ed. cit., p. 12.

⁶ *idem.*, *ibid.*, p. 13.

universală, pe când Călinescu e un romantic, pentru care frumusețea rezidă în dinamism și conflict.

Călinescu afirmă că definițiile filosofilor nu sunt concludente, întrucât obiectul artei îl formează Ideile, Absolutul și că nu e decât un moment al spiritului uman care tinde spre absolut, ceea ce, în fond, nu ne spune nimic, din moment ce filosofia, în concepția idealistă, este o disciplină al cărei obiect este tot absolutul.

Unele definiții vor să fie mai aproape de estetică. Brémond afirmă că poezia e o pregătire pentru rugăciune, o experiență mistică nereușită, întrucât exaltă spiritul pentru devoțiune.

Există apoi și pseudodefiniții, în fond, observații cu privire la una sau alta din notele caracteristice poeziei, Călinescu acuzându-i pe respectivii esteticieni de ignoranță și empirism, de absența unei pregătiri teoretice, de spirit elementar.

Croce, văzând în artă o expresie a sentimentului, deci o descărcare, realizează nu o definiție, ci o precizare privind funcția artei. Tilgher, observând că arta este o fereastră spre universal, prin intermediul concepțiilor intuitive, subliniază una din funcțiile artei – cunoașterea principiilor.

Interesant e că nici poeții nu pot defini poezia. De aceasta și-a dat seama un poet estetician ca Jean Paul Richter care în lucrarea *Vorschule der Ästhetik* (1804) scrie că poezia nu poate fi explicată decât prin analogii.

Dacă nu există o definiție a poeziei, înseamnă că nu se poate realiza. Autorul, convins fiind că poezia există, dar nu se poate defini, ajunge la concluzia că esteticianului îi revine misiunea să afle cum este poezia, ajungându-se la stabilirea unor pseudo-norme care nu trebuie urmate, ci numai meditate. Deci, în locul esteticii, ne propune o școală de poezie.

Estetica poeziei

O problemă importantă pusă de poet este estetica poeziei, al cărei scop este acela de a ajunge la unele precepte pe baza unor observații estetice și statistice.

Primul precept este acela că „nu există poezie acolo unde nu există nici o structură, într-un cuvânt nici o idee poetică”.⁷ Pentru a demonstra relativitatea acestui precept, autorul face apel la „programul” dadaștilor. Din negarea dadaștilor rezultă ideea că o operă literară, o poezie nu este o însumare de cuvinte „obiectiv frumoase”⁸; ci o structură, reacția dadaștilor fiind antiacademică, o reacție împotriva preceptelor clasicismului; dadaștii clasificau cuvintele în cuvinte poetice și nepoetice.

Cercetând celebra indicație dadaistă cu privire la modul în care se realizează un poem („Prenez un journal, prenez des ciseaux, choisissez un article, découpez-le, découpez ensuite chaque mot, mettez-le dans un sac, agitez”) Călinescu observă că intenția dadaștilor a fost aceea de a sugera ideea că poezia e rezultatul unui har, al inspirației, al hazardului.

Din analiza poeziilor dadaistului Tristan Tzara, Călinescu afirmă că dadaștii exprimă o structură, stabilind raporturi noi între cuvinte, ceea ce stârnește râsul, de unde se poate deduce un alt pseudoprecept. „Raporturile prea noi, prea neprevăzute, care nu intră într-o structură acceptabilă de la început, stârnesc râsul. Emoțiile grave, solemne au nevoie de oarecare condiție și chiar banalitate, solemnitatea fiind o ceremonie, o repetiție de gesturi colective”.⁹

⁷ idem., *ibid.*, p. 15.

⁸ idem., *ibid.*, p. 17.

⁹ idem., *ibid.*, pp. 19-20.

Un exemplu de asociațiuni noi, ce stârnesc râsul, este o poezie a lui Tristan Tzara, în care poetul nu se mai extaziază în fața solemnelor frumuseți clasice, ci iubește o bicicletă, mod de a sfărâma convenția sentimentală: „*La Chanson d'un dadaïste/ Qui n'était ni gai ni triste/ Et aimait une bicyclyste/ Qui n'était ni gai ni triste*”.

Din analiza programului și a operelor futuriste, Călinescu deduce că poezia futuristă a căzut în reportaj, surprinzând numai momentele izolate, procedeu inspirat, probabil, din filosofia lui Bergson. Dar această tehnică nu conduce la poezie, căci „prea multă sinceritate în artă, prea multă viață sunt contrare spiritului creațiunii. Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viață, fără să se confunde cu ea”.¹⁰

Comentând programul și poezia suprarealistă, G. Călinescu observă că operele suprarealiștilor, bazate pe dicteul automat, în încercarea de a surprinde subconștientul, visul, se caracterizează prin absența „nucleului emoțional”. Comentând un vers de Dante Aligheri, autorul decide că, pentru a surprinde viața eului lăuntric, cea mai bună modalitate este de a memora vise adevărate și de a le dezvolta artistic în temeiul emoției fundamentale, deoarece „fără emoție nu există poezie onirică”.¹¹

Există în marile poeme – e vorba de sonetul lui Baudelaire *Correspondences* – un factor constant structural asupra căruia sentimentul estetic e unanim. „Poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente. Emoția poetică, deci este un sentiment, este un sentiment sui-generis, o emoție nepractică”.¹²

Conform opiniei criticului, „poezia este însă o activitate fără finalitate, întrucât nu ne dă o imagine a realității și nu ne previne”.¹³

Punctul de plecare în cel de-al doilea eseu, *Universul poeziei* este ideea că „poezia își are universul ei, așa cum un continent își are fauna și flora lui. Ea constituie o lume separată de aceasta cu orânduiala ei proprie”.¹⁴

Universul poeziei e alcătuit, spune criticul, atât din lucruri poetice, cât și din lucruri prozaice, refractare. Intenția lui Călinescu e de a demonstra că lucrurile prozaice, așa-zisele triviale și vulgare – precum scrumbia, cârnatul, păduchele – pot fi interesante, depășind sfera banalului, atunci când sunt folosite într-un poem.

De fapt, precizează criticul, nu toate lucrurile existente în natură pot face parte din universul tipic poeziei, ci doar acelea care pot alcătui niște „embrioane de poem”.¹⁵ E vorba de acele simboluri care, grație sensibilității și fanteziei noastre, definesc cele mai semnificative momente.

În primul rând, element poetic este focul, ca parte integrantă a universului care este „un pumn de scânteii mai mari ori mai mici învârtindu-se în beznă”.¹⁶ Soarele ca o scânteie mai mare, ne duce cu gândul la drama creației. Poeții nu prea cântă soarele, ci mai ales luna, simbol al stingerii.

Alt element poetic este apa. „Comportamentul” apei este aidoma comportamentului unei ființe poetice. Marea trezește ideea de forță instinctuală, torentul e un titan al apelor.

¹⁰idem., *ibid.*, p. 23.

¹¹idem., *ibid.*, p. 41.

¹²idem., *ibid.*, pp. 71-72.

¹³idem., *ibid.*, p. 72.

¹⁴idem., *ibid.*, p. 77.

¹⁵idem., *ibid.*, p. 78.

¹⁶idem., *ibid.*, p. 81.

Referitor la regnuri, interesantă este confuzia lor, implicit ideea continuității lor. „Șarpele cu trupul rece pare un trunchi. Mișcarea lui convulsivă e o tranziție bruscă de la regnul vegetal la cel animal”.¹⁷

Diferite vietăți marine, ca steaua de mare, reprezintă regnul animal, iar altele, ca meduza, regnul vegetal. Tot ce reprezintă o similitudine între om și procesul universal este poetic: creșterea ierbii, despletirea patetică a salciei, solemnitățile stejarului.

În universul poeziei apar apoi himerele, animale și vegetale, care n-au corespondent în lumea terestră: centaurul, grifonul, dar și îngerul, cu referiri poetice sugestive din Petrarca, Poe și Mallarmé.

La finalul eseului, G. Călinescu remarcă faptul că poezia nu poate fi definită: „Eu nu ți-am vorbit de tematica poeziei, ci de universul ei. Ce este poezia însăși, e o problemă care depășește problemele noastre”.¹⁸

Concepția asupra criticii și istoriei literare călinesciene poate fi urmărită și-n eseul *Tehnica criticii și a istoriei literare*.

După cum reiese și din titlul studiului, G. Călinescu susține că critica și istoria literară rămân două aspecte fundamentale ale criticii în adevăratul înțeles al cuvântului. Istoria literaturii nici nu poate fi concepută dacă nu se are în vedere criteriul estetic.

Criticul afirmă că esteticianul Benedetto Croce a negat necesitatea istoriei literare. În concepția esteticianului italian, istoria se bazează pe conceptul de progres, care duce la un anumit scop. Totuși, Croce profesează istoria literară, direcția acesteia fiind „prin critica istorică, la critica estetică”. Prin istorie literară, Croce înțelege afirmarea sau negarea existenței unei opere de artă ca realitate istorică.

În realitate, susține criticul, conceptul de progres recunoscut de Croce numai în istorie, poate fi urmărit și în istoria literară.

O problemă mult discutată a istoriei literare este aceea a obiectivității. Dacă e obiectiv, istoricul literar e considerat științific, dacă e subiectiv, e considerat neștiințific. După G. Călinescu „în afară de autenticitate și onestitate noțiunea obiectivității n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar subiectiv”.¹⁹

Menirea criticului (istoricului literar) este aceea de a avea o nouă viziune asupra unei opere, de a-și exprima un alt punct de vedere, superior sau inedit față de ceea ce s-a spus anterior despre opera respectivă. „Rostul” istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv problemele impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile”.²⁰

„Nu există istorie literară, ci numai istorii literare”²¹, afirmă G. Călinescu. Rolul istoricului literar este de a stabili anumite valori, deci de a face critică. Cât privește modalitatea de a deveni critic, răspunsul lui Călinescu este ferm: critica este o vocație, precum romanul și poezia, și nu se poate învăța nicăieri.

¹⁷ idem., *ibid.*, p. 91.

¹⁸ „Universul poeziei nu poate fi propriu-zis analizat. Acest eseu este o simfonie. A-l <<discuta>> e un non sens. Putem doar să-l acceptăm – ca poem – sau să-l respingem în totalitate. Și într-un caz și în altul, singurul argument plauzibil rămâne citatul”, afirmă Dumitru Micu [v. G. Călinescu între Apollo și Dionysos, Editura Minerva, București, 1979, p. 678].

¹⁹ G. Călinescu, *Op. cit.*, ed. cit., p. 139.

²⁰ idem., *ibid.*, p. 143.

²¹ idem., *ibid.*, p. 144.

Criticului nu trebuie să-i lipsească nici gustul, nici simțul critic și o oarecare îndemânare în ceea ce privește crearea literaturii, necesare discernământului și rafinamentului artistic.

Vocația criticului trebuie în permanență disciplinată: bibliografia, ediția critică, critica izvoarelor sub raportul autenticității și al autorității, critica de atribuire, datarea unui document, biografia socotită ca pură cronologie sunt reperele istoricului literar.

Istoricul literar trebuie să fie un istoric, în general, iar, după ce a dobândit o anumită experiență, să treacă la istorie literară. Istoricul literar trebuie să aibă o pregătire filosofică temeinică și o vastă cunoaștere a literaturii universale.

Eseul *Istoria literară ca știință infailibilă și sinteză epică* reia problemele din *Tehnica criticii și a istoriei literare*, dar într-un context mai larg.

Criticul se întreabă dacă istoria reprezintă o știință sau o simplă fabulă. Același critic afirmă că istoria înseamnă repetabilitate. Nu există o istorie a evenimentului pur, o istorie fără concepte nu se poate închipui.

Partea a doua a eseului tratează tema obiectivității în istorie.

Clasificarea tipologică este una din metodele cele mai îndrăgite de Călinescu. O vom regăsi și în *Universul poeziei* și în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (i s-a reproșat, pe nedrept, că nu are un criteriu unic de clasificare!) și în *Estetica basmului*. Se pare că această metodă dă posibilitatea unor „sinteze parțiale”, care fac posibile sintezele ulterioare, sfera lor lărgindu-se continuu.

În încheiere, se poate formula concepția călinesciană „istoria literară este o știință cu legi infailibile și o sinteză epică”, ce tinde să devină un adevăr etern valabil, în toate timpurile și pentru toate istoriile literare.

BIBLIOGRAPHY:

Ion Bălu, *G. Călinescu*, Editura Cartea românească, București, 1970.

G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, Editura pentru literatură, București, 1964.

G. Călinescu, *Principii de estetică*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1974.

Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981.

D. Micu, *Între Apollo și Dionysos*, Editura Minerva, București, 1979.

Ion Pascadi, *Prefața la Principii de estetică*, Editura pentru literatură, București, 1968.

Tudor Vianu, *Scriitori români*, Editura Minerva, București, 1979.

THE NAME OF THE “OTHER” IN KAMEL DAOUD’S MEURSAULT, COUNTER-INQUIRY

Monica Hărșan, Assist. Prof., PhD, ”Transilvania” University of Brașov

Abstract: The present paper analyses the problems concerning cultural identity and otherness, within the contemporary multi-cultural world, in Kamel Daoud’s novel «Meursault, contre-enquête»/“Meursault, Counter-Inquiry” (2013). Generally seen as a reply to Albert Camus’s «L’Étranger» /“The Stranger” (1942), Daoud’s fiction overpasses the frame of a common polemic writing; it casts a new light upon some traditional oppositions, such as: ‘centre//periphery’, ‘metropolis//ex-colony’, ‘European civilisation//Islamic civilisation’, ‘identity//alterity’ – in order to initiate a constructive dialogue between two different cultural patterns. By attributing a name, a family and a personal story to the character called “the Arab” in Camus’s novel, Daoud aims to demonstrate that only mutual knowledge can generate empathy and give mankind a real hope for avoiding inter-ethnic and inter-racial conflicts. Even if the cultural discourses are still conflictual on several aspects, the human being remains – in its general features – the same.

Keywords: *cultural discourse, identity, otherness, alterity, culture clash*

1. Une réplique à Camus, au-delà du temps

Lorsque, en 1942, l’écrivain français d’origine algéroise Albert Camus publiait son roman *L’Étranger*, il offrait au monde littéraire un écrit un peu déconcertant, mais qui allait connaître un succès retentissant et allait être revendiqué (plus tard) comme une influence capitale, par les auteurs postmodernes. S’inscrivant dans le filon existentialiste, l’œuvre camusienne est considérée comme une référence du canon littéraire, pour (au moins) trois raisons principales : d’abord, parce qu’elle illustre, d’une manière sèche et révélatrice, l’idée philosophique de l’absurde existentiel (théorisée par Sartre, Heidegger ou Kierkegaard) et qui, désormais, ne quittera plus le champ littéraire, jusqu’à nos jours ; ensuite, parce qu’elle amorce la problématique qui tiendra une place centrale dans la pensée de la modernité mûre et de la postmodernité, notamment, les principes de la tolérance et du droit à la différence ; enfin (non en dernier lieu), pour la parfaite maîtrise de la langue et le poétisme indéniable de ses images, qui serviront de modèle à bien des écrivains venant dans le sillage de Camus.

Un demi-siècle plus tard, le romancier et journaliste algérois d’origine arabe Kamel Daoud donnera une réplique littéraire à *L’Étranger* de Camus, dans une œuvre intitulée *Meursault, contre-enquête*, publiée en 2013 aux Éditions « Barzakh » d’Alger et, parue, l’année suivante, chez « Actes Sud », en France.

Malgré l’évidente intertextualité (parfois ironique) avec le texte camusien, le roman de Daoud n’est pas seulement, comme on pourrait le croire, une œuvre polémique, qui se contenterait de présenter le revers de la médaille et de reprendre, tout simplement, dans un miroir inversé, l’histoire de l’Arabe tué par un Français, sur une plage déserte d’Algérie. Si l’on transperce le niveau superficiel de cette narration, qui relate les faits du point de vue des indigènes, l’on se rend compte que Daoud écrit également une œuvre dialogique, dans l’intention sincère de faire communiquer (dialoguer), par-delà du temps, deux modèles culturels bien différents : celui de l’ex-colonie et celui de la métropole.

Si l’étrange histoire racontée par Camus se passe sous l’administration coloniale, dans l’Algérie française, autour de l’année 1942, la temporalité chez Daoud comporte deux plans parallèles : il y a un temps du souvenir, celui du récit raconté par Haroun, qui est le même que

chez Camus, et il y en a un autre, celui du présent de la narration, qui se déroule cinquante ans plus tard, dans l'Algérie indépendante, gouvernée par les autochtones.

Camus écrit son œuvre à la première personne du singulier, en utilisant un narrateur-personnage, Meursault, protagoniste de l'infortuné accident qui a pour résultat la mort de l'Arabe ; et, puisque le crime se passe sur une plage déserte et qu'il n'y ait pas de témoin, l'instance narrative « je » permet à l'auteur de décrire dans les moindres détails les circonstances de l'incident, à travers les yeux du personnage lui-même, et, en même temps, de créer une forte impression d'authenticité. Le lecteur peut ainsi se rendre compte de l'état de malaise et de confusion où se trouvait l'homme blanc, à 45⁰ Celsius, sous un soleil brûlant qui l'aveuglait presque complètement et qui avait dangereusement haussé sa pression artérielle : « C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes les veines battaient ensemble sous la peau. »¹

Pour donner la réplique à Camus, Daoud fait parler, lui aussi, une instance narrative « je », qui est la voix d'Haroun, le frère cadet de l'Arabe tué par Meursault. Mais l'auteur contemporain se plaît à jouer subtilement avec les rôles qu'il assigne à ses personnages : par une curieuse mise en scène, il attribue la paternité du roman *L'Étranger* à un certain...« Albert Meursault », l'assassin de l'Arabe, devenu plus tard, un écrivain célèbre ; Haroun pense que ce Français, qui savait lire et écrire (à la différence de son frère), a composé le livre, soit pendant sa détention, en attendant d'être exécuté, soit à la sortie de prison (ce qui signifierait ou bien que sa peine capitale a été commuée, ou bien qu'il a été gracié ou acquitté par l'administration coloniale). Daoud brouille intentionnellement les pistes, superposant le héros de Camus à son auteur, soit pour suggérer la confusion qui se passait dans la tête de l'Arabe illettré et ignorant qu'était alors Haroun, soit pour renforcer l'idée que son roman est un écho à l'œuvre du célèbre écrivain existentialiste.

2. Un soliloque sur le nom de l'« autre »

Tout le long de l'histoire, le narrateur, Haroun, est en proie à une seule obsession : il est révolté et humilié par le fait que son frère, qui s'appelait Moussa, n'est rien qu'une figure anonyme, autant dans la presse locale (qui relate l'incident en quelques lignes), que dans le livre écrit par « l'assassin », œuvre qu'il ne lira que plus tard, après avoir fait ses études et appris la langue française. Son frère est, pratiquement, privé d'identité (il n'a ni prénom, ni nom de famille, ni même une initiale) ; bref – il reste un inconnu, appelé seulement « l'Arabe », comme s'il était une entité sous-humaine, ou encore moins que cela : *Moi aussi, j'ai lu sa version des faits. Comme toi, et des millions d'autres. Dès le début, on comprenait tout : lui [Meursault], il avait un nom d'homme, mon frère, celui d'un accident. Il aurait pu l'appeler « quatorze heures », comme l'autre a appelé son nègre Vendredi.*² Haroun et sa mère, de même que la petite communauté de leur quartier, ont considéré l'anonymat absolu de Moussa comme une ultime et suprême offense portée à la victime, à sa famille et à son peuple.

Haroun, déjà vieux et las vivre, s'installe chaque soir dans un bar (un des derniers où l'on sert encore de l'alcool dans l'Algérie « libérée »), où il péroré pendant des heures, devant un verre de vin ; apparemment, il raconte la triste histoire de son frère et de sa famille, par épisodes, à un jeune Français qui travaille à une thèse sur le roman de Meursault/Camus ; il répète maintes fois le nom de son frère, Moussa, comme s'il voulait le graver à jamais dans la

¹CAMUS, Albert : *L'Étranger*, http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/etranger/camus_etranger.pdf. (p.50)

²Daoud, Kamel : *Meursault, contre-enquête*, Éditions « Barzakh », Alger, 2013. (p.15)

mémoire de l'humanité et lui attribuer, enfin, une identité connue et reconnue. Nous ne savons pas, à coup sûr, s'il y a vraiment un interlocuteur d'Haroun, ou s'il prononce son interminable soliloque dans les éthers, parlant avec une personne imaginaire, ou avec un fantôme. Quelle que soit la situation, Haroun a toutes les raisons de se sentir frustré : au temps de Camus, la société coloniale n'était pas encore prête à reconnaître *l'altérité* ; Meursault ne semble pas se rendre compte du fait que l'« *autre* », l'Arabe qu'il a accidentellement tué, serait son *semblable*, son frère humain, son *égal*. Il semble complètement dépourvu d'empathie pour *autrui*. Il ne s'interroge jamais sur les relations entre colons et colonisés, il n'y a aucun doute dans son esprit sur la légitimité de leurs rapports. Il reçoit tout naturellement les privilèges réservés à l'homme blanc, sans observer que les deux groupes ethniques (les Français et les Arabes) vivent dans des quartiers séparés, ont des écoles séparées, des magasins séparés, des églises séparées, et qu'ils ne se mêlent que très rarement les uns aux autres. Les uns sont les civilisateurs, les autres, les primitifs à civiliser ; il n'y pas d'autre rapport possible entre eux. Bref, de son point de vue, c'est comme si les deux races vivaient dans des mondes « parallèles », qui ne s'entrecroisaient qu'occasionnellement, lors d'un accident, ou lors d'une émeute des indigènes : *Cette histoire – je me permets d'être grandiloquent – est celle de tous les gens de cette époque. On était Moussa pour les siens, dans son quartier, mais il suffisait de faire quelques mètres dans la ville des Français, il suffisait du seul regard de l'un d'entre eux pour tout perdre, à commencer par son prénom, flottant dans l'angle mort du paysage.*»³

En fait, Meursault ne se pose jamais *aucune* question. Ni sur ses propres actes, qui ne semblent s'inscrire dans aucune logique, ni sur leurs conséquences, qui ne paraissent obéir à aucun rapport raisonnable de causalité. Il a toujours vécu sa vie au hasard, se conduisant selon ses nécessités individuelles et ses impulsions momentanées, parce qu'il a accepté, depuis longtemps, que le monde était absurde et que rien ne comptait, en réalité, dans l'enchaînement des faits qui composaient une existence. Les réponses habituelles qu'il donne aux questions des autres contiennent presque toujours la petite phrase « ça m'est égal » (ou quelque chose de semblable), comme une sorte de *leitmotive*, qui voudrait marquer le caractère entièrement aléatoire de la destinée humaine. C'est de là que provient son fatalisme, muet et passif, sur lequel tout le monde se méprend, et que tous considèrent comme la preuve irréfutable d'une totale indifférence, voire, parfois, d'un cynisme ostentatoire. C'est aussi l'impression du jury qui le condamne à la peine capitale, lors du procès qui s'ensuit à son crime. Interrogé pourquoi il a tué l'Arabe, il répond, en toute sincérité : « C'est à cause du soleil », ce qui paraît, du point de vue de ceux qui le jugent, une incroyable impertinence de sa part. Au lieu de lui accorder des circonstances atténuantes (la chaleur, le soleil, le geste agressif de l'Arabe, qui avait sorti son couteau...etc.), les jurés du tribunal considèrent tous ses gestes antérieurs (à commencer par le fait qu'il n'a pas pleuré à l'enterrement de sa mère), comme des circonstances aggravantes. Ils voient en lui un criminel à sang froid, alors qu'il n'est qu'un être *différent* d'eux et des autres, incapable de communiquer et de *secommuniquer* – bref, un étranger. En ce sens, le roman camusien est aussi une plaidoirie en faveur de la *tolérance* envers *autrui*, et pour le droit à la *différence* qui sépare parfois certains exemplaires humains, du reste de l'espèce.

Si le comportement étrange de Meursault était inconcevable du point de vue des jurés, (solidement installés dans leurs normes et dans leurs *aprioris*), il faut imaginer à quel point tout cela était incompréhensible de la perspective de l'Arabe Haroun, frère cadet de la victime. Ce dernier avait vécu la plupart de sa vie dans l'ombre de sa mère, « M'ma », qui se

³ Daoud, Kamel : *Meursault, contre-enquête*, Éditions « Barzakh », Alger, 2013. (pp. 85-86)

guidait selon la loi islamique (*la charria*) et croyait aveuglement à la religion musulmane. Et c'est elle qui lui avait inculqué, depuis son enfance, l'idée qu'il fallait rétablir l'équilibre, la justice, en vengeance son frère aîné. C'est ce qui explique le fait que, une vingtaine d'années après la mort de son frère, pendant la dernière nuit avant la proclamation de l'Indépendance, Haroun tua un Français inconnu, qui était venu chercher refuge dans la cour de leur maison. Au fait, il n'accomplit ce rituel sacrificiel, ce geste inutile, que pour donner satisfaction à sa M'ma, qui avait attendu toute sa vie l'occasion d'une revanche.

Mais, quant à lui-même, ce geste barbare ne lui apporte point la paix intérieure espérée, car ce n'est pas sa manière de faire justice, ou de mettre les choses en ordre. Étant un homme qui possède (ou qui se forme, graduellement) une conscience morale, il se rend finalement compte qu'il n'y a aucune cause au monde (juste ou injuste) qui puisse légitimer un crime. La meilleure preuve de la correctitude ce raisonnement est une petite phrase du Coran, que Daoud cite dans son roman : *Le seul verset du Coran qui résonne en moi est bien celui-ci: "Si vous tuez une seule âme, c'est comme si vous aviez tué l'humanité toute entière".*⁴

Ce n'est qu'à la vieillesse qu'Haroun se rend compte (trop tard) qu'on lui a volé sa vie, que c'est sa mère qui a régi son existence, et que lui, il n'a fait qu'accomplir ses souhaits à elle, exécuter ses ordres à elle, poursuivre ses buts à elle, respecter ses règles à elle, sans rien faire pour lui-même et pour son bonheur personnel. Cette révélation tardive survint à cause d'un événement capital, qui changea sa vie : après l'Indépendance, il connut une fille arabe, Meriem, qui ne ressemblait point ni à sa mère, ni à rien de ce qu'il avait connu jusqu'alors : elle était une femme libre, sans préjugés, suivant des études universitaires et formée dans le l'esprit soixante-huitard de l'émancipation féminine. Et c'est grâce à l'amour (jamais accompli) pour Meriem, qu'il prit la décision de s'instruire, lui aussi. Il apprit le français, poursuivit sa formation et, progressivement, ses perspectives sur la vie et l'univers s'élargirent ; ce n'est qu'après de nombreuses lectures (dont *L'Étranger* de Meursault/Camus), qu'il commença à comprendre, petit-à-petit, la philosophie occidentale, et parvint à relativiser les valeurs sacrées de la religion islamique. Au fond de son âme, il souhaitait, lui aussi, vivre plus librement, en laissant de côté la *charria*, de même que l'interprétation obtuse, obsolète et primitive du Coran, prêchée par les imams et d'autres « chefs spirituels » de son peuple : *D'ailleurs, c'est le vendredi que je n'aime pas. C'est un jour que je passe souvent sur le balcon de mon appartement, à regarder la rue, les gens et la mosquée. Elle est si imposante, que j'ai l'impression qu'elle empêche de voir Dieu. [...] La religion, pour moi, est un transport collectif que je ne prends pas. J'aime aller vers ce Dieu à pied, s'il le faut, mais pas en voyage organisé. Je déteste les vendredis depuis l'Indépendance, je crois.*⁵ Mais les gens de son quartier commencèrent à le regarder de travers, avec circonspection, parce qu'il ne se rendait jamais à la Mosquée et n'exécutait aucun des rituels religieux ; en plus, les nouveaux chefs locaux – qui l'avaient acquitté et mis en liberté après son meurtre contre le Français (sous prétexte que l'incident s'était passé à la dernière minute de la Guerre de Libération) – affichaient un mépris souverain à son égard, non pas pour le crime qu'il avait commis, mais pour le fait de n'avoir pas rejoint le *maquis* (la Résistance algérienne) ; ils lui reprochaient de n'avoir tué aucun Français avant la proclamation de l'Indépendance : « *Le Français, il fallait le tuer avec nous, pendant la guerre, pas cette semaine !* » *J'ai répondu que cela ne changeait pas grand-chose. (...) « Cela change tout ! » (...) J'ai demandé ce que ça changeait. Il se mit à bégayer qu'il y avait une différence entre tuer et faire la guerre, qu'on n'était pas des assassins mais des libérateurs, que personne ne*

⁴DAOUD, Kamel : *Meursault, contre-enquête*, Éditions « Barzakh », Alger, 2013. (p. 125)

⁵*Idem.* (pp.93-94)

*m'avait donné l'ordre de tuer ce Français et qu'il aurait fallu le faire avant. « Avant quoi ? » ai-je demandé. « Avant le 5 juillet ! »*⁶ Une incontestable vérité prit alors contour dans l'esprit d'Haroun, lui révélant le caractère relatif des valeurs morales, en fonction des circonstances : si, en temps de paix, quelqu'un tuait un homme, c'était un crime ; si, en temps de guerre, il en tuait toute une foule, c'était un acte héroïque. Peut-être, l'existence humaine était-elle, après tout, absurde. Et, de plus en plus, il commença à se sentir incompris, marginalisé, exclu de ce milieu qu'il avait considéré jusque-là comme le sien: il n'était plus « un des leurs », mais plutôt un *étranger*, tout comme l'assassin de son frère ; et, pensant à Meursault, il constata que, d'une certaine manière, il se sentait lié à lui, par un étrange sentiment de fraternité criminelle.

Arrivé à l'âge de la sagesse, Haroun avoue son intention de composer lui aussi un roman, comme l'avait fait l'assassin de Moussa ; il songe à l'intituler *Meursault, contre-enquête*, et il voudrait l'écrire « de droite à gauche » (ce qui ne signifie pas forcément « en arabe », mais, plutôt, « du point de vue des Arabes »). Kamel Daoud utilise ici la mise en abyme (le roman dans le roman), d'une part, pour signaler qu'il s'agit d'une réplique à Camus, et d'autre, pour conférer à son œuvre la même authenticité que l'utilisation du « je » narrateur dans *L'Étranger* ; et le roman écrit par son héros serait, dans ce jeu de miroirs, celui que le lecteur est en train de lire.

3. Une œuvre dialogique⁷

Kamel Daoud est formé dans l'esprit de la culture française, qu'il admire et envers laquelle il se sent tributaire (y compris envers l'œuvre de Camus, qui lui sert de modèle); en plus, cet écrivain algérois d'origine arabe maîtrise parfaitement la langue de la métropole ; il écrit son livre utilisant cet idiome, élégant et nuancé, dans le but d'ouvrir une voie de communication, par l'entremise de la création littéraire, entre la France et l'Algérie. Si pour son héros, Haroun, le français représente son « bien vacant »⁸ (comme la maison coloniale qu'il occupe illicitement avec sa mère, après la fuite des Français qui l'habitaient), pour Kamel Daoud, comme pour son compatriote, Kateb Yacine, cette langue est « un butin de guerre ». Depuis le titre, le roman *Meursault, contre-enquête* s'annonce comme une œuvre *dialogique* (dans le sens assigné à ce concept par Bakhtine et Kristeva) ; à travers sa (prétendue) réplique à Camus, l'auteur entreprend de mettre en dialogue la culture occidentale (libérale et, en général, athéiste) et sa propre culture (traditionnelle, reposant sur la religion islamique). En apparence, Daoud laisse monologuer son personnage Haroun (unique instance narrative dans le roman), dans un interminable soliloque ; mais celui-ci ne se contente pas d'adresser des questions rhétoriques à son interlocuteur potentiel, ou de lancer des « sentences » : il donne aussi les réponses, et non seulement de son point de vue, mais aussi de l'autre, opposé, celui du Français. Bien des phrases qui problématisent des questions

⁶DAOUD, Kamel : *Meursault, contre-enquête*, Éditions « Barzakh », Alger, 2013. (p. 147)

⁷KRISTEVA, Julia : « Une poétique ruinée » (préface à l'étude Mikhaïl Bakhtine : « La poétique de Dostoïevski »), Paris, Éd. Points, coll. Points essais, 1998. [Le terme « dialogique » provient de Mikhaïl Bakhtine, dans son essai *La poétique de Dostoïevski* (1967) ; pour lui, le dialogisme est l'interaction qui se constitue entre le discours du narrateur principal et les discours d'autres personnages ou entre deux discours internes d'un personnage. À son tour, Julia Kristeva, dans la préface à cette étude de Bakhtine, intitulée *Une poétique ruinée*, montre que : « Le discours de l'auteur [du roman moderne] est un discours à propos d'un autre discours, un mot avec le mot (...) (non pas un métadiscours vrai). (...) Cette « dialogique » de coexistence des contraires [est] distincte de la « monologique » (...).] (p.15)

⁸ DAOUD, Kamel : *Meursault, contre-enquête*, Éditions « Barzakh », Alger, 2013. (p. 14)

essentielles sont suivies par des contre-arguments, commençant par : « Tu me diras que... », « Oui, je sais, tu vas me dire que... », ou : « Ton auteur aurait dit que... », offrant lui-même la contre-thèse de son propos, celle que son partenaire de dialogue (réel ou imaginaire) ne prononce pas.

Un autre procédé qui montre l'intention dialogique de Daoud c'est l'utilisation (assez fréquente) de l'*intertexte* ; ainsi, il fait écho à l'œuvre camusienne, à laquelle il se rapporte parfois sur un ton ironique. Si l'incipit (archi-connu) de *L'Étranger* est : *Aujourd'hui maman est morte*⁹, le roman de Daoud s'ouvre sur : *Aujourd'hui, M'ma est encore vivante*¹⁰. Si le roman de Camus se clôt par la phrase : (...) *il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine*¹¹, celui de Daoud finit par : *Je voudrais, moi aussi, qu'ils soient nombreux, mes spectateurs, et que leur haine soit sauvage*.¹²

En guise de conclusion

Meursault, contre-enquête de l'écrivain algérois d'origine *arabe*, Kamel Daoud est bien plus qu'une simple réplique à *L'Étranger* de l'écrivain algérois d'origine *française*, Albert Camus ; ce n'est pas simplement une œuvre polémique qui joue sur les anciennes oppositions archi-usitées : centre//périphérie, métropole//ex-colonie, colonisateurs//colonisés etc. « *Meursault, contre-enquête* est en quelque sorte une réponse qui éclaire le monument autrement, à la fois un hommage, une réappropriation, une critique, une claque, mais certes, pas un banal règlement de comptes. »¹³

Par son œuvre dialogique, Daoud entreprend de faire communiquer deux modèles culturels bien différents : celui Islamique et celui Ouest-Européen, auxquels il est également attaché, par sa naissance et par sa formation. Son ambition est de faire entendre au « centre » la voix de la « périphérie », et de susciter une réaction. Et la métropole lui répond : paru d'abord en Algérie, en 2013, son roman sera publié en France, aux éditions « Actes Sud », en 2014 ; bien reçu par le public français et par la critique, il arrive dans la sélection finale pour le prix Goncourt 2014 (qu'il rate d'un seul vote), mais sera couronné du Prix des Cinq Continents et du Prix François Mauriac, la même année ; en plus, le roman vient de remporter, le 5 mai 2015, le « prix Goncourt du premier roman » (pour le début littéraire).

Par-delà le temps, la leçon morale de Daoud rencontre celle de Camus : sans vouloir niveler les spécificités ethniques et détruire les différences identitaires, le monde moderne ne peut fonctionner que sur un principe intégrateur, celui de la *tolérance* ; dans la société postcoloniale, inévitablement multiculturelle et hétérogène, la nécessité d'envisager autrement les relations interethniques et interraciales apparaît comme une priorité. Et le premier pas est celui de saisir l'*altérité* et de reconnaître dans le visage d'*autrui* un semblable, un être humain à part entière, malgré les *différences* ou la *différence*¹⁴ (Derrida). Le dialogue des discours

⁹ CAMUS, Albert : *L'Étranger*, « Poche », Éditions Gallimard, Paris, coll. « Folio », 1942, ré-éd. 1971. (p. 11)

¹⁰ DAOUD, Kamel : *Meursault, contre-enquête*, Éditions « Barzakh », Alger, 2013. (p. 13)

¹¹ CAMUS, Albert : *L'Étranger*, « Poche », Éditions Gallimard, Paris, coll. « Folio », 1942, ré-éd. 1971. (p. 191)

¹² DAOUD, Kamel : *Meursault, contre-enquête*, Éditions « Barzakh », Alger, 2013. (p. 191)

¹³ GUY, Chantal : *Meursault, contre-enquête, frères ennemis*, article publié le 24 novembre 2014 dans le quotidien « La Presse » de Montréal.

¹⁴ DERRIDA Jacques : *L'écriture et la différence*, (1967), (ré-éd.2014), Paris : Éditions Points, coll. « Points essais ». Selon Derrida, la signification ne s'annonce qu'à partir du fonctionnement d'un réseau d'oppositions et de distinctions ; c'est-à-dire de différences « sans termes positifs » (p. 11). À son avis, tout concept s'inscrit

culturels (parfois diamétralement opposés), de même que la relativisation des anciennes valeurs-fétiches de chacun d'entre eux, ne devraient plus constituer un hiatus indépassable dans l'époque moderne, qui se déclare celle de la communication interculturelle et du cosmopolitisme.

BIBLIOGRAPHY:

CAMUS, Albert. [1942]. *L'Étranger*. Document électronique. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/etranger/camus_etranger.pdf (consulté le : 12.03. 2015).

DAOUD, Kamel.(2013). *Meursault, contre-enquête*. Alger : Éditions « Barzakh ».

DAOUD, Kamel. (Juin 2013). *Djazairi, Le Manifeste de ma langue*. Document électronique. Disponible sur: <http://www.algerie-focus.com/blog/2013/06/djazairi-le-manifeste-de-ma-langue-par-kamel-daoud/>(consulté le 14.03.2015).

DERRIDA Jacques. [1967] (2014). *L'écriture et la différence*. Paris :Points, coll. « Points essais ».

GUY, Chantal. (Novembre 2014). *Meursault, contre-enquête, frères ennemis*. Document électronique. Disponible sur : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/critiques-de-livres/201411/24/01-4822044-meursault-contre-enquete-freres-ennemis-.php> (consulté 05.03.2015).

KRISTEVA, Julia. (1998). « *Une poétique ruinée* » (préface à l'étude Mikhaïl Bakhtine : « *La poétique de Dostoïevski* »), Paris :Points, coll. Points essais.

nécessairement dans une chaîne, dans un jeu de différences. La différence est « le mouvement de jeu qui "produit" [...] ces différences, ces effets de différence » (p. 12).

NAIPAUL'S SELF-REFERENTIALITY – FROM THE MARGIN BACK TO THE CENTER

Adina Paicu, Assist. Prof., PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu

Abstract: This paper presents different images of both Naipaul and his work. Its content will start with a general presentation of Naipaul's autobiographical writings that concentrate on self-discovery, identity crisis, and a continual memory from his early childhood to old age, each of which is a related part of the material of Buckley's 'ideal' autobiography. Naipaul's reflections are a mixture of literary critique and professional self-definition. Insightful Naipaul bases his writing on his extensive readings in history, which eventually will be at the very core of his writing. Naipaul's characters are real and historical, especially in his West Indian fiction.

Another part of the paper concentrates on the different shades of meaning and the connotations of both biography and autobiography analysing the similarities and differences between the two as well as the relation between autobiography and memoir.

The main subject of the paper is the "authorized biography" of Naipaul, written by Patrick French. The biographer is dealing with a living subject who did authorize him to write the biography, giving him open access to a huge archive of letters and manuscripts. French does not hesitate to reveal to the audience the controversial, contradictory, and not too easy to capture personality of the writer. In this way, French's book fully fits into the frame of Abrams' definition of biography which should connote "a relatively full account of a particular person's life, involving the attempt to set forth character, temperament, and milieu, as well as the subject's activities and experiences" (Abrams 22).

Finally, the conclusions underline the difficulty of placing Naipaul's Indian travelogues into a well-defined genre category.

Keywords: Travel writings, autobiography, biography, memoirs

It is now the time to round up this incursion into the domain of cultural studies. Naipaul's mobility as a traveller neither obsessed with his own past nor enfeebled by other people's needs and woes takes on the force of an argument identifying humanism with the categories of health, strength, and freedom. Naipaul withdraws into baffled uneasiness whenever his Indian subjects show signs of being unfree, even when their forms of bondage follow recognizably appealing human patterns. The nostalgia in the Dalit Panther's recollections of his impoverished and humiliating past, for example, has enough analogy in Western literature and life to seem rather less incomprehensibly pitiable than Naipaul implies when he calls him "the prisoner of an Indian past no one outside could truly understand."

In our approach to Naipaul's Indian trilogy we have considered his travel writings as the unusual, original and difficult-to-define examples of a particular literary genre which I might term as "Naipaulian": an unexpected and more than often intriguing mixture of autobiography, field documentation, and fictional techniques. In the attempt at defining it, we are re-considering several approaches to the genre which formed the essence of our theoretical discourse.

Thus, Paul de Man's seminal essay on autobiography, *Autobiography as De-Facement*, signals the end of autobiography, the genre having been "plagued" by questions it could not answer. Accordingly, when compared with other "major genres" – by which he means fiction (the novel), poetry, and drama – autobiography does not seem to attain what he

calls “aesthetic dignity”; it cannot possibly provide a useful way for the understanding of the text simply because “each specific instance seems to be an exception to the norm.”⁽¹⁾

On the other hand, Lejeune – a remarkable theoretician of the genre – finds it difficult to distinguish between autobiography and autobiographical novel and, as a result, he develops his own understanding of the autobiographical genre, which essentially is (as summarized in Paul John Eakin’s *Touching the World*) what he calls “the author-reader contract”, or the “formal mark” of it being “the identity posited among author, narrator, and protagonist, who share the same name” (Eakin, 24). In an attempt to distinguish between different kinds of a novel of emergence, Mikhail Bakhtin considers that the biographical (and autobiographical) type

“... takes place in biographical time and passes through unrepeatable, individual stages... Emergence here is the result of the entire totality of changing life circumstances and events, activity and work. Man’s destiny is created and he himself, his character, is created along with it.” He then opposes the other type that shows a typically repeating path of man’s emergence from youthful idealism and fantasies to mature sobriety and practicality” (Bakhtin, 22).

We could place Naipaul’s work between Bakhtin’s definition and Jerome H. Buckley’s definition of the ‘ideal’ autobiography, which is a “retrospect of some length on the writer’s life and character.” As if having Naipaul in mind, Buckley’s conclusion is that, in an ideal autobiography contains “a voyage of self-discovery”, actually a

“a life-journey confused by frequent misdirections and even crises of identity but reaching at last a sense of perspective and integration. It traces through the alert awakened memory a continuity from early childhood to maturity or even to old age” (Buckley, 1970).

One conclusion would be that Naipaul’s autobiographical writings concentrate on self-discovery, identity crisis, and a continual memory from his early childhood to old age, each of which is a related part of the material of Buckley’s ‘ideal’ autobiography. And Naipaul commented on his writing process as a process based on intuition, which allowed him “to find the subjects” and he made no secret of his intuitive approach to his subjects: “I have written intuitively. I have an idea when I start, I have a shape; but I will fully understand what I have written only after some years” (*TW*, 6). For Naipaul, a novel is an “investigation of society which reports back to society how it is changing” (King 5). Mustafa remarks that, by “Inaugurating the autobiographical inflection that will come to full measure in the next decade, Naipaul’s reflections are a mixture of literary critique and professional self-definition” (Mustafa, 141). Insightful Naipaul bases his writing on his extensive readings in history, which eventually will be at the very core of his writing.

Further, Naipaul develops an imaginative formulation of his vision of fiction through Conrad that leads him to observe, “When art copies life, and life in its turn mimics art, a writer’s originality can often be obscured” (Naipaul *Eva Peron*, 233). Bruce King argues that Naipaul’s characters are real and historical, especially in his West Indian fiction: “‘Man-man’ was a well-known character in Port of Spain who has been written about by several Trinidadian authors. *The Mystic Masseur* is based upon an Indian masseur who became a famous Trinidadian politician. Biswas is modelled on Naipaul’s family history” (King, 18).

FINAL NOTES:

POSTSCRIPT: *The Indian Way - from Chaquanas to the Bombay TajMahal*

FINAL CONCLUSION: *Naipaul’s self-referentiality – from the margin back to the centre*

⁽¹⁾ Paul de Man, “Autobiography as De-Facement”, in *Modern Language Notes*, 94, 1979, p. 919-30 (qtd. in Anderson, 12).

Considering the different shades of meaning and also the connotations of both biography and autobiography, we come to the conclusion that there are similarities and differences between the two. One similarity is that both of them reveal the life aspects of a particular subject, and depict factual events, and bring the audience closer to the author-character. Then, we are reading a biography if the book is written by someone else about the subject, and an autobiography, if the subject creates the work him/herself. The composer of the work makes the difference.

An interesting example is the already mentioned “authorized biography” of Naipaul, written by Patrick French: in this particular case, the biographer is dealing with a living subject who did authorize him to write the biography, giving him open access to a huge archive of letters and manuscripts. French does not hesitate to reveal to the audience the controversial, contradictory, and not too easy to capture personality of the writer. In this way, French’s book fully fits into the frame of Abrams’ definition of biography which should connote “a relatively full account of a particular person’s life, involving the attempt to set forth character, temperament, and milieu, as well as the subject’s activities and experiences” (Abrams 22).

Of course, there are the other two instruments which might be used to the purpose of presenting an insight into the mind of the subject: the autobiography and the memoir. There are similarities and differences between the two: the ‘auto-’ segment of the term sends to the writer’s accounts written by himself, and covering all the details in his life – his interaction with his family, circle of personal friends, his involvement in the community actions – up to that particular time of writing. Anything that the author considers useful for the understanding of the general, informative background of his existence will be put into the book.

Memoirs are different, in that they concentrate on the author’s personal accounts, written by himself, of events which have, more or less, influenced his existence. There is no particular stress on details. One can establish a parallel between autobiography and the timeline of the events, which does not exactly apply to memoirs, which do not closely follow the chronology, and thus allows the author a certain freedom to gather a number of personal events with an emotional load which had a determining impact on the author’s personality and personal development. M. H. Abrams distinguishes between forms of personal accounts such as biography, autobiography, memoir, diary, journal and the like, and draws a clear-cut distinction between *autobiography* – essentially a biography which the author writes about his/her own life, and the *memoir*,

“in which the emphasis is not on the author’s developing self but on the people and events that the author has known or witnessed, and also from the private **diary** or **journal**, which is a day-to-day record of the events in one’s life, written for personal use and satisfaction, with little or no thought of publication.” (Abrams, 22, emphasis in the original)

An autobiographical novel is based on the subject’s life and personal experiences. It is distinguished from an autobiography and memoir by being partially fiction, in which names, locations are changed and events are dramatically and thematically rewritten with close resemblance to that of the subject’s personal experiences. There is one major trait of the autobiographical novel: the protagonist is modelled after the significant subjects and events in the author’s life. The most important elements that play important roles in constructing such a novel are: plot, settings, and narration and realism. Citing Wolfreys, “if all books were merely the author’s biography retold with the names changed there would be no such thing as fiction” (Wolfreys 88).

The autobiographical novel is different from autobiography in that in the former the subject reconstructs talks and may “describe early life without participating the future, and

can, in principle, evoke the child's experience with complete freshness in itself, without reference to what he is to become" (Roy 136). On the other hand, in a semi-autobiographical novel the protagonist's life and timeline are not quite identical with true events.

I have already stressed the difficulty of placing Naipaul's Indian travelogues into a well-defined genre category. There is another aspect which baffled Naipaul's readers and critics alike: his travelogues in countries of the Third World contain statements about the independent nations of the Indian subcontinent, Africa and South America, which are not always favourable. In "The Rediscovery of India", Zahir comes to the conclusion that these narratives contain "negative representations of the struggles of these countries in the throes of shedding their colonial deficiencies and moving towards a future that holds greater promises of accomplishment, progress, and self-sufficiency" (Zahiri, 2005).

An explanation may be found in Naipaul's responses as a diasporic writer directed towards such concepts as home, homeland, and native ethos. Even in the case of Naipaul, such responses cannot be homogenous. One reason is that the main feature of the Indian diaspora is not its unity. The distance that each diasporic writer travels in space and time away from his homeland, in a way decides his responses towards both his filiative and affiliative spaces. ⁽²⁾

Also the different native backgrounds of the diasporic writers exert a strong influence upon their poetics of negotiation in the alien land. Indian diaspora, spread as it is across space, time and native languages, reveals a range of response towards the homeland, its institutions and nationalist icons. Naipaul, the Indian diasporic writer, encounters different dimensions and realities of his ancestors' native land which, unfortunately, is alien to him. It partly explains his obsessive references to religion, society, politics, and the almost obsessive recurrence of certain motifs in all his writings connected, more or less, to India: mimicry of the West, Gandhism, the response to Islam, colonialism and postcolonialism, the unavoidable, intimate connections between the former colony (India, in this case), and the colonial centre of the former British Empire.

Naipaul's work reveals the author's extensive literary heritage. In his writing he draws on a tradition of displaced writers (James Joyce, T.S. Eliot and Joseph Conrad, among others). This said, the literary influences in his work are difficult to delineate. The texts in this study reflect Naipaul's creative engagement with and revisionism of modernist aesthetics. To capture both the subjectivity and sociality of the colonial condition Naipaul enters the spatial, temporal and cultural territories of colonisation through a literary persona who is either directly or indirectly affiliated with the Western literary tradition. He uses his various literary personas and his "extra-traditionalism" to re-inscribe and re-write the English text and English landscape from the migrant's perspective.

In his essay, "Writing 'Race' and the Difference It Makes", Henry Louis Gates Jr. states that "canonical texts of the Western literary tradition have been defined as a more or less closed sets of works that somehow speak, or respond to, 'the human condition' and to each other in formal patterns of repetition and revision" (2). Gates implies that canonical texts respond to other texts in the Western literary tradition, and, so creates a historical corpus of

⁽²⁾Edward Said develops on the concepts of 'filiation' and 'affiliation' – hence, 'filiative' and 'affiliative' spaces. The notion of *affiliation* is fully explained in R. Radhakrishnan, *A Said Dictionary* (Chichester: John Wiley & Sons Ltd., 2012): "Said is keen to celebrate the human as affiliative and not as naturally filiative for the simple reason that the filiative scheme tends to reduce the broadly historically human into umbilical containments such as Hindu, Arab, Muslim, Christian, and so on." Said deals with it in his volume, *The World, the Text and the Critic* (Harvard, MA: Harvard University Press, 1983).

Western Literature. Naipaul enters this literary landscape by inscribing his own displaced, minoritarian and marginal voice onto particular texts from the Anglophone tradition. The move signals a politics of writing in English and within an English literary tradition the migrant figure is compelled to face. As the author-narrator of Naipaul's *A Way in the World* writes, "literature wasn't a neutral subject [...] Background entered into it" (89). Thus, Naipaul's concern with the literary is not simply the text as a reified, aesthetic object devoid of political and personal concerns, but is strongly a material object that is part of the world and interfaces across personal and political boundaries.

"Double consciousness" poses a challenge to the reified ethnocentrisms and essentialisms adopted by nationalist discourses both in the West and in its erstwhile colonies. Naipaul is similarly engaged in the rhetoric of nationalistic discourse both in the West and the Third World. Choosing to structure his narrative in the form of a memoir, Naipaul reflects on the sense of dislocation of the colonial subject in the colonial periphery but also the subject's disenchantment with the metropolitan world he had idealised in his fantasy. The narrative elucidates the double discourses and cultural assemblages in which the narrator is located and his feelings of alienation and belonging nowhere. With the loss of home and community, the narrator retreats into a literary world where he can buttress the disorder of his fragmentary life, assert a semblance of order, and atomise moments in his life in order to reach a degree of self-knowledge.

The idea of "home" operates on at least two levels: geographical (physical/spatial locus) and conceptual. On a conceptual level, the notion of home is closely affiliated to culture and society. Nationalism and ideologies of the state seek to create a notion of national belonging that serves to unify the nation, in order to create a singular and united culture, which encourages feelings of belonging, of being "at home". The idea of home, at a more personal and intimate level, is associated with family, with mores, moral and traditional values; this "private" or domestic sphere is shaped by the context in which that "home" is located and vice versa. This boundary between public and the private, as Homi Bhabha claims in "The World and the Home", is not as distinct and absolute as has been endorsed by a world-view based upon a binary logic, but overlaps and opens up spaces that are disjunctive, hybrid and ambivalent. Bhabha uses immigrant identities to show how the migrant figure occupies a liminal space and thereby disrupts the dialectic.

In his critical essay on Naipaul's position as exile, Rob Nixon takes issue with the rhetorical way Naipaul uses his marginalized position, claiming that the notion of "writer in exile" or Naipaul's "willed homelessness" is one that is used with poetic license where "Naipaul can trumpet his alienation while implicitly drawing on a secure, reputable tradition of extratraditionalism" ("London Calling" 11). Nixon's argument is premised on the fact that Naipaul has chosen to remain in England and has been since the 1970s, which raises the question of the extent to which the writer be considered an exile, or without nationality, when he holds a British passport and when, in a material sense, Britain provides Naipaul with a home. Whatever Nixon's position, for those who have been long dispossessed of a homeland, the world becomes a place that is transient, and thus the idea of home is always something that is provisional. Furthermore, in an age of mass migrations and transnational movements, the notion of home has become increasingly tenuous and perhaps no longer exists except as an affect of acculturation in the claim of nation and citizen. It is, perhaps, an explanation of

Naipaul's restlessness, and his similitude with Nietzsche's wanderer; his condition is one of restlessness, determined by the lack of absolutes. ⁽³⁾

BIBLIOGRAPHY:

- AL-DABBAGH, Abdullah. *Literary Orientalism, Postcolonialism, and Universalism*. New York: Peter Lang, 2010. Print.
- ANDERSON, Linda. *Autobiography*. London and New York: Routledge, 2001. Print.
- ASHCROFT, Griffiths and Tiffin. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2000. Print.
- _____. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London and New York: Routledge, 1989. Print.
- BEDFORD, Sybille. "Stoic Traveller". *The New York Review of Books*, 14 November 1963. URL: <<http://www.nybooks.com/articles/archives/1963/nov/14/stoic-traveler/>> Retrieved 20 October 2011.
- BENTON, Michael. *Literary Biography: An Introduction*. Malden, MA, Oxford: Wiley Blackwell, 2009. Print.
- BHABHA, H. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1992. Print.
- BHATIA, Sunil. "Acculturation, Dialogical voices, and the Construction of the Diasporic Self". *Theory & Psychology*, Vol. 12, No 1, 55-77. URL: <<http://tap.sagepub.com/content/12/1/55>>.
- BOEHMER, E. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford: Oxford University Press, 1995. Print.
- FRENCH, PATRICK. *The World Is What It Is: The Authorized Biography of V. S. Naipaul*. New York: Random House, 2008; London: Picador, 2008. Print.
- GANDHI, Leela. "A Complicated Occidentalism: Colonial Desire and Disappointment in V.S. Naipaul", URL: <http://www.bulgc18.com/occidentalism/gandhi_en.htm>, accessed July 2010.
- GEORGE, R. M. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Print

⁽³⁾Nietzsche, "The Wanderer and His Shadow" in Friedrich Nietzsche, *The Collected Works*. Online edition: <<http://www.davemckay.co.uk/philosophy/nietzsche/nietzsche.php?name=nietzsche.1878.humanalltoohuman.zimmern.12>>

GLOBALIZATION, SOVIETIZATION AND MARGINAL IDENTITIES

Dan Țăranu, Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: We commonly associate modernization with a set of distinct, but complementary phenomena (new social dynamics, urbanization/industrialization, democracy and/or capitalism etc.) considered to represent the incipient phase(s) of globalization. These phenomena impacted upon Romania especially after the First World War and ceased abruptly with the totalitarian regimes of the 1940s-1950s. There is a widely shared view that globalization is purely a Western European phenomenon and its diffusion produces cultural homogenization and negative consequences for the local cultures. But this kind of account seems to neglect intentionally the Sovietization of the East-Central Europe, a model of violent and voluntary acculturation. Furthermore, the Sovietization proved to be a counter-globalization, but one that founded itself exclusively on global/universalist presuppositions. This superimposition created complex cultural and social effects in Romania, a country that was still adjusting to the challenges of a diffuse modernization. In this climate, already predisposed to ambivalence and unstable cultural identities, a new, Moscow-based, axiology seemed to simplify the problem of defining oneself culturally by drastically limiting the options available. But, in fact, creating a functional cultural identity in such difficult conditions is extremely complicated, as we will see in the case of the controversial Romanian writer, Petru Dumitriu. The cultural actors of the 50s had to live in and to make sense of a world of "disjunctures" and interferences of different, if not opposite, cultural systems, namely the traditional rural model vs. the urban modern model and the new division between the Imperialist Soviet culture and the vernacular Romanian reality.

Keywords: *social marginality, Romanian Communism, Sovietization, ambivalence, anti-globalization*

Putem reține din vasta literatură dedicată globalizării un traseu interpretativ prezent, explicit sau implicit, asumat sau deghizat, în majoritatea descrierilor și analizelor generate pe marginea acestui fenomen, indiferent de tabăra ideologică sau de nuanțele particulare ale autorilor angajați în aceste descrieri și analize. Discernerea acestei invariabile mă va ajuta să compar situația României din perioada imediat următoare celui De-al Doilea Război Mondial cu tabloul compus de conceperea Europei ca un spațiu aflat sub presiunea incontestabilă a globalizării unui anumit model social, economic și cultural. Așadar, acest traseu fenomenologic asociază, în primă fază, globalizarea fenomenului modernizării, fixând o bornă de început variabilă temporal, dar plasată în genere în secolul al XVI-lea, și creând deci o descendență directă între globalizarea contemporană și, de exemplu, industrializare. Dacă cea mai cunoscută schemă evolutivă a colonizării / modernizării / globalizării este, probabil, cea propusă de I. Wallerstein în "teoria sistemelor mondiale", aleg pentru exemplificare reprezentarea procesuală a lui John H. Dunning¹, care construiește următoarele faze ale dezvoltării fenomenului globalizării: a) faza capitalismului mercantil și a colonializării (1500-1800); b) capitalismul financiar și antreprenorial (1800-1875); c) capitalismul internațional (1875-1945); d) capitalismul multi-național (1945-60); e) capitalismul globalizant (1960-90). Și în acest caz, modernizarea este înțeleasă ca un flux continuu de valori, coduri culturale, instituții și practici emis unidirecțional de Europa Occidentală, fie ea și vag definită, flux

¹ Vezi J. Dunning, *Multinational Enterprises in a Global Economy*, Wokingham: Addison-Wesley, 1993, pp.96-136, *apud* Malcolm Waters, *Key Ideas: Globalization*, 2nd Edition, Routledge, 2011, p.48.

difuzat indirect și insidios sau, în cazul colonizării, fiind epifenomenul, vehiculul sau canalul principal prin care s-a manifestat (sau, conform anumitor autori, se manifestă încă) puterea imperialistă. De aici, a doua fază a traseului interpretativ despre care vorbeam la început, tratarea modernizării / globalizării în termenii unei răspândiri epidemice, care afectează zone din ce în ce mai răspândite ale lumii și pentru care este sau nu nevoie de un antidot, discursul antiglobalizare fiind doar una dintre aceste măsuri profilactice. În această interpretare un unic model centrat pe o economie capitalistă, cultura de consum și forme non-violente de putere absoarbe sau devorează orice formă de specificitate și diversitate, incorporându-le într-o armonioasă și flexibilă viziune despre lume. A treia și ultima fază este valorizarea morală a acestui proces, mergând de la celebrarea lui necondiționată în stilul lui Francis Fukuyama la mult mai frecventa panică morală indusă sau onest propagată de autori care avertizează asupra pericolelor omogenizării culturale, ale americanizării, „mcDonaldizării”, „Coca-colonizării” ș.a.m.d.² Nu mai trebuie să adaug că, indiferent de poziția morală aleasă, sursa globalizării este identificată în această ultimă fază cu S.U.A. și/sau țări considerate ca fiind aliatele lor. Avem deci un model procesual care vede în evoluția istorică a colonizării-modernizării-globalizării intensificarea unui fenomen de comprimare și unificare a lumii într-o singură formulă existențială. Este important să identificăm și să definim cu precizie acest model, precum și permutările sale virtuale pentru că este în permanență dezbătut sau vizat, chiar și în cazul în care este contestat, caz în care devine din finalitate a demersului interpretativ o premisă necesară a acestuia. Este ceea ce îmi propun să fac și eu în paginile următoare. Principala mea critică nu se îndreaptă împotriva evidentei simplificări și indigențe narrative a modelului descris mai sus, ci împotriva omisiunilor la fel de evidente pe care această perspectivă asupra istoriei recente a Europei (și nu numai) le propagă. Înainte însă să precizez și să propun o încercare de recuperare a acestor omisiuni, chiar acest model interpretativ al globalizării ca intensificare a unui flux tehnologic, politic, cultural și simbolic, omnipotent și unidirecțional trebuie nuanțat și îmbogățit.

Astfel, un punct de plecare esențial pentru diversificarea și flexibilizarea înțelegerii fenomenului modernizării / globalizării sub forma unei emanații care afectează inexorabil orice societate cu care vine în contact este descompunerea acestui concept într-o sumă de procese conjugate, dar având o logică și o dinamică autonomă, de tip fascicul, particulele acestuia dispersându-se în mod diferit în funcție de suprafața pe care o întâlnesc. Un astfel de demers disjunctiv este cel propus de Agnes Heller și Franc Feher care „au propus un model care distinge între diferite logici ale modernității – a capitalismului, a industrializării și a democrației – respingând ideea unui numitor comun”.³ Așa cum observă J.P. Arnason, pluralizarea proceselor modernizării implică o viziune mai flexibilă, deși se poate adăuga aici că un alt factor inclus în modernizare, și anume forța civilizatorie și culturală a modelului occidental este insuficient marcat în propunerea celor doi autori, și mai predispusă să sesizeze nuanțele și subtilitățile efectelor modernizării asupra zonelor care intră în sfera generos definită alterității insuficient modernizate (cu completările de rigoare, în funcție de context: feudale / medievale, rurale/tradiționale, orientale etc). Ceea ce permite această disociere a

² Pentru un excelent rezumat ironic al acestor discursuri, de multe ori stereotipe, vezi János Mátyás Kovács, „Rival Temptations and Passive Resistance” în Peter L. Berger, Samuel P. Huntington, *Many Globalizations: Cultural Diversity in the Contemporary World*, pp.146-183.

³ „(...) they have proposed a model which distinguishes between several different logics of modernity - those of capitalism, industrialism, and democracy - and rejects the idea of a common denominator” *apud* Johann P. Arnason, „Nationalism, Globalization and Modernity” în Mike Featherstone (ed.), *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, SAGE Publications, Londra, 1990, p. 209.

axelor modernizării este înțelegerea mai clară a dinamicii modernității, a vitezelor și inerțiilor diferitelor componente ale acestui fenomen sau, altfel spus, înțelegerea faptului că modernizarea este un fenomen viu și uneori incoerent, nu o formulă sociologică predeterminată. Precedând cronologic propunerea lui Agnes Heller și Franc Feher, dar făcând, cu toate acestea, un pas înainte în aprofundarea „fenomenalității” și diversității implicate în chiar nucleul acestui fenomen, abordarea lui Peter L. Berger, Brigitte Berger și Hansfried Kellner este orientată atât spre dimensiunea obiectivă a modernizării, dar și spre (sau în primul rând spre) conștiința și organizarea cognitivă a celor care sunt afectați de procesul modernizării. Propunerea autorilor are în centru descompunerea modernizării sub formă de „pachete”, definite ca „combinație dată empiric de procese instituționale și grupări de tip cluster ale conștiinței”⁴, care se infiltrează (ca rezultat al unui proces indirect) sau sunt impuse (ca rezultând, de exemplu, din dinamica celor trei axe ale modernizării prezentate mai sus), dar care pot fi rearanjate, reconfigurate la nivelul conștiinței individuale într-o varietate de moduri, în funcție de context. Modernizarea nu mai seamănă aici cu un meci de box disproporționat ca în descrierea standard descris la începutul acestei lucrări, ci cu un joc de puzzle, presupunând resurse de adaptare, individuale și colective. Mai exact, individul aflat în centrul procesului de modernizare se confruntă cu experiențe difuze sau care îl privesc direct - asimetrice, incongruente ele însele, dacă nu chiar contradictorii (ele pot fi grupate lax în ariile prezentate mai sus: economică, via capitalism, socio-economică, via capitalism și industrializare, socio-politică, via democrație și birocratizare, la care se adaugă realități instituționale, circuite de consum cultural, urbanizarea, noi forme de socializare, inovații tehnologice etc.) Ele intră în relații conflictuale, concurențiale sau emulative cu background-ul cultural și social inițial pe care îl putem denumi, nu fără riscuri, pre-modern al indivizilor respectivi.

Imaginea pare a se complica indefinit, mai ales dacă privim situația exclusiv din punctul fix al procesului modernizării, și anume acela al culturii moderne-emisător. Există însă și o altă constantă fenomenologică a oricărui proces de modernizare, care nu constă în componența și distribuția pachetelor modernizării, ci în tipul de răspuns al societăților în curs de modernizare, caracterizate printr-o reflexivitate inerentă modernizării, derivată din natura tensională a întâlnirii unor orizonturi și coduri culturale diferite. Dacă această prezentare seamănă cu viziunea lui Anthony Giddens despre narațiunile constitutive ale sinelui, care se construiește neconținut în lumea modernă, trebuie introdus și un alt concept aici, acela de marginalitate culturală, care precede și însoțește acest proiect identitar, fiind simultan în legătură directă cu presiunile divergente ale modernizării, respectiv ale (re)integrării. Nu voi detalia aici⁵, dar înțeleg marginalitatea culturală în sensul atribuit de R.E. Park ca situația individului obligat să se definească în raport cu cel puțin două grupuri sau coduri culturale care îl atrag simultan (sau în care simte că aparține) în direcții diferite, fără ca individul să (mai) fie integrat într-unul din acele grupuri. Plasarea individului simultan în interior și în exteriorul acestor grupuri / coduri care, deși se bucură de adeziunea sa, nu îl mai pot conține a fost descrisă, printre alții, și de Zygmunt Bauman ca o specie de ambivalență constitutivă identitar omului modern, dar ceea ce ne interesează în această discuție despre globalizare este argumentul care se naște o dată cu această imagine ambiguă, contradictorie, a modernizării

⁴ „(...)an empirically given combination of institutional processes and clusters of consciousness.” Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner, *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*, Pelican Books, 1974, p.22.

⁵ Vezi, pentru detalii, Dan Țăranu, *Toposul marginalității în romanul românesc. Vol. I Dimensiuni ale marginalității*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2013.

care solicită imperios un efort de adaptare și corelare a unor planuri discrepante din partea indivizilor și societăților în curs de modernizare. Astfel, prima omisiune din modelul standard al globalizării se referă la absența complexității răspunsurilor în fața modernizării, răspunsuri care diversifică acest concept și îi deschid noi dimensiuni. Nici modernizarea de la începutul secolului al XX-lea, nici globalizarea de dată mai recentă nu au, de aceea, un simplu efect magic de omogenizare în felul în care cineva ar turna ciment peste un câmp plin de flori. O imagine mai adecvată ar fi poate aceea a tehnicii picturale prin care culorile curg și se imprimă, sunt absorbite sau modificate, pe o suprafață care are deja, în relief, un model particular. Acest tip de fuziuni incomplete, de reacții și adaptări (reușite sau ratate și pozițiile lor intermediare) care formează un complex și imprevizibil proces de “eterogenizare locală”⁶ este mult mai apropiat de realitatea efectivă a modului în care este resimțită modernizarea și prin extensie globalizarea. Putem chiar descoperi, alături de Hsin-Huang Michael Hsiao că, în unele cazuri, “rezultatul negocierilor dintre globalitate și localizare are ca efect crearea sau inventarea autenticității culturale.”⁷

Pentru a indica a doua omisiune anunțată în deschiderea articolului, putem grupa tipul de răspunsuri posibile pe o scară de la 1 (identificat cu respingerea totală a modernizării) la 5, înțeles ca efectul omogenizării absolute prevestit sau contemplat de diverse școli de gândire (autoproclamat) critică. Dacă pornim de la nuanțările introduse în discuția anterioară și privim situația globalizării nu dintr-o perspectivă explicativă de tip macro-, mai potrivită circuitelor electronice, ci pornim inductiv, de la poziția actorului social confruntat cu provocări și dileme personale, putem conchide că răspunsurile din pozițiile 2-4 sunt neglijate de perspectiva standard de la care am pornit. Nu o să intru în prea multe detalii aici deoarece studiul citat deja⁸ prezintă numeroase studii de caz de pe tot mapamondul, însă vreau să îmi îndrept atenția către situația României din jurul anului 1940. Contextul se pliază adecvat pe schema lui Dunning, pentru prima oară România fiind plasată în centrul a ceea ce autorul denumesc *capitalismul internațional*, deși dacă avem în vedere toate axele modernizării, se poate spune că modernizarea începe măcar cu Regulamentele Organice. Pentru prima oară însă există o presiune a modernizării care afectează nu doar elitele, ci părți consistente ale populației. Principalul fenomen social asociat modernizării și principalul generator de ambivalență și marginalitate socială în sensul prezentat mai sus este cel al clasice probleme sociologice: confruntarea dintre modelul rural-tradițional și cel industrial-urban. La aceasta se adaugă o îndelungă tradiție a disjunției între “ordinea instituțională oficial etalată și ordinea practicilor sociale, economice sau politice efective”⁹, precum și oscilații, suprapuneri derutante, orientări bifocale între cultura Occidentală și diverse forme, de obicei diluate, ale culturii orientale.

Nu e așadar surprinzător că, în acest concert aparent cacofonic al unor surse multiple și contradictorii, literatura epocii a fost preocupată de fixarea unei identități culturale productive și securizate în această perioadă de convulsii și reformare a imaginarului social, înregistrează, după cum bine știm, atât regroupări ostile modernizării în jurul unor entități rurale sacralizate sau doar compensații paseiste, cât și simulări și emulări vocale ale culturii occidentale. De obicei neglijate, există o serie întreagă de poziții intermediare, precum și o intensă și acută problematizare reflexivă a condiției de marginalitate care este nevoită să articuleze o formulă

⁶Huang Michael Hsiao, “Coexistence and Synthesis. Cultural Globalization and Localization in Contemporary Taiwan” în Peter L. Berger, Samuel P. Huntington (ed.), *op.cit.* p.49.

⁷ „the result of the negotiations between globality and locality is the creation or invention of cultural authenticity.”, *Ibidem*.

⁸Peter L. Berger, Samuel P. Huntington (ed.), *op.cit.*

⁹ Lazăr Vlăsceanu, Marian Gabriel Hâncean, *Modernitatea românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p.16.

identitară stabilă. Înainte ca această perioadă de tensiuni identitare să ajungă la o stabilizare, România a cunoscut, succesiv, două fenomene totalitare care, în ciuda diferențelor de structură și esență, au reprezentat forme virulente de respingere a modernizării, culminând cu izolarea totală a României de Europa Vestică, prin instaurarea unui cordon sanitar care să oprească virusul modernizării.

Atât naționalismul-extremist legionar, cât și sovietizarea sunt răspunsuri de tip 1, reprezintă reacții virulente antimoderne. Dacă naționalismul recrudesc este o preocupare pentru multe dintre descrierile globalizării¹⁰, imperialismul sovietic de după Primul și al Doilea Război Mondial este, cel mult, menționat ca o formă interesantă de anexare a spațiului cultural, simbolic și economic de puterea politică. Ceea ce se omite însă este procesul de sovietizare rapidă a țărilor central-est-europene, fizionomia lui creând, de fapt, o contra-globalizare accelerată. O contra-globalizare, dar, simultan, prin ambițiile universaliste și prin efectele devastatoare asupra culturilor-recipient, o *globalizare alternativă* voluntaristă, violentă, exacerband intenționat și direcționat ceea ce modernizarea produce difuz și necentralizat într-o singură autoritate diriguitoare. Ceea ce nu se spune însă este că toate simptomele negative ale globalizării anticipate sau prospectate de criticii de astăzi s-au manifestat aproape identic, , plenar și în toată splendoarea timp de mai bine de 4 decenii în întreaga Europă de Est. Nu o să intru aici în amănunte privitoare la această miopie dirijată și autocultivată care ignoră un fenomen al istoriei recente, refuzând orice demers comparativ și fixându-se obsesiv asupra “molohului” capitalist. Interpretarea sovietizării țărilor estice ca o formă de contra-globalizare care imită și distorsionează până la caricatură modelul modernizării occidentale, golindu-l de sens și conținut, dar obținând efectele distructive pe care suporterii de astăzi ai antiglobalizării le atașează necondiționat americanizării, are avantajul de a descrie un proces derivat din modernitate care duce la extrem, „pe repede înainte”, toate procesele latent care provoacă atâtea îngrijorări astăzi. Sovietizarea are un caracter aparte în raport cu nazismul de extracție românească. Ea este o malformație sau, mai plastic, un *doppelganger* avortat al procesului modernizării. Comunismul lui Lenin este o rețea ideatică produsă de modernitate, afectând elitele marginale ale unei culturi pre-moderne, fiind, de aceea, un răspuns, în oglindă, adresat unei imagini a modernității construite în Germania și reconstruite în Rusia țaristă. În ce măsură eșecul comunismului a fost cauzat de o aplicare eronată a ideilor lui Marx într-un spațiu cultural imatur sau de vicii intrinseci viziunii sale politice rămâne o problemă controversată pe care nu o voi aborda aici.

Putem însă face un exercițiu imaginativ, aplicând efectiv pe trăsăturile considerate astăzi pe scară largă, ca aparținând organic globalizării, alterarea sensurilor acestor procese și mecanisme în interiorul expansionismului sovietic. Așa cum am afirmat deja, nu este vorba de noi fenomene, ci de același tip de dezvoltare, dar în direcții contrare sau divergente ale efectelor modernizării. Cel mai profitabil este să pornim de la celebra definiție a lui Anthony Giddens care vede ca esențiale pentru înțelegerea modernității trei procese interconectate¹¹: “separarea dintre timp și spațiu”, „aranjarea și rearanjarea reflexivă a relațiilor sociale” și „mecanisme ale dislocării” (“disembedding mechanisms”). Nu voi prezenta aici pe larg semnificațiile pe care le acordă Giddens acestor procese pentru că sunt îndeobște cunoscute, ci voi trece direct la modul în care ele se deformează sub acțiunea “solvenților” globalizării de tip sovietic. Aceștia au fost produși, în principiu, de două acțiuni intercondiționate: subordonarea totală a sistemului cultural și economic de către o putere autoritară centralizată și, respectiv, de crearea “omului nou” în oglinda viitorului luminos, înțeles simultan și

¹⁰ Vezi studiul deja citat, al lui Johan P. Arnason, art. cit., în Mike Featherstone, *op.cit.*

¹¹ Vezi Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Polity Press, 1991, pp.16-17

paradoxal ca o finalitate a evoluției organice a societății și ca o premisă menită să reformeze societatea în așa fel încât să genereze spontan o astfel de evoluție. În termenii lui Anthony D. Smith, “autoritățile comuniste au propus crearea unui nou om sovietic, un cetățean al Uniunii Sovietice a cărui loialitate ideologică s-ar manifesta față de noua comunitate politică, chiar dacă el ar mai păstra o solidaritate emoțională față de comunitatea sa etnică.”¹²

Reîntorcându-mă, pentru un paragraf, la situația culturală și socială a României la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, o situație dominată de ambivalență multiplă și marginalitate bifocală, acest tip de fidelitate dublă, ierarhizată moral, pozitivă pentru noul om sovietic virtual și negativă, cu consecințe tragice, pentru tradițiile și aranjamentele sociale democratice, chiar dacă dominate de ambiguitate creează, la rândul ei, o nouă formă de ambivalență în anii '50 care multiplică exponențial sursele marginalității. Ceea ce se întâmplă în spațiul est-central-european poate fi definit ca o confruntare și o fuziune inextricabilă a unor focare total opuse, generatoare de marginalitate: primul, mai vechi, creând forme cristalizate, alături de nuclee de ambiguitate, cel al democratizării și industrializării, al doilea, cel al realității artificiale-utopice a omului „comunizat”. Aceste fluxuri, reificate într-un singur tipar în care sunt silite să coexiste la sfârșitul deceniului al cincilea, intră în contradicție atât între ele, cât și cu backgroundul cultural românesc, fie tradițional-rural, fie deja hibridizat sub forma rural-urbană, specifică perioadei interbelice.

Revenind la definițiile lui Giddens, în țările din blocul sovietic timpul și spațiul s-au comprimat brusc, dar nu în sensul deschiderii ilimitate care permite circulația într-un continuum instantaneizat a informației, ci într-un sens opus. Spațiul s-a comprimat prin sincronizarea culturilor și societăților est-central-europene cu singura cultură oficială permisă, existând o mișcare de anihilare a distanțelor prin mimarea fără nuanțe semnificative a modelului sovietic. Efectul acestei comprimări s-a manifestat prin sciziunea Estului Europei de restul continentului și transformarea sa, în anii 50, într-o microplanetă definită adversativ în raport cu Vestul Europei. Timpul a suferit o contracție și o sărăcire masive, narațiunile particulare, localizate, specifice fiind înlocuite și alterate de o supranarațiune care a sacrificat diversitatea și complexitatea evoluției fiecărui spațiu cultural în parte cu istoria fals-climactică a instaurării timpului comunist, anticipat de diverse personalități și evenimente sacramentale. Acest modul spațiu-timp a fost separat deci cu totul de matricea sa originară, creând o bulă artificială, colorată în roșu aprins.

Reflexivizarea care însoțește procesul modernizării a evoluat (sau involuat), și ea, într-o direcție surprinzătoare. În spațiul public, reflexivizarea a presupus continua interogare a drumului corect de urmat pentru atingerea societății comuniste, purgate de instincte și aspirații burgheze, precum și permanenta auto-critică a indivizilor angrenați în operația de upgradare individuală pentru atingerea modelului “omului nou”. În spațiul privat, dislocarea despre care vorbește Giddens s-a manifestat ca o permanentă și anxioasă raportare la narațiunea despre timp(ul viitor) și spațiu (idealizat) și la modelul relațional și individual abstract al „omului nou” și verificare obsesivă a întrunirii condițiilor care te emancipau din categoria dușmanilor de clasă și nu la contextul vernacular, comun, al codurilor morale ale familiei, prietenilor etc. Toate aceste imense presiuni ideologice au creat o nouă identitate culturală sau, mai exact, o identitate culturală - mutant și, simultan, necesitatea interioară, privată, de a construi o identitate personală gestionabilă care să administreze în mod suportabil tensiunile politice și

¹² “the communist authorities (...) proposed the creation of a new 'Soviet' man, a citizen of the Soviet Union, whose loyalty would be an ideological one to the new 'political community', even where he or she retained a sense of emotional solidarity with their ethnic community.”, Anthony D. Smith, “Towards a Global Culture?” în Mike Featherstone (ed.), *op.cit.*, p. 173.

sociale ale instaurării comunismului. Utilizez aici termenul de “identitate culturală” atât în sensul unei identități colective, de grup¹³, dar și într-un sens mai apropiat de experiența individuală a unui *pattern cultural*¹⁴, al unui sistem de orientare în lumea socială, implicând capacitatea acestui individ de a constitui și articula experiențe semnificative în interiorul unei culturi date.

Așa cum au intuit foarte bine oamenii din aparatul propagandistic al noului sistem comunist imperialist, literatura a servit ca un instrument pivotal pentru crearea și dotarea noii identități culturale cu attribute convingătoare, cel puțin în perspectiva lor. Dincolo de literatura proletcultistă însă, aservită singurului scop de a da consistență reală unei ficțiuni autentice contrafactice, dacă pot spune așa, au existat și încercări timide, (dacă nu subversive, măcar subtil reacționare), de a introduce în câmpul literaturii oficiale partea ocultată a problematicii culturale și morale presupuse de sovietizare¹⁵. Dacă literatura nu mai putea funcționa ca un revelator și catalizator al crizei culturale a individuale, ca în perioada interbelică, ea putea încerca măcar o mediere între valorile autentice, organice ale individului și cele vehiculate oficial ca aparținând lui *homo sovieticus*. Puțini scriitori (și am în vedere în primul rând romancierii) au putut (sau au avut abilitatea de a) profita de această breșă prin care puteau media și umaniza realitatea înghețată ideologic. Unul dintre aceștia a fost Petru Dumitriu, autorul, celebru prin radicala transformare la față, din scriitor aflat în primul eșalon al culturii sovietizate, în disident, oferind cel mai interesant și complex studiu de caz din anii '50. Poziția sa, de fost student la filozofie în Germania în timpul războiului, de scriitor îmbrățișat ulterior de autoritățile comuniste, publicat în manualele ideologizate după publicarea *Cronicii de familie* și, simultan, adept al unor coduri, fie și superficial-demonstrative, aristocratice este, în epocă, paradoxală, evoluție care își menține parcursul imprevizibil o dată cu autoexilarea scriitorului în 1960, în plină glorie. Petru Dumitriu este cel mai potrivit exponent pentru a înțelege din interior experiența dramatică a căutării unui sens personal, dar și a unei identități culturale salutare, în condițiile totalitare ale anilor 50 și pentru că ambivalența sa identitară îl transformă într-un individ aflat între lumi, mai exact participând simultan atât în ordinea revelată, ca ofician al regimului comunist, cât și în cea privată, secretă, regresivă, a putreidei orânduiri burghez. Modul în care romanele sale reflectă această situație multiplu marginală este profund relevant. Însă, deși importantă pentru a înțelege opera scriitorului, nu biografia scriitorului mă interesează aici, ci modul în care opera sa demonstrează în romanele scrise în această perioadă modul în care se reflecta pe marginea experienței sovietizării, precum și rezolvările personale ale scriitorului prins în perioada petrecută în România comunistă într-o rețea densă de determinări.

¹³ Definite de A. Smith ca “those feelings and values in respect of a sense of continuity, shared memories and a sense of common destiny of a given unit of population which has had common experiences and cultural attributes.” *Ibidem*, p.179.

¹⁴Pentru o definiție a pattern-ului cultural, vezi articolul influent al fenomenologului Alfred Schuetz, “The Stranger: An Essay in Social Psychology”, *American Journal of Sociology*, Volume 49, Issue 6 (May, 1944), 499-507.

¹⁵ Pentru o perspectivă larg comprehensivă a încercării criticii literare, de data aceasta, de a crea și amenaja un spațiu al dialogului menit să înlănțuească “fața” publică a tiranului, precum și pentru alte analize orientate către înțelegerea funcționării intelectualității românești în perioada comunistă, vezi studiul excelent al lui Caius Dobrescu, *Plăcerea de a gândi, moștenirea intelectuală a criticii literare românești (1960-1989) ca expresie identitară într-un tablou global al culturilor cognitive*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013.

Centrul de interes al operei scriitorului este reprezentat de traiectoria mai mult sau mai puțin programată, deschisă de trilogia *Cronică de familie* și de primele romanele publicate în exil, *Incognito* și *Extremul occident*. Deși a avut un succes ideologic greu de anticipat, *Cronică de familie* nu este un roman strident propagandistic și poate fi recitit și astăzi, fără prea multe grimase. Ceea ce este relevant în discuția despre sovietizare *qua* globalizare este chiar formula artistică aleasă de autor. Deși nu răspunde direct (sau stereotip) în acest roman comandamentului ideologic decât prin câteva capitole, Petru Dumitriu alege o formulă strict balzaciană pentru prezentarea istoriei timp de aproape un secol a familiei Cozianu. Afinitățile dintre presiunile coercitive asupra spațiului și timpului istoric și schematismul original al balzacianismului nu trebuie trecută cu vederea, funcționând intuitiv în acord cu miza ideologică a angajării politice în reinventarea trecutului și a prezentului. Deși personajele abundente care populează romanul lui Dumitriu nu pot fi încadrate ușor într-o clasă anume, fiind, totuși tarate de voință de putere, consumată în gol, idee cu pedigree filosofic, corectă politic atât timp cât era asociată strict fostelor elite, ele sunt încorsetate într-o perspectivă imobilă care constrânge istoria recentă a României să se muleze pe un singur tipar explicativ. Lipsit de climaxul victoriei comuniste, romanul-fluviu al lui Dumitriu păstrează totuși mecanismul semantizării unice și universalizarea unei interpretări a lumii conform unui singur pattern funcțional, proiect care consună firesc cu eforturile universaliste ale mișcării de globalizare anti-moderne aflate în centrul procesului de sovietizare.

O dată cu exilul, perspectiva se schimbă radical. Obsesia narativizării “totale” a trecutului se păstrează, dar este atribuită conștiinței individuale și acoperă doar o biografie, nu o monografie a întregii culturi românești. Personajele lansate în exil în romanul *Incognito* încarnează problematica esențială pentru Petru Dumitriu și pentru epoca discutată a dublelor afilieri la grupuri și coduri axiologice care se exclud reciproc, scindând individul în entități conflictuale pe care trebuie să le armonizeze. Scriitorul nomenclaturist, implicat în toate jocurile de putere de la nivel înalt și ținută a acestora la începutul romanului, își dorește în secret să fugă în Occident și să își protejeze cu orice preț, deci fără scrupule, identitatea privată. Acest prim caz de marginalitate, de *insider-outsider* se confruntă, în oglindă, cu o marginalitate radicalizată, în figura lui Sebastian Ionescu, fost ofițer militant în războiul antisovietic, convertit la comunism și, ulterior, dezertor al partidului, persecutat de autorități. Lunga și sinuoasă devenire a lui Sebastian Ionescu, prezentată sub forma convențională a manuscrisului găsit, de fapt cedat de autor, ipostiază, așa cum s-a observat¹⁶, poate pentru prima oară în Europa Occidentală sub formă românească, setul de comportamente și credințe de tip *ketman*, intens dezbătut în Occident după apariția *Gândirii captive* a lui Czesław Miłosz. Deși Nicolae Manolescu are dreptate identificând clar sursa de inspirație a lui Dumitriu și transpoziția românească a unui concept prezentat tot narativ de către autorul polonez, există o diferență esențială de percepție a *ketmanului* în romanul *Incognito*. El nu este asumat la persoana I de către personajul-narator, ci este contemplat, privit de către o conștiință în egală măsură fascinată de “vorbirea în bobote” și de misticismul obscur predicat ca soluție existențială de către Sebastian Ionescu și neputincioasă în a-l urma pe acesta. Dacă pentru Ionescu ambivalența se rezolvă prin asumarea unui alt tip de marginalitate, inspirată, auto-atribuită, eroică, personajul-narator rămâne atras simultan de puterea pură și de jocurile machiavelice, consumate totuși steril, cu o finalitate care se autoconține și de puritatea interioară a neangajării politice, fără a putea să se decidă definitiv pentru o cale sau alta.

¹⁶Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură.*, Editura Paralela 45, Pitești, p.965.

Dintr-un alt punct de vedere, bizantinismul și numele de vodevil ale elitelor comuniste (Malvolio Leonte, Herakles Nițeluș, Valentina Morcovici etc.) descrise în *Incognito* ne ajută să observăm o primă omologie stabilită în opera lui Dumitriu, neasumată ca atare, între elitele pre-comuniste și tacticile lor de conservare a puterii de dragul puterii și elitele comuniste care continuă același joc, schimbându-se doar, în unele cazuri, extracția socială și discursurile de fațadă. Reluat în romanul *Extremul Occident*, traseul conștiinței personajului-narator din *Incognito* îl proiectează pe acesta într-o nenumită țară nordică. Identitatea dobândită post-exil îl introduce în rândul elitei economice, elită cu care, la fel ca în România comunistă, naratorul cochetează, fiind sedus de (și seducându-i, la rândul lui, pe) potențaii din lumea afacerilor navale. În raport cu *Incognito* și revelația de tip *ketman* a lui Sebastian Ionescu, naratorul păstrează aceeași distanță a (de)scriptorului, nefiind capabil să o pună în practică, dar, la fel, ca în *Incognito* întâlnește o sectă dispusă să se sacrifice necondiționat. Compusă dintr-o majoritate amorală, descinsă parcă din *Huliganii* lui Eliade, dornică să strice liniștea burgheză prin acte gratuite de violență, dar și dintr-un alter ego al lui Sebastian Ionescu, misticul abscons din carcera comunistă, în persoana genialului matematician, Axel Overmars. Corespondențele dintre indivizii care adoptă o ordine personală, a eticii sacrificiale pe care este dispus să o universalizeze, dar nu sunt ascultați, de ambele părți ale Cortinei de Fier sunt evidente. Misticul occidental se lasă ucis din prea multă iubire de aproape și îmi permit să nu speculez pe marginea inferențelor de ordin religios care reies de aici. Mult mai interesant mi se pare că, fenomenologic vorbind, naratorul-personaj rămâne în aceeași expectativă dubitativă, atras simultan de identități hiperbolice (Puterea și Iubirea, să le denumim astfel) între care nu poate alege, preferând să le contemple. Mult mai interesantă este a doua omologie pe care o descoperă naratorul-personaj: în ciuda evidentelor diferențe dintre regimurile politice, există o omologie de profunzime între Europa Occidentală și cea Sovietizată, ambele presupun o nivelare a conștiințelor și deci o presiune uniformizatoare la nivelul identităților. Dacă tema aceasta a devenit un clișeu astăzi, propulsată cu tărie de mișcarea 1968, de pildă, ea este anticipată cu câțiva ani de romanul lui Dumitriu. Nu cred că la originea acestei echivalențe stă plictiseala de Occidentul care nu a rezistat idealizării de dinainte de exil, așa cum afirmă Nicolae Manolescu¹⁷, Dumitriu dezamorsând fără echivoc în paginile romanului suspiciunea unei critici superficiale a Occidentului, ci contextul cultural în care s-a format autorul și tensiunile sale intrinseci. Am afirmat că după cel de-al Doilea Război Mondial presiunea produsă de fluxul modernizării și presiunea directă și frontală a sovietizării au coexistat, fiind, ambele, surse generatoare de profunde anxietăți identitare. Din această perspectivă, ambele procese sunt considerate periculoase, chiar dacă nu au aceeași intensitate, și sunt conduse, în cazul lui Petru Dumitriu, de-a lungul a mii de pagini către o imposibilă (sau neverosimilă) soluție regresiv-hieratică: adoptarea unei conduite etice supraumane, cea a altruismului necondiționat ca formă de anihilare a acestor obstacole.

Acest eșafodaj, impresionant prin dimensiuni, este profund instabil la nivelul imaginarului social vehiculat, are în centru o profundă dilemă interioară, pe care autorul încearcă să o însceneze semnificativ, într-un proiect narativ, marcat de derapaje și revelații neconfirmate. Romanele lui P. Dumitriu reprezintă doar unul dintre răspunsurile complexe, prin care un autor dintr-o cultură “semiperiferică” - în acest caz, unul dintre privilegiatii sistemului comunist - a încercat să dea o formă și un sens substanțial multiplelor experiențe produse pe axa modernizare incompletă – contra-globalizare – globalizare. Ignorând aceste fragile construcții identitare, riscăm să nu înțelegem harta culturală a istoriei noastre recente, o

¹⁷ *Ibidem*, p.967.

hartă fragmentată, poate haotică, imprimată de presiuni și contrapresiuni, plină de scurtături și piste false, dar o hartă de care suntem încă dependenți.

Acknowledgements

This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the project number POSDRU/159/1.5/S/134378

BIBLIOGRAPHY:

- Berger, Peter L.; Berger, Brigitte; Kellner, Hansfried, *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*, Pelican Books, 1974.
- Berger, Peter L.; Huntington, Samuel P., *Many Globalizations: Cultural Diversity in the Contemporary World*, SAGE Publications, Londra, 1990.
- Dobrescu, Caius, *Plăcerea de a gândi, moștenirea intelectuală a criticii literare românești (1960-1989) ca expresie identitară într-un tablou global al culturilor cognitive*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013.
- Dumitriu, Petru, *Cronică de familie* (vol. I-III), Editura Jurnalul Național, București, 2009
- Idem, Incognito*, Editura Univers, București, 1993
- Idem, Extremul Occident*, Editura Univers, București, 1996.
- Featherstone, Mike (ed.), *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, SAGE Publications, Londra, 1990.
- Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Polity Press, 1991
- Judt, Tony; Snyder, Timothy (2012). *Thinking the Twentieth Century*, Penguin Press, Londra, 2012.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești
- Murgescu, Bogdan, *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)*, Editura Polirom, Iași, 2010.
- Alfred Schuetz, "The Stranger: An Essay in Social Psychology", *American Journal of Sociology*, Volume 49, Issue 6 (May, 1944).
- Vlăsceanu, Lazăr, Hâncean, Marian Gabriel, *Modernitatea românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014
- Waters, Malcolm, *Key Ideas: Globalization*, 2nd Edition, Routledge, 2011.

AGING AND DYING IN THE DIARIES OF JANE SOMERS

Alina Vișan, Assist. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița

*Abstract: This paper will present the problems of aging and dying. The main heroine of The Diaries is Jane Somers a middle-aged woman who was very afraid and repelled by the old people and death and she feels very guilty about her attitude towards her mother's and her husband's illnesses and their death. The two novels analysed: **The Diary of A Good Neighbour** and **If the Old could...** present Jane's evolution from a fearful attitude towards the acceptance and even admiration of old people.*

Keywords: age, death, old, young, love

"Problems of aging and dying in Lessing's work are unexpectedly localized in the always painful and always inescapable mother daughter relationship. They are understandably located in women rather than in men both because Lessing is a woman and because women are on the whole more enslaved to physical appearance than men are. These problems are addressed fully and directly in *The Diaries of Jane Somers*." (Sprague, 1987: 111)

In *The Diaries of Jane Somers*, Lessing also fosters linkage between middle age and old age, the continuum advocated by feminist critic Paula A. Treichler (61). This continuum enables "ageless" readers to face aging and death, to develop self-respect and receptivity to elders, and to acknowledge the capacity for pleasure, regardless of age. Her optimistic message, conveyed through portraits of Kate Brown and Jane Somers, will convert many a reader for whom "old age looms ahead like a calamity". (Waxman Frey:1990: 46-47)

The novel is about a middle-aged heroine, Jane Somers, who learns to face her middle age and future old age through that of Maudie Fowler, a woman past 90 who becomes Jane's substitute mother. *The Diary of a Good Neighbour*, initially presents Jane as a less sympathetic character who is the opposite of Kate Brown: she is as self-centred as a childless, recently widowed, attractive 49-year-old can be; obsessed with her own immaculate, studied grooming; entirely focused on a publishing career that she knows she does well; unnurturing; and a cowardly woman. Her cowardice, her inability to deal with her husband Freddie's and her mother's terminal cancers, leads her into many unkindnesses toward them, including emotional withdrawal from them and scarcely disguised repugnance toward their illnesses. Jane Somers - except in her role as a successful magazine editor - is at first nothing to anybody but Jane Somers.

"It is reasonable to think that Janna's need to come to terms with her guilt about her failures of feeling and behaviour toward her mother and her husband represents in part a distancing of Lessing's response to the deaths of her own mother and husband." (Sprague, 1987:117)

Her unloving treatment of her two loved ones and her failed effort to compensate afterward by befriending the elderly Mrs. York (9) constitute Jane's false starts on the way to true *reifung*. These false starts bring self-knowledge, the desire to change herself and take charge of her life - obvious elements of the *Reifungsroman*. Jane summarizes in the first seven pages four years of false starts:

"Yet we could not talk to each other. Correction. Did not talk to each other.
Correction. He could not talk to me because when he started to try I shied away."
(*The Diary of a Good Neighbour*, p. 4).

She informs readers that through these false starts she has learned that she is not a nice person: she is selfish, interpreting her husband's and mother's deaths as "unfair" to herself, infecting her with mortality; she is childishly dependent in her private life, "flimsy," in need of "some sort of weight or anchor"; she fears intimacy and love. Yet this ironically intimate diary format, which favours the teller and her claims, counteracts the negative self-portrait that Jane gives; despite her litany of repellent traits, we are disarmed by her candour, then start to like her for the small overtures she makes toward Maudie, and finally applaud her for her increasingly generous and courageous kindnesses toward Maudie.

We know that Jane is making a journey of self-discovery and preparation for her future, the typical pattern of the *Reifungsroman*, when at the beginning of the "diary" she says: *"Meanwhile I was thinking about how I ought to live"* (p. 8). She searches for a way to live through her recollections and analysis of her past. Like Kate Brown, she reviews her marriage - a common motif of the heroine, especially the widowed heroine, in *Reifungsroman* - but she reveals her different priorities in one passage by giving her marriage three short sentences after four pages of history on her career:

"I married in 1963. It was shortly before Joyce came. I have written all that history, and only now have thought to mention that I married." (*The Diary of a Good Neighbour*, p. 80) She remembers the good sexual relationship in their marriage - and longs for Freddie to make love to her again. Yet she gradually realizes that they never talked and that is what she now wishes they had done:

"I lie awake sometimes, and what I want is, not that he should be there to make love to me, though I miss that dreadfully, I want to talk to him. Why didn't I talk to him while he was there?" (*The Diary of a Good Neighbour*, p. 63).

Such realizations and rearranging of her priorities prepare Jane for future relationships and enable her eventually to like herself more.

Becoming the substitute daughter of Maudie, is another of Jane's vehicles to self-knowledge and self-respect. Jane's relationship with Maudie, she acknowledges, is *"the one real thing that has happened to me"* (p. 139). Her determination to make this relationship work is evident when she says: *"I am a friend . . . of Maudie's only because it was something I decided to do. . . . If you undertake to do something, then it is not absurd, at least to you"* (*The Diary of a Good Neighbour*, 229).

In befriending Maudie, bathing her, feeding her, cleaning up after her in her final illness, and listening to stories of her past, Jane repents her failures with her mother and husband and comforts the shame she feels. Because Jane records her thoughts about what she does in the "privacy" of her diary, readers understand the enormous emotional demands of Jane's undertaking. Jane's ambivalence about Maudie's dependency on her is evident, as is her rationalizing and guilt when she is angry at Maudie. She is horrified at Maudie's condition, yet she forces herself to describe it in detail in her diary. Her diary reveals her courage in cleaning Maudie's home and the excrement on her clothing. Although Jane is so repelled at first by her contact with death and old age that she must soak in a tub for hours after visiting Maudie to re-establish her distance from age and to rejuvenate herself, gradually the baths become shorter, *I had a brief and efficient bath, and have finished writing this, and now I must go to bed.*" (p. 75), "she forgets the dirt, and she acknowledges the rejuvenating bonds between middle age and senescence as she listens to Maudie's tales. Jane appreciates Maudie's growing trust in her and accepts her dependency. Finally, she understands Maudie's feeling that these are the best years of her life, that *"she [Maudie] is happy now, because of me"* (90) *"She says, I have been thinking, this is the best time of my life."* *"I know you will always come and we can be together."* (*The Diary of a Good Neighbour*, p. 126)

That Jane is changing is evident in an extraordinary passage of the diary that Jane writes as if she were Maudie recording a day in her life; Jane clearly wants to empathize with Maudie, to leave behind the egocentric Jane: *"I wrote Maudie's day because I want to understand, I do understand a lot more about her"* (*The Diary of a Good Neighbour*, p. 130).

"To be 49 years old and become 90 years old in mind suggests the invalidity of the polarity Anglo-American culture assumes between youth and age." (op. cit, p. 117) Jane's "Maudie" passage captures Maudie's bodily ordeals, the strategy to outwit weakness and tiredness (115), the effort of will to move, as revealed in the repetition of words of self-encouragement (*"I have to feed the cat, I have to . . . I have to"* 115). The passage also evokes the lonely old woman's longing for Jane's visits in a recurring refrain, "Janna will come." The fragmented sentences suggest Maudie's broken thoughts which reflect her dreams, her memories of her youth or her fantasies of Jane's moving into her apartment. Knowing Maudie by writing her teaches Jane to name the old woman within herself and to live more fully:

"I could learn real slow full enjoyment from the very old, who sit on a bench and watch people passing, watch a leaf balancing on the kerb's edge" (*The Diary of a GoodNeighbour*, p. 171).

At ninety-two, Maudie still holds on to life and to Janna. This "sullen, sulking furious old woman is in constant rebellion against her physical destruction; she rages in her way against the ravages of time". (117) To Janna *"her hand nevertheless speaks the language of our friendship"* (*The Diary of a Good Neighbour*, 220)

Learning how Maudie thinks inspires Jane to improve her life in two ways: first, to take some days away from her magazine and have the "fun" of writing a historical novel, for which "it was Maudie who gave me the idea"; second, to accept the emotional commitment of taking her niece Jill into her home. Jane thus connects with an elder and a younger woman, even brings Jill to meet Maudie, and "the trio represent age as a continuum, challenging the polarity between youth and senescence." (op. cit, p. 119)

„But I am so used to her, have forgotten how she must strike others. Because of this stranger, the beautiful clean girl, Maudie was stiff, reproachful for exposing her. A cold aloof little person, she said yes and no, did not offer us tea, tried to hide the stains down the front of her dress where she has spilled food. Niece Jill was polite, and secretly appalled. Not at old age; Sister's Georgie's good works will have seen to it that her children will not find that a surprise; but because she had to associate old age and good works with glamorous Aunt Jane." (*The Diary of a GoodNeighbour*, p.143)

Janna also learns to experience time differently, as the very young and the very old do. The examples are simple: sitting in a garden watching birds, sitting at a café, looking and listening. This busy woman begins to experience pleasure. She can sit still; she no longer fears the old on streets or park benches; instead she waits "for when they trust me enough to tell me their tales, so full of history" (p. 166). Janna can look past the physical deterioration of others and understand the fragility of her own good health. She is another person, *"not at all that Janna who refused to participate when her husband, her mother were dying. I sit for hours near Maudie, ready to give what my mother, my husband needed from me; my consciousness of what was happening, my participation in it"* (*The Diary of a GoodNeighbour*, 218)

Jane learns the helplessness of many elders, when a back ailment invalids her for two weeks:

"For two weeks, I was exactly like Maudie, exactly like all these old people, anxiously, obsessively wondering, am I going to hold out" (*The Diary of a GoodNeighbour*, p. 136).

She uses the same words as Maudie to describe her bodily ills: "*terrible, terrible, terrible!*" (p.137). Recovered, Jane appreciates her health and independence, decides to decrease her working hours at the magazine and enjoy herself in midlife, and works out a compromise between her former fastidiousness of toilette and the "tired slovenliness" that is "the trap of old age" (p. 217). Jane assesses her appearance in the omnipresent mirror and (p. 124) acknowledges that the younger Jane's grooming rituals have become too demanding:

"Once I did have my real proper baths every night, once every Sunday night I maintained and polished me, and now I don't, I can't. It is too much for me." (*The Diary of a GoodNeighbour*, p. 131)

She rejects the expensively detailed, yet understated style she has been known for and can describe so precisely ("*My style is that at first people don't notice, and then their eyes come back and they examine detail, detail, the stitching on a collar, a row of pearl buttons*". 66), and simplifies her rituals to reflect changes in her priorities.

"Janna does not abandon Maudie, she stays with her until she dies, for death is an end in this novel. There is no afterlife. Janna will go on. Her newfound saintly/secular vocation as a good neighbour, not a Good Neighbour, will not end with Maudie's death. In her self-appointed selfish/selfless role, Janna will befriend other old women. "(op. cit, p. 121)

There is an obvious change in Jane's attitude toward death. Attending Maudie in the hospital, Jane can finally observe:

"My general air . . . belongs to those who are not upset by dying, death" (*The Diary of a GoodNeighbour*, p.228)

"Once I was so afraid of old age, of death, that I refused to let myself see old people in the streets – they did not exist for me. Now I sit for hours in that ward and watch and marvel and wonder and admire." (*The Diary of a GoodNeighbour*, 245).

At the end of the novel, Jane is more receptive to relationships with old people because she succeeded in defeating the fear of old age and death.

"Lessing's heroine Jane Somers challenges her society's dichotomizing of youth and age and reject common assumptions about middle age's complacency, flagging powers, and stagnation. Lessing teaches that middle age is a time for reassessing one's personal history, rediscovering one's selves, making exhilarating changes in one's life, and reordering priorities to make a more intense, pleasurable, and significant old age possible. In middle age, personal authenticity is established, safeguarded, cherished. The personal history of Jane Somers also suggest that middle-aged women acquire a maturer, more confident philosophical wisdom, and an iconoclasm that prompt them to question prevailing cultural notions about sexuality, love, marriage, and death; women learn to identify and redefine the concepts and needs that are basic to their existence. In this novel, a woman truly grows up, truly acquires self-mastery, or as Susan Rubin Suleiman has said, truly "assume . . . [her] own subjecthood" (7). Lessing's fiction reminds readers that although the elasticity and juices of youth may diminish, a great deal takes their place in the years between 40 and 60." (Rubenstein, 2001: p. 29)

BIBLIOGRAPHY:

Bloom, H. , 1986, **Doris Lessing** , Chelsea House

Brînzeu, Pia, 2001, **The British Postmodernism**, Timisoara: Editura Hestia

Brown, Arnold S., 1996, **Social Processes of Aging and Old Age**, New Jersey : Prentice – Hall Inc.

- Deats Munson, Sara; Lenker Tallent, Lagretta – **Aging and Identity: A Humanities Perspective**, chapter *Work, Contentment, and Identity in Aging Women in Literature*, Praeger Publishers, 1999
- Glaser, Barney G., Strauss, Anselm L., 1966, **Awareness of Dying**, Chicago: Aldine Publishing Company
- Gove, Walter R., Ortega, Suzanne T., Style Briggs, Caroline – **The Maturational and Role Perspective on Aging and Self Through the Adult Years: An Empirical Evaluation**, *The American Journal of Sociology*, Vol. 94, No. 5 (Mar.,1989), pp. 1117-1145, Chicago: University of Chicago Press
- Hendricks, Jon, Hendricks, Davis C., 1986, **Aging in Mass Society – Myths&Realities**, Boston: Brown&Company
- Kart, Cary S., 1978, **Aging, Health and Society**, Boston: Bartlett Publishers
- Lessing, Doris, 2002, **The Diaries of Jane Somers**, London: Flamingo
- Poon, Leonard W., 1980, **Aging in the 1980's – Psychological Issues**, American Psychological Association, Washington D.C.: Pritchard,
- Rubenstein, Roberta, 2001, **Feminism, Eros and the Coming of Age**, journal article published in *A Journal of Women's Studies*, Vol. 11,
- Santrock, John W., 1985, **Adult Development and Aging**, Wm. C. Dubuque: Brown Publishers
- Sprague, Claire, 1987, **Rereading Doris Lessing –Narrative Patterns of Doubling and Repetition**, The University of North Carolina,
- Tomb, David A. , 1986, **Growing Old – A Complete Guide to the Physical, Emotional and Financial Problems of Aging**, New York: Penguin Books
- Vianu, Lidia, 2005, **British Desperadoes at the Turn of the Millennium**, LiterNet Publishing House
- Wallace, Diana - "**Women's time**": women, age, and intergenerational relations in Doris Lessing's *the Diaries of Jane Somers*, *Studies in the Literary Imagination*; Fall2006, Vol. 39 Issue 2
- Waxman Frey, Barbara, 1990, **From the Hearth to the Open Road: A Feminist Study of Aging in Contemporary Literature**, Santa Barbara: Greenwood Press
- Wilcox Saldieri, Sandra ; Sutton, Marilyn, 1981, **Understanding Death and Dying**, Alfred Publishing Co., Inc., California
- Zarit, Steven H., 1982, **Readings in Aging and Death – Contemporary Perspectives**, New York: Harper&Row Publishers

CARAGIALE, THE RECOIL OF REPRESENTATION AND THE DISCREDITATION OF THE CLASSICIST CHARACTER

Antonia Pâncotan, Assist. Prof., PhD, "Partium" Christian University of Oradea

Abstract: In this study I will analyze Caragiale's classicism from the perspective of Michel Foucault's concept of Representation. I will follow in Caragiale's comedies the way in which the limits of representation are crossed, the univocal connection between signifier and signified therefore breaks and I will put under the microscope the effects of this newly formed fictional reality upon the typical classicist character (Jupân Dumitrache, Trahanache).

Keywords: *Representation, limit, multiplication, Classicism, character*

Clasicism și reprezentare

Am ales conceptul foucaultian de *reprezentare* ca punct de pornire în analiza unor personaje din comediiile caragialiene, întrucât teoreticianul oferă în ***Cuvintele și lucrurile***, o perspectivă inedită asupra ontologiei universului operei clasiciste. Ne propunem să urmărim modul în care personajul tipic clasicist și valorile sale se transfigurează parodic în opera comică a lui Caragiale. Matricea clasicistă este în mod evident depășită în universul ficțional caragialian, despre acest aspect s-a discutat foarte mult în exegeza de specialitate. Însă merită analizat în continuare acest univers ficțional, care se raportează critic la o tradiție culturală dominată de estetica clasicistă. Acest punct de separare, atât de evident în opera caragialiană, dorim să îl evidențiem în analiza noastră și pentru realiza acest lucru vom face apel la grila impusă de Foucault.

Michel Foucault insistă asupra coerenței și omogenității reprezentării cu limbajul și că reprezentarea impune „*modul de a fi al limbajului, al indivizilor, al naturii și al nevoii înseși*”¹ Conform lui Foucault epoca clasică are drept caracteristică închiderea în reprezentare, ea se reprezintă pe sine, iar decăderea gândirii clasice va fi sinonimă cu „*retragerea reprezentării sau mai curând cu eliberarea de sub domnia reprezentării, a limbajului, a lumii vii și a nevoii*”.² Odată cu sfârșitul epocii clasice se sfârșește și dominația discursului reprezentativ. După Foucault în clasicism „*reprezentarea este un sistem închis*” și limbajul o servește în sensul că acesta „*nu e decât reprezentarea cuvintelor*”³, exact limbajul care se reflectă pe sine, despre care vorbea și Roland Barthes. Conceptul de reprezentare are în vedere și interioritatea clasicistă, limitele pe care și le impune, cât și izolarea propusă de epistema clasică.

Personajul lui Cervantes, Don Quijote, conform interpretării lui Foucault, face trecerea dinspre Renaștere spre clasicism, prin faptul că, aflat în căutarea Asemănării (reprezentativă pentru Renaștere) nu reușește să o găsească, în schimb personajul se baricadează în Reprezentare. Călătoria sa este văzută de Foucault ca o căutare a asemănărilor. El caută confirmarea lumii descrise de cărți, însă aceasta este mereu infirmată de realitatea pe care o descoperă, însă, baricadat fiind în Reprezentare, el nu își dă seama de acest lucru.

¹ Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile, o arheologie a științelor umane*, București, Editura RAO Internațional, 2008, p. 294.

² *Ibidem*, p. 294.

³ *Ibidem*, p. 294.

Don Quijote se îndepărtează, în concepția lui Foucault, de estetica Renașterii prin imposibilitatea de a găsi asemănarea și prin izolarea sa în reprezentare, fapt care trădează depășirea epocii renascentiste a Asemănării și face trecerea înspre cea clasicistă a Reprezentării.⁴ Lumea și-a modificat configurația, iar Don Quijote caută formele vechii ordini a lucrurilor și nu le mai găsește pentru că „*asemănările și semnele au desfăcut vechea lor înțelegere; similitudinile dezamăgesc*”⁵, astfel Don Quijote „*se închidea fără să știe în modul purei reprezentări*”⁶, în care se înfundă tot mai tare.

La fel cum **Don Quijote** face trecerea dinspre Renaștere înspre clasicism, anunțând particularitățile acestei noi poetici, tot la fel personajele lui Sade anunță declinul clasicismului. Sfârșitul gândirii clasice este determinat de retragerea reprezentării.⁷ În opinia lui Foucault acest lucru este realizat prin transgresarea limitelor acesteia. Acest lucru se realizează, ne dăm seama din interpretarea oferită de autor, prin lărgirea sferei semantice a noțiunilor, prin multiplicarea reprezentărilor și desființarea legăturilor de univocitate ale percepției în cadrul universului ficțional. Prin urmare, raporturile se deschid, iar corespondențele precise din cadrul spațiului clasicist de desfac. Astfel că și limbajul și personajele ies din sfera reprezentării.

Din analiza pe care Foucault o face prozelor lui Sade, **Justine** și **Juliette**, deducem că depășirea clasicismului este realizată nu numai prin asumarea unor libertăți tematice ale discursului, ci mai ales prin deschiderea perspectivelor personajelor asupra aceluiași lucru sau asupra aceleiași noțiuni. Astfel, univocitatea clasică este desființată și dispare *reprezentarea*, adică numirea lucrurilor într-un mod cât mai precis, în accepția lui Foucault.

Discreditarea personajului clasicist și a valorilor sale. Închiderea personajului în reprezentare

În studiul **Domina bona** G. Călinescu revine asupra imaginarului din piesele de teatru ale lui Caragiale și se concentrează asupra moralității personajelor caragialiene, problemă intens dezbătută până la acea dată. Criticul își propune să infirme interpretarea falsă conform căreia singurul personaj moral din teatrul comic caragialian este Cetățeanul turmentat. În acest scop, el demonstrează cu argumente solide că există alte personaje mult mai morale decât acesta. Ba mai mult, acesta nici măcar nu se poate spune că este moral pentru că aduce scrisoarea nu din corectitudine, ci dintr-un tic profesional.⁸ După G. Călinescu „eroii cei mai mistici”⁹ sunt Jupân Dumitrache și Trahanache datorită credinței lor nestrămutate în adevăr, bine și frumos.¹⁰ Atât Cetățeanul turmentat, cât și cei doi au cultul femeii. Trahanache crede în bine și în valoarea prieteniei, din acest motiv „*evidența pentru el este o infamă plastografie*”¹¹, Jupân Dumitrache are și el un suflet *sublim*. Pentru el gelozia, continuă criticul, nu este un semn al vinovăției Vetei, pe care o crede intangibilă, ci temerea lui este ca nu cumva vreun *bagabont* să „*zdruncine dogma lor morală în opinia altora*”¹². Codul onoarei

⁴*Ibidem*, pp. 104-105.

⁵*Ibidem*, p. 105.

⁶*Ibidem*, p. 295.

⁷*Ibidem*, p.109.

⁸ G. Călinescu, *Pagini de estetică*, Antologie, prefată și bibliografie de Doina Rodina Hanu, **Domina bona**, București, Editura Albatros, 1990, p. 137.

⁹*Ibidem*, p. 138.

¹⁰*Ibidem*, p. 138.

¹¹*Ibidem*, p. 139.

¹²*Ibidem*, pp. 139-140.

este foarte important pentru aceste personaje. De aceea Jupân Dumitrache ține atât la „onoarea de familist” iar Trahanache și el se teme să nu piardă faima morală, indignat de „mișeli” și „infami”.¹³

În aceeași linie interpretativă își conduce și Nicolae Steinhardt analiza din eseu *Secretul „Scrisorii pierdute”*, publicat în revista *Ethos* de la Paris cu ajutorul lui Virgil Ierunca, eseu care mai târziu apare într-o ediție alcătuită de Ion Vartic, *Cartea împărtășirii*. Aici Nicolae Steinhardt oferă perspectiva unui Caragiale creștin, care propune o lume ficțională în care dominantă este blândețea.

Atât observațiile lui G. Călinescu, cât și cele ale lui Nicolae Steinhardt sunt întemeiate și suntem perfect de acord cu ele, însă nu ne putem opri la aceste remarci. Trebuie analizat și contextul în care le plasează Caragiale și trebuie văzut care este efectul pe care autorul dorește să îl producă. Într-adevăr, atât Jupân Dumitrache, cât și Trahanache au un suflet nobil.

Observăm că valorile acestor personaje sunt cele ale personajului de tip clasic. Însă de asemenea le este caracteristică, tot la modul tipic clasicist, *închiderea în reprezentare*, ceea ce le face personaje clasice prin excelență. Ei nu au acces la realul ficțional deoarece personajul clasic se închide în reprezentarea lumii clasice. Diferența este că într-un univers clasicist tipic valorile personajului sunt în perfectă armonie cu cele ale lumii, astfel că personajele care au aceste valori sunt demne și onorabile, însă aici, în universul textual caragialian, lumea ficțională nu susține valorile personajului, astfel că cele două personaje devin aici ridicole.

În acest fel, lumea ficțională a lui Caragiale deconstruiește valorile clasice, care aici nu mai sunt susținute de modul în care este constituită lumea ficțională. În lumea alcătuită de Caragiale în piese aceste valori ale personajelor devin valorile unei lumi dispărute. Iar, contextualizând, aceste trăsături, care sunt pozitive din cadrul arhetipului ficțional clasicist, se transformă în piesele autorului într-un handicap pe care personajele nu îl pot depăși. Astfel, trăsăturile odată pozitive se transformă în trăsături negative. Ceea ce relativizează perspectiva este modul caragialian de a-și configura lumea ficțională. Valorile clasiciste sunt aici denunțate, iar aceste caracteristici ale personajelor îi pierd în această nouă lume ficțională, reprezentată aici.

Finalurile deschise caragialiene indică limitele reprezentării, iar Caragiale pune în scenă o lume ficțională care depășește reprezentarea, tocmai în acest scop. Urmarea firească a acestui fenomen este că acest caracter limitat al reprezentării devine la Caragiale o sursă a ridicolului, de aceea și personajele care se închid în reprezentare sunt ridicole. Caragiale plasează un personaj tipic clasicist într-un alt context ficțional pentru a-i demonstra lipsa de viabilitate. Personajul clasicist este incapabil să vadă adevărul pentru că aici universul ficțional se lărgeste, iar izolarea în reprezentare îi blochează perspectiva.

Originea automatismelor personajului

Denunțarea reprezentării și refuzul nou-constituitei lumi ficționale caragialiene de a mai susține valorile clasice, determină transfigurarea acestor valori în simple forme, cărora le lipsește o susținere reală. Automatismele lui Jupân Dumitrache și ale lui Trahanache sunt mecanisme tipice prin care își circumscriu ei înșiși perimetrul propriei percepții asupra lumii ficționale. Repetarea obsesivă a acelor formule desenează un spațiu concentric din care aceste personaje refuză să iasă. De aceea, ele nu au acces la realul ficțional, iar vechile valori, de care se încăpățânează să țină, le indică anacronismul.

Jupân Dumitrache repetă papagalicește cât ține la „onoarea de familist” însă această onoare nu are o acoperire reală. Personajul este ironizat tocmai de feciorul din casă, omul său

¹³ *Ibidem*, p. 140.

de încredere, Chiriac, care, într-o scenă memorabilă, îi spune, cu Veta în brațe, că el consimte la onoarea lui de familist. Jupân Dumitrache interpretează datele realului în conformitate cu cele ale unei lumi care nu mai există, făcând apel la o altă ordine ficțională, de aceea este incapabil să vadă semnele infidelității Vetei. Pentru el pericolul poate veni numai din exterior. Interiorul propriei sale lumi nu-și mai poate schimba configurația, fiind încremenit în imaginea pe care personajul și-a format-o deja și în care rolurile sunt gata împărțite.

De aceea el apără cu strășnicie granițele acestei lumi fragile, iar fiecare personaj care vine din exterior este văzut ca un potențial pericol pentru „onoarea de familist”¹⁴. Și imaginea dușmanului îi este clară personajului: „Iaca, niște papugii... niște scârța-scârța pe hârtie! ‘I știm noi! Mănâncă pe datorie, bea pe veresie, trag lumea pe sfoară cu pișicherlicuri... și seara... se gătesc frumos și umblă după nevestele oamenilor, să le facă cu ochiul. N-ai să mai ieși cu o femeie pe uliță, că se ia bagabonții laie după dumneata. Un ăla... un prăpădit de angajat, n-are chioară în pungă și se ține după nevestele negustorilor, să le spargă casele, domnule!”¹⁵

Rică este la început identificat cu această proiecție a dușmanului, „bagabontul” care pătrunde în lumea atent construită a lui Jupân Dumitrache, punându-i-o în pericol.

Văzându-și „onoarea” amenințată, bineînțeles că personajul reacționează dorind să și-o protejeze, antrenând, pe lângă Ipingscu și pe Chiriac în ficțiunea sa. În momentul în care Rică este prins de către Jupân Dumitrache, Chiriac și Ipingscu toți se pregătesc să îl „umfle”. De remarcat este și faptul că Jupân Dumitrache se simte amenințat de „bagabont” până când Ipingscu îi spune: „E de-ai noștri, e patriot”. Jupân Dumitrache este nedumerit la început: „Dacă-i patriot, de ce umblă să-mi strice casa? De ce mă atacă la onoarea de familist?”¹⁶ Toate acestea nu se potrivesc cu profilul patriotului, format în mintea personajului, așa că din acest moment Jupân Dumitrache începe să fie deschis la explicațiile care i se oferă. Numai vreun „bagabont” ar putea să îi compromită onoarea. Numai un „bagabont”, adică un personaj cu un statut social, dar și ficțional (!) incert îi poate strica lui Jupân Dumitrache realitatea ficțională, astfel că doar de un asemenea intrus se teme personajul. „Bagabontul” rămâne o amenințare până în momentul în care își clarifică statutul social și ficțional. Din acel moment abia poate fi acceptat de către Jupân Dumitrache.

Gheorghe Perian, într-un temeinic studiu al său, indică originea cavalerescă a principiilor pe care și le asumă Jupân Dumitrache, a modului ceremonios în care se poartă cu femeile, a reacției sale în momentul în care își vede onoarea amenințată și a gestului său de a năvăli în odaie cu sabia scoasă pentru a se duela cu Rică.¹⁷ Observațiile criticului sunt juste și vin în completarea ideilor noastre, indicând sursa valorilor asumate de Jupân Dumitrache aici, dar și de personajul clasic în general. Sentimentul onoarei este crucial pentru personajul clasic, mobilizându-i toate energiile. În *Cidul* lui Corneille codurile onoarei sunt mai importante decât orice altceva, de aceea restabilirea onoarei pierdute a tatălui său îl determină pe don Rodrigo să treacă peste sentimentele sale față de Ximena, ucigându-i tatăl. Am optat pentru acest exemplu deoarece piesa realizează, la modul simbolic, transferul tuturor acestor valori clasicismului, care le relansează.

Ne despărțim însă de interpretarea lui Gheorghe Perian în punctul în care criticul vede în Jupân Dumitrache un impostor, care „își asumă o identitate de împrumut, afișând o

¹⁴ I.L. Caragiale, *Opere 1, Teatru*, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvan Iosifescu, București, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1959, p. 14.

¹⁵ *Ibidem*, p. 13.

¹⁶ *Ibidem*, p. 71.

¹⁷ Gheorghe Perian, *Pagini de critică și istorie literară*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 1998, p. 56.

*concepție nobilă asupra vieții, de sorginte medievală sau cavalierească în desăvârșită contradicție cu starea sa de chereștegiu*¹⁸, indicând în acest fel snobismul personajului. Noi punem accentul mai degrabă pe faptul că personajul aderă pe de-a-ntregul la valorile sale, neexistând breșe în comportamentul său, care să îi trădeze impostura. Comportamentul său este mereu egal, acționează mereu corect și doar atunci când este îndreptățit. Tocmai de aceea și Gheorghe Perian îl consideră un „snob relativ”, spre deosebire de Rică, despre care criticul afirmă că este un „snob absolut”¹⁹. Cât despre condiția sa de chereștegiu, noi credem mai degrabă că este o altă marcă textuală a decăderii personajului-tip clasicist, care își pierde inevitabil „onoarea” în această lume ficțională. O altă marcă textuală a decăderii lumii clasiciste este și duelul, care se transformă aici în „umflare”.

Cu toate acestea, Jupân Dumitrache acționează în conformitate cu niște coduri comportamentale asumate, chiar dacă noua structură a universului ficțional nu i le susține. Astfel că Rică, în loc să îl înfrunte, fuge, iar Jupân Dumitrache trebuie să îl alerge, cu Ipingescu și Chiriac după el, întreaga scenă metamorfozându-se parodic. Decăderea în parodic este, se pare, soarta tuturor mecanismelor ficționale de sorginte clasicistă în opera caragialiană.

La fel ca Jupân Dumitrache și Trahanache este obtuz în perceperea realității ficționale. Aceleași mecanisme sunt vizibile și la acest personaj. Neputând concepe că un prieten l-ar putea trăda, este incapabil să vadă adevărul, nici chiar în momentul în care este confruntat cu acesta, având în mână însăși dovada, scrisoarea de amor trimisă de Tipătescu Zoei. Dacă urmărim discursul lui Trahanache observăm că el este conștient de specificul lumii ficționale din care face parte, dar numai la modul discursiv.

La fel ca Jupân Dumitrache, Trahanache trăiește într-o lume în care rolurile sunt gata distribuite, închizându-se în propria reprezentare. Astfel că proiecția canaliei este Cațavencu, iar personajul nici nu concepe măcar că prietenul său, Tipătescu, ar putea fi amantul Zoei, chiar și în ciuda faptului că „plastografia” este foarte convingătoare. Desigur că la începutul piesei am putea să bănuim că personajul își joacă inocența, mai ales că laitmotivul discursului său este „*într-o societate fără moral și fără prințip...*”. Însă nicăieri pe parcursul piesei nu ne sunt confirmate bănuiele. Personajul nu abdică niciun moment de la credința în prietenia lui Tipătescu și în fidelitatea Zoei.

În afară de Trahanache, mai există un personaj cu valori de origine clasicistă în *O scrisoare pierdută*, Cetățeanul turmentat. În ciuda confuziei în care este suspendat de-a lungul întregii piese, el nu dă niciodată dovadă de lipsă de onestitate. Când încapă scrisoarea pe mână sa, el o restituie destinatarului, adică Zoei.

G. Călinescu refuză să îl includă pe Cetățeanul turmentat printre personajele oneste din teatrul caragialian din convingerea că gestul acestui personaj de a returna scrisoarea provine dintr-un automatism. Aderăm și noi la această concluzie a criticului, însă automatismul gestului său nu îl diferențiază de celelalte personaje, considerate oneste de către G. Călinescu. Dimpotrivă, îl apropie de ele. Toate gesturile și acțiunile lui Jupân Dumitrache și ale lui Trahanache își au originea în niște automatisme de limbaj și de comportament. Ei se izolează în propria reprezentare asupra realului ficțional, a cărei viabilitate nu mai este verificată, din acest motiv sunt incapabili să acceadă la realul ficțional. Ceea ce îi demonstrează apartenența la categoria personajelor-tip este caracterul său unilateral, închiderea în propria reprezentare și automatismele care îi asigură funcționarea.

¹⁸ *Ibidem*, p. 55.

¹⁹ *Ibidem*, p. 57.

Închiderea în reprezentare și uzura sensului

În *Conul Leonida față cu Reacțiunea* închiderea în reprezentare este dublată și de închiderea la nivel spațial. Aici spațiul de mișcare al personajelor se îngustează vizibil, alcătuind un microunivers neîncăpător, în care personajele se baricadează, la modul simbolic, la fel cum se baricadează în idei. Având o extraordinară atenție la detalii, autorul dublează jocul ideatic cu detalii ale punerii în scenă, construind astfel un univers la fel de închis precum dialogul personajelor. Creându-se un cerc vicios, circularitatea bolnăvicioasă a acestui spațiu ideatic al personajelor determină starea de uzură maximă a sensului. Reluarea la infinit a unor fapte este trădată chiar de discursul lui Leonida din incipit:

*Așa cum îți spusei, mă scol într-o dimineață, și, știi obiceiul meu, pui mâna întâi și-ntâi pe <Aurora Democratică>, să văz cum mai merge țara. O deschiz... și ce citesc ? Uite, ți-u minte ca acum: 11/27 Făurar... a căzut tirania ! Vivat Republica !*²⁰

Tot începutul farsei se situează sub semnul trecutului și al revoluției, pe care a trăit-o Leonida cu fosta soție, transportând-o și pe Efimița în timpul la care se raportează. Aceasta participă, cere detalii, re trăiește evenimentele alături de Leonida. De aceea, în momentul în care o trezește zgomotul, Efimița, cufundată fiind încă în imaginarul revoluției, care i-a fost indus de Leonida, își ia revanșa, de această dată ea fiind cea care îl transportă pe soțul ei în această realitate alternativă. Cei doi soți au rolul de a-și confirma și susține unul altuia falsele reprezentări asupra realului și izolarea în ele.

Aceste personaje se așteaptă la o revoluție datorită limitării orizontului lor de așteptare. Realul nu pătrunde până în microuniversul pe care personajele și-l creează. Confuzia în piesă este totală: planurile temporale se învălmășesc, starea de somn-trezie, apelativele pe care le folosesc personajele sunt „viceversa”, personajele nu au proprietatea termenilor pe care îi folosesc, lucru obișnuit în universul caragialian, identitățile se topesc, nevasta de acum și „răposata”, cărora li se adresează la fel: Mițule.

Caragiale folosește mai multe reprezentări simbolice: noaptea de afară, vârsta celor doi, consolidarea tabieturilor care le corodează judecata, baricadarea în casă. Nimic nu e întâmplător în piesă. Astfel se explică și faptul că aflarea adevărului vine din exterior, de la Safta.

Efimița și Leonida, la fel ca toate celelalte personaje construite după tipar clasicist, singuri își constituie o reprezentare în care se izolează, atât la propriu, cât și la figurat. Însă aici realitatea ia cu asalt microuniversul închis în care s-au baricadat cele două personaje, până în momentul în care cei doi se văd nevoiți să deschidă ușa. Acesta trebuie văzut și ca un act simbolic. Realitatea își forțează drumul înspre interior, deconstruind reprezentarea celor doi. Această piesă caragialiană este profund simbolică pentru felul în care deconstruiește Caragiale Reprezentarea în sine, redând cu exactitate acest proces, prin crearea unor breșe în universul etanș al clasicismului, care lasă realul să pătrundă, relativizând întreaga perspectivă.

Pentru Jupân Dumitrache și Trahanache codurile onoarei sunt funcționale, ei neputând măcar să conceapă o lume în care acestea nu funcționează. Astfel se închid, la modul clasicist, într-o reprezentare proprie a unei lumi ideale, din care nu pot să iasă. Însă această tentativă a personajelor de a se baricada într-o lume ideală înseamnă la Caragiale totodată un refuz al realului ficțional, pentru că spre deosebire de personajele clasice, ale căror principii se suprapun cu cele ale lumii, aceste personaje caragialiene se situează în contradicție cu lumea, fără ca măcar să își dea seama.

La Caragiale închiderea în reprezentare a îndepărtat pe nesimțite personajul de lumea în care trăiește, care, între timp, și-a schimbat configurația, refuzând să mai susțină vechile

²⁰ I.L. Caragiale, *Op. cit.* p. 81.

principii. Astfel, acest tip de personaj se autodenunță tocmai prin dezacordul său cu lumea ficțională nou-constituită. Iar prin credința în vechile valori, devenite nefuncționale acum, personajul devine ridicol.

În universul ficțional caragialian reprezentarea acesui tip de personaj este mereu distrusă, revelându-ni-se neajunsurile ei. Exteriorul întotdeauna pătrunde în această lume, deconstruind o realitate deja șubrezită și luată cu asalt de perspectiva exterioară.

BIBLIOGRAPHY:

I.L. Caragiale, *Opere 1, Teatru*, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, București, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1959. Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile, o arheologie a științelor umane*, Traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura RAO Internațional, 2008.

G. Călinescu, *Pagini de estetică*, Antologie, prefață și bibliografie de Doina Rodina Hanu, *Domina bona*, București, Editura Albatros, 1990.

Gheorghe Perian, *Pagini de critică și istorie literară*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 1998.

MOXA'S UNIVERSAL CHRONICLE – AN INSPIRATION FOR EMINESCU'S THIRD SATIRE

Iuliana-Valentina Bobocă, Assist., PhD., University of Pitești

Abstract: An exciting chapter of the Romanian language is represented by old writings. The historical writings hold a special place, as they are some of the most important sources of knowledge about our ancestors' cultural background. Thus, by the manner these records were written, one can observe the writers' attitude to the facts they mentioned. Sometimes, they neglected the rigid principles imposed by the religious works that had a strong tradition, leaving their own moral views to surface. The study on Moxa's Universal Chronicle, more precisely on the chapter: The Emperdom of Paleologus Manuel - Împărăția lui Manoil Paleolog, is analyzed here as a source of inspiration for Eminescu's Third Satire – Satira III. It is fair to say that for both authors history was a domain worthy of the greatest interest, a statement validated by their works.

Keywords: history, literature, language, culture, national.

Indisolubil legată de termenul cult este cultura, pentru că unde, dacă nu în jurul Bisericii, își are obârșia aceasta? În tihna așezămintelor bisericești, monahii au fost printre primii cărturari ai neamului meniți să consemneze faptele istoriei. Deși apăruseră în limba română *Cronica domniei lui Mihai Viteazul*, alcătuită de Teodosie Rudeanu și *Tabelul cronologic* din vremea lui Petru Șchiopul, nevoia fixării coordonatelor universale ale existenței noastre istorice se făcea tot mai simțită și prin Muntenia, mai exact la Episcopia Râmnicului, prin cărturarul Teofil, supranumit de Nicolae Iorga *îndrumătorul la scris al lui Moxalie*. Convins că un popor nu se poate edifica decât prin cultură și prin conștiința propriei evoluții, episcopul îi cere călugărului Moxa să alcătuiască o cronică, prima scriere istorică universală din țara noastră. El a pregătit astfel terenul letopisețelor de mai târziu, pentru ca evenimentele istorice românești să fie înțelese mai bine, prin raportarea lor la istoria universală.

Cu rolul de istoric asumat, Mihail Moxa începe să scrie mult râvnita cronică universală: „Vom lua acest greu, să-i și cu préget. Ce darurile tale, iale ne răcoresc sudorile noastre... Iată și noi, de cât ne iaste puterea, spunem cu adevăr” (4v: 99). Conștient de efortul pe care îl implică acest demers, călugărul formulează o scuză prezentată cititorului, în privința

unor greșeli de traducere pe care le-ar putea face, scuza fiind reluată și în alt moment „Acestea cum ne fu puterea noi scrisem” (21r: 114).

În ceea ce privește adevărul celor relatate, călugărul se raliază opiniei lui Lucian din Samosata, ale cărui scrieri nu-i puteau fi străine, ca monah ce era, și care susținea că „istoria trebuie scrisă întemeind-o numai pe adevăr și cu nădejdea în viitor, fără a-i linguși pe cei de azi și fără a-i măguli prin laude [...] Singura datorie a istoricului este de a înfățișa faptele așa cum sunt ele”.

Mihai Eminescu scria despre adevăr într-un articol din *Timpul*: „Nu alegem vorbele după cum îndulcesc sau înăspresc lucrul, ci după cum acopăr mai exact ideea noastră. Vorba nu e decât o unealtă pentru a exprima o gândire, un signal pe care-l dă unul pentru a trezi în capul celuilalt identic aceeași idee și când sântem aspri, nu vorbele, ci adevărul ce voiam a-l spune e aspru”¹.

Marele istoric Nicolae Iorga considera că manuscrisul de la Bistrița, neservind cultului bisericesc, părea să aibă soarta uitării în privința multiplicării. Cu toate acestea, nu a fost așa – manuscrisul a fost multiplicat în epocă. Cercetătorul rus Vasili Grigorovici n-a cumpărat de la Bistrița protograful lui Moxa, ci un manuscris mult mai frumos executat (fapt vizibil din manuscrisul *Pravilei mici*, care este semnat de traducător).

S-au mai descoperit alte două manuscrise (incomplete, din păcate): manuscrisul de la Craiova, transcris în 1725, și manuscrisul de la Iași, al lui Eminescu, 1728 (profesorul Emil Turdeanu a consemnat că poetul îl achiziționase în 1874, pentru Biblioteca Centrală Universitară din Iași).

Cunoscut ne este faptul că Mihai Eminescu era pasionat atât de literatură, cât și de istorie: citea cu aviditate manuscrisele vechi (pe care le deținea) dimineata, când își bea cafeaua: „îi plăcea mai ales manuscriptul cărții pe care am numit-o eu *hronograf* și ședeam acolo câteva ceasuri și citeam din una și din alta”².

Eminescu a fost pasionat în egală măsură de prezent și de alte epoci din istorie: perioada medievală și perioada renescentistă. Desăvârșitul portret, închinat de poet domnitorului Mircea cel Bătrân, este folosit în *Satira III / Scrisoarea III* („Convorbiri

¹Fragment din *Timpul*, 21 V 1882.

²Gaster, M., 1930: 36.

literare”, 1881), pentru a marca antiteza dintre trecutul glorios al înaintașilor și prezentul decadent în care poetul trăia:

„De-așa vremi se' nvrednicire cronicarii și rapsozii ...

În izvoadele bătrâne pe eroi mai pot să caut”

Cronicarul Mihail Moxa realizează în Traian un model de corectitudine : „De vezi că domnesc preste lége, lovêște-mă fără milă cu sabiia , iară de merg pre lége , tu mă cruță” (44v: 131). Descrierea favorabilă de care s-a bucurat Traian, l-a făcut pe criticul Ion Rotaru să îl considere conștient de descendența romană a românilor pe cronicarul vâlcean, deși „nu se insistă nicăieri în carte asupra acestei idei”³.

Satira eminesciană debutează cu visul sultanului Osman, motivul visului fiind specific romanticilor. În ceea ce privește opera eminesciană, acest motiv este recurent și constituie nodul de la care pornește intriga scriiturii:

„Dară ochiu-nchis afară înlăuntru se deșteaptă”.

Prin acest procedeu, poetul plasează cititorul pe un tărâm fantasmagoric, al oniricului, unde luna coboară din cer, întrupată în *frumoasa Malcatun*, fiica șeicului Edebali. Nu avem a face cu un simplu vis, ci cu unul premonitoriu, deoarece falnicul copac care crește din inima sultanului („orizontul îl cuprinde”), prevestește dezvoltarea înfloritoare a Imperiului Otoman:

„Atunci el pricepe visul că-i trimis de la profet”.

Uzitând de repetiții la tot pasul, poetul tensionează atmosfera, ce atinge cote maxime în contextul visului. Tot astfel, confruntarea dintre Mircea cel Bătrân și *Baiazid Ilderim, zis Fulgerul*, este descrisă în colorata scenă a bătăliei de la „Rovine”. Poetul atribuie sultanului adjectivul *furtunos* pentru că se abate ca o *vijelie* sau ca un *uragan* asupra țării noastre.

Cronicarul Mihail Moxa a consemnat despre lupta de la *Rovine* următoarele: „De-acii se rădică Baiazit cu turcii spre rumâni, deci se loviră cu Mircea voevod . Și fu războiu mare , câtu se întuneca, de nu se vedea văzduhul de mulțimea săgételor , și mai pierdu Baiazid oastea lui cu totul, iară pașii și voievozii periră toți... Așa se vărsa sânge mult, cât era văile crunte, deci să spăre Baiazid și fugi de trecu Dunărea” (146 r/v: 211).

Un alt episod de luptă descris de cronicar este și campania lui Sigismund de Luxemburg în Bulgaria: „Deci mergea craiu pre uscat în jos, pre Dunăre, cu hvală mare și cu oști tocmite, împlătoșați, poleiți și scriipia, de-ț părea că răsare soarele”. (146 r: 211)

³Rotaru, 1981: 104.

Eminescu alcătuiește un tablou dinamic, prin preluarea anumitor sintagme din *Cronică: câtă frunză, câtă iarbă; bură*; sintagma *au*: „Au cu lira visătoare ori cu sunete de flaut”; „Au la Sybaris nu suntem lângă capiștea spoielii”; „Vin de-ntunăcă pământul la Rovine în câmpii”; „S-a-mbrăcat în zale lucii cavalerii...”; „Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi”; „Mii de coifuri lucitoare...”; „Lănci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt”; „Orizonu-ntunecându-l, vin săgeți de pretutindeni”; „Când săgețile în valuri, care șuieră, se toarnă”...

Țintind spre istoria poporului român prin poezia de inspirație istorică, Eminescu nu putea să nu prindă, în textul satirei, măcar un fragment de literatura populară. A inserat, întreagă, o doină ardelenască de cătanie, pe care „a cules-o de la românii de dincolo de Carpați”⁴. Alterându-i sensul foarte puțin, o va atribui unuia dintre „fiii falnicului domn”, demn urmaș al tatălui: un om simplu „după vorbă, după port”. Cercetătorul M. Gaster, în introducerea făcută lucrării sale, *Literatura populară română*, considera că „farmecul acestei literaturi nu constă în altceva decât în a urmări modul cum poporul încearcă a dezlega eternele probleme ale vieții”⁵, în cazul dat – *iubirea*.

Dacă prima parte a satirei viza trecutul glorios, partea a doua își schimbă radical tonul, justificându-și astfel titlul: aceasta poate fi văzută ca un pamflet politic la adresa contemporanilor. Ironizate sunt atât politicianismul, cât și demagogia de orice fel. Cum bine sintetizase profesorul O. Ghidirmic, partea secundă a satirei este „o sinteză lirică a articolelor politice publicate de poet în ziarul *Timpul*, organ al Partidului Conservator”⁶. Atacul este îndreptat către Partidul Liberal, partid de dreapta, la momentul respectiv: „Au de patrie, virtute, nu vorbește liberalul?”

Poetul își portretizează ironic, și, în același timp, comic, pe cei doi adversari politici ai săi, Pantazi Ghica:

„Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri,

La tovarășii săi spune veninoasele-i nimicuri;”

și C. A. Rosetti:

„Și deasupra tuturor, oastea să și-o recunoască,

⁴ Ghidirmic, disponibil pe site: <https://www.scribd.com/doc/220027866/Autori-Fundamentali-Sem1-Ghidirmic>.

⁵ Gaster, Introducere la *Literatura populară română*, 1983: 5.

⁶ Ghidirmic, disponibil online: <https://www.scribd.com/doc/220027866/Autori-Fundamentali-Sem1-Ghidirmic>.

„Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască...”

Scriitorul găsește prilejul, în textul satirei, să condamne toate fățărnicile și ipocriziile semenilor:

„Prea v-ați arătat arama, sfâșiind această țară,
Prea făcurăți neamul nostru de rușine și ocară,
Prea v-ați bătut joc de limbă, de străbuni și obicei
Ca să nu s-arate-odată ce sunteți - niște mișei!”

Poetul vede societatea în care trăiește ca pe o casă de nebuni. În finalul poemului, acesta invocă figura domnitorului Vlad Țepeș, prin a cărei severitate proverbială, mai poate fi întrezărită o posibilă salvare a țării, atât de dragă poetului:

„Dar lăsați măcar strămoșii ca să doarmă-n colb de cronici;
Din trecutul de mărire v-ar privi cel mult ironici.
Cum nu vii tu Țepeș doamne, ca punând mâna pe ei,
Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei,
Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!”

Izvor nesecat de inspirație pentru poet, trecutul este glorificat în mod voit, pentru ca prezentul să fie cu atât mai impardonabil nedemnilor descendenți ai dacilor și romanilor. Poetul, adăpându-se atât din izvoade vechi, cât și recurgând la faptele contemporanilor săi, și-a câștigat dreptul, prin probitatea de care a dat dovadă în jurnalistica sa, să-i condamne pe cei aflați în slujba propriului interes, demascându-le astfel lipsa de interes pentru țară.

Acknowledgements

Această cercetare a fost efectuată prin Proiectul POSDRU/159/1.5/S/138963 – „Performanță sustenabilă în cercetarea doctorală și post-doctorală – PERFORM”, co-finanțat de Fondul Social European.

BIBLIOGRAPHY:

- Berza, M. – *Pentru o istorie a vechii culturi românești*, București, Editura Eminescu, 1985.
Bulgăr, Gh. – *Eminescu sau despre problemele limbii române literare*, București, Editura Științifică, 1963.
Eminescu, M. – *Poesii*, Ediția princeps republicată în facsimil, Târgu Mureș, Veritas, 1992.

Eminescu, M. – *Poezii*, București, Editura Eminescu, 1984.

Gaster, M., 1983 – *Literatura populară română*, București, Editura Minerva.

Ghidirmic, O. – *Autori fundamentali*, Eminescu, accesat la data de 1.06. 2015, adresă site:

<https://www.scribd.com/doc/220027866/Autori-Fundamentali-Sem1-Ghidirmic>.

Moxa, M. – *Cronica universală*, (Ediție G. Mihăilă), București, Editura Minerva, 1989.

Rotaru, I., 1981 – *Literatura română veche*, București, Editura Didactică și Pedagogică.

4.

THE IMAGE OF THE RURAL WORD IN THE POETRY OF IOAN ALEXANDRU

Valeria Draica, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: The poetry of John Alexander rural tradition is the factor that maintains balance and create harmony, a tradition left in a certain stillness, yet dynamic, constantly renewed, but for our fund censored soul, it never altered. From here, return to nature, but the primary one, wild, so natural, rustic space that replenishes itself attributes paradise original size full of life and history, readily retrievable size to predecessors.

Also to be seen in the cultivation tradition relationship with folklore, popular beliefs, Christian or pagan.

Abstract: În lirica lui Ioan Alexandru tradiția rurală este factorul care menține echilibrul și creează armonia, o tradiție rămasă într-o anume încremenire, dinamică totuși, înnoită în permanență, censurată însă de fondul nostru sufletesc, acesta niciodată alterat. De aici, reîntoarcerea la natură, dar la una primară, sălbatică, naturală așadar, spațiu rustic care reface înseși attributele paradisului original, dimensiunea deplină a vieții și a istoriei, dimensiune ușor de regăsit la înaintași.

Tot în cadrul cultivării tradiției trebuie văzută relația cu folclorul, cu credințele populare, creștine sau păgâne.

Keywords: rural, nature, original paradise, faith, Christian

Tradiția rurală este factorul care menține echilibrul și creează armonia, o tradiție rămasă într-o anume încremenire, dinamică totuși, înnoită în permanență, censurată însă de fondul nostru sufletesc, acesta niciodată alterat. De aici, reîntoarcerea la natură, dar la una primară, sălbatică, *naturală* așadar, spațiu rustic care reface înseși attributele paradisului original, dimensiunea deplină a vieții și a istoriei, dimensiune ușor de regăsit la înaintași.

În poezia lui Ioan Alexandru, *Ființa* își simte trădată însăși esența, dar nu renunță la dobândirea stării originare, cântând un nou început, o nouă șansă de împlinire. În poezia lui Ioan Alexandru, acest fenomen se manifestă prin reîntoarcerea la arhaic, în nuanțe creștine, prin patriarhalism și duh național, prin inflexiuni etice. În plan spiritual, acest fenomen se manifestă prin confruntarea dintre Occident și Orient, parcă pe urmele lui Nichifor Crainic: „Legați de Occident prin ideea latinității, suntem legați de Orient prin credință. Latinitatea e calea prin care primim, *Calea* prin care pulsul Europei scrâcnește în sângele nostru... Noi deținem adevărul luminii răsăritene... orientarea noastră nu poate fi decât spre Orient, adică spre noi înșine”¹. Tot pe urmele lui Crainic, poetul nostru pare să cultive cu insistență izvorul de inspirație al credințelor creștine, căruia îi adaugă problematica specificului național, gândul religios și ființa neamului, acestea fiind contrastele între care pendulează întregul demers liric al lui Ioan Alexandru, constante asamblate printr-un sistem de legături care le relaționează organic.

Tot în cadrul cultivării tradiției trebuie văzută relația cu folclorul, cu credințele populare – creștine sau păgâne - în special pe latura lui ezoterică, așa cum au exploatat-o anterior Vasile Voiculescu (*Lacul rău*, *Ultimul Berivoi*), Lucian Blaga (*Zamolxe – mister păgân*), Ion Barbu (*După melci*)...

¹Crainic, Nichifor, *Puncte cardinale în haos*, Iași, Editura Timpul, 1996, p 120.

Fenomenul religios este și unul dintre atributele tradiției, arta populară însăși având menirea de a și-l încorpora. Poetul are de îndeplinit o misiune sacră, el continuă și colaborează la creația divină sau, cum afirma tot N. Crainic: „Însuși geniul poetic, care plăsmuiește imaginea ideală și armonioasă a lumii din materialul creației lui Dumnezeu, nu e altceva decât un reflex al înțelepciunii divine. Poeții sunt discipolii și imitatorii lui Dumnezeu, înrudiți cu el, poate mai înalt decât orice creatură, prin capacitatea de a se transpune dincolo de lume, de a o vedea din perspectivă divină ca operă a veșnicului Părinte și de a-l imita în plăsmuirea frumuseții și armoniei”², pentru a continua în altă parte „Opera de artă e cu atât mai nobilă, cu atât mai generoasă în semnificație, cu cât ființa ei misterioasă fulgeră mai tare fâșii din lumina paradisului pierdut.”³. Oare nu aceasta este și tentația oferită de poezia lui Ioan Alexandru? Noi credem că da, căci într-o dimensiune a artei sau a poeziei pătrunse de sensul și adevărul Evangheliei, omul își găsește un *substrat de paradis*, extazul religios, *lăcrimarea vieții*, dobândind *armonia, bucuria, iubirea*, adică temelia pe care ființează omul rațional și credincios în același timp. Creștinismul, ortodoxia în speță, este cheia înțelesului, care își asumă atât istoria și tradiția, cât și viitorul, viziunea unei lumi noi cu izvoare în vechime.

Luând cunoștință de sine și sistematizându-se încă de tânăr, Ioan Alexandru va crea *Imnele*, care este asemenea și, totuși, la un nivel mai înalt decât *Poemele cu îngeri*, ale lui Vasile Voiculescu, creația lui Alexandru reluându-l, parcă, pe Emil Cioran, care voia o patrie desprinsă din umbra istoriei lumii, trecută spre sacrificiu, pentru a ajunge pe culmile bucuriei, iubirii și luminii: „Nu pot iubi decât o cultură care ascunde, sub forma și stilul ei, iubire, disperare, moarte și iluminare (...) Nu vreau o Românie logică, ordonată și cuminte, ci una agitată, contradictorie, furioasă și amenințătoare (...) De nu vom trăi apocaliptic destinul acestei țări, de nu vom pune febră și pasiune de sfârșit în începuturile noastre, suntem pierduți și nu ne mai rămâne decât să ne recâștigăm umbrele trecutului nostru”⁴. În fond, acesta este și volumul în evoluția poeziei lui Ioan Alexandru, care comunică în limba strămoșilor, însuși misteriosul duh al împlinirii noastre viitoare. Este un proces amplu de interiorizare, transformat apoi într-un registru liric plin de alegorii și simboluri, iconografic parcă, în care motivele biblice, dar și mitologice se întrepătrund, ca în creația populară, totul tinzând spre desăvârșire, spre răscumpărarea întregului neam omenesc. În acest univers, moartea nu mai este un fenomen tragic, ci o bucurie a întoarcerii la originar, la starea paradisiacă, la lumina spirituală divină. Mitologia creștină se bazează și ea pe istoria unui popor, devenind o mitologie a neamului românesc, a țaranului, a voievodului-țaran sau a cărturarului-țaran, care ilustrează responsabilitatea ființei față de propria menire. Sacrul este, prin urmare, un element lăuntric, cu care ne-am născut, care se cere luminat și pus în valoare prin lucrarea cuvântului și a poetului, lucrare care, scormonind măruntaiele limbii, potențează vocația profund creatoare a ființei, aspirația spre spiritualizare. Cum spune poetul:

„Iertat îmi fie Doamne
Graiul parabolic și simboalele
Ce mă ocrotesc”,

adică dobândirea spiritualității nu exclude elemente ale unor superstiții, înțelegerea artei ca derivând din iluminări ale unei exemplare devoțiunii, dintr-o biblică sare a vieții, colorând simpatetic cugetarea vesperală a poetului. Adorația începe să-și facă și ea simțită prezența, ca și mulțumirea regăsirii unor certitudini, iar umilința întru curățire, cuvânt, smerirea, arderea

² Crainic, Nichifor, *Poezia noastră religioasă*, Craiova, Editura AIUS, 2000, p. 47.

³ Crainic, Nichifor, *Cursurile de mistică*, Sibiu, Editura DEISIS, 2010, p. 67.

⁴ Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, București, Editura Humanitas, 1990, p. 207.

de sine, chemarea la iubire se constituie într-o veritabilă tablă de legi pentru poet, configurând un *alt relief*, un alt registru de valori, care reasază poezia în zona marilor revelații.

Această tentație, această reîntoarcere, în fond, la sacru și sacralitate, abandonarea trufiei poetului, biruința asupra individualului converg spre apropierea de un alt mod de viață, în care contemplarea virtuților devine o lumină intensă, potențată de vocația jertfei și a slavei, de miracolul și harul psaltic, astfel realul prelungindu-se în transcendent sau acesta din urmă coborând în mitologia rustică a poetului.

În consecință, poetul va construi vizionar și fabulos, în deplin acord cu concretul arhaic și țărănesc, cu veacurile iobăgești de caznă și revoltă, cu „zvoana” magnifică a Bizanțului împăraților creștini sau cu miresmele smerite din muntele anahoretic.

Se dezvăluie, astfel, un drum spre veșnicia Patriei, univers dezvăluit într-o triplă ipostază: iconic-etnografică, recules-spirituală, fabulos-istorică, deasupra căreia plutește extazierea biblică, din care se naște vocația misionară, o proiecție a Cuvântului și a spiritualității luminate.

În acest fel, Ioan Alexandru este unul dintre puținii poeți români care a suferit, într-un interval scurt, transformări radicale și, uneori, contradictorii, în ceea ce privește geneza și universul creației sale. Însăși schimbarea numelui, de la Ion la Ioan, se vrea un prag, o delimitare între două universuri lirice, care își au izvorul în impactul cultural cu Bizanțul și Occidentul, cu poezia greacă și ebraică, cu liturghia bizantină, care vor determina o rupere definitivă a acestei a doua etape (tradiționalist-creștine) de prima (expresionistă). Universul său poetic este de acum încolo unul aproape exclusiv religios. Ne aflăm în fața unui credincios fervent, lipsit de cea mai mică urmă de îndoială. Pentru poet, care cerea, într-unul din *Imne*,

„Hrănește-mă, Părinte, cu lacrima focului din
Icoane”,

Dumnezeu este o certitudine absolută. De aici, din această credință profundă, vine și versificarea unor fapte și precepte biblice, ca și gesturile ritualice, imnele sale luminând revenirea la originar și la matcă, ducând mai departe tradiția imnică din liturghia ortodoxă, apologia luminii și a bucuriei, a iubirii.

Poezia cultivată de Ioan Alexandru, dincolo de lungimea și solemnitatea poemelor este una inițiatică, încărcată de aluzii mistice, de mitologie creștină, de obsesia luminii, posedată de un labirint al conștiinței în cântarea *Patriei* esențiale, în care obsesia faptelor și a oamenilor mari, deosebiți, dau seamă de o conștiință exemplară, de o trăire într-o atmosferă rară și pură.

Tematica *Imnelor* va fi, drept urmare, o punere în evidență a unei superiorități morale aparte, a unui *profet* grav, care cugetă la rugăciune și elogiază pământul care l-a născut. Locul acesta de baștină este pur și simplu, doar un punct geografic, cu anume caracteristici sociale și etnoculturale, cât o patrie spirituală, precum în faimoasa *Insulă*, unde pâlpâie candela luminoasă, unde sufletele celor existenți ca și ale celor plecați se adună într-o comuniune strălucitoare „ce leagă cerul de pământ”:

„Lumină te slăvesc și cânt
Fără să știu de ce lumină
Lumini tot vin și se depun
Lumină sunt răsfrântă din lumină.
Unde sunt frații unde voi
Eu însumi parte din lumină
N-a mai rămas nimic din noi
Sorbiți cu toții în lumină...
Unde sunt pruncii, voi părinți
Și satele acelea spânzurate

De clopotul departe răstignit
 Pe funii de cenușă luminate.
 Furtuni de mări de veșnică lumină
 Ninge cu crini și plouă neîntrerupt
 Cu trupuri mari de îngeri de lumină
 E-atâta liniște-n lumină.
 E-atâta noapte de lumină
 Că trupul meu a-nmărmurit
 Și nu mai pot să umblu de lumină
 Crengi grele de lumină lin
 Foșnesc în veșnică lumină.
 Lumină-i fiecare prunc
 Ce trece luminos pe lângă tine
 C-o lumânare tremurând
 Spre cimitirul de lumine
 Lumină lină luminie
 Lumină nemailuminând
 Lumina nu-i decât orbie...”
 (*Insulă*).

După părerea noastră, această poezie este o capodoperă prin puritatea degajată, prin forța magnetică cu care creează starea de grație, cu care iradiază obiectul adorației. Lumina este una derivată din filosofia lui Plotin⁵, este o ningere de idei copleșite de imaginea realizată într-un alt poem (și care este a lui Ioan Hrisostomul): „Îngerii cântă, arhanghelii melodiază, heruvinii înalță imnuri...”⁶.

Prezența Mielului, Pelicanului, Fluturelui, a Garoafei sau Crinului în alte poeme sunt exerciții superioare pentru realizarea stării de grație, „un exercițiu pe o harpă de cristal”⁷ între configurarea unui aer profetic, enigmatic totodată, în care muza cade pe diferite repere filosofice, pentru că „poetul scrie pentru Dumnezeu însuși”⁸. De aceea, se poate spune că Ioan Alexandru lucrează cu concepte religioase sau filosofice, cu simboluri și metafore de aceeași natură.

Pustia, de pildă, nu este deșertul în care se retrag profeții, ci realitatea imediată, cotidiană. Ea ar fi imaginea singurătății, a sterilității spiritului, și tocmai de aceea *bobârnacul* care trezește aspirația spre regăsirea originarului, a echilibrului, deslușirea misiunii poetului în lume.

Un alt concept, *Pelicanul*, era la origine simbolul dragostei paterne, acesta hrănindu-și puii cu carnea și sângele lui. Creștinismul l-a transformat însă în simbolul lui Hristos, al ideii de sacrificiu și, ulterior, al învierii.

Crinul este la rândul lui, un simbol al purității, al inocenței, al virginității, pentru ca, în Mitologia Plantelor, să fie atribuit lui Venus, devenind simbol al perpetuării. Crinul heraldic este un simbol al soarelui, o floare a vieții și a fecundității.

⁵ Plotin (n. cca. 205 – d. 270) filosof grec, considerat părintele curentului filosofic cunoscut drept neoplatonism. Cf. Wikipedia.

⁶ Alexandru, Ioan, *Poezii*, ediție bilingvă româno-italiană, traducere din limba română de George Lăzărescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 45.

⁷ *Ibidem*, p. 27.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

Fluturile este simbolul zădărniceii, dar la japonezi el este simbolul femeii și al fericirii conjugale, iar în mitologia asiatică este asociat cu crizantema și simbolizează toamna.

Mielul, cel mai des întâlnit, este simbolul purității și luminii, al ascultării. La evrei, era simbolul sacrificiului. Discipolii lui Dionysos îl îmblânzeau pe păzitorul Infernului prin aruncarea unui miel într-un lac.

Lumina, omniprezentă și ea, simbolizează aspectul final al materiei, o limită ideală, o împlinire, o redobândire a condiției paradisiace. În ritualurile inițiatice exista ceremonia ieșirii din tenebre, ca și în mitologiile morții, de altfel, sau cele ale dramei vegetale sau în ciclurile istorice. La indieni, după o epocă sumbră, urmează una luminoasă, fericită, la chinezi, sintetizează soarele și luna, în islam lumina este echivalentul spiritului. Lumina este și dragoste, care este și simbol al Eternității sau, în alte versiuni, Inițierea, dar una superioară, printr-o atitudine interioară specială și o ceremonie solemnă. (*Întoarcerea poetului, Imnul Carpaților*).

Să cităm, în continuare, câteva strofe din *Floare neagră*, unde revin mai multe concepte și simboluri ale poeziei lui Ioan Alexandru:

„Măcar o veste blândă pot lăsa
 Noptii ce vine buna mea vestire
 Eram prea prunc și prea m-am dăruit
 Și-am devenit o lacrimă de mire.
 Florile, nunta și un crin
 Și clopote garoafe mă-ngropară
 Și dus am fost în ceruri minunat
 De-un înger tânăr către seară.
 Candelă plângă în pustii
 Izvoare pururi jeluiesc
 Și fluturi mii pe urma mea
 Din vămi în vămi înalbastrească.
 O floare neagră mă sorbi
 Într-un amurg fierbinte de pe lume
 Iubeam prea mult și fost-am prea iubit
 Și Mirele mă-nvrednici pe nume.
 Inel de aur graiul meu
 E logodit cu lirele luminii
 Purpura sfântă mă va ocroti
 Și slavă frunții mi-ar aduce spinii.
 Poetul, floare fără chip
 Mireasmă doar devoratoare
 De când pământul a-nflorit
 E nunta iarăși la izvoare.”

(*Floare neagră*).

Fluturii vorbesc, în magia populară, despre apropierea morții, despre locuri bânuite sau oprite, despre sfârșit. La Ioan Alexandru, mitul este întors pe dos:

„Fluturii sunt sufletele pruncilor
 Ce nu se vor naște nicicând
 Îi văd i-aud dar n-au părinți anume
 Părinții lor nu s-au născut
 Ca ei să poată coborî în lume...”

Sînt numai Imn și laudă și plîns
 Și numai lire în neștire
 Și numai crini îmbălsămînd
 Obrazul tînărului Mire
 Sînt numai fluturi și lumini
 Și numai pururea Mireasă
 Și numai pace și nesomn
 Pe valea asta răcoroasă
 Și numai nuntă și fior
 Și numai zare-nseninată
 Și o chemare tulbure de corn
 La vînațoarea minunată.”

(*Fluturii*).

În alte interpretări *fluturile* ar fi simbolul resurecției, chiar și prin asociere cu crizantema (toamnă, longevitate), sau al renașterii (prin asociere cu sufletul) în alte forme ale vieții.

Un alt simbol, *Nunta*, este profund creștin. Venirea în lume a lui Hristos, *Mirele*, care și-a ales *Biserica* drept *Mireasă*, este începutul unei tulburătoare *Nuntiri*, în care prefacerea apelor în vin nu poate fi, la rîndul ei, decât un alt simbol, al mării Euharistii, semnificînd bucuria celor care viețuiesc în *Biserica* lui Hristos, avînd conotațiile unei *Răstigniri* și ale unei *Învieri prin Iubire*:

„În rana măririlor în coasta lui
 În pulberea picioarelor străpunse,
 În cel mai sterp pămînt al nimănui
 Ne-au fost de nuntă creștetele unse.”

(*Nunta*).

Nunta este o șansă de mîntuire pentru doi oameni care se iubesc, ei trecînd, în nuntire, prin moarte, pentru a ajunge în paradisul sfîntului legămînt. Iar așa *Biserica-Mireasă* călătorește pe valurile acestei vieți cu *Hristos-Mirele*; tot astfel, la Ioan Alexandru, nunta este o mare călătorie, prin care *se intră în cosmosul real spiritual, se iese din cosmosul sensibil, se iese din lume. Intrarea în cosmosul spiritual, întoarcerea acasă, descoperirea casei, casa, pur și simplu este găsită odată cu nunta. Intrarea în casă, intrarea în Cosmos se face prin poartă, această poartă magnifică de stejar, o capodoperă a artei lumii prin exemplarele ei desăvârșite. Deschiderea porții nu-i spre lume, ci spre casă. Fața porții este precuvînt, este pronaos, este degustare din cele ce urmează, iar ceea ce urmează este viața de după nuntă, începutul vieții eterne*⁹.

Taina nunții este lumină mîntuitoare, foc mistuitor:

„Nunta e taină de-aceea nu se poate
 Să ieși din ea fără să mori
 Suntem uniți pentru eternitate
 Oricît am fi în strai de muritori.
 Orice taină e-nfricoșătoare
 Dar a nunții e-n puterea lui
 Luminile de flăcări fiecare
 Împreună-s foc mistuitor.
 Inelul de pe deget nu-i podoabă

⁹Alexandru, Ioan, *Semnificația nunții*, art. apărut pe site: spiritromanesc.go.ro-Ioan-Alexandru.html.

Ci cheia paradisului curând,
Pot stele să se stingă mai degrabă
Decât să lunece din legământ.”

(*Nunțile*).

Semnificații speciale primește nunta prin *îmbisericirea satului românesc*, care, primind taina Euharistiei, cunoaște frumusețea *celuilalt țărm*:

„Că sunt iubit e marea fericire
Nainte de-a fi vrednic să iubesc
Cu strigăt din pulbere de mire
De mii de ani de nuntă mă găsesc.
Împodobit-am lumea cu-așteptare
Oriunde-o clipă capul mi-l înclin
Rodnicia trece-n sanctuare
Până apa se prefăce-n vin.
Casele în alb sunt văruite
Zi și noapte-ntr-una în veșmânt
Prunci și stele țară și ursite
Cu frumusețea celuilalt pământ.”

(*Ținut românesc*).

Prin creațiile analizate mai sus, dar și prin multe altele, dintre care mai amintim: *Graiul*, *Izvorul*, *Strunga oilor*, *Pasca*, *Imnul cerului*...) poetul își revendică originea rurală, în acest mod, poeziile sale reușesc să valorifice simplitatea vie a satului, să creeze adevărate legături cosmice, metafora lui Lucian Blaga menținându-se în universul spiritual al poeziei românești.

BIBLIOGRAPHY:

- Alexandru, Ioan, *Imnele Bucuriei*, București, Editura Cartea Românească, 1973.
Alexandru, Ioan, *Poezii*, ediție bilingvă româno-italiană, traducere din limba română de George Lăzărescu, București, Editura Eminescu, 1981.
Alexiu, Lucian, *Ideografii lirice contemporane*, Timișoara, Editura Facla, 1974.
Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, București, Editura Humanitas, 1990.
Crainic, Nichifor, *Puncte cardinale în haos*, Iași, Editura Timpul, 1996.
Crainic, Nichifor, *Poezia noastră religioasă*, Craiova, Editura AIUS, 2000.
Crainic, Nichifor, *Cursurile de mistică*, Sibiu, Editura DEISIS, 2010.

CLOSING THE CIRCLE – A RHETORICAL APPROACH TO EXIT GHOST BY PHILIP ROTH

Corina Lirca, Assist. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: *Exist Ghost* is the last novel in the Zuckerman series which features the fictional character Nathan Zuckerman. With this novel the series has come full circle as this installment comprises the character-narrator's farewell after his final attempt at living, loving and writing, as well as several other mimetic, thematic and synthetic elements that close the circle of the series. My analysis focuses on the dynamics of reading this novel as the very last in the series, by following the narrative structure closely in order to underline the pattern of instabilities and tensions, the sequence of attitudes that the authorial audience is asked to take and the conventions the author employed so that readers would experience this text as closing the series.

Keywords: *the rhetorical approach to narrative, Nathan Zuckerman, progression, closure*

Published in 2007, *Exist Ghost* is the ninth and, based on Roth's statements and plenty of textual evidence, Roth's final text in the Zuckerman series of novels. A rhetorical analysis of this novel as closing the circle of the Zuckerman series should focus on the dynamics of reading it, by closely following its instabilities and tensions, the sequence of attitudes that the authorial audience is asked to take and the conventions the author employed.

The title. Roth's has excellent knowledge of theoretical categories and literary conventions. He is perfectly aware that titles and subtitles are privileged (Rabinowitz' *rules of notice*) and he uses them to let readers know where to focus attention and find the main message. The title of this novel is in fact a stage direction sentence signaling a departure, which may be found in the scripts of William Shakespeare's plays. In a BBC radio interview, Roth stated that using this direction as a title

came to me because of *Macbeth*. Last year in the summer I was going to see a production of *Macbeth* here in America, and I re-read the script that afternoon, and I came upon the Banquo scene, ghost scene, and it just leaped out — 'exit ghost' — and that's the title of my book, so I just lifted it. In the novel Jamie and Billy read *Macbeth* aloud to each other, marveling grimly at its relevance to George W. Bush's first administration. (Roth 2007)

In his interview for Spiegel, Roth re-stated the moment of having encountered and chosen it as a title and added:

It [i.e. "exit ghost"] appears in three plays. I found it in *Macbeth*. I was going to see a production of *Macbeth*, so I was re-reading the play. I read the stage direction, and it just leaped out at me. It also appears in *Hamlet*. And then when *Julius Caesar* appears to Brutus. (Roth 2008)

Furthermore, this title hints at the title of the first Zuckerman book, *The Ghost Writer*, which depicts events that unfolded approximately half a century earlier, when the protagonist, now 72, was an aspiring writer of 23. Back then Nathan Zuckerman, a budding writer, received his mentor's validation and as a result he became a confident voice. By choosing the word "ghost" for the title of this novel Roth effects a return to the beginnings of the Zuckerman series and thus closes the circle. On top of that, because "exit" is a theatrical term instructing an actor to leave the scene, it becomes clear that this 2007 novel is the "swan song," the final dramatic appearance of the Zuckerman voice. The fact that the novel is a

first-person character narration charges the title with the meaning that the performer himself has realized that this is his last appearance on the stage of his (literary) life, and he is using up all his energies during his very last performance.

Progression. The authorial intention to close the Zuckerman series with this particular novel is perfectly visible in the progression pattern.

In this novel, Nathan Zuckerman the writer, who has the previous three times taken a step aside to allow other characters to take center stage in the books he composes, chooses to be in the limelight again, the novel being Zuckerman's account of return and realization of his impending demise. The story refers to events that unfold over the course of "a little more than a week" (EG 279), starting on 27 October 2004, but by means of the associative memory the character-narrator also foregrounds an overload of events from the recent past (events and people connected to his old age) or from the distant past (some of which already depicted in the first installment of the series, such as the Zuckerman's visit to the Lonoffs in 1956, others meant to fill in the mimetic gaps between the plots of the different books of the series).

In the first sentence of the story the narrator-character announces his narrative audience that he is about to share with them events which he has already experienced: "I hadn't been in New York in eleven years" (EG 1). The narrator's temporal relation to the scene he is describing establishes a tension based on the temporal distance between the time of the action and the time of the narration which makes the audience to align themselves with the narrator as "we" all look back at the characters. This technique, called double focalization, establishes a distance between Nathan Zuckerman the character involved in the events and Nathan Zuckerman the narrator looking back to events, eventually determining the authorial audience to direct their attention to the thematic component of the narrative. Nathan Zuckerman has been most of the time treated by the author as a character who is a faithful and a self-conscious reflector of his experience. Roth clearly endorses the values behind his account and does not give Zuckerman different traits as a narrator and a character, despite the fact that Roth has Zuckerman make subtle comments on his own narration.

The narrative in the first chapter of the book (titled "The Present Movement") progresses largely by the introduction and resolution of cognitive tension of unequal knowledge between author and authorial audience. The author and his narrator surrogate know all about the events of October 2004, while the authorial and narrative audience are completely unfamiliar with them.

Action starts two days before the 2004 U.S. presidential election, when Zuckerman returns to New York after eleven years of living in seclusion in his mountain cabin in the Berkshires. The reason he comes to the city is to undergo a medical procedure that would rid him of incontinence. Leaving Mount Sinai Hospital where he had a urologist appointment, Zuckerman sees Amy Bellette, a woman he met in 1956 in E.I. Lonoff's house, episode thoroughly depicted in Roth's novel *The Ghost Writer*. He follows her to a restaurant and while observing her order and eat by herself, he realizes she has had brain surgery.

While continuing to reduce tension by giving information about the circumstances of his visit to New York, the implied author, introduces the first major instability of the novel. Roth has Zuckerman give in to an impulse, the "most thoughtless snap decision" (EG 44) he has ever made: he arranges to swap for one year his cabin in the mountains with the Upper West Side New York apartment of a couple of young aspiring writers, Billy Davidoff and Jamie Logan. This defines the central issue of the whole narrative: will Zuckerman go all the way with this impulse of "precipitously stepping into a new future" (EG 52)? Will he be able to return and adapt to the turmoil and excitement offered by the Big Apple?

The same chapter accommodates the introduction of the second instability resulting from the sudden conflict that breaks out between Zuckerman and Richard Kliman – another young writer. Kliman, a promising Harvard graduate, Logan's former lover, intends to publish a biography of E.I. Lonoff in which he explains everything in Lonoff's life as a result of scandalous secret in his teens. Even without knowing what the secret is all about, Zuckerman threatens to prevent publication. Thus, the second instability is: how will this friction be settled? Who will have his desire come true: Kliman or Zuckerman?

The second chapter ("Under the Spell") progresses by relieving more cognitive tension, by complicating both instabilities even further and by toying with a frame story (i.e. a playlet casting only two individuals - *he* and *she*).

The first instability of the plot stemming from Zuckerman's "rash moment" to have a house-exchange is complicated by Zuckerman's unexpected infatuation with the beautiful young writer named Jamie Logan. While the agreement was that he return to the city for a year and Jamie and her husband retire to Zuckerman's country home, the truth of the matter is that Zuckerman would want Jamie to swap husbands instead of homes. Zuckerman knows that he cannot act upon his new obsession with Jamie – at this stage of his life he is not only incontinent but also impotent. However, this does not prevent his attachment to her:

I left without daring to touch her. Without daring to touch her face [...] Without daring to place my hand on her waist. Without daring to say that we'd met once before. Without daring to say whatever words a mutilated man as I was says to a desirable woman forty years his junior that will not leave him covered in shame because he is overcome by temptation for a delight he cannot enjoy and a pleasure that is dead. I was in deep enough [...] I was learning at seventy-one what it is to be deranged. Proving that self-discovery wasn't over after all. (EG 122)

Twice in this chapter, abrupt changes in writing style and textual presentation, i.e. changed typography and genre (drama as opposed to prose), signal the introduction of another narrative level in *Exit Ghost*. Back to his hotel room after having spent time with Jamie (once during the election night, the second time the following day) Zuckerman gives in to his compulsive desire to write and he puts down two scenes of a play titled *He and She*, composed of imagined conversations between him and Logan. While the first one is entirely the product of Zuckerman's imagination, the second one only rewrites his private conversation with Jamie in a manner he would have had it – a casual relaxed exchange sprinkled with tender words, questions he dared not ask her (about having a love affair), flirtation, confessions of feelings his feelings (jealousy, attractiveness, excitement, love), the discovery of a common plight (specific to writers: the need to escape pain), a reference to rash moments (Conrad's *the Shadow-Line*), her admiration, the profession of writing literature, their friendship etc. After the second scene of the playlet ends, the novel contains Zuckerman's confession of purpose: the scene represents the beginning of a "play of desire and temptation and flirtation and agony" titled *He and She* like Chekhov's story. He sees it as the "fictional amplification" of pain, as compensation for inabilities and impossibilities; as "the unlived, the surmise, fully drawn in print on paper" (EG 147) which, at least to him, matter more than life itself.

The second instability of the text is complicated by the "Lonoff's secret" issue and by the fact that the relationship between the ambitious and eloquent writer Kliman and the reserved and wise senior Zuckerman in 2004 somehow parallels the relationship between the fledgling, but similarly ambitious and bright Nathan and his elderly mentor Lonoff in 1956. As it turns out, the responses to the two aspiring writers' requests for support, validation and confirmation are reversed. While Nathan was eventually validated by his mentor in 1956,

Kliman is repeatedly deprived of the aging Zuckerman's support and encouragement. Despite empathizing with Kliman's efforts to tell the truth and make his first breakthrough, Zuckerman refuses to endorse the young writer's efforts out of duty to his late mentor. Here is part of their first exchange, a return of Roth to a recurrent theme in the series:

[Richard:] "Why do you insist on trivializing what I want to do? [...]"

[Zuckerman:] "Because the dirt-seeking snooping calling itself research is just about the lowest literary rackets."

"And the savage snooping calling itself fiction?"

"You characterizing me now?"

"I'm characterizing literature." (EG 102)

For the nth time in this series, it all comes down to the distance between the writer's creation and the writer's life, an error for which Zuckerman has taken more than his fair share of abuse.

In chapter three ("Amy's Brain") progression means more emphasis on the second instability of the novel as Zuckerman has a telephone conversation with and then pays a visit to Amy Bellette in her apartment (to find out more about Lonoff's secret – an incestuous relationship with his half-sister). Because of numerous references to the events in Lonoff's house in 1956, to his life before and after that year, to Amy's real biography etc., the novel is in this chapter in a conversation with *The Ghost Writer*. It answers question left unanswered in the first installment (e.g. the nature of the relationship between Lonoff and Amy), it reveals further development of those events (e.g. the divorce of the Lonoffs, the novel I.E. Lonoff was writing at the time of his demise) and, thus, it provides the long-awaited closure to the first installment.

Chapter four ("My Brain") is made up entirely of another scene in the play by Nathan Zuckerman, put down in his hotel room after having visited Amy. The dialogue between him and Jamie, i.e. between *he* and *she*, creates an imagined and impossible present for the two of them. Zuckerman confined to the life of the mind, imagines another conversation in which he flirts with Jamie, informs her of his feelings for her, interrogates her about her lovers and sensual experiences, uses examples from literature to make his points and admits to envying her husband and the man he believes to be her lover.

Chapter five ("Rash Moments") provides resolution to both major instabilities in the text. First, Nathan accepts to meet Kliman in a coffee shop, thinking it is his "last obligation to literature" to "master" the young biographer (EG 252). On this occasion Zuckerman finds out details about the death and funeral of a fellow writer of his time and age -George Plimpton, then painfully realizing the gap between his decaying generation of "no-longers" ("losing faculties, losing control, shamefully disposed from themselves, marked by deprivation and experiencing the organic rebellion staged by the body against the elderly" EG 256-7) and the flamboyant generation of "not-yets", he fails to fulfill his plan of discouraging Kliman to become Lonoff's biographer, as well as to convince him that there is an "impenetrable line dividing fiction from reality" when Kliman used Lonoff's novel as the chief piece of evidence of his incest thesis.

As for the second instability, Zuckerman phones Jamie from his hotel with the intention to call off the deal but instead invites her over, an invitation she declines, at which point, Nathan leaves the hotel and New York for his mountaintop in the Berkshires, having admitted to his inability to control anything anymore and having realized that Kliman's next target after Lonoff will be Zuckerman himself.

Closure. Interestingly, the very end of *Exit Ghost* coincides with another abrupt change in writing style and typography: the last of the playlet scenes, which re-writes

Nathan's last conversation with Jamie in a manner that allows him to have a dignified retreat. This (together with the rest of the playlet) has generally been interpreted as Zuckerman's final attempt at regaining control over his life and his profession.

Exit Ghost's final pages are charged with extra meaning: not only does the last page of the text mark the end of the novel as an autonomous unit, it also closes the entire project. A parallel is clearly drawn between the stage direction to leave addressed to the playlet character of Nathan Zuckerman (fiction in fiction) and the "exit" of the narrator-character with this last text. We can identify another "farewell": the implied author says farewell to his narrator character Nathan Zuckerman. As a result, the three partings coincide when the text ends. Other guideposts indicating the onset of the series closure are "And along the way, like Amy, like Lonoff [...] I would die too, though not before I sat down at the desk by the window [in the Berkshires] and [...] wrote the final scene of *He and She*" (EG 280) or the very last sentence of the novel, "Gone for good" (idem). Being the last sentence (a privileged position) of the text its message is essentially significant: Zuckerman realizes that he has failed to resuscitate his social life and that his writing capability is also failing precipitously and as a result he decides to retire irrevocably. The time has come for him to return to his seclusion, and for the Text of the Zuckerman series to conclude.

Many readers are of the opinion that the end of *Exist Ghost* is not as neat and emphatic as expected. There is an interpretive convention according to which the last pages of a novel should contain the narrator's/author's best thoughts, congruent not only with the events of the text that precede them, but, considering that this is the last book of the series, also with the novels that precede this one. This is according to Rabinowitz the bundling technique called the *rule of conclusive endings* (161). But Roth frustrates readers' expectations of his applying this literary convention that permits readers to read it in a special way, as a summing up of the work's meaning. There is not much in the last pages of *Exist Ghost* in the way of the author's expressing most pressingly his points— aesthetic, moral, social, political, epistemological. No wonder readers kept asking Roth whether he would use Zuckerman again. What is more, readers (professional or not) have expressed disappointment at the level of accomplishment of this last installment and the viability of *Exit Ghost* outside Zuckerman's series texts has been harshly challenged. For were there no *Ghost Writer*, *Zuckerman Unbound*, *The Anatomy Lesson*, "The Prague Orgy", *The Counterlife*, *American Pastoral*, *I Married a Communist* and *The Human Stain* to set the stage for intratextual interpretations, *Exit Ghost* undoubtedly would remain an obscure book, despite its internal structure.

And yet, the novel has its merits. First, within the framework of the Zuckerman books, *Exit Ghost's* textual function constantly points to its intratextual nature and, in so doing, encourages the reader to reread the eight other texts in a new way. Secondly, only apparently the balance of the configuration is upset through violation of the convention of conclusive endings. Granted, the novel does not have a very spectacular ending or congruent enough with what went before in terms of technique. But this does not imply it is not a fitting one. The last pages of the novel are occupied with the final scene of the playlet which is obviously far from being plausible, as it is nothing else but the result of Zuckerman's imagination. At the end of this playlet the "fictional character" Zuckerman is instructed through theatrical/stage directions to pack bags and leave before the heroine gets there. What we are dealing with here is a surprise ending. Hence the necessity to thematize it, to understand it as it has been prefigured. Zuckerman chooses to emphasize his decision to go back to his retreat atop the New England mountain by means of these playlet directions. An explanation could be that it is easier for Zuckerman to accept his defeat through art. Another explanation may be that he

uses this amplification of reality through a piece of literature to give his feelings and his decisions the weight he could not have otherwise.

Reading the last pages of the novel, the authorial audience understand that the entire series Zuckerman is provided with roundness. Closure is an important part of the satisfaction of literature and Roth felt the need to provide the series with a sense of completeness, finality and roundness through the closure he wrote. The series started in the rural area of Massachusetts with Zuckerman arriving at a writer's hideaway and it ends with the same writer going to live there for good. It started with an energetic, a little insecure, but brilliant young writer ready to set off in his career and it ends with a highly esteemed writer drained of energy and strength, with irreversible ill-health and feeling that he has reached the end of the road: he has gone the full circle of his life and career. For all these reasons the novel can be said to be accommodated with a fitting and rather conventional ending, which clearly sums up the meaning of the entire series.

The thematic. As progression is characterized by a slow movement in the direction of resolving instabilities and eliminating tensions and by very little in the way of action, this gives thematic prominence to the novel. Thematically the novel has multiple focuses. To begin with, in connection with the first instability, the readers discover the theme of the renewal – an important one throughout the series. In this final installment, the need to escape is the mechanism that sets in motion both the old Zuckerman and his young counterparts Jamie and her husband. As a rule (to which *Exit Ghost* is no exception) Roth both expresses and thwarts self-invention.

Related to this theme, there is the one of decrepitude and loss, which readers notice is in striking contrast with the vitality and ferventness pervading the entire *Zuckerman Bound*. Having reached an old age accompanied by serious physical impairments, Nathan Zuckerman starts to be haunted by an incredible sense of loss, which is amplified when he returns to the big city. In the interview Roth gave Spiegel he explains: “maybe he tries [to escape old age, to become strong again], but I think this last book is really about the life going out of him. He doesn't have the fight in him any longer. Momentarily there's a burst of fight and virility, but then he runs away” (Roth 2007).

As for the second instability, it is meant to emphasize yet again the theme of literature. To begin with, *Exit Ghost* is a book abounding with literary references from the title onward. All characters of significance in this book are writers. There are numerous references to real-life writers, e.g. George Plimpton, Nathaniel Hawthorne, Primo Levi, and books, e.g. *A Doll's House*, *Wuthering Heights*, *The Return of the Native*, *Rip Van Winkle*, *The Shadow Line* etc. Moreover, the characters continuously talk about book reading, book writing and book publishing. In fact, the novel contains a very eloquent demonstration of how a writer can turn life into literature. Zuckerman writes the play titled *He and She* starting from what he experiences and the people he meets. Regarding this transformation of life into fiction Nathan Zuckerman explained (earlier in *The Counterlife*): “People don't turn themselves over to writers as full blown literary characters – generally they give you very little to go on and, after the impact of the initial impression, are barely any help at all. Most people (beginning with the novelist himself, his family, just about everyone he knows) are absolutely unoriginal, and his job is to make them appear otherwise.” (CL 160). This is what he demonstrates in *Exit Ghost* – his conversations with Jamie and the personality of the woman herself only offer him a starting point in composing the play, he does not describe her real self or reproduce her exact words – “it is the writer's creativity that imparts [characters and situations] liveliness in the work of fiction” (Singh 107). The bottom line is that the Zuckerman saga accommodates Zuckerman's/Roth's theory about writing. Having Zuckerman as a normative voice, Roth

articulates his principles of literature in a coherent and forceful manner, Roth's purpose in writing the Zuckerman project being to write *fiction about fiction*.

Conclusion. It is true that reading this book can be a much better experience provided one is familiar with *The Ghost Writer* (as well as the other books in the series), but the reading of the first installment is not compulsory as Roth (and Zuckerman) fills us in on the characters' life circumstances. On the other hand, reading *Exit Ghost* provides answers to many questions about events in the earlier book(s) and determines the reader to think about it (them) retroactively, reshaping them in the process. This novel as a narrative ending to the series sheds light, retrospectively, on the series as a whole, allowing it to mean and resonate.

What matters most is that *Exit Ghost* meets the Zuckerman seriesreaders' desire for closure and offers them a sense of completion. It is obvious that Roth purposefully added or enhanced qualities that were necessary for the series to constitute itself as a finished project: completeness, roundness and closure. In his interview for Spiegel Roth confirmed that this novel represents the end of Zuckerman, despite the fact that he had started to write it without having the desire to bring the series to an end: "It just happened, you know, as I remember it. When I began the book, I don't know that I thought this was the last.[...] The story simply foretold the end. And the way it unraveled, there was a completion and a conclusion. But in the beginning, all there was, was the idea of his return." Asked whether he might use the character again, playfully Roth said: "[...] now he is in Zuckerman Heaven." Despite its pervading pessimism, the novel being a graphic depiction of defeat, emptiness and dismay, *Exit Ghost* is what the series needed in order to come full circle, to have a shape that conveys meaning and order.

BIBLIOGRAPHY:

- Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press, 1987
- Roth, Philip. *The Counterlife*. London: Vintage Books, 2005
- Roth, Philip. *Exit Ghost*. London: Jonathan Cape, 2007
- Roth, Philip. Interviewed by Mark Lawson on *Front Row*, BBC Radio 4, 2 October 2007. <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00803hy#auto> (accessed 1 June 2015)
- Roth, Philip. Interviewed by Klaus Brinkbäumer and Volker Hage, on Spiegel Online International, 8 February 2008. <http://www.spiegel.de/international/world/spiegel-interview-with-author-philip-roth-bush-is-too-horrendous-to-be-forgotten-a-534018-3.html> (accessed 1 June 2015)
- Singh, Nandita. *Philip Roth: A Novelist in Crisis*. New Delhi: Classical Publishing Co, 2001

CROSS-CULTURAL BUCHAREST IN CHRISTIAN HALLERS NOVEL THE SWALLOWED UP MUSIK [DIE VERSCHLUCKTE MUSIK]

Delia Cotârlea, Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The present paper deals with cross-cultural aspects of the society in Bucharest in the novel The Swallowed Up Musik [Die verschluckte Musik] written by the contemporary Swiss author Christian Haller. Backward glances through the eyes of a Swiss family that lived in Bucharest reveal the special charm of a cross-cultural Bucharest before the 1st World War. The memories of Mrs. Schmits, the narrator's mother, such as images, hints, fragments of language reconstruct the typical atmosphere of Bucharest at the beginning of the 20th century, of the once so called petit Paris of South-Eastern Europe. The cross-cultural Bucharest in Haller's The Swallowed Up Musik [Die verschluckte Musik] is presented on two different levels: on the one hand through the memories of Mrs. Schmidt's tabooed childhood, on the other hand through the experiences of the narrator himself by visiting Bucharest in the late nineties. The two perspectives mingle, the reader oscillates between a fascinating lost world and a contemporary rather chaotic city-life.

Keywords: *Bucharest, cultural memories, cross-cultural literature, memory laps, tabu*

In der Geschichte Bukarest wird über Türken und Tataren, Griechen, Russen, Ungarn, Sachsen aus Siebenbürgen, die in Bukarest gehaust haben, berichtet. Die rumänische Hauptstadt war und bleibt ein Treffpunkt mehrerer Kulturen, sodass man von einem multi- und interkulturellen Milieu sprechen kann. Es wurde oft gesagt, Bukarest sei das *petit Paris* süd-ost Europas gewesen. Es gibt keinen Zweifel, dass Bukarest sowohl architektonisch als auch soziokulturell von der französischen Lebensart geprägt wurde. Man ging auf der *Chaussee* spazieren oder man nannte eine Frau *Madame*.

Constantin Beldie (geb. 1887) beschreibt in seinen Memoiren das bunte Leben in Bukarest um 1900 als eines voller Kontraste. Das damalige Bukarest, „noch nicht mechanisiert und deshalb menschlicher“, verbarg in sich „Spuren alter Zeiten“, angefangen mit den Damen in „langen Röcken und Glockenhüten“ bis zu den letzten Bauarbeitern in „Pluderhosen, mit der ganzen Sippschaften, insgesamt dem schwerfälligen, langhaarigen und bärtigen Bulibascha.“¹

Keno Verseck betont in seinem Essay *Halb Europa, halb Asien* die Multi- und Interkulturalität Bukarests im sozialen Umfeld.

Das Bukarester Telefonbuch sagt, was die Geschichtsbücher über die Stadt zumeist verschweigen. Auf kaum einer Seite fehlen Namen von Menschen, deren Vorfahren aus West- und Osteuropa, aus dem gesamten Balkan und Vorderasien stammen: Feintuch, Goldstain, Rosentzwaig und Morgenstern, Herschkowitschs in fünferlei Schreibweisen, ebenso viele Covacis, Farcas' und Mihalys, Schmidts und Smidts, Kaizer, Kremer, Mezer, Schulze, Şerif, Mehmet, Mladen, Hapciuc, nicht zu reden von den Hunderten Armeanus, Ghermans, Grecus.²

¹ Siehe Beldie, Constantin: *Memorii. Caleidoscopul unei jumatati de veac in Bucuresti (1900-1950)*. Bucuresti: Albatros 2000, S. 43.

² Verseck, Keno: *Halb Europa, halb Asien*. In: *Bukarest erlesen*. Hg. von Axel Barner. Klagenfurt: Wieser 1999, S. 114.

Nicht nur das soziale Milieu der damaligen Zeiten ist als interkulturell einzustufen, sondern auch der wirtschaftliche Bereich. Das Handelsviertel Bukarest zeigt die Vermischung mehrerer Kulturen deutlich, denn

Bis ins 18. Jahrhundert hatten sich in Bukarest meist Türken, Griechen, Armenier, Bulgaren, Serben und Albaner angesiedelt. Roma waren (...) Sklaven der Bojarenfamilien und der Klöster. Ab Mitte des vorigen Jahrhunderts kamen aus dem Habsburgerreich Juden, Ungarn und Deutsche.³

Bukarest bot einen dynamischen Markt, sodass man schnell verdienen konnte. Die Juden entwickelten das Finanzsystem und leisteten einen wesentlichen Beitrag zur Industrialisierung Bukarests.⁴ Die Deutschen entwickelten das Handwerk, die Szekler wurden als gute Bauer, ihre Frauen als tüchtige Hauswirtschafterinnen bekannt.

Um die Jahrhundertwende verzeichnete die Statistik von 282.000 Einwohnern 40.000 Austroungarn und 50.000 Israeliten. Ende der dreißiger Jahre lebten laut einer Volkszählung 80.000 Juden in der Stadt.⁵

Im Folgenden soll der Blick auf das interkulturelle Bukarest in Christian Hallers *Die verschluckte Musik* gerichtet werden.

Ruth S., die Mutter des Ich-Erzählers, wird von Gespenstern der Vergangenheit verfolgt. Sie erinnert sich nostalgisch an ihr Leben in Rumänien, besonders an die Zeit, die sie in Bukarest verbracht hat. Je älter Ruth wird, desto mehr beschäftigen sie die Bilder aus der Vergangenheit, als den Ausgangspunkt Geschichte darstellen.

Ruth S. wurde 1909 geboren, verbrachte die Jugendjahre in Bukarest, im Paris des Ostens, als Tochter eines jüdischen Fabrikdirektors. Unter diesen Voraussetzungen war eine gutbürgerliche Existenz möglich. Bürgerliches Selbstbewusstsein und wirtschaftlicher Erfolg strahlten vom Vater aus. 1926 musste aber die Familie aufgrund politischer Instabilität in die Schweiz zurückkehren, wo sich der Vater als Leiter einer Tuchfabrik beschäftigen wird. Mit der Remigration wird die Existenz der einschlägigen Familie erschüttert. In Bukarest bleibt ein angesehenes Haus zurück, sowie ein Leben voller Eleganz und Privilegien, das sie in ihrem Leben nie mehr genießen wird. Diesem Leben trauert die Ruth S. auch noch im Alter nach.

Der Sohn von Ruth S. ist um den Gesundheitszustand seiner Mutter besorgt, denn es scheint, dass die Erinnerungskraft seiner Mutter zunehmend gefährdet ist. So entscheidet er sich, den idealisierten und magischen Ort der Erinnerungen seiner Mutter zu besuchen in der Hoffnung, seiner Mutter bei der Wiedererlangung des Gedächtnisses zu helfen.

Der rote Faden der Geschichte besteht aus Bukarester Bildern, die der Erinnerungen und die der Gegenwart des Erzählers. Haller bietet in seinem Roman ein „epochales Gesellschafts- und Mentalitätsporträt“, leistet einen „zentralen Beitrag zur Erinnerungskultur“⁶ der europäischen Geschichte mittels einer Familiengeschichte. Als Altertumsforscher versucht der Ich-Erzähler Spuren aufzudecken und zu verfolgen, und so die Vergangenheit seiner Familie

³ Ebd., S. 116.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ http://www.welt.de/welt_print/article737168/Rueckkehr-des-Selfemade-Manns.html. Abruf am 03. 05. 2015.

zu rekonstruieren. Das gegenwärtige Bukarest entpuppt sich als eine graue, schmutzige, vom Kommunismus zerstörte Stadt. Mit Mühe kann der Ich-Erzähler einige der von der Mutter beschriebenen Orte finden, manche existieren überhaupt nicht mehr. Folglich vermischen sich Erinnerungsfetzen mit gegenwärtigen Eindrücken und ergeben ein hybrides Bild von Nostalgie, Ostalgie und Verwirrenheit der Nachwendezeit. Sehr vorsichtig leistet der Ich-Erzähler die Arbeit mit der Vergangenheit, da er sich gezwungen sieht, die private Familiengeschichte in die Zeitgeschichte einzubetten. Denn je mehr sich der Ich-Erzähler der individuellen Vergangenheit widmet, desto intensiver leistet er einen Beitrag zur Aufarbeitung der kollektiven Geschichte Rumäniens von 1900 bis nach der Wende 1989. Dabei kontrastieren viele Befunde mit den idealisierten Erinnerungen der *Belle Epoque*.

Im Roman *Die verschluckte Musik* ist der Leser einem inter- und multikulturellen Patchwork sowohl der individuellen als auch der kollektiven Aufnahme ausgesetzt.

Und beinahe auf den Tag genau fünfundachtzig Jahre später als Großpapa stand ich am Morgen [...] am Sfintu Gheorghe, [...] am *Centralpunkt* – wie mein Großpapa geschrieben hatte – und spürte sein Lächeln, versteckt unter den gezwirbelten Schnurrbartspitzen, fühlte, wie sanft er den Stock aufs Pflaster gesetzt hielt und hinüber zur Strada Lipsani sah – in dieser Straße mit den jüdischen Geschäften, deren Besitzer unter den Markisen auf Kundschaft warteten, ihre Stoffe, Anzüge, die Hüte, Schuhwerk aus Paris und Hemden aus London anpriesen, schon mal einen Passanten aus dem nicht abreißenden Strom von Leuten [...] am Ärmel packten und ins Ladeninnere zogen, um ihn vor aufgetürmten Waren nach allen Regeln der Verkaufskunst zu umgarnen, den Diener um ein Glas Tee auszuschicken [...] ⁷

Für das großbürgerliche Milieu des Bukarester Lebens um 1900 steht exemplarisch die vom Großvater gemachte Fotoaufnahme 1912, die auch noch für den Urenkel von Bedeutung ist.

Die Aufnahme zeigt deutlich seine Absicht, das Haus derart abzulichten, dass auf dem Bild so viel wie nur möglich von der Stirn und Seitenfront zu sehen sein würde, jedoch nichts von den Nachbargebäuden erschiene. Er löste die *kleine Villa* bewusst aus der Reihe herrschaftlicher Bauten, die bereits das Serielle, das Vervielfältigte selbst vornehmer Häuser verriet. [...] In weißer Tusche bezeichnete er die Aufnahmen, [...] *Bucureşti 1912, Unser Haus, Strada Morilor 7*. [...] Die Aufnahme ist mir so vertraut, als kenne ich die hohen Fenster, die verzierte Laibung und die figuren- und wappengeschmückten Stürze, [...]. Als besäße ich eine Erinnerung, die über das Bild hinaus und zurück ginge, und so betrachtete ich an jenem Abend erneut das Foto, [...], dass ich den säuerlich-staubigen Geruch der Blätter riechen konnte... ⁸

Erinnerungen werden jedoch nicht nur durch Personen und Bilder festgehalten und vererbt, Sprache spielt dabei ebenso eine erhebliche Rolle. Für Ruth S. bedeutet die Rumänische Sprache Musik, die durch die gezwungene Ausreise unterdrückt wurde. Im Alter kommt diese Musik aus dem Unterbewusstsein hoch, es ist die *verschluckte Musik*, die sich für Ruth S. und implizit für ihren Sohn durch rumänische Sprachfetzen hörbar macht: „sie sind alle da weißt du alle und sie machen Musik unaufhörlich und immer wieder spielen sie das gleiche di da da dum und dann nochmal di da da dum es sind die Jenseitigen man darf das nicht sagen aber ich

⁷ Haller, Christian: *Die verschluckte Musik*. In: *Trilogie des Erinnerns*. München: btb Verlag 2008, S. 155f.

⁸ Ebd., 39.

sage ihnen so die Jenseitigen“.⁹ Die Erinnerungen lassen die Mutter nicht los, denn diese „höre unablässig Musik in ihrem Bauch spielen, eine sie quälende, von Visionen begleitete Musik, die auch nicht nachts verstumme.“¹⁰

Jedes rumänische Wort bzw. jeder Ausdruck ist an eine Erinnerung gebunden, die tiefe Emotionen hervorruft. Wörter wie „caimac“ (Kaffeschäum) oder „dulceață“ (Konfitüre) transportieren den Ich-Erzähler in eine mythische und gleichzeitig nostalgische Welt.

Dulceață. Als wäre das rumänische Wort für Süßigkeit eine Anrufung gegen die nüchterne, dörfliche Welt, in die es sie verschlagen hatte, [...]. Vielleicht erinnerte sie das Wort *Dulceață* an das Inserat von Wienert im Bukarester Gemeindeblatt, und mit ihm tauchte auch die Straße wieder auf, gerade und leicht ansteigend, sie ging mit dem „Mädchen“ auf der Schattenseite zur Bäckerei an der Kreuzung Apelle Minerale [...]. Auf den Etagen waren die Süßigkeiten ausgestellt, Kuchenstücke nach deutschem Rezept, Strudel aus Österreich, Lebkuchen und englischer Plumpcake, die Erinnerungen an „Europa“ weckten und den Bäckerladen noch heller werden ließ.¹¹

Dieses rumänische Wort verkörpert Sanftheit und Weiblichkeit, tritt als Innbegriff einer verlorenen gutbürgerlichen Existenz auf:

Dulceață, das hieß auch noch Liebreiz, und Mutter sah in den Spiegel, sah in ihr Gesicht, hinter dessen blassen, ebenmäßigen Zügen die Strada Morilor zwischen Fassaden und Holzverschlagen bis zur Allee an der Dâmbovița vorging, und sie sagte zu sich ein Wort, von dem ich damals nur den Klang hatte, dulceță, einen Ton mehr in einer mir unbekannten Musik.¹²

Der Brauch, Kaffee zu trinken, knüpft das Bukarester Leben an die Traditionen des Orients an. Der Duft des Kaffees und der Zigarren versetzt den Ich-Erzähler durch die mütterliche Perspektive in das Leben „an Höfen, Pyramiden und Weltreichen (...), die es, bis auf die Pyramiden selbstverständlich, nicht mehr gab.“¹³ Man trinkt türkischen Kaffee, den man selbst kocht und raucht dazu Zigarren oder Zigaretten mit orientalischem Duft.

Und doch erinnere ich mich heute nicht mehr an den Geruch von Messing und Kaffee, wie ich ihn von Großmamas Küche her kannte, ohne gleichzeitig nicht auch an Rauch der Zigaretten zu riechen, die Mutter und ich jeweils rauchten, wenn Vater mittags zurück ins Geschäft fuhr und die Blechdose mit den >>Prince de Monaco<< zurückließ.¹⁴

An orientalische Bräuche erinnert auch die Gewohnheit, Tee mit Rum, *Tschaigorum*, zu trinken, denn der Ich-Erzähler betrachtet diese Angelegenheit als „eines der verborgenen

⁹ Ebd., S. 28.

¹⁰ Ebd., S. 32.

¹¹ Ebd., S. 122f.

¹² Ebd., S. 124.

¹³ Ebd., S. 122.

¹⁴ Haller, Christian: Die verschluckte Musik. In: Trilogie des Erinnerns. München: btb Verlag 2008, S. 121.

Rituale, [...], das sie, für sich und ohne dass wir anderen seine Bedeutung kannten, von Bukarest her weiterführte.“¹⁵

Aber nicht nur der Orient wirkt sich auf das Bukarester Leben aus. Balkanische Gewohnheiten sind allgegenwärtig in den Schilderungen anzutreffen. Ein gutes Beispiel dafür liefert die Beschreibung der Lips cani Straße jener Zeiten. Obwohl die Waren aus der ganzen Welt stammten, wird hier wie in einem türkischen Bazar gehandelt: „gegen die pralle Sonne sind die rotgestreiften Storen des Schreibwarengeschäftes ausgeklappt, gegenüber räumen die Händler in weißen Schürzen ihre Waren auf dem Trottoir“¹⁶. Das Verkaufen auf der Straße, im Abendland weniger üblich, ist eine deutliche Marke des Balkans, und wird als eher unterentwickelt betrachtet. Straßenhandel ist aber im Balkan eine Tradition.

Rumänien steht an der Grenze zwischen den zwei Welten, was das Handeln betrifft. Der Begriff *Balkanismus* wird nicht selten mit Bezug auf die rumänische Gesellschaft und Hauptstadt verwendet: „Stets gibt es Verwicklungen, Vermutungen, Befürchtungen. Lassen Sie sich nicht irremachen. Das gehört zu Bukarest: Es ist seine Würze und sein Gift – und ein wenig wird man süchtig davon.“¹⁷

Letztendlich verbindet man den Balkanismus mit der Gleichgültigkeit und mit der Verantwortungslosigkeit der Rumänen. Haller beschreibt diese Tendenz, für nichts verantwortlich zu sein, wie folgt:

Doch gar nichts werde geschehen, vor allem nicht hier in Rumänien. Ja, die Spannungen zum Wiener Hof wegen des magyarischen Siebenbürgen, die territorialen Ansprüche der Bulgaren an das Osmanische Reich, doch das alles sei nicht ernst zu nehmen, so wenig wie das Säbelrasseln des Kaisers.¹⁸

Constantin Beldie spricht die balkanische Gleichgültigkeit und Unbekümmertheit ebenso an: Die Stadt (Bukarest) „stand unter dem Sternzeichen des guten Lebens und der Unbekümmertheit.“¹⁹

Dass Bukarest die Grenze zwischen dem Osten und Westen bildet, wurde mehrfach behauptet. Es ist offensichtlich, dass Bukarest Merkmale des Einen und des Anderen in sich vereint.

Die vom Westen Kommenden, die hier zum ersten Mal das orientalische Straßenleben sehen, [...] werden sicherlich erstaunt und nicht angenehm überrascht sein von diesem unsauberen, lauten, vordringlichen Gewimmel und Gewühl, von diesen halbzerfallenen Behausungen [...]. Wer aber die entsetzlichen Gassen des alten Stambul gesehen hat, dem fallen diese Kleinigkeiten kaum noch auf, der betrachtet sie eben als berechnete Eigentümlichkeiten des Orients und wundert sich nicht mehr darüber.²⁰

¹⁵ Ebd., S. 33.

¹⁶ Ebd., S. 50.

¹⁷ Ebd., S. 55.

¹⁸ Ebd., S. 56.

¹⁹ Beldie 2000, S. 46.

²⁰ Lindau, Paul: Ich habe Bukarest von der angenehmsten Seite kennengelernt. In: Bukarest erlesen. Hg. von Axel Barner. Klagenfurt: Wieser 1999, S. 95.

Das angeführte Zitat lässt sich unproblematisch auf Hallers Roman übertragen, denn in *Der verschluckten Musik* treffen Orient und Okzident, Gegenwart und Vergangenheit, individuelle und kollektive Geschichte aufeinander.

BIBLIOGRAPHY:**Primärliteratur:**

Beldie, Constantin: *Memorii. Caleidoscopul unei jumatati de veac in București (1900-1950)*. București: Albatros 2000.

Haller, Christian: *Die verschluckte Musik*. In: *Trilogie des Erinnerns*. München, 2008.

Sekundärliteratur

Barner, Axel: *Bukarest erlesen*. Klagenfurt: Wieser Verlag 1999.

Ioan, Augustin: *Bukarest, das unvollendete Projekt*. In: *Europa erlesen*. Hg. von Axel Barner. Klagenfurt: Wieser Verlag 1999, S. 92-94.

Verseck, Keno: *Halb Europa, halb Asien* Hg. von Axel Barner. Klagenfurt: Wieser Verlag 1999, S. 114-120.

Lindau, Paul: *Ich habe Bukarest von der angenehmsten Seite kennengelernt*. In: *Bukarest erlesen*. Hg. von Axel Barner. Klagenfurt: Wieser Verlag 1999, S. 94-96.

Internetquellen

http://www.welt.de/welt_print/article737168/Rueckkehr-des-Selfemade-Manns.html. Abruf am 03. 05. 2015.

MULTICULTURALISM, IDENTITY AND FAMILY TIES IN ELIF SHAFAK'S "THE BASTARD OF ISTANBUL"

Delia-Maria Radu, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: The paper aims to discuss a novel by the Turkish-born writer Elif Shafak, which tackles important issues such as family relationships, generation gaps, personal and general history - including the Armenian genocide, identity, migration and multiculturalism.

Keywords: *Shafak, novel, identity, family, migration, conflict*

Born in France and educated at Colegio Británico de Madrid, the Turkish writer Elif Shafak has had a cosmopolitan life, due to which English has become her second language. She has used both languages in her works, and *The Bastard of Istanbul* is her second novel written in English, published in 2006.

"Elif" is the Turkish word for Aleph (allusion to Borges? whose books are read by Armanoush Tchakhmakhchian), the first letter of the Hebrew and Persian alphabet (Ginés, 2012:26) and "Shafak" is her mother's first name, meaning "dawn". This is the chosen name (and true identity, apparently) of a writer who reflects on the fact that women keep changing their names, which do not reflect their true identities. ("I was wearing my father's name when I was living with my mother, but he meant nothing for me, they were divorced and I didn't see him. Now I'm wearing my husband's name, which is artificial. My pen name, Elif Shafak, is who I really am", Falconnier, 2010:5)

When talking about her life, Elif Shafak always remembers reading a lot in her childhood. Among her favourite books, those which have influenced her, she mentions *Gulliver's Travels*, *Arabian Nights*, *Alice in Wonderland*, and *Don Quixote*, so it's not surprising that she admits to falling in love with her characters, and having trouble letting them go (we remember how, while writing his novel, Cervantes got close to his main character, who turned from a ridiculous parody – meant to put an end to chivalresque mania – to almost a self-portrait).

Although in her creative writing seminars she urges her students not to write only about what they know, it seems she somehow mirrors her own experience in her texts and characters. Not a migrant or an exiled, she still feels a certain in-betweenness, as she confessed in an interview: "When I'm in London I miss Istanbul, when I'm in Istanbul I miss London. So there's always something missing from the picture" (Doshi, 2012)

One of her main characters in *The Bastard of Istanbul*, the American Armanoush Tchakhmakhchian, "a true bookworm" (like her author, apparently), experiences the same feeling. Split between her divorced mother in Arizona, and her father and his extended Armenian family in San Francisco, she is "in-between" her two identities (the American and the Armenian one). Amy (as her mother calls her) feels suffocated by her American mother's (dissatisfied) love and communication with her may be difficult at times.

Rose, her mother, had divorced her Armenian husband not being able to cope with and stand his family's constant meddling in their marriage (which, for a close family as theirs, must have seen as something natural).

Rose (according to Barsam) – "had no multicultural background. The only child of a Southern couple operating the same hardware store forever, she lives a small-town life, and before she knows it, she finds herself amid this extended and tightly knit Armenian Catholic

family in the diaspora. A huge family with a very traumatic past. How can you expect her to cope with all of this so easily ?” (Shafak, 2008:58)

Food is an important part of culture and of the heritage migrants take with them wherever they go, and people from outside their community react differently to ethnic food which may, sometimes, require an acquired taste. For Barsam’s family, Rose is an Other (or *Odar*, the Armenian word) also due to her lack of culinary talent. After her divorce from Barsam, her Armenian ex-relatives still comment that “the only food she knew how to cook was that horrendous mutton barbecue on buns” (Shafak, 2008:58), changing the sauce every now and then.

The dislike seems to have been mutual as, for Rose, separation from her husbands means freedom of changing her diet and returning to her American culinary habits. In a supermarket, she passes by the section of “International Food. She stole a nervous glance at the jars of eggplant dips and cans of salted grape leaves. No more *patlijan*! No more *sarmas*! No more weird ethnic food! Even the sight of that hideous *khavourma* twisted her stomach into knots. From now on she would cook whatever she wanted. She would cook real Kentucky dishes for her daughter! For one long minute Rose stood there racking her brain to find an example of the perfect meal. Her face perked up as she thought of hamburgers. Definitely! she assured herself. What’s more, fried eggs and maple-syrup-soaked pancakes and hot dogs with onions and mutton barbecue, yes especially mutton barbecue.... And instead of that squelchy yogurt drink that she was sick of seeing at every meal, they would drink apple cider! From now on she would choose their daily menu from Southern cuisine, hot spicy chili or smoked bacon... or... garbanzo beans. She would serve these dishes without complaining. All she needed was a man who would sit across from her at the end of the day. A man who would truly love her, and her cooking. Definitely, that was what Rose needed: a lover with no ethnic luggage, no hard-to-pronounce names, and no crowded family; a fresh new lover who would appreciate garbanzo beans.” (2008:39) Her final revenge on her ex-relatives is marrying a Turk, Mustapha Kazanci.

Armanoush likes the city of San Francisco, where her father’s (Barsam’s) family lives, and she likes being in the house of her relatives. She has grown up listening to their stories, enjoying their dishes and seeing the world through their eyes, proving once more the idea that the family figures most prominently in the individual’s initial identification with an ethnic group, being the first social group in which an individual becomes incorporated, and the parents’ ethnic identification and the sense of ethnic attachment fostered during childrearing are significant in the formation of the individual’s ethnic group identity (as we read in Jendian, 2008:15)

For her Grandma Shushan, the matriarch of the family, “life was always a struggle but if you were an Armenian it was three times as grueling” (52) and Barsam’s Armenian relatives keep talking about the genocide, keeping alive its memory, convinced that the past influences the present and that it mustn’t be forgotten.

According to Nanda and Warms (2012:204-5), the massacre of the Armenians in Turkey, during and after World War I, was related to the attempts of the newly created Turkish state to foster Turkish nationalism by eliminating from the country large parts of its population who were religiously and culturally different from the Turkish-speaking, Muslim majority. Amid the deepening of conflicts between the Turks and Armenians due to several causes, Turkish leaders decided to deport the Armenians from certain areas. The Armenians were beaten, robbed, raped and deprived of food, water, and shelter. It is still a touchy topic. The Armenians care because their history under the Turks is a source of great suffering and trauma that has not lost its power and figures centrally in Armenian identity in the diaspora.

The Turks care, continue the authors, because Turkey is a modern nation with a strong interest in joining the European Union and many European nations, who characterize Turkish treatment of the Armenians as genocide, will not vote for Turkish membership until the Turks admit to their genocide and allow open discussion of the Armenian massacre without considering it an insult to Turkishness anymore. (Which is exactly why Shafak was prosecuted and acquitted around the time she gave birth to her daughter, in 2006)

“Ethnicity is a process of construction or invention which incorporates and adapts preexisting communal solidarities, cultural attributes, and historical memories” (see Jendian, 2008:17) Raised by her father’s relatives to consider herself Armenian, Armanoush feels however that something is missing, that she is incomplete. “Being the only daughter of an Armenian father, he himself a child of survivors, and of a mother from Elizabethtown, Kentucky, I do know how it feels to be torn between opposite sides, unable to fully belong anywhere, constantly fluctuating between two states of existence.” In search of her identity, she decides to travel to Turkey and visit “her roots”, to make “a journey into my family’s past, as well as into my future”. (Shafak, 2008:116-117)

The people she meets in Istanbul do not fit the image she has on Turks, they don’t have a problem with her being Armenian. While bringing into discussion the “hot topic” of the genocide, noticing the Kazancis’ lack of reaction, Armanoush realizes that she, “as an Armenian, embodied the spirits of her people generations and generations earlier, whereas the average Turk had no such notion of continuity with his or her ancestors. The Armenians and the Turks lived in different time frames. For the Armenians, time was a cycle in which the past incarnated in the present and the present birthed the future. For the Turks, time was a multihyphenated line, where the past ended at some definite point and the present started anew from scratch, and there was nothing but rupture in between.” (Shafak, 2008:164-65)

The Turkish family feel no connection to things that happened in the past. In Auntie Banu’s opinion, “There are things so awful in this world that the good-hearted people, may Allah bless them all, have absolutely no idea of. And that’s perfectly fine, I tell you; it is all right that they know nothing about such things because it proves what good-hearted people they are. Otherwise they wouldn’t be good, would they?” (Shafak, 2008:69) This may apply both to historical truths, and to family secrets (like Mustafa Kazanci raping his sister, Zeliha, Asya’s mother) which should continue to remain so.

Asya Kazanci, the Turkish bastard who gives the title of the novel, has been raised in a house full of women. Shafak confessed in more than one interview that “I have always been interested in families, probably because I did not grow up in one. I was raised by a single, working, feminist mother. [...] Families intrigue me. (Skidelsky, 20012)

“It is so demanding to be born into a house full of women, where everyone loves you so overwhelmingly that they end up suffocating with their love; a house where you, as the only child, have to be more mature than all the adults around. (...) the problem is that they want me to become everything they themselves couldn’t accomplish in life. You know what I mean?” will later tell Asya to her American guest, Armanoush, who understands perfectly what she is talking about, thinking of her own family, back home. (Shafak, 2008:171)

According to Asya, “my family is a bunch of clean freaks. Brushing away the dirt and dust of the memories! They always talk about the past, but it is a cleansed version of the past. That’s the Kazancis’ technique of coping with problems; if something’s nagging you, well, close your eyes, count to ten, wish it never happened, and the next thing you know, it has never happened, hurray! Every day we swallow yet another capsule of mendacity....” (Shafak, 2008:147)

In spite of their differences, the two families discover their kinship partly through the recipes each though peculiar to their tribe. While writing her novel, Shafak was interested in the small things which are so important in women's lives, amazed how food transcends national boundaries (while still marking identities) and becomes multicultural (see Tonkin, 2007)

Even the names of the chapters are ingredients for a recipe called *ashure*, which, for the Kazancis, are the symbol of continuity and stability, the epitome of the good days to come after each storm (272), Mustafa's favourite desert.

Fragility is also expressed through something related to food. The apparently tough and independent Zeliha has always had a problem with tea cups which crack so easily and keeps buying tea sets, getting mad when cups happen to crack. Sorrow, crying at her father's grave, brings to her mind the image of tea glasses cracking under an evil eye. But, sometimes, people and characters are not so frail as they think.

Thus, blending the stories of the two families, relying on family ties and behaviours, showing how knowing or ignoring the personal and collective past influences people's lives and identity, Elif Shafak writes a novel reminding of magic realist ones.

BIBLIOGRAPHY:

- Falconnier, Isabelle. 2010. *La Sultane d'Istanbul*, 19.08., <http://www.elifshafak.com/images/reviews/Lhebdo/> accessed on April, 28, 2015.
- Jendian, Mathew A. 2008. *Becoming American, Remaining Ethnic. The Case of Armenian Americans in Central California*, New York, LFB Scholarly Publishing LLC.
- Nanda, Serena. Warms, Richard L. 2012. *Culture Counts: A Concise Introduction to Cultural Anthropology*. Second Edition. Belmont, Wadsworth.
- Shafak, Elif. 2008. *The Bastard of Istanbul*, New York, Penguin Books.
- Doshi, Tishani, "That indescribable in-between place", The New Indian Express, June 22, 2012, <http://www.newindianexpress.com/lifestyle/books/article547503.ece>, accessed on April, 25, 2015.
- Öğüt Yazicioğlu, Özlem. *Who Is The Other? Melting in the Pot in Elif Shafak's "The Saint Of Incipient Insanities" and "The Bastard Of Istanbul"*, <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iulitera/article/viewFile/1023001591/1023001439>, accessed on April, 20, 2015.
- Skidelsky, William. 2012. Interview With Elif Shafak, 'In Turkey, men write and women read. I want to see this change', The Guardian, Sunday, 8 April, <http://www.theguardian.com/books/2012/apr/08/elif-shafak-honour-meet-the-author>, accessed on May, 2, 2015.
- The Istanbul Review, The State of Literature, http://www.elifshafak.com/images/interviews/theistanbulreview/tir_issue1.pdf, accessed on May, 6, 2015.
- Tonkin, Boyd. 2007. Interview: *Elif Shafak has survived a court case and renewed her love for Turkey's multi-ethnic heritage. A writer who wed the modern and the mystic*, Friday, 27 July. <http://www.elifshafak.com/images/reviews/independent/index.php> accessed on April, 26, 2015.

THE DIMENSION OF THE WHOLE OF HUMAN BEING

Otilia Sîrbu, Assist. Prof., PhD, "Hyperion" University of Bucharest

Abstract: The difference between our being and that of other living beings is our profound state. Emotional behaviour, experiencing reality, reflection, personality and will are five elements that determine this state. And in this state of complete introspection that carries us to unity, without defining it is emotion. The human being feels the present and the past. The chords of the human being are subject to emotions.

Keywords: *myth, conscience, sacred, profane, human being*

Mă opun lumii de azi, formeii sale stâlcnite, laturii ei chinuite, diavolești. Mă opun acestei demențe care o macină din toate încheieturile. Mă urmăresc și mă declar ca nefăcând parte din această lume prea grăbită, deși mă supun necondiționat ritmului ei. Cad în plasa arderii, a căutărilor de tot felul, dar și a căutării de sine. Mă împart între cele două laturi ale realității noastre, ale cotidianului ars și cotidianului magic. Mă vreau imparțială și recunosc că, de multe ori, nu sunt. Căci, după ritmul aprig, mă las dusă de grija pentru esențial și caut să văd, să redescopăr smerenia umană, autentică, drumul aparent închis al fericirii umane, atât de disperat aclamată. Uit, atunci, ca și acum, de cotidianul ars, de nestăvilit și mă declar pentru o secundă, fericită.

Asta a fost ieri.

Astăzi fac altceva. Caut să îndrept lucrurile, să mi le fac înțelese. Dar cum? Se știe că, mai ales acum, în vremurile noastre atât de mediatizate, atât de încrâncenat supuse tehnologiei, explorării spațiale, trăiesc oameni în locuri nealterate, dominate de o energie pură și atemporală, trăind deplin măreția umană. Banal sau plictisitor la prima vedere. La o analiză mai atentă vom vedea că lucrurile sunt departe a fi atât de simple. Cine îi învață pe acești oameni atât de simpli, temerari în acțiunile lor, în credința lor, în atitudinea lor nealterată să fie convinși de propria lor fericire? Cum își permit ei să fie cei adevărați? Așa se vor sau e unica lor variantă rezervată? Care este izvorul fericirii? Cine o întruchipează? Ce o face să fie numită astfel? Întrebări puse astăzi, dar mâine...

Zilnic, sau aproape zilnic, ne împărțim între cotidianul ars și cel magic. Ardem între ele două, neputincioși, fixați în nedevenirea noastră, asemeni astrului solar. Iar noaptea, sub razele lunii, dacă avem norocul să ne amintim de ea, redevenim în pâlpâirea acestei lumini, noi, cei de acum, cei de odinioară. Urletul nostru de lupi singuratici este însuși urletul nefericirii. Am pierdut drumul spre fericire, am pierdut drumul spre noi înșine. Pare nefericit până și exemplul meu, dar nu e deloc așa. Suntem singuri în Univers, am scăpat din mâna Domnului. Ne-am încrezut în știința, în taina tehnicii, făcătoare de fericire? Se pare că da, căci atunci ne-am pierdut, atunci am uitat de firesc, de ritmurile din noi, ne-am rătăcit de lună, martoră a ascensiunii și neputinței noastre umane. Am dus astrul solar dincolo de noi, rătăcindu-l în zilele de vară, căutându-l la asfințitul zilelor noastre. Ce ne poate salva din strâmtoarea aceasta a singurătății veșnice, a nefericirii este, de multe ori, și solstițiul de vară, în plină amiază mare. Atunci, și nu doar atunci, ne putem întoarce în timpul de început, timpul veșnic al autenticității noastre, calea noastră spre fericire, dar deloc unică.

Ce ne poate salva este și fantasticul îngemănat în cuvânt, imaginarul din sufletele noastre căutător de adevăruri, modernul din tradiția în care am întrezărit viața, copilăria din trăirile

noastre autentice. Ne putem salva, suntem sortiți ieșirii din neant dacă acceptăm darurile ce ne sunt îngăduite din prima zi a umanității căreia îi aparținem.

Ne putem salva și prin mit, deloc singurul în drumul nostru spre noi înșine.

Mitul poate fi o cale spre împăcare, o reîntregire prin sacru și profan a ființelor noastre. Cred fundamental în lumina amiezii, în șansa ce ne-o rezervă în fiecare zi. Poate de aceea, amiaza, în deplinătatea luminii din ea, ne duce spre noi, în timpul mitic ce ne așteaptă să-l trăim. În timpul amiezii, ființa umană se lipsește de ceva, fără să o doară. În acea deplină lumină a după-amiezii, uităm ceva. Uităm să ne mai purtăm umbra, semnul vremelniceității noastre. Atunci, pierzând întinericul din noi, ne înălțăm spre lumină. Și, din acest gest al nostru, renaște nemuritorul mit. Omul și conștiința capacității sale de a crea și recrea mitul. Istoria lor, însăși istoria spiritului uman. Din această misiune de a ordona, de a ritmiciza și a însufleți Universul, s-au născut poveștile, miracolul cuvântului, de-tăinuirea sacrului, fără a fi profanat. Cum e lesne de ghicit, de știut, mitul poate fi luat drept un reper esențial, căci și el este o parte din această întâlnire, dintre uman și divin. Mitul e însăși împăcarea dintre cei doi. O împăcare a omului în datele sale existențiale, în raport cu Cosmosul. Mitul nu poate fi altceva decât nostalgia dialogului de început dintre Dumnezeu și făptura creată de El. O nostalgie permanent recreată. Mitul este cunoaștere în deplinătatea formelor sale. Este și dor, este conștiință, instinct, trăire dar și iubire. Mitul este lumină, dorul de ea. Eliade a fost convins fundamental și iremediabil de existența mitului, de însemnătatea lui în dimensiunile noastre existențiale. Ceea ce putem face noi, în aceste date ale prezentului este să ne lăsăm purtați de aceste adevăruri și să credem în ele. În același mod, fundamental. Prin ele, îl putem redescoperi pe Dumnezeu, îl putem reapropia, îl putem aduce lângă noi.

În Capitolul IX din Epistola către Evrei și Prima Petri, III, 18, se face precizarea că Hristos nu a murit decât o singură dată pentru păcatele noastre. O singură dată. Astfel, istoria a fost condamnată, în societatea tradițională, ca desfășurarea ei să fie acceptată și analizată din acest punct unic de vedere, într-o concepție lineară. Această concepție era susținută (în secolul al-II-lea) și de către Irineu de Lyon, preluată, mai apoi, de sfântul Vasile, sfântul Grigorie, de sfântul Augustin. Așadar, omul civilizațiilor tradiționale nu se încredea în mersul istoriei, în capacitatea sa de reînnoire.

În termeni opuși, „omul modern” este un adept al istoriei dinamice. El este posesorul și motorul propriei sale istorii, dar și a celei universale. El este creatorul de istorie, depășind concepția tradițională. El crede în ideea de ciclicitate. Mitul „eternei repetări” este o consecință a acestui fel de gândire și de percepere a istoriei.

Nu aș trata în termeni antagonici cele două existențe. Hristos a murit o singură dată, ispășindu-ne păcatele. Din acest punct de vedere, istoria poate fi liniară. Șansa istoriei dinamice este aceea ca prin ciclicitatea ei să răscumpere unicitatea sacrificiului lui Hristos. Prin această simbioză, se poate crea o punte, iar cei doi, adepții tradiționalismului și a modernității pot deveni un singur simbol dăruit sacrului.

„Lui Philipp îi plăcea strada. Copiii, mai mult decât noi, au o viață superficială și una profundă. Viața lor superficială este simplă, se rezumă la câteva discipline, dar viața profundă a oricărui copil este armonia dificilă a unei lumi în formare. Vor intra în această lume, zi după zi, toate amărăciunile și bucuriile pământului. Este efortul imens al vieții anterioare.

Ce pot face profesorii și știința lor pentru această gestație spirituală, aceasta a doua naștere, învăluită pe deplin în mister?

Ființa care devine conștientă are drept maestru Hazardul. Hazardul este strada. Strada pestriță și plină de infinite adevăruri, mai simplă decât cărțile” (Louis Ferdinand Céline, *Viața și*

opera lui Philippe Ignace Semmelweis (1818-1865), București, Editura Tracus Arte, București, trad. Ioan Cărmăzan, Corneliu Dragomirescu, 2011, p.12).

Este un fragment din cartea lui Louis Ferdinand Céline. Personajul central nu este altul decât celebrul medic ungar, Semmelweis, medicul căruia omenirea îi datorează enorm. Ce l-a determinat pe Céline să scrie această lucrare? Două ființe diferite, religii și preocupări diferite. Primul răspuns ar fi preocuparea amândurora pentru adevăr, pentru adevărul medicinei, care așa cum spune Céline, nu are trecut, nu are viitor, ci doar prezent. Medicina este, în realitate, știința și preocuparea pentru viață. Indiferent cui aparține. Acesta și nimic altceva este principalul suport al acestei cărți, admirabil tradusă în limba română.

Dincolo de toate aceste date, revenind la ideea de mit, ea poate desprinsă din acest fragment. De ce avem nevoie de mit în această lume care, în feluri și din cauze diferite, l-a uitat?

În mod special, avem nevoie de mit pentru a ne ajuta copiii să-l identifice, să-l cuprindă în sufletele lor, în acea armonie din sufletul vieții lor. Doar așa vor înțelege rostul lumii, așa vor ști ce e viața, ce e moartea, cum să le împace pe amândouă, cum să se lase educați, ce simbolică să dea străzii, cum să întâmpine hazardul.

O primă nevoie de mit. Le vom enumera și pe celelalte, pentru că sunt reale și justificabile.

Timpul concret al prezentului este întotdeauna prins într-o dulce nostalgie a unei reîntoarceri la timpul mitic al originilor, la Marele Timp.

Catastrofele umanității, secolele deznădăjduirilor cauzate de implacabila rațiune, inabilitatea de a nu ști să fim împreună, toate acestea au un mesaj. Unul singur și anume acela de a abandona lăcomia, egoismul, absurditatea, pragmatismul, nihilismul, disperarea, angoasele atâtor timpuri. Ne putem salva, dând o altă șansă secolului al 21-lea. Prioritari fiindu-ne copiii, noi înșine, viața celor ce vor veni după noi. Din păcate, cu toată dăruirea cu care a fost investit, cu toată dorința sa de plenitudine, cu timpul, omul are neșansa să se micșoreze în ciuda dimensiunilor în care fusese gândit. În datele sale autosuficiente, omul își dorește să păsească singur. Dacă se poate, nu pe urmele lui Dumnezeu. Relația cu Dumnezeu obligă foarte mult. Și, dacă se poate, de ce nu? Ce a rămas cu el, în structura sa, ce s-a păstrat din acele vremuri, ce-l poate salva? O formă de salvare a sa poate fi mitul. Deloc patetic, deloc minimalist. În ciuda acestei neîncrederi a neîmplinirii, mitul salvează firea omului, însuși destinul său. Mitul este rădăcina vieții sale religioase, spirituale, sociale. Este starea sofisticată a ființei umane.

Mitul este lumină, născut din lumină, din revelații depline.

„Mitul e întotdeauna istorisirea sacrului, o istorisire primordială, care povestește cum ceva (sau chiar lumea însăși) a început să existe, în urma căror evenimente un comportament, o instituție, o modalitate de a lucra sau de a iubi au fost întemeiate. A neglija această dimensiune narativă înseamnă a risca să nivelăm totul. Cred că nici un alt tip de comunicare nu e mai profundă. Și cu atât mai rău (să ne ierte Paul Valéry) dacă ” Marchiza iese la ora cinci”. De altfel am și o dovadă emoționantă a puterii deținute de povestire. În cartea sa Al șaptelea cer, un scriitor român de origine franceză, Biemel, povestește internarea lui brutală într-un lagăr siberian, după năvălirea trupelor sovietice în România. Prizonierii lucrau în acest lagăr câte 18 ore pe zi și nu primeau decât 1800 calorii. Într-unul din hangare, unde foarte mulți deținuți mureau noaptea, era și o babușca, o țărăncă rusoaică foarte bătrână, care le spunea în fiecare seară povești atât de extraordinare, încât deținuții se hotărârau, pentru ca ea să rămână în viață, să-i dea fiecare o porție din tainul lor; ba chiar nici n-o mai lăsară să muncească afară. Cum venea seara, ea prindea să spună bieților oameni frânți de

muncă povești, basme, care le aduceau aminte de copilărie: despre un erou viteaz ucigând un balaur înspăimântător etc...

Ei bine, din prima seară cu povești nici un prizonier n-a mai murit în hangarul acela, în vreme ce în altele numărul morților se ridica la 18-20 pe săptămână. Din primele timpuri, vedem că există o nevoie esențială de a asculta sau citi povești... nu doar de a percepe forme și sunete.”(Mircea Eliade-Cartea vie, Întâlnirea cu sacrul, Editura Echinoc, Cluj, 2001, pag.41)

Poate de aceea, amiaza, în deplinătatea luminii din ea, ne duce spre noi, în timpul mitic ce ne așteaptă să-l trăim. În timpul amiezii, ființa umană se lipsește de ceva, fără să o doară. În acea deplină lumină a după-amiezii, uităm ceva. Uităm să ne mai purtăm umbra, semnul vremelniceii noastre. Atunci, pierzând întinericul din noi, ne înălțăm spre lumină. Și, din acest gest al nostru, renaște nemuritorul mit. Omul și conștiința capacității sale de a crea și recrea mitul. Istoria lor, însăși istoria spiritului uman.

„Nu este credem, nevoie de alt exemplu pentru a arăta în ce sens omul areligios al societăților moderne încă mai este influențat și ajutat de activitatea inconștientului său, fără să ajungă însă la o experiență și la o viziune asupra lumii cu adevărat religioase. Inconștientul îi oferă soluții pentru dificultățile proprii sale existențe, îndeplinind, în acest sens, sensul religiei, deoarece, înainte de a face ca existența să fie creatoare de valori, religia îi asigură integritatea. Într-un anume sens, aproape că s-ar putea spune că la modernii care se declară areligioși, religia și mitologia s-au „ocultat”, în tenebrele inconștientului – ceea ce înseamnă, de asemenea că posibilitățile de reintegrare a unei experiențe religioase a vieții zac foarte adânc în asemenea ființe. Dintr-o perspectivă iudeo-creștină s-ar putea spune, de asemenea că nonreligia echivalează cu o nouă „cădere” a omului: omul areligios ar fi pierdut capacitatea de a trăi conștient religia, și, prin urmare, de a o înțelege și a și-o asuma; în adâncurile ființei sale, îi mai păstrează amintirea, la fel cum după prima „cădere”, cu toate că era orbit spiritual, strămoșul său, Adam, păstrase destulă înțelepciune pentru a putea să regăsească urmele vizibile ale lui Dumnezeu în Lume. După prima „cădere”, religiozitatea căzuse la nivelul conștiinței sfâșiate; după cea de-a doua, ea a scăpat și mai jos încă, în adâncurile inconștientului: a fost „uitată”. Considerațiile istoricului religios se opresc aici. Tot aici începe problematica proprie filosofului, psihologului, ba chiar a teologului”.(Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992, p.198-199).

Mitul, definiția, încercarea definiției din el

Evoluția definiției sale este conformă cu însăși realitatea sa. Realitatea existențială a mitului, cea pe care el ne-o propune, și din care și noi, cei de acum, facem parte din el.

La început de lume a fost un concept, prins între filosofie și antropologie, dând consistență povestirii tradiționale, luând cele două raporturi - cosmic și uman - drept repere.

Grecesul *mýthos* (μῦθος; discurs, povestire), a luat calea oralității, a comunicării în public, pornind de la omul de început, a societății „primitive” „strecurându-se” până în zilele noastre. Investit cu semnificații multiple, mitul există astăzi și este prezent sub toate formele: camuflat, arogant, subconștient, modest, distinct. El face parte din viața noastră, indiferent cât de „actuali” sau nu, ne simțim. Preocuparea lui Mircea Eliade pentru destinul lui a fost întodeauna extrem de constantă și justificată. Mitul există în aceste date ale prezentului nostru și va exista și dincolo de ele.

La o primă analiză, cu permisiunea cititorului, am stabilit, o clasificare a sa, și anume:

- Mitul femeii,
- Mitul bărbatului,

- Mitul familiei,
- Mitul iubirii,
- Mitul muncii, (individuale, colective)
- Mitul creației,
- Mitul Sărbătorii,
- Mitul parfumului,
- Mitul călătoriei,
- Mitul sunetului,
- Mitul zborului.

Cât de valabilă este, astăzi, definiția lui Prodiskos din Keos că „oamenii zeifică îndeosebi fenomenele naturale utile”?

Pentru a purcede la un astfel de drum, pentru a răspunde la multe întrebări impuse de existența mitului, se impune o analiză de început a mitului, a felului fragmentat sau întregit, a felului cum a fost perceput și asimilat în traiectoria evoluției umane.

Dacă Homer folosea termenul de *mit* referindu-se la ficțiune, Xenophanes din Kolophon critica simbolurile mitologice din opera sa. În timp ce Prodiskos din Keos afirma „că oamenii zeifică îndeosebi fenomenele naturale utile”, Theagenes din Rhegion considera „că numele zeilor homerici era, fie întruchiparea alegorică a însușirilor omenești, fie alegoria elementelor naturii”. În ceea ce-l privește pe Euhemeros (de aici, definiția curentului *euhemerism*) încercând o definire a mitogenezei, era de părere că mitologia nu e decât „zeificarea strămoșilor muritori și apoteozarea regilor defuncți”.

Preocuparea constantă, din punct de vedere filosofic, s-a „exprimat” în contrastul dintre *mýthos* și *logos*, cel din urmă termen semnificând raționalul, analiticul, adevărul, în comparație cu primul care se rezumă la cu mult mai puțin.

Platon, în lucrarea sa (*Phaidon*, 61 b), opune „mitul plâsmuit”, „istoriei adevărate”. Ceea este curios și paradoxal este faptul că Platon a folosit în dialogurile sale, mituri argumentative, precum mitul eshatologic în *Phaidon* și mitul lui Er din *Republica*, mitul psihologic în *Phaidros*, mitul fizic în *Timaos*, dar a respins, în același timp, miturile tradiționale care nu pot fi „salvate” decât prin „antifrază”. Platon, la fel de paradoxal, respingea miturile poetice, pe motiv că nu au înțelesuri profunde, „tâlc-uri adânci”, argumentând că ele au sensuri subiacente - *hyponoia* – definiția de mai târziu a alegoriei.

Aristotel, în schimb, la fel de filosof, este cu mult mai generos decât Platon. El descoperă la mit, înțelesuri diverse și profunde. El iubește mitul căci a fost „a fost născocit pe baza unor întâmplări minunate, pentru explicarea lor”. Mitul devine în *Poetica*, structura narativă în esența ei. Din el se poate naște și dezvolta tragedia, poezia, creația, iar religia, alături de ele va căpăta valoarea firească. Mitul, dincolo de perioada elenistică (moment ce îi acordă în plin verosimil, legitimitate morală), va căpăta de-a lungul timpului interpretări dintre cele mai justificate, dar și dintre cele mai controversate.

Revenind la prezent, ce putem lua de la mit, ce-i putem oferi mitului, ce ofrande i se cuvin? Poate fi el salvarea noastră, a sufletului, a ființei noastre, în întregimea ei?

Secolul al 21-lea, pentru a „rezista” în confruntările sale, are nevoie de mai multe coordonate. Una dintre ele ar putea fi reîntoarcerea la esoterism, la magie. În acest caz, mitul va putea redeveni ca în descrierile lui Boccaccio în a sa *De genealogis deorum gentilium* o „alegorie a cerului înstelat”, umanizând natura, înfrumusețând-o. Poate redeveni substanța spirituală ca la romantici, poate contura, din nou, înțelepciunea populară. Mitul poate traversa rigiditatea spiritelor identitare ajutând omenirea să-și găsească suflul, respirația sa firească. Mitul așa cum îl descrie Romulus Vulcănescu poate fi o „componentă permanentă a gândirii globale”.

Mitul prin „sacrificiu”, prin conștiința de el, poate da o nouă șansă sacrului, așa cum îl concepe René Girard.

Poate ar trebui să avem acel soi de nebunie, acea relație cu *mantiké*, arta de a vedea cu duhul și să înțelegem că dincolo de chibzuința noastră, cea de toate zilele, ar trebui să furăm de la zei nebunia lor. Acel soi de nebunie care să ne aducă în deplinătatea trăirilor noastre, a acelei fericiri fără de seamăn care poate anula omeneasca și păguboasa rațiune. Cel puțin pentru un timp din noi. Dominați, amprentați de nihilismul modernității, e ușor să te lași în voia răutății și a lașității, uitând de fascinația pe care miturile știu să ne-o ofere. Devenim adeptii logosului, simțindu-ne adevărați. Devenim născocitorii adevărilor noastre, uitând de tâlcul ascuns al miturilor. Ele fac parte din prezentul și din viitorul ființei noastre. Trecutul este cel ne amintește permanent. Să nu-l dăm uitării. Ne-am obișnuit să ne lăsăm în voia calculelor raționale, a trasării liniilor și limitelor, acuzând orice gen de credință, văzând pericole peste tot. În plus, suntem obișnuiți să acuzăm fără voie pe cei atât de diferiți de noi în credința lor. Canoanele miturilor sunt unice în desfășurarea lor. Rolul lor argumentativ nu e ușor de asumat. Întemeietorii de cetate știu acest lucru. Iubitorul de mituri este un filosof, recunoscător al legitimității lor morale.

„Dacă ne străduim să pătrundem semnificația autentică a unui mit sau a unui simbol arhaic, sîntem obligați să constatăm că această semnificație revelează conștientizarea unei anumite situații în Cosmos și că ea implică, în consecință, o poziție metafizică”(Mircea Eliade, *Eseuri*, București, Editura Științifică, 1991, trad. Maria și Cezar Ivănescu, p.13).

Pentru epoca romantismului german mitul nu a fost decât substanța spirituală a popoarelor. Pentru Herder, de exemplu, mitul exprima înțelepciunea populară, esența concepției acesteia despre natură și societate.

Pentru romantici, interesul pentru mit și mitologie a devenit prioritar. A. W. Schlegel consideră mitologia drept a treia treaptă de formare a spiritului poetic, iar Fr. Schlegel (în *Cuvântare despre mitologie*), consideră mitologia noul centru de care are nevoie poezia pentru a ajunge la desăvârșire, sarcina de a crea o nouă mitologie revenindu-i gândirii romantice („noua mitologie trebuie să se contureze și să iasă la iveală din cele mai adânci profunzimi ale spiritului”; „mitologia și poezia sunt, amândouă împreună, un tot indivizibil”).

Renașterea care a fost o manifestare specială a tot ce putea însemna uman, a atins idealul dând șansa omenirii de a-și atinge „centrul” sub stindardul unei mitologii filosofice și poetice. Procesualitatea ei constă într-o permanentă recâștigare a naturii de partea culturii, o transformare și o transfigurare a poeticului natural în mitologie a operei de artă.

Pentru Schelling, mitologia „readuce natura în însăși sfera artei”, „mitologia nu e nimic altceva decât universul într-un veșmânt superior, în întruchiparea sa absolută”, un univers care, în absolutul frumuseții sale, este deja poezie. „Mitologia e condiția necesară și materia primă a oricărei arte”, ea constituind creația poetică privitoare la acele imagini originare (*Urbild*) ale divinului care, ca idei, sunt considerate sub o formă particulară și în chip real drept zei („ideile *reale*, vii și existente, sunt zeii”). Astfel că zeii sunt ideile intuite în realitatea lor particulară, ca frumusețe a tot.

Revenind la evoluția mitului. Vico stabilește patru etape istorice în evoluția sa: 1. umanizarea și divinizarea naturii; 2. simbolizarea cuceririi și transformării naturii; 3. înzestrarea zeilor cu semnificații sociale și politice; 4. umanizarea zeilor până la epuizarea oricărui înțeles alegoric.

Totuși, concepția lui nu e departe de euhemerism: „poveștile, așadar miturile, sunt prin urmare adevăruri ideale care corespund meritelor acelor personaje în jurul cărora poporul le-a creat”.

Despre derivarea mitologiei drept materie a artei, în *Filosofia artei*, mitologia „readuce natura în însăși sfera artei”, „mitologia nu e nimic altceva decât universul într-un veșmânt superior,

în întruchiparea sa absolută”, un univers care, în absolutul frumuseții sale, este deja poezie. „Mitologia e condiția necesară și materia primă a oricărei arte”, ea constituind creația poetică privitoare la acele imagini originare (*Urbild*) ale divinului care, ca idei, sunt considerate sub o formă particulară și în chip real drept zei („ideile *reale*, vii și existente, sunt zeii”). Astfel că zeii sunt ideile intuite în realitatea lor particulară, ca frumusețe a reprezentării absolutului. Semnificativă, în acest sens, este distincția dintre mitologia antică a unității finitului cu infinitul (în forma reprezentativă a finitului) și mitologia creștină a opoziției dintre finit și infinit (în lipsa de formă a năzuinței spre infinit). Urmărind ideea unei unificări între *filosofia mitologiei* și *filosofia revelației*, Schelling afirmă (într-o prelegere din 1841) că, dacă o cauză formală (aspectul obiectului) e înțeleasă literal ca o cauză materială, ideea devine ființă și se prefăce în miracol sau basm, iar dacă această idee miraculoasă e înțeleasă și ca o cauză activă (având finalitate), apare ființa miraculoasă acționând de la sine, în propriile ei scopuri, nefiind altceva decât un mit. În *Filosofia mitologiei*, el susține că „mitologia nu este alegorică: ea este *tautegorică*”, în sensul că zeii nu semnifică decât ceea ce sunt, raportul de semnificare fiind totodată un act de ființare („semnificația este aici și ființa însăși”). Romantismul recreează astfel miturile deja existente, dar și creează altele noi, mari mituri reînnoite sau descoperite. „Încrezându-se în imagini – spune A. Béguin – el a căutat să regăsească fecunditatea imaginației mitice, – ba chiar mai mult decât fecunditatea: adevărul cunoașterii mitice și influența ei salvatoare”.

Mitul cel care umanizând și divinizând natura în taina sa, duce șansa reîntregirii ființelor noastre în deplinul destinelor noastre.

BIBLIOGRAPHY:

1. ALPAY, E. 2000, SELF CONCEPT AND SELF ESTEEM EDUCATION PSYCHOLOGY INTERACTIVE, READINGS AND EDUCATIONAL PSYCHOLOGY. VOLDOSTA: STATE UNIVERSITY
2. ANIȚEI, M. 2000, INTRODUCERE ÎN PSIHOLOGIA EXPERIMENTALĂ, BUCUREȘTI: CASA DE EDITURĂ ȘI PRESĂ
3. BOEREE, G., 2006, PERSONALITY THEORIES, SHIPPENSBURG: UNIVERSITY SHIPPENSBURG
4. BONCHIȘ, E., DRUGAȘ, M. 2006, INTRODUCERE ÎN PSIHOLOGIA PERSONALITĂȚII, ORADEA: EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN ORADEA
5. BREHM, S., KASSIM, M. 1990, SOCIAL PSYCHOLOGY. BOSTON: HOUGHTON MIFFLIN COMPANY
6. ELIADE, M., 1995, SACRUL ȘI PROFANUL, ED. HUMANITAS, BUCUREȘTI
7. ELIADE, M., 2011, MITUL ETERNEI REÎNTOARCERII, EDITURA UNIVERS ENCICLOPEDIK GOLD, BUCUREȘTI
8. ELIADE, M., 1992, ISTORIA CREDINȚELOR ȘI IDEILOR RELIGIOASE, EDITURA UNIVERSITAS, CHIȘINĂU
9. GUARDINI, R., 2004, IEȘIREA DIN EVUL MEDIU - SFÂRȘITUL MODERNITĂȚII, EDITURA HUMANITAS, BUCUREȘTI
10. JUNG C.G., 2003, OPERE COMPLETE, VOL. I, ARHETIPURILE ȘI INCONȘTIENTUL COLECTIV, EDITURA TREI
11. LIPOVETSKY, G., 2007, FERICIREA PARADOXALĂ, TRAD. MIHAI UNGUREANU, EDITURA POLIROM, IAȘI
12. RIES, J., 2000, SACRUL ÎN ISTORIA RELIGIOASĂ A OMENIRII, EDITURA POLIROM, IAȘI
13. WUNENBURGER, J-J., 2000, SACRUL, EDITURA DACIA, CLUJ-NAPOCA

SENSIBILITY, WILL, COURAGE... FEMINISM!

Edith-Hilde Kaiter, Assist., PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy, Constanța

Abstract: Feminism, the movement which has helped women to claim the fight against gender inequality even since 1791, has tried to empower women in society by expanding their roles and rights. Their purpose was not to underestimate men, they only wanted the freedom of expression, because even if women and men are different characters, they belong to the universe, creating in this way the harmony and diversity so necessary for life.

The development of modern bourgeois society was the assertion way of female personality in political culture, economy, art and other fields. The undoubtedly expansion of the entitled feminine expression was felt in modern societies and names such as Maria Theresa, Indira Gandhi, Hillary Clinton or Angela Merkel are just a few obvious symbols of cleverness, courage, strength and will.

The purpose of the hereby paper is to bring to the foreground famous Romanian women (Elena Cuza, Anna de Noailles, etc.) who, by their remarkable activity or through their writings, have become known also abroad, especially in Europe.

Keywords: men's world, feminism, spiritual and material values, patience and tact, success

The vastness of the universe is composed of opposites and yet so much harmony (light–dark, material–anti material) and everything belonging to is subject to the laws and opposites, all of them forming a unit, including such elements as harmony and diversity.

The universal laws that govern the macrocosmic creation relate to any level, comprising the microscopic one. The contrast between high and low or finite and infinite are carried out on the lines of determinations. And this aspect of determinations, regardless of its contradictory and antinomic components found under antagonistic seizure send up creating a unity and a harmony because this is the immutable law that governs the universe. To win a party antithetical to the other would mean malfunction and natural nuisance.

Embodying and extrapolating this genuine aspect which is considered to be the foundation stone of existentialism, we can state that apparently there is a dichotomy between men and women. In reality, the two sides, which are so different, create unity and thus social and familial harmony, aspect that drove human evolution up to this day. Apparently we are dealing with a paradox; however, analyzing the social and the cultural aspects, we diachronically and synchronically witness the unity, the harmony. But we cannot deny the aspects that constitute the so-called "deviations" from the world designed by men, placed on the other side of the apparent antinomy: the woman! Seen from a diachronically point of view, along encysted times, the woman suffered from a social, political, cultural and familial inequality. Obviously, the reactions appeared at once: a firm position from women, asking for their rights in a man's world. And one of the manifestation forms regarding the discontent of emancipated women from the social, political, cultural, economic and familial point of view has been feminism.

Obviously, a definition of feminism and its coordinates has been often asked for. It is well known the fact that feminism is a social movement which seeks to acquire equal rights for women and men. This movement can be considered a doctrine which propagates the empowerment of women and the expansion of its rights. Is feminism entitled to declare itself as a social movement in order to win equal rights as the ones men have? Do women have the necessary qualities to address the social, cultural, economic, political, economic, religious issues covering the state they live in, implicitly at the planetary level? Undoubtedly the

answer is positive. As human society has given mankind prominent men, women were also equally represented, especially in modern society, by worthy and respectful characters.

The development of modern bourgeois society was the assertion way of female personality in political culture, economy, art and other fields. The undoubtedly expansion of the entitled feminine expression was felt in modern societies, especially in Western but also in Eastern European regions. On a large scale we could mention Maria Theresa, Indira Gandhi, Bhutto, Hillary Clinton, Angela Merkel, Condoleezza Rice and the examples could continue as obvious symbols of cleverness, courage, strength and will.

We prefer, however, to argue the viability of feminism taking as argument just some of the great number of appearances at a national and global level. In this respect we refer to the modern Romania, to the illustrious female figures who, through their remarkable work or writings, made themselves known not only nationally but also internationally, especially in the Western part of Europe. Even from their lives, these illustrious women have enjoyed a well-deserved prestige, their activity being registered in dictionaries or encyclopaedias. We mention among the first female emancipation the artistic and cultural presence and activity of Lady Ralu. Although the work of these women in the nineteenth century and at the beginning of the twentieth century was not as plenary as that of the contemporary women, their actions were welcomed though.

Remarkable was the presence of Elena Cuza, born Rosetti, the wife full of patience, tact and prestige of Alexandru Ioan Cuza, the Prince of the Romanian United Principalities. Although Elena Cuza remained somehow in the shade of the ruler, we can emphasize the soul nobility of this woman, her special tact, her wisdom and unwavering patriotism, her generosity – traits that were both a real support for A. I. Cuza and a shield against the wiles of the enemy. She came from an old family of land owners and dignitaries: Lascaris Rosetti or Gheorghe Rosetti, the latter being married to Maria Racoviță, an Aromanian woman.

Elena Cuza, by means of her literary and historical lectures attended and stimulated the literary salon of her aunt Agripina Sturdza. As the wife of Prince A. I. Cuza, Elena Cuza supported the modernizing reforms of the Romanian state, the secularization of the monasteries' wealth, the agrarian reform, the establishment of the first universities, high schools and normal schools and the establishment of "Lady Elena" as *ylumat* Cotroceni. She also took care of improving conditions in hospitals, women's education, museums foundation and building public monuments. She was also concerned with the fate of Romanians (or Aromanians) situated in the Southern part of the Danube. Her case is an example of a woman who lived in the world of men but she was a model of selflessness and kindness, extremely dedicated to charity actions.

Female personalities asserted themselves in various fields of activities. Thus Elena Văcărescu descendant of the Văcărescus, very much in love with their nation and culture, could not forget Ienăchiță Văcărescu's literary testament in which he was stating that his followers "received" from him the Romanian language and they were supposed to improve it and to honour the homeland.

She became known in the literary world from those times (1885) with the volumes which appeared in Paris "*Le Rhapsode de la Dambovitza*" ("The Rhapsode of Dambovitza"), a Romanian collection of songs and ballads and the poetry book "*Les Chants d'Aurore*" ("The Songs of Aurore") awarded by the French Academy.

It is worth mentioning that the poem "*Si tu le voulais*" ("If you wanted it") musically played by Paola Tosti was known in all Western countries. Successful was also folk-artsy florilegium "*The Rhapsode of Dâmbovița*" which was released in French, German, English, Italian, Danish and Japanese. Her feminine spirituality has enabled a world-wide knowledge

of a part known as the spiritual heritage of her native lands. Her spirit has resulted in the literary and diplomatic domain, dedicating herself to humanistic values during the maelstrom of the two world wars – strengthening Romania's image in the world and militating in favour of peaceful understanding between peoples (during the Peace Conference in Paris she was entitled as the Romanian representative) at the Preparatory Conference for the League of Nations (1919), being the first woman who has ever received this title within the League of Nations). She excelled in the intellectual cooperation as a member of "the Committee of Letters and Arts" participating together with Paul Valéry in the famous international meetings "Entretiens". As a diplomat and a tireless lecturer, she showed political tact, scholarship and dedication. In recognition of her work, the Romanian Academy chose her as an honorary member on June 11, 1925, the same day as her cousin, Anna de Noailles (Princess Anne Brâncoveanu). Her literary presence was proven also by the fact that she was chosen to be a member of the "Femina" Jury, being the only foreigner who, for a quarter of century, was part of this Jury which awarded this prestigious prize for the novel.

Another female presence is that of the poet Anna de Noailles (Ana Brâncoveanu) who brought vital frenzy to poetry, sensuality and the most successful expressions of feminine sensibility – aspects which were admired by prestigious writers such as Paul Valéry, François Mauriac, Marcel Proust and even by the great sculptor Auguste Rodi. She is the first woman to receive the Legion of Honour with the rank of commander in France as well as the grand prize of the French Academy for literature; she has also been elected as an honorary member of the Romanian Academy in 1925.

Another female presence who prefigured the emergence of feminism was Martha Bibescu – a distinguished representative of the Romanian spirituality in Europe as well as a novelist, poet, journalist and memoirist. Martha Bibescu was a remarkable presence in the cultural, diplomatic and fashionable life of the era before World War I and the interwar period.

An exemplary high presence of spiritual nobility in the cultural, spiritual and social life and in love with art and culture was the generous lady Elena Dalles. She opened the school in Bucșani and did charitable, social and cultural work. Even the name of the well known *Dalles Galleries* derives from her since the year 1932.

Presenting some female personalities defines and emphasizes the idea that in a world of men, women have asserted themselves, even from the early times, as spiritual partners, worshipers, social entrepreneurs for the common wealth and humanitarians, succeeding in creating spiritual and material values.

If combative aspects of feminism manage to change mentalities, behavioural attitudes in the political, cultural, economic and familial domain in developed countries, we cannot say that there is the same story in some countries from Africa, Asia and Latin America, where the position of women in society should be reconsidered and changed. This change can occur through belief, through eradication of poverty and of social problems, through development, through another approach of man's mentality, who must consider the woman as his equal and as his social, political and economic partner.

BIBLIOGRAPHY:

CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1982.
MĂRĂCINE, Ștefania, *Femei ilustre*, Editura J.G. Tambozi, București, 2004.

BETWEEN MYTH AND REALITY IN MAXINE HONG KINGSTON'S THE WOMAN WARRIOR

Andreea Iliescu, Junior Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: The paper focuses on illustrating the striking balance between a real dimension and a mythical one, both integrated by The Woman Warrior, an account of lived experience blended with a series of talk-stories that combine history, myths, and unshakeable beliefs. Maxine Hong Kingston offers a glimpse into cultural displacement and alienation, her work encapsulating genuine feelings and emotions as well as well-articulated reflections. Moreover, the paper incorporates insights into the ways the author manages to exploit the traditional material, creating an entirely new fantasy. Her complex and quasi-fictional narrative stands for a mixture of voices and styles, often contradictory, displaying techniques like ambiguity, incoherence, pluralism, and irony.

Keywords: *myths, cultural adjustment, finding a voice*

1. Maxine Hong Kingston, a Pioneering Chinese American Writer

Beginning with her debut, *The Woman Warrior* (1976), Chinese American writer Maxine Hong Kingston has enjoyed a high level of critical appreciation as well as a consistently wide popular readership. Blending autobiographical and nonfiction prose with fiction, oral histories and folktales, Kingston's writing fiercely challenges the idea that Asian Americans have two essentially separate identities -the "ethnic" and the "American"- and testifies to the damaging effects such a notion can inflict on both the individual and community levels. She has also written extensively about the "silencing" of Chinese and Chinese American women, in both nations.

Maxine was the first of six children. Her parents, Tom Hong and Chew Ling Yan, were both born and formally educated in China. Tom had been a literary scholar before he immigrated to the United States in 1924 and began to work in a New York laundry. For the next 15 years, Tom regularly sent part of his salary to his wife in China, enabling her to study medicine and midwifery until she came to the United States in 1939, and also went to work in the laundry. After he was tricked out of his share in the laundry business by unscrupulous partners, Tom and his wife settled in Stockton, California, where Maxine was born on October 27, 1940.

Though she was very quiet as a child- she failed kindergarten because she refused to talk out loud in class- Maxine Hong soon demonstrated a talent for writing, and by the age of nine was composing poems in English, her second language after Cantonese. Upon graduating from high school, she was awarded 11 academic scholarships. She attended the University of California, Berkeley, from which she received a B.A. in English in 1962, and in that same year married Earl Kingston, an actor and fellow Berkeley graduate. Their son Joseph was born in 1964, and in 1965 Maxine Hong Kingston began teaching high school math and English in Hayward, California.

Frustrated by America's political direction during the Vietnam era, the Kingstons planned to move to Japan in the late 1960s but settled instead in Oahu, Hawaii, where they both taught school. By the early 1970s Kingston was writing the short pieces that would eventually make up *The Woman Warrior*, and began publishing them to wide acclaim in various magazines and newspapers including the *New York Times*. When Knopf published *The Woman Warrior* as the first volume of a projected two-book set, critical response was

overwhelmingly positive. *The Woman Warrior* won several awards including the National Book Critics Circle's General Nonfiction Award for 1976; *Time* magazine named it one of the top 10 nonfiction works of the decade. The attention the book received allowed Kingston the freedom to write full time. (Oh, 2007: 152)

2. "*The Woman Warrior*": *Born to Be a Writer*

What lies at the heart of Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*? In my opinion, the fact that writing is thought of as an urge to assert one's identity, to be defiant when confronted with others' unfair expectations, to gain a voice, to strive to reach beyond one's circumstances, departing from stereotypes and discrimination: "Maxine began to write when she was around eight years old. Kingston insists that she is a 'born writer,' meaning that she is someone who simply *has* to write- it is as important and basic and essential to her as eating and breathing are. As she said in an interview with Kay Bonetti in 1986, 'I feel like I'm a born writer- then when you're celebrating, you put it into words, and when you're mourning, you put it into words. There's this desire always to find the words for life and for the invisible and for the visible and for the imagination.' " (Abrams, 2009:35)

Writing is also depicted as a way to reconcile Chinese culture with American background. Having spent most of her childhood and adolescence, immersed into a world imbued with her Chinese mother's talk-stories, Maxine Hong Kingston embodies an aspiring writer, compelled to unveil how much her beliefs, knowledge, feelings, her life outlook will last when facing the blank paper: "Writing¹ is an act of self-assertion, self-revelation, and self-preservation. One writes out of a delight in one's storytelling powers, out of a need to reveal and explain oneself, or from the desire to record and preserve experience. However, for women brought up in the old Chinese tradition that for eighteen hundred years codified their obedience and submission to the men in their lives- father, husband, son- a tradition that stressed female chastity, modesty, and restraint; that broke girls' toes and bound their feet as an ideal of beauty; that sold daughters into slavery in times of hardship; that encouraged and honored widow suicides –any writing at all was unusual, even an act of rebellion. " (Bloom, 2009: 63)

It has taken her two years to have *The Woman Warrior* completed on paper, yet more than 20 years to envision it, allowing all her experiences to permeate the book: "This was a book² that I started to write when I was ten years old, but I didn't have the words. Twenty-five years later I was able to do it. In 1973, Earl and I took a vacation on Lanai- it's a very small pineapple island with one hotel and *just twelve* rooms. One night we were expecting to watch a movie, but the hotel's projector broke down! I had nothing to do – so I wrote out a two-page outline for the book, in pencil! At first I thought I could do it all in one volume, the men and the women, but the men's stories didn't fit in with the women's stories. The mythology is so different- the men's stories were in *conflict* with the women's stories. So I decided that the men's book would be a companion volume." (Wong, 1999:178)

Her book draws heavily on Chinese folklore, family narrative, talk-stories to the point where life and fantasy mingle, all clear barriers being erased. After finding the blessed words to encapsulate what she felt and thought, when subject to a demanding bicultural milieu, Maxine Hong Kingston's fictionalized autobiography finally surfaces to restore a sense of much-longed for balance like an emotional bridge over the chasm created between her Chinese ancestry and her process of assimilating into the American mainstream society.

Chinese by biological descent and American by birth, Maxine Hong Kingston portrays her search for comprehension, acceptance and support within a misogynistic society:

*My American life has been such a disappointment.
"I got straight A's, Mama."*

"Let me tell you a true story about a girl who saved her village."

I could not figure out what was my village. And it was important that I do something big and fine, or else my parents would sell me when we made our way back to China. In China, there were solutions for what to do with little girls who ate up food and threw tantrums. You can't eat straight A's.

Part of the narrator/daughter's impatience with her mother in *The Woman Warrior* is due to the mother's insistence on inappropriately following Cantonese beliefs and superstitions in the United States. The major belief protested against in this feminist text is the Chinese tradition of valuing sons above daughters. "Feeding geese is better than feeding girls," the traditional Chinese thinking goes, because girls grow up to marry into another family. They then belong to their husband's family; their responsibility and duty is to serve the husband and his parents. When the parents die, the parents' spirits are invoked by their sons and daughters-in-law to intercede with the gods to bring good fortune to their children on earth.

In reciprocal manner, the sons are to burn incense and paper money and bring food to the parents' graves in order to care for them in the spirit world. This practice is known as ancestor worship. Furthermore, sons carry on the family name, ensuring a long life for the clan. Thus, the birth of a daughter is called a "small happiness" while the birth of a son is a "great happiness." Under severe conditions, such as a famine, when a family has too many mouths to feed, a daughter may be sold as a servant or slave to a wealthy family or a female infant may be killed at birth.

In *The Woman Warrior*, Kingston expresses her annoyance that girls are constantly reminded of their lack of worth, through the common misogynist sayings her parents quoted. Instead of receiving the story of the No Name aunt as a warning, as her mother, speaking for the patriarchy, intended, Kingston seeks in this rejected aunt a model for her own rebellious nature and elaborates extensively on her mother's terse narrative. In thus embroidering on the aunt's story, Kingston shows her own ability to talk-story, Hawaiian pidgin for storytelling, a way to display her power³.

When one of my parents or the emigrant villagers said, "Feeding girls is feeding cowbirds," I would trash on the floor and scream so hard I couldn't talk. I couldn't stop.

"What's the matter with her?"

"I don't know. Bad, I guess. You know how girls are. 'There's no profit in raising girls. Better to raise geese than girls.' "

"I would hit her if she were mine. But then there's no use wasting all that discipline on a girl. 'When you raise girls, you're raising children for strangers.' "

"Stop that crying!" my mother would yell. "I'm going to hit you if you don't stop. Bad girl! Stop!" I'm going to remember never to hit or to scold my children for crying, I thought, because then they will only cry more.

"I'm not a bad girl," I would scream. "I'm not a bad girl. I'm not a bad girl." I might as well have said, "I'm not a girl."⁴

Where does reality finish in her book? Where do myths begin? Delineating these two orders of events, circumscribing their dynamics to precise temporal and special coordinates is essentially useless as both go hand in hand throughout Kingston's fictionalized autobiography.

Imagination is where *reality* takes a more significant shape and where *it* confronts its limitations along with its disequilibrium. Therefore, redeeming reality through imaginative

recreation comes across as one of Maxine Hong Kingston's primary attempts: " 'I wanted to be a writer⁵ since I was nine years old,' she says, methodically cutting up the chicken. 'When I was a child, I was writing book-length things. Writing was like breathing, but I never thought about making a living from it.' She sighs, 'Berkeley was such a giant; there was so little contact between the students and the teachers. Maybe there wouldn't have been all those riots if there'd been more contact. I was homesick all the time at Berkeley. I couldn't figure out the day-to-day practical things like washing my clothes. I couldn't do anything. And majoring in English interfered with my writing. It was all I could do to write those formal papers on literary criticism. I felt that if I stayed to get a master's degree it would *destroy* the writing. Formal literary criticism made me look at my own writing too critically. I would tear the page apart before I created it.' " (Wong, 1999:177)

She played a pioneering role in the establishment of an Asian American literary canon with her famous book, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*, the genre of which generated a great deal of discussion as well as criticism by both mainstream and Asian American, especially male critics. The book is catalogued as an autobiography, but there are obvious elements of fantasy and fiction, admixed with folktales as well as historical and familial stories.

The Woman Warrior defies genre categorization. Fiction and nonfiction in *The Woman Warrior* sometimes are hardly distinguishable- the novel and the autobiography seem to blend well.

The author attempts to record the life of a young Chinese American girl who lives in a ghostly world, stuck between reality and fantasy, and who tries but often fails to fend off the evils of racism and sexism in America. She dreams of becoming a fearless woman warrior like the celebrated Chinese legendary heroine FA Mu Lan (Hua Mulan), who avenges her family by killing the baron and beheading the emperor. But this militaristic course of action is achievable only by a swordswoman in a fantasized land; the more realistic and realizable dream is to be another sort of warrior, like Ts'ai Yen, the ancient Chinese woman poet who expressed feelings of alienation and oppression through writing poems. Hence the narrator becomes a woman warrior in the intellectual sense. (Huang, 2006: 131)

Throughout *The Woman Warrior*, storytelling is shown to have been a tool for the perpetuation of women's subordinate status; legends, family anecdotes, jokes, and aphorisms passed down through generations, frequently characterize women as weak and unintelligent. But by rewriting ancient stories and creating new ones, the narrator rejects those characterizations, demonstrating literature's potential to resist and subvert gender stereotypes.

In many ways, the book's most memorable character, Brave Orchid is a strong-willed woman whose words and actions contradict the stereotype of the subservient Asian wife; aside from the narrator's, it is Brave Orchid's commanding voice we hear most frequently throughout the text.

However, despite her insistence that her children grow to be independent, Brave Orchid is equally determined that they will not become "Americanized" and thus lose touch with their Chinese heritage. The narrator and her brother and sisters therefore feel a constant tension between an America whose dominant racial culture they can never be a part of, and a China whose history they know only through harrowing stories of violence and the punishment of women who transgress social taboos.

The Woman Warrior is composed of five sections: "No Name Woman," "White Tigers," "Shaman," "At the Western Palace," and "A Song for a Barbarian Reed Pipe." Each is a blend of realistic and nonrealistic (or "fantastic") narrative styles, allowing Kingston to slip easily between the world of everyday experience and the worlds of memory, myth, or

legend. Often the female characters in the present-day sections, set in 1970s California, find themselves haunted by ghosts or ancient supernatural entities who threaten to render them powerless against oppressive forces. Conversely, "White Tigers," a retelling of the life of the legendary Chinese female warrior, Fa Mu Lan told in the first person, is written in a spare, unsentimental style that lends a modern and contemporary feel to a very old tale of honor and retribution. (Oh, 2007: 315-6)

3. *Negotiating One's Identity as a Chinese American Storyteller*

Undoubtedly, it is true that "*The Woman Warrior* represents a hybrid form, comprised of autobiography, biography, myths and legends, historical reconstruction. In each of the five sections of the narrative, there is offered a feminine character or a feminine role (daughter, student, warrior, writer) which offers a model of feminine identity; but the effect of this multiplicity of roles is not to clarify but to render identity mysterious. The form of the narrative seeks to articulate the forces, and the disjunctions—between China and America, past and present, mythic and mundane, real and recollected- that have shaped Maxine's identity. She tries to find a voice with which to express her relationship with her mother, especially, and so reach an understanding of how women can relate to each other within the terms of a brutally misogynistic Chinese culture and an American culture comprised of conflicting gender values." (Madsen, 2000: 235)

Approaching the topic of Maxine Hong Kingston's book breaking away from genre categorization, we may take a further glimpse of the matter, by finding out what the writer herself thinks about it:

S.B⁶: "*Listen, Maxine, I say a few moments later, 'do you consider 'The Woman Warrior' to be fiction or nonfiction? The reviewers seem confused. It's a memoir, but it's very artful.*"

M.H.K.: "*The bookstores seem confused too,*" she giggles. "*I've seen it placed in the anthropology section. Oh, I guess I do think it's closer to fiction, but whatever sells...*" She lets the sentence trail off. We agree that the title (not her first choice) is mildly deceiving, since it bespeaks of battles and militance while the book is a mystical evocation of her childhood spent among the "ghosts" of her mother's ancestors and the "ghosts" that are the white people with foreign ways that she must get used to in Stockton, California, while she washes and irons in the family laundry.

(Wong, 1999:175)

As for the title, readers could come up with any number of suggestions, entailed by it: "The title of the narrative points to the importance of the theme of resistance and rebellion. Various rebellions are interrelated in the text; such as Kingston's rebellion against conventional literary forms that are inadequate to express her cross-cultural position, her rebellion against her powerful mother; and her rebellion against the Chinese cultural influences to which she is subject as her inheritance. Hers is a rebellion against imposed racial and gender identities. These imposed identities are represented in part by the imagery of ghosts that recur throughout the narrative. The text is subtitled 'Memoirs of a Girlhood among Ghosts'. Ghosts threaten Chinese traditions by drawing people away from Chinese culture, such as Taxi Ghosts, Police Ghosts, Grocery Ghosts, or by subverting traditional culture, which is the crime committed by the No Name Aunt who drowns herself and her child in the village well so that she might haunt her persecutors. Threats to traditional culture are rendered void, deprived of reality, when they are represented as ghosts. The most terrifying ghosts Maxine encounters are the dead and tortured Chinese images that her mother conjures up and which haunt her dreams." (Madsen, 2000: 237-8)

Ghosts are probably the most frequently recurring motif in *The Woman Warrior* and also the most difficult to pin down. Ghosts refer to both American and Chinese, humans and animals, the living and the dead. Referring to *ghosts*, to their semantic multiplicity, Maxine Hong Kingston claims that: "I guess for the first five years of my life I never saw any white people unless they came as a milkman ghost or welfare ghost. And as long as you don't know the true humanity of a person, they're just a ghost. That's a translation of the Chinese." (Abrams, 2009:32)

Furthermore, if we are to understand the motif in its entirety, then, according to Dennis Abrams, "To young Maxine and her family, white people, in all their 'otherness,' were like ghosts - strange creatures, not easily understood. But more than that - these 'ghosts' were likely to pull them away from their traditional life, from their very 'Chinanness,' into a new, different life as Americans." (Abrams, 2009:32)

There are malevolent ghosts that do harm, such as the "sitting ghost"; ancestral ghosts that look after the living; and everyday ghosts that do what everyday ghosts do, such as the "newsboy ghost." It is the very elusiveness of ghosts that make them so powerful in the memoir. Kingston grew up listening so many of her mother's talk-stories that, in writing the memoir, she can no longer tell what is real from what is imagined.

An important facet of ghosts in the story is that they change depending on the point of view. To Brave Orchid, everyone in America who is not Chinese is a ghost; the most important world is the world of emigrant Chinese around her. But to Americans or Chinese Americans, it is often the Chinese who are ghosts.

Talk-stories, which draw on both Chinese myths and lived experience, give structure to *The Woman Warrior*. There is at least one talk-story in every chapter, most often told by Brave Orchid to Kingston when she is a little girl. Furthermore, the memoir begins and ends with important talk-stories, one about No-Name Woman and another about Ts'ai Yen. Most often, Brave Orchid tells talk-stories in order to teach her family about important life lessons or Chinese traditions, or to make them behave in a certain way.

Kingston herself, in *The Woman Warrior*, sought to come to an understanding of her own youth and upbringing, beset by conflicting standards of behaviour: the independence and self-fulfillment promised to American children versus the self-sacrificial filial obligations demanded of Chinese girls. *Filial piety* refers to the respect that Chinese children are expected to pay their parents and everyone in older generations. How was she to fit the Chinese ghost stories and legends her mother funneled into her imagination with the American world of neon and plastic in which she was growing up? How was she to find her own voice and realize her worth with a mother who claimed to have cut her daughter's frenum and in a society that devalued daughters? How was she to develop her own storytelling powers when faced with a mother whose own storytelling power and domineering spirit were so formidable, even threatening? (Leonard, 2005:388)

Though she is frequently upset by her mother's talk-stories, at the end of the memoir she tells Brave Orchid with pride that she tells talk-stories too. In a symbolic gesture of reconciliation, the memoir ends with a talk-story that is half Kingston's and half her mother's.

The Woman Warrior focuses on the stories of five women- Kingston's long-dead aunt, "No Name Woman"; a mythical female warrior, Fa Mu Lan; Kingston's mother, Brave Orchid; Kingston's aunt, Moon Orchid; and finally, Kingston herself- told in five chapters. The chapters integrate Kingston's lived experience with a series of talk-stories- spoken stories that combine Chinese history, myths, and beliefs- her mother tells her.

The first chapter, "No-Name Woman," begins with one such talk-story about an aunt Kingston never knew she had. Because this aunt had brought disgrace upon her family by

having an illegitimate child, she killed herself and her baby by jumping into the family well in China. After hearing the story, which is told to her as a warning, Kingston is never allowed to mention her aunt aloud again, so she decides to create a history of her aunt in her memoir. She imagines the ways that her aunt attracted a suitor, comparing her aunt's actions of quiet rebellion against the community to her own rebellion. Kingston also recreates her aunt's horrible experience of giving birth in a pigsty and imagines her aunt's ghost walking around with no one to give it gifts, as was Chinese custom. In the end, Kingston is unsure whether she is doing justice to her aunt's memory or just serving her own needs.

"White Tigers" is based on another talk-story, one about the mythical female warrior, Fa Mu Lan. Fa Mu Lan, whose story is told through Kingston's first –person narrative, trains to become a warrior from the time she is seven years old, then leads an army of men- even pretending to be a man herself- against the forces of a corrupt baron and emperor. After her battles are over, she returns to be a wife and mother. The story of Fa Mu Lan is contrasted sharply with Kingston's own life in America, in which she can barely stand up to her racist bosses. Kingston realizes, however, that her weapons are her words.

"Shaman" focuses on Kingston's mother, Brave Orchid, and her old life back in China. Brave Orchid was a powerful doctor, midwife, and, according to the talk-story, destroyer of ghosts back in her village. To a young Kingston, Brave Orchid's past is as astounding as it is terrifying, and many of the images from her mother's talk-story –Chinese babies left to die, slave girls being bought and sold, a woman stoned to death by her villagers- haunt Kingston's dreams for years to come. At the end of the chapter, Maxine visits her mother after being away for many years. The two arrive at some kind of understanding after many years of disagreement and conflict, and Brave Orchid is warm and affectionate towards her daughter for the first time in the memoir.

The title of "At the Western Palace" refers to another of Brave Orchid's talk-stories, about an emperor who had four wives. It is an analogy for her sister, Moon Orchid's situation: Moon Orchid's husband, now a successful Los Angeles doctor, had left her behind in China and remarried in America. Brave Orchid urges her sister into a disastrous confrontation with the man to demand her due as his wife. As a result, Moon Orchid, who does not speak a word of English, is left to fend for herself in America. She eventually goes crazy and dies in a California state mental asylum.

The final chapter of the memoir, "A Song for a Barbarian Reed Pipe," is about Kingston herself. This section focuses mainly on her childhood and teenage years, depicting her anger and frustration in trying to express herself and attempting to please an unappreciative mother. There are a number of characters whose personalities highlight many of her Kingston's own characteristics, including a silent Chinese girl whom Kingston torments as a little girl. In a pivotal moment in the chapter, Kingston, after unsuccessfully trying to express her feelings one at a time, erupts at her mother with a torrent of complaints and criticisms. Later in her life, however, Kingston comes to appreciate her mother's talk-stories. At the end of the chapter, she even tells one herself: the story of Ts'ai Yen, a warrior poetess captured by barbarians, who returns to the Chinese with songs from another land. It is a fitting conclusion to a text in which Kingston combines very different worlds and cultures and creates a harmony of her own.

4. Fa Mu Lan's Myth: In Pursuit of One's Heart-Felt Duty

The warrior motif is an extremely important part of Kingston's memoir, referring as it does to Fa Mu Lan, Brave Orchid, and Kingston herself. Much of the *Woman Warrior* is a struggle- between mother and daughter, daughter and society, and so on- making the warrior motif especially appropriate. Fa Mu Lan, the true warrior becomes the standard by which

Kingston measures herself: “The swordswoman and I are not dissimilar. May my people understand the resemblance soon so that I can return to them. What we have in common are the words at our backs.”(Kingston: *The Woman Warrior*)

Though in some ways Kingston comes up wanting to compare herself to the mythical female warrior, she discovers that the very act of writing is both a battle and a victory: “She dreams of becoming a fearless woman warrior like the celebrated Chinese legendary heroine Fa Mu Lan (Hua Mulan), who avenges her family by killing the baron and beheading the emperor. But this militaristic course of action is achievable only by a swordswoman in a fantasized land; the more realistic and realizable dream is to be another sort of warrior, like Ts’ai Yen, the ancient Chinese woman poet who expressed feelings of alienation and oppression through writing poems. Hence the narrator becomes a woman warrior in the intellectual sense.” (Huang, 2006:131)

Brave Orchid is at times a warrior, at times an inspiration to her daughter, and at times a bitter enemy. She is clearly the most forceful and free-willed woman in the memoir, especially in comparison to her sister, Moon Orchid.

Much of Kingston’s memoir is about trying to find a way to fight back: in “A Song for a Barbarian Reed Pipe,” she actually shows some fighting spirit herself in a vitriolic outburst against her mother. It is significant, however, that the chapter ends with Ts’ai Yen, who is both a warrior and a poetess. As much as Kingston might want to be a fierce warrior, she knows that her true power is in her word and song.

In mixing ancient Chinese stories with her own imagination, Kingston⁷ has created a new woman warrior who actually challenges old and new. This warrior, Kingston herself, is bold, daring, and rebellious. She reveals what should be kept secret in the old world; at the same time, she points out how her new life in the free world seems so uninteresting, haunted by “ghosts,” newsboys and garbage collectors. She must break away from both worlds, use her own words as swords to avenge wrongs, to fight, and to build. (Wong, 1999: 19)

Even with material that tempts with its air of certainty, the protagonist finds it necessary to tailor-make meanings from altered details. Thus she spurns the simplistic lesson of the traditional Fa Mu Lan tale⁸, creating instead a potentially subversive woman warrior to whom even traditions yield. While the heroine of “Mulan Shi” sees herself merely as a second-best substitute for an aged father (there being no elder son to take his place), the little girl in “White Tigers” is a chosen one, destined to be called away by “immortals.” Martial artists typically pass on their skills to sons or male disciples; the old couple in the mountains, in contrast, devote years exclusively to her training. For the traditional Mulan, the campaigns are but a detour; at the end of the poem, the erstwhile general puts on makeup, ready to resume her interrupted feminine life. Kingston’s Fa Mu Lan chooses wifedom and motherhood in the midst of battle. Her fellow villagers know of her identity before her triumphant return from battle; their relinquishment of their precious sons to her army is thus an affirmation of faith in her female power. (Wong, 1999:45)

Kingston has received some criticism for purporting to represent the “typical” experience of Chinese Americans, and in other cases for taking traditional material and changing it to suit her own needs. One source of the latter criticism is the story of Fa Mu Lan, a traditional Chinese myth about a girl who took the place of her father in battle: “[...] prepared for battle, this cross-dressing heroine takes her father’s place and leads a peasant army against the emperor and his representatives.” (Adams, 2008: 89)

For her part, Kingston claims that she never intended such stories to be rather representative or accurate. Furthermore, we must keep in mind that *The Woman Warrior* is not a chronicle of Chinese culture or traditions, but simply a reflection of the experience of

one Chinese American, far removed from the culture and traditions about which she is writing.

5. Conclusion

The Woman Warrior comes across as a vivid narrative, with words seemingly tamed to suit the author's long-harbored queries. Maxine Hong Kingston evokes a heavily emotional past through the lens of an artful reworking of myths for reconciliation's sake, meaning her deep-rooted ancestry concerns with family dilemmas and a fierce rebellion against societal prejudice.

Infused with history and myths, the reality of Maxine Hong Kingston's book has fueled many debates as to its authenticity. Half facts, half fantasy, *The Woman Warrior* translates the author's constant preoccupation with unveiling her writing self and asserting her own voice, much too often unheard, all this while dispelling family's misjudgments.

Primarily nurtured by talk-stories, *The Woman Warrior* has gained structure over time to finally emerge as a fictionalized autobiography where the author does not claim the entire stage at all. On the contrary, we perceive that by not projecting the narrative *I* in the spotlight throughout the book, Maxine Hong Kingston genuinely succeeds in articulating her uniqueness.

Acknowledgements

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133255, Project ID 133255 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007-2013.

NOTES

¹ Amy Ling. *Chinese American Women Writers: The Tradition Behind Maxine Hong Kingston*. In: *Bloom's Modern Critical Views: Asian-American Writers. New Edition*, editor Harold Bloom. New York, NY: Infobase Publishing, 2009, p. 63

² Susan Brownmiller. *Susan Brownmiller Talks with Maxine Hong Kingston, Author of The Woman Warrior*. In: *Maxine Hong Kingston. The Woman Warrior. A Casebook.*, editor Sau-ling Cynthia Wong. New York, NY: Oxford University Press, 1999, p. 178

³ Amy Ling and Patricia P. Chu. *Maxine Hong Kingston*. In: *The Asian Pacific American heritage: A Companion to Literature and Arts*, editor George J. Leonard. New York, NY: Garland Publishing, Inc., 2005, p. 389

⁴ <http://bookzz.org/book/1669286/ce57f3>, Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*, retrieved January 7, 2015. All references in the text are to this edition.

⁵ Susan Brownmiller. *Susan Brownmiller Talks with Maxine Hong Kingston, Author of The Woman Warrior*. In: *Maxine Hong Kingston. The Woman Warrior. A Casebook.*, editor Sau-ling Cynthia Wong. New York, NY: Oxford University Press, 1999, p. 177

⁶ *Ibidem*, p. 175

⁷ Ya-Jie Zhang. *A Chinese Woman's Response to Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior*. In: *Maxine Hong Kingston. The Woman Warrior. A Casebook.*, editor Sau-ling Cynthia Wong. New York, NY: Oxford University Press, 1999, p. 19

⁸ Sau-ling Cynthia Wong. *Autobiography as Guided Chinatown Tour? Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior and the Chinese American Autobiographical Controversy*. In: *Maxine Hong Kingston. The Woman Warrior. A Casebook.*, editor Sau-ling Cynthia Wong. New York, NY: Oxford University Press, 1999, p. 45

BIBLIOGRAPHY:

- Abrams, Dennis. *Asian American of Achievements. Maxine Hong Kingston*. New York, NY: Infobase Publishing, 2009
- Adams, B. *Asian American Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2008
- Bloom, H. (Ed.). *Bloom's Modern Critical Views: Asian-American Writers. New Edition*. New York, NY: Infobase Publishing, 2009
- Huang, Guiyou. *The Columbia Guide to Asian American Literature since 1945*. New York, NY: Columbia University Press, 2006
- _____. *The Greenwood Encyclopedia of Asian American Literature* (Vols. 1-3). Westport, CT: Greenwood Press, 2009
- Leonard, G. J. (Ed.) *The Asian Pacific American Heritage: A Companion to Literature and Arts*. New York, NY: Garland Publishing, Inc., 2005
- Madsen, Deborah L. *Feminist Theory and Literary Practice*, London: Pluto Press, 2000
- Oh, Seiwoong. *Encyclopedia of Asian-American Literature*. New York, NY: Facts on File, Inc., 2007
- Wong, Sau-ling Cynthia. (Ed.) *Maxine Hong Kingston. The Woman Warrior. A Casebook*. New York, NY: Oxford University Press, 1999

Internet. Webpage

<http://bookzz.org/book/1669286/ce57f3>, Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*, retrieved January, 7, 2015

SAINT CECILIA IN THE VIEW OF NELLIGAN AND MALLARMÉ

Simona Jiša, Assist. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The purpose of this paper is to compare two poetical texts from the XIXth century, inspired by Saint Cecilia's figure, one belonging to the Canadian poetry, through Émile Nelligan's voice, and the other text being signed by Stéphane Mallarmé. Communication will start from the common aspects of the two sensibilities, such as the interference of music with poetry, the literary transposition of a pictorial image, the importance of the shape, the sanctity of the writing space. Then it will focus upon the aesthetic divergencies proposed by both authors, one primarily attached to romanticism, the other to symbolism, insisting especially upon the perception of the lyrical subjective/objective discourse whose meanings are revealed differently to the reader. "Sainte Cécile" and "Sainte" propose us two types of ekphrasis that turn both texts into authentic poetic arts, representative for the two poetical identities.

Keywords: *Nelligan, Mallarmé, Saint Cecilia, painting, literature.*

Émile Nelligan, « Sainte Cécile »

La belle Sainte au fond des cieux
Mène l'orchestre archangélique,
Dans la lointaine basilique
Dont la splendeur hante mes yeux.

Depuis que la Vierge biblique
Lui légua ce poste pieux,
La belle Sainte au fond des cieux,
Mène l'orchestre archangélique.

Loin du monde diabolique
Puissé-je, un soir mystérieux,
Oûir, dans les divins milieux
Ton clavecin mélancolique,

Ma belle Sainte, au fond des cieux

Stéphane Mallarmé, « Sainte »

À la fenêtre recelant
Le santal vieux qui se dédore
De la viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis vèpre et complie :

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt, que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

Notre article se propose de mettre en parallèle deux textes poétiques du XIX^e siècle, inspirés par la figure de Sainte Cécile, l'un appartenant à la poésie canadienne francophone, par la voix poétique d'Émile Nelligan, et l'autre au poète français Stéphane Mallarmé.

Le tableau peint par Rafael entre 1514 et 1515, *L'extase de Sainte Cécile*, fascine depuis des siècles, et les artistes lui ont rendu souvent hommage à travers leurs œuvres. Nous serions tenté de voir dans cette toile une source d'inspiration pour Nelligan et Mallarmé, selon le modèle du dialogue que la postérité engage souvent avec ses Maîtres. Bakhtine y verra du *dialogisme*, Kristeva, Jenny et Riffaterre de l'*intertextualité*, et Genette une *transtextualité* de

type hypertextuel. Nous empruntons à ce dernier la métaphore du « palimpseste »¹, que nous érigeons en effigie pour les deux textes poétiques que nous voulons analyser en parallèle, mais les rapports sont à nuancer. Un éclaircissement s'impose d'abord en tenant compte de la position auctoriale : est-ce que les deux poètes connaissaient la célèbre toile de Rafael ? Il n'y a pas de témoignage précis, malgré le fait que des reproductions existaient au XIX^e siècle. Pour sortir de cette impasse, il faudrait remonter les siècles et placer l'hypotexte (l'œuvre originelle) dans la Bible et dans les légendes hagiographiques qui racontent la vie de Sainte Cécile. De cette perspective, le tableau de Rafael n'est qu'un autre *hypertexte*, tout comme les poésies de Nelligan et de Mallarmé, reprenant, tous les trois, une image iconique et la reconstituant avec les moyens de chacun. Et il n'y a que la réception qui pourrait y voir un rapport d'hypotextualité (Rafael) – hypertextualité (Nelligan et Mallarmé), car les lecteurs d'aujourd'hui connaissent en grand nombre le tableau du peintre italien et ne peuvent pas s'empêcher de faire une lecture-palimpseste des deux textes poétiques en gardant à l'esprit *L'extase de Sainte Cécile*. Un autre aspect à préciser est qu'il y a souvent des peintures dans des églises représentant la figure de Sainte Cécile, et, plus vraisemblablement, ce sont ces tableaux peints par des auteurs quasi-inconnus qui ont constitué, de façon anonyme, les hypertextes pour les deux poètes.

Stéphane Mallarmé est un poète qui ne nécessite pas de présentation, figure incontournable dans l'ensemble de la littérature française et universelle ; « Sainte » a été publiée en 1983². Émile Nelligan est moins connu. Canadien d'expression française, il a vécu entre 1879 et 1941, et il a fait partie de l'École littéraire de Montréal. Il a été souvent comparé à Rimbaud : poète précoce, imposant vite son esthétique nouvelle, mais devenu fou et renonçant trop tôt à l'écriture. Il a été profondément influencé par Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Théodore de Banville, Alfred de Musset, Georges Rodenbach, Edgar Allan Poe et d'autres symbolistes. Sa création littéraire se situe entre 1996 et 1999, période pendant laquelle il faut placer la création de « Sainte Cécile », parue en volume en 1904³.

Notre analyse partira des aspects communs entre ces deux sensibilités d'une part et de l'autre de l'Atlantique, et insistera sur les divergences esthétiques proposées par leurs arts poétiques.

Aspects formels (« De la musique avant toute chose »)

Émile Nelligan était charmé par la musique, et dans la vie réelle (sa mère, ses sœurs et lui-même jouaient du piano), et dans la poésie (il y a un grand nombre de poésies où il question de compositeurs célèbres, ou où les femmes jouent d'un instrument ou chantent). Sa formation musicale transparaît aussi dans le choix du genre littéraire de son poème : le rondel où les deux premiers vers se répètent au milieu du texte (Vers 7 et 8) (comme un axe médial)

¹Tous les termes mentionnés en rapport avec ce livre proviennent de Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

²La poésie paraît en 1983 dans la revue *Lutèce* et en 1984 dans le recueil réalisé par Paul Verlaine et intitulé *Les poètes maudis*. Nous avons pris comme référence : Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Éditions Gallimard, 1945, pp. 53-54.

³Il s'agit du premier recueil réalisé par son ami, Louis Dantin, *Émile Nelligan et son œuvre*, Préface de Louis Dantin, Montréal, Éditions Beauchemin, 1904. Le volume de référence pour notre analyse est Émile Nelligan, *Poésies complètes 1996-1999*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection Littérature québécoise, Volume 43, p. 91, retrouvable à l'adresse : <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf/nelligan.pdf>.

et l'incipit coïncide avec l'excipit (Vers 1 et 13), dans un miroitement complet et un bouclage parfait⁴.

La poésie de Mallarmé se base elle aussi sur des reprises et des pliages, originaire de la période de fascination pour la technique répétitive (1862-1870). Le poète joue avec les formes diverses de cette technique : des répétitions proprement dites comme celle de l'épithète « vieux » dans la même position (« Le santal vieux qui se dédore » / « Le livre vieux qui se déplie ») ou celle anaphorique (« Jadis avec flûte ou mandore » / « Jadis vêpre et complie »), mais, ce qui est plus important, d'une structure morphologique et syntaxique identique réitérant compléments de lieu (« À la fenêtre » / « À ce vitrage »), participes présents (« recelant » / « étalant », « étincelant » / « ruisselant »), relatives avec la même épithète (« vieux ») et verbes pronominaux (« Le santal vieux qui se dédore » / « Le livre vieux qui se déplie »), compléments du nom (« De la viole » / « Du Magnificat »), compléments du temps (« jadis ») :

Émile Nelligan, « Sainte Cécile »

1. La belle Sainte au fond des cieux
2. Mène l'orchestre archangélique,
-
7. La belle Sainte au fond des cieux,
8. Mène l'orchestre archangélique.
- ...
13. Ma belle Sainte, au fond des cieux

Stéphane Mallarmé, « Sainte »

1. À la fenêtre recelant
2. Le santal vieux qui se dédore
3. De la viole étincelant
4. Jadis avec flûte ou mandore,
5. Est la Sainte pâle, étalant
6. Le livre vieux qui se déplie
7. Du Magnificat ruisselant
8. Jadis vêpre et complie :
9. À ce vitrage d'ostensoir
- ...

Ainsi, dans les deux textes, nous avons affaire à une structure de profondeur à forte composante musicale sur laquelle se grève plus facilement la figure de Sainte Cécile, patronne de la musique.

Aspects iconiques (« Ut pictura poesis »)

Les deux poèmes constituent des provocations où le littéraire doit rendre compte du pictural. Nous considérons ces deux textes comme deux exemples d'*ekphrasis* sacrée dont les

⁴Le rondel est né au Moyen-Âge et il a été repris par les Parnassiens et aussi par Mallarmé. Certains critiques littéraires (voir Paul Wyczynski, *Émile Nelligan*, Montréal, Éditions Fides, 1967) associent le choix de Nelligan pour les structures répétitives au déclenchement prochain de sa maladie psychique (schizophrénie) : « Qu'il soit narratif ou lyrique, de teinte parnassienne ou romantique, le rondel [de Nelligan] est soumis à la redondance thématique [...]. Ce retour agréablement musical, mais foncièrement obsessionnel [...] révèle [...] la fixité psychologique du poète. Dans ce bercement illusoire, l'épanouissement du songe devient impossible. Seule une faible modulation est permise dans l'enceinte de treize vers, sans que le thème puisse se libérer du centre de gravité. Est-ce l'indice d'une sensibilité meurtrie qui cherche refuge dans une musicalité d'avance destinée au repliement? Cette forme a été choisie instinctivement, car elle correspond à la voix qui la commande. » (pp. 112-113).

particularités seront analysées ci-dessous, d'abord selon une grille qui rappelle la caractérisation des personnages (la Sainte Cécile dans notre cas) :

a) *Qui ?*

Pour Nelligan, Cécile incarne la figure sacralisée de la sainte patronne de la musique instrumentale et vocale, celle à qui Dieu a permis l'accès à la musique divine du chœur des anges. Ce qui est à remarquer est que le prénom « Cécile » apparaît uniquement dans le titre, dans le reste de la poésie elle est nommée simplement « Sainte » en dénomination (description à la troisième personne au début de la poésie : « La belle Sainte au fond des cieux / Mène l'orchestre archangélique ») ou en interpellation (fin de la poésie : « Puissé-je, un soir mystérieux, / Ouïr, [...] / Ton clavecin mélancolique, // Ma belle Sainte, au fond des cieux »). Tout au long du poème, la « Sainte » est accompagnée de l'épithète « belle » (trois occurrences), qui n'appartient pas de fait au registre du sacré mais qui humanise et polarise la figure de Cécile. La polarisation est à déceler au niveau des figures féminines tutélaires de la vie d'Émile Nelligan (sa mère surtout et puis ses sœurs), qui lui ont inspiré le goût pour la musique, qui l'ont formé en tant qu'interprète. Mais l'ambiguïté sacré-profane se retrouve aussi dans une possible interprétation freudienne qui indique un principe œdipien bloqué (ou sublimé), où l'amour maternel est sacralisé pour qu'il ne devienne pas incestueux.

Dans le cas de Mallarmé on sait que cette poésie est passée par multiples transformations formelles et sémantiques jusqu'à sa publication. Les informations sur sa genèse font d'elle une poésie d'occasion : Mallarmé l'a écrite pour la marraine de sa fille qui portait le prénom de Cécile et le titre initial était particulièrement long : « Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un Chérubin (Chanson et image anciennes) ». Il est à remarquer que, dans l'effort mallarméen de généralisation et d'abstraction, le prénom « Cécile » est disparu même du titre, il est à récupérer grâce à l'*ekphrasis* qui nous permet de l'identifier correctement. Comme dans le cas du poète québécois, le texte la mentionne sous la forme de « Sainte », mais propose dans l'excipit une apposition périphrastique, « Musicienne du silence », où l'allitération en [s] renforce la musicalité du texte entier et définit la protagoniste de façon oxymoronique.

b) *Où ?*

Dans les deux textes, la figure de Sainte Cécile est surprise dans l'église (« la lointaine basilique », dit Nelligan, suggestion peut-être de l'Italie), représentée, le plus probable, sur une toile. Chez Mallarmé, la Sainte est représentée sur un vitrail, car il est question de « À la fenêtre [...] / Est la Sainte pâle » ; un argument qui renforce ces impressions est que le parrain était maître verrier. Ainsi la sacralité de l'espace spiritualise au maximum cette figure féminine.

c) *Que fait-elle ?*

Chez Nelligan, elle est surprise dans sa position type (pour ne pas dire cliché) : elle « Mène l'orchestre archangélique », impression qui est renforcée aussi parce que ce vers se répète (Vers 2 et 8), conformément aux règles du rondel. Ce qui intrigue est sa mention au clavecin vers la fin du poème (« Puissé-je, un soir mystérieux, / Ouïr, [...] / Ton clavecin mélancolique »), où elle n'est plus le chef du chœur, mais une instrumentiste, dont le clavecin rappelle le piano de la famille de Nelligan. L'épithète « mélancolique » attachée au clavecin est une hypallage qui trahit l'état d'esprit du poète. La forme vieillie et inversée de verbe « pouvoir » anticipe la mort, vue comme possibilité de rencontrer la patronne de la musique, idéal de la vie spirituelle du poète.

Chez Mallarmé, la Sainte est entourée d'instruments musicaux (« viole », « flûte », « mandore », « harpe ») et elle « étale » (que nous comprenons comme tenir ouvert) un « livre vieux qui se déplie / Du Magnificat ruisselant / Jadis vêpre et complie », donc un livre sacré

contenant les prières à dire pendant les différentes messes (surtout du soir et de la nuit). Image polarisante de nouveau, car la Sainte est aussi vue en train de jouer de la harpe : « À ce vitrage d'ostensoir / Que frôle une harpe par l'Ange / Formée avec son vol du soir / Pour la délicate phalange // Du doigt, que [...] elle balance ». Cette superposition unifie ses deux aspects caractéristiques (la musique et sa sainteté) en une « icône ».

De l'*ekphrasis* sacrée à l'*ars poetica*

L'*ekphrasis* proposée par le poète canadien se base sur une description hagiographique-type de Sainte Cécile, et elle se distingue du texte mallarméen par la présence du moi lyrique. Il est identifiable dans la structure de surface en trois hypostases :

1) Dans le Vers 4 (« Dont la splendeur hante mes yeux. »), le poète se montre fasciné et obsédé par la beauté (physique et spirituelle) de cette femme. Il pratique une esthétique platonicienne qui met le signe d'égalité entre une catégorie esthétique (la « *belle Sainte* ») et une catégorie axiologique, morale (la « *belle Sainte* »). L'amour platonicien est suggéré aussi par la simple perception visuelle de Sainte Cécile, illustrant que la seule communication possible entre les deux reste à distance. Comme nous l'avons déjà anticipé, ce type d'amour pourrait se lire dans une interprétation psychanalytique comme un amour pour la mère dont il s'est toujours senti très proche. Il ne faut pas oublier que le complexe œdipien englobe comme composante aussi l'aveuglement (« la splendeur hante mes yeux »), symbole, entre autres, de la castration (Émile Nelligan ne s'est jamais marié, et quelques voix critiques lancent des hypothèses, insuffisamment prouvées, à propos de son homosexualité). La femme reste pour le poète un objet inaccessible dans la réalité, mais capable de lui offrir, spirituellement, un enrichissement particulier et de lui accorder un état de grâce exceptionnelle, une ascension spirituelle qui lui permettrait l'accès à un niveau qui côtoie de près la divinité.

2) Dans la troisième strophe, on peut faire une lecture symbolique de certains clichés romantiques : « le monde diabolique » serait la vie terrestre illustrant les souffrances du poète, désespéré de sa vie et de la société dans laquelle, comme un génie, il ne trouve pas sa place et n'est pas compris par les autres ; ce monde diabolique est, métonymiquement, le monde du père de Nelligan, sévère, rigide, pragmatique, insensible. Mais il est aussi une prémonition pour la psychose qui se déclencherait bientôt. Le soir (« un soir mystérieux ») est un euphémisme toujours romantique de la mort, avec une connotation positive qui autoriserait l'accès à des mystères sacrés en rapport direct avec le sens de la vie et de la mort. La présence de la musique divine devrait apaiser son âme tourmentée et l'aider à s'élever spirituellement.

3) La troisième hypostase est dans le vers final où, par rapport au Vers 1 et 7, l'article défini est remplacé par le possessif : « *Ma* belle Sainte, au fond des cieux », suggérant une appropriation, que peut-être seule la poésie créée peut justifier. La possession physique est exclue, seule la possession linguistique reste réalisable.

La figure de la Sainte est, pour Nelligan, une garantie d'une mort consolatrice qui représenterait l'accès dans un groupe d'élus. Et la poésie possède cette force spirituelle qui fait de lui un être à part. L'intuition d'Henry Cohen est tout à fait juste : « Ce qui commence par être de la poésie descriptive devient dans un deuxième moment une obsécration. »⁵.

Dans le cas de l'esthétique mallarméenne, le texte suit le désir du poète de généraliser et d'abstraire une expérience personnelle. Il s'agit d'un processus en trois temps, une triple écriture palimpseste pouvant être reconnue. Au début Cécile était une personne réelle, en chair

⁵Henry Cohen, « Le rondel dans la poésie d'Émile Nelligan » in *Studies in Canadian Literature*, vol. 14, no 2, 1989, sans page, consultable à l'adresse : <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8108/9165>.

et os, un être profane. Dans un deuxième temps, elle est devenue Sainte Cécile, personne que l'église a sacralisée, l'investissant d'une force spirituelle particulière et lui attribuant des dons exceptionnels ; elle n'est plus un être de chair et obtient l'immortalité par la sanctification. La troisième étape du processus est propre à Mallarmé, qui a continué sur la voie de la spiritualisation jusqu'à ne retenir qu'une image peinte sur un vitrail. Pour le poète français, c'est l'expérience ultime pour obtenir une image « pure », sans corps qui pèse, en réduisant l'objet à sa pure représentation (picturale dans ce cas). L'image peinte a une force de synthèse exceptionnelle, résumant la vie de la Sainte.

Conclusions

La technique utilisée par les deux poètes est celle de la mise en abyme d'une peinture à l'intérieur d'une poésie, ou, en termes genettiens, une forme de palimpseste littéraire qui superpose l'image peinte de la Sainte Cécile en train de jouer/chanter et les mots. Pascal Durand affirmait qu'il s'agit ici plutôt d'« une musique contemplée plus qu'entendue »⁶. Nous remarquons une superposition bien particulière, car la perception visuelle est ponctuelle, momentanée (prolongeable dans le temps si on désire) et notre champ visuel est suffisamment large pour décrypter et comprendre le sens en coup d'œil parfois, tandis que la perception auditive se base sur la nécessité de l'écoulement du temps, elle doit s'étendre sur une certaine durée pour que l'agencement des sons prennent sens. Donc, nous nous trouvons à la base du paradoxe entre le visuel et l'auditif, dont la solution trouvée par Nelligan et Mallarmé est la littérature, capable d'être à la fois durative (par l'écriture syntagmatique des vers) et momentanée (par la compréhension des idées). L'immobilité plastique de type mimétique est investie, grâce aux vertus de l'ekphrasis, d'un dynamisme qui résume une histoire hagiographique, qui a été transformée en icône une fois la lecture/écriture terminées (donc toujours en une image figée qui n'est autre que l'image de la poésie avec ses strophes et vers).

Les deux poètes ont découvert, à leur manière, le rapport qui existe entre le son, l'image et le mot, et ont provoqué une image fixe (la figure de la sainte) à devenir une forme en mouvement afin de la re-figer, pour la postérité, en une nouvelle structure poétique (les deux poésies). Dans la configuration de leur esthétique synesthésique, le procédé de base qui entremêle l'auditif et le visuel (la « Chanson et image » du titre initial chez Mallarmé convenant aussi à l'esthétique nelliganienne) s'offre ainsi comme structure de profondeur pour la représentation littéraire. Ces deux textes constituent, en conclusion, de véritables *ars poetica*, représentatifs pour les deux identités poétiques du XIX^e siècle.

⁶Pascal Durand commente *Poésies* de Stéphane Mallarmé, Paris, Éditions Gallimard, 1998, p. 115.

KAFKA'S "METAMORPHOSIS" APPROACHED VIA AN INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVE

Clementina Alexandra Mihăilescu, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The paper expands upon Kafka's "Metamorphosis" as the extreme representation of alienation neurosis caused by the arbitrary and absurd character of the individual's life. From a methodological point of view, we will turn to good account Hawking's concept of "time's thermodynamic arrow" which reveals a society where the sense of the disorder or entropy increases. In order to properly approach the individual disorder and the mental and spiritual dislocation of Kafka's character, Jung's psycho-analytical theory, Kelly's personal construct theory, Bachelard's aesthetics and Chira's interdisciplinary studies will be also taken into account and closely observed in our analysis of the dramatic effects of the extreme form of alienation described in "Metamorphosis".

Keywords: *metamorphosis, alienation, time's thermodynamic arrow, interdisciplinary, Franz Kafka*

The aim of the paper is to analyse the relation between anthropology and health in Franz Kafka's "Metamorphosis". For our approach to be properly constructed, a short presentation of the author's biographical background is extremely relevant in this respect.

Franz Kafka was born in a Jewish family in Prague. The pragmatic paternal descent intermingles with the bizarre and romantic maternal component giving birth to a complex and highly controversial personality. Kafka took his doctor degree in judicial science which offered him the possibility to be employed as jurist in an insurance agency. He was equally interested in philosophy and literature. Kierkegaard, Heinrich von Kleist, Martin Buber, Maimonides together with Pascal, Thomas Mann, Hesse, Flaubert, Strindberg, Dostoevski, Cehov and Goethe, are the stellar personalities who have extensively and intensively influenced him. He died of tuberculosis in 1924, at the age of 41, being buried in the new graveyard from Prague.

Ever since 1908, he started contributing to Hyperion, the German review from München, where he published eight texts from "Contemplation". The fertile period of his literary creation began in 1912 when he wrote "The Verdict" and "Metamorphosis" followed by "The Penitentiary Colony" and "The Process", the last being only posthumously published. This background is extremely relevant because his characters are "nothing else but the author's alter egos" (Chira, 58). The frequent use of the anagram derives precisely from the identification of the author with his characters, claims Chira. As concerns the name of the main character, Gregor Samsa, from "Metamorphosis", the presence of the vowel "a", repeated twice in the same position as in Kafka, is a further proof of the author's identification with his character (Chira, 58).

The body of analysis consists in the story itself. Simple as it is, it reveals a "limiting condition" (Hawking, 104), because Gregor Samsa, after graduating the Faculty of Economic Sciences and becoming a conscientious salesman, wakes up one morning changed into "a monstrous cockroach" (5).

The methodology employed by us in order to find a reasonable entry to decoding this unusual metamorphosis consists of Stephen Hawking's book entitled "The Universal Theory" which offers interesting explanations regarding the increase of general and individual disorder or entropy. Hawking claims that the gradual increase of disorder is an example of "time's

arrow" (113). The same Hawking opines that "the thermodynamic time arrow" reflects "the pattern of time where disorder or entropy increases" (112). It is precisely the thermodynamic time arrow that will be turned to account in order to explain the character's dislocation from the family and professional background, his absurd metamorphosis into a myriapod and his profound alienation.

Chira opines that alienation always occurs in a "familiar habitat when the individual has plenty of time to face his selfhood" (61). The familiar locus of Gregor Samsa's metamorphosis is "his little normal human room" (89). The adjective "human" associated with the noun "room" suggests the writer's profound anthropological concern. This room seems "to have gathered the universe within an object" (Bachelard, 113). On the other hand, the adjective "little" makes us contemplate what Bachelard called "the dimension of intimacy" (115). This concept is also extremely relevant in terms of the Jungian psycho-analytical theory focused on the explanation of human vulnerability. Jung claims that alienation appears when the ego has got out of the ego-self equation and experiences frustrated expectations symbolically rendered as: fall, exile, an unhealed wound, a perpetual torture. In the case of Gregor Samsa, his torture can be put in relation with the distorted relation between ego and self which has paradoxically materialized itself in his transformation into a "myriapod", the supreme form of alienation.

We cannot read this metamorphosis as a "simple product of imagination" (Bachelard, 115), but as some sort of "alienation neurosis". Jung claims that "alienation neurosis" affects people to such an extent that they lose their right to live as normal beings. Jung also states that when an individual surpasses the ordinary forms of anxiety, depression, suicidal impulses, he might reach "the phase of living the self in projection" (12), projection which, in Kafka's case, turns into reality. The maximum alienation occurs when the individual identifies himself with the representation of his self in projection and lives it in an authentic manner.

As concerns the causes which might generate the "alienation neurosis", Chira claims that it is to be found in the unusual Kafkian background which is strange, absurd, deterministic generating "perpetual torture" (63). We identify all these Kafkian features in the first person narrative. It best renders the "limiting condition" (63) characteristic for the main character's life.

His damnation is also caused by his own "spiritual chemistry" (Chira, 63). His perceiving himself in a state of social alienation occurs when he assumes his "exhausting profession: on the road, day in, day out ... and there's the additional ordeal of travelling, worries about train connections, the irregular bad meals, new people all the time, no continuity, no affection" (88).

This sort of repression resembles what Bachelard called the "unskillful dynamism", because "Metamorphosis" does not reproduce life, it denies it, opposing a delusion which pretends to replace it (50)

The delusion experienced by Gregor Samsa is related to the "dimension of intimacy" (61) which is usually infinite. In the case of Kafka's character, through his transformation into a myriapod, the "dimension of intimacy" becomes finite. And yet, it is experienced so intensively that he confronts himself with inverted reflexes.

Joe Bousquet, quoted by Bachelard, states that "Any intimacy hides itself ... Nobody can see me while I am changing myself. But who could see me? I am my own hiding place" (Bachelard, 153). His inverted reflexes can be interpreted both from a medical and anthropological perspective as "the superlative of secretiveness" (Bachelard, 153). And yet, Gregor Samsa moves in the opposite direction, in the sense that he wants his transformation to be noticed and understood by the others.

Getting back to self-deception, to delusion, Kafka's character still hopes that he might recover, catch the train, and, through a terrible effort, return to the former life pattern. His delusion is related to his wish to help his parents pay back their debt to the one who actually employed him as salesman. This assumed duty generates a triple stress: for Gregor, for his family and even for his employee. The employee sends the chief clerk to investigate "Gregor's delinquency" (94) of having lost the early morning train. His metamorphosis is totally alien to Gregor. He makes desperate efforts to get up; he understands his parents' discomfort. He gets scared when he hears his voice "an impressible squeaking that left the words only briefly recognizable at the first instant of their sounding" (90). The semiotics of sound plays an important part in this story. Every member of the family addresses him in a more or less insistent manner. His mother's voice is "mild" (30), while his father's sounds aggressive and impatient.

As concerns his physical condition he is anxious to see "how the hallucinations" (10) will come to an end. He feels pains all over the body, the incapacity to coordinate his movements. He interprets the change of his voice as the expression of a severe cold "the professional disease of salesmen" (92).

The incertitude of the members of his family regarding his present condition makes him excuse them for their insistent behaviour. However, he cannot excuse the chief clerk who keeps accusing him that he worries his parents and neglects his professional duties.

The moment of complete objectivity, perfectly postponed by Kafka, is assured by the polarity voice-appearance. The distinctive signs of this polarity are extremely profound ones, opening two distinctive axes. Kafka opposes the rationality of the family members, of the chief clerk, to the irrationality of the character. Being all rational people, they are prepared to admonish him. The irrational erupts when they hear his voice - "it was an animal's squeaking" (110), claims the chief clerk, while mother and sister start screaming.

The readers become familiar with his appearance as early as the first page "his brown belly sectioned off by little crescent -shaped ridges into segments. His numerous legs, pathetically frail by contrast to the rest of him (87).

Later, on page 99, we learn that his little legs secreted some sort of sticky substance "and that he got strong mandible". They are all scared when he gets out of the room. Mother faints, father looks first aggressive, but then he starts crying. The chief clerk leaves in a hurry, before his father hits Samsa with a stick, making him return to his room.

From a phenomenological perspective, Bachelard claims that the phenomenologist has to reach "the extreme limit of images" (51). Bachelard continues and says that the phenomenologist, instead of explaining, reducing, comparing, will exaggerate and will refresh the primitiveness and peculiarity of fears, of extreme situations (51).

To a certain extent, Kafka is concerned with demonstrating the primitiveness of his character in order to "turn to account a centre of loneliness" (Bachelard, 160) concentrated within an obscure room. The true value of such experiments arises from the intensity of the experience rendered through the verb "to metamorphose", in Kafka's case.

The primitive nature of Gregor Samsa derives from his way of moving on his little hairy legs which are secreting a sticky substance, from his way of being fed – in a bowl, from his withdrawing under the bed whenever his sister Greta enters the room.

His primitiveness lived in simple images can be put in relation with the concept of sound symbolism. Bachelard turns to account one of the theorems regarding the imaginary character of light, saying that "Whatever shines, sees" (69). Paraphrasing this quotation we might say that "Whatever hears, feels". Consequently, alone in his room, Gregor Samsa hears

the people talking about the precarious financial condition of his family, now that he is no longer able to support them.

Gregor Samsa's precarious condition can be put in relation with two syntagms related to societal individualism. On the one hand, Siemmel speaks about a society based on formalism. On the other, there have been several debates on the so-called 'atomist society'. Scientists and scholars who have researched into the future evolution of humanity have embraced the syntagm 'the ethics of prospection'. In a rather more radical manner, Smith argues that financial issues are related to 'the invisible hand of the economy of scarcity'. Besides economic scarcity, mention is to be made of emotional scarcity inserted into the story under the form of 'the individualism of surviving', practised by Gregor Samsa's family. Their individualistic behaviour allows no room for emotional concerns or understanding regarding Gregor Samsa's present condition. Husserl's concern with the linguistic structure 'awareness of' should be actually interpreted as intense 'self-awareness'. Levinas talks about the individual's 'awareness of the other'. The meeting with the other implies a transfer at the conscious level and is put in relation with an 'ethical signal' from the infinite. When such a signal is missing due to extreme isolation from the external world, intense alienation will be experienced by the respective person (as it is the case of Gregor Samsa metamorphosed into a myriapod).

Under the circumstances, only Greta, his sister, continues to be closely attached to him. Gregor Samsa's plan is to send her to the Academy of Music and to financially support her. He wants to inform his family about his intention on Christmas Eve. No matter how strong his desire to protect his family is, he senses their hostility. Even his sister can hardly prevent herself from showing out her disgust whenever she enters his room. Besides family hostility and repudiation, he also senses the hostility coming from the new tenants and the chairwoman.

One possibility of approaching the reactions of Gregor Samsa's family members would be Kelly's theory of personal constructs. Constructs have been defined by identifying a "distinction" (Hall, et al 2002: 418) on which two entities seem to be similar yet different from a third. Since constructs are bipolar, sane versus unsane for instance, the individual's understanding of the world is in terms of dichotomies, as either or alternatives. In the case of Gregor Samsa, Kelly's constructs about change would be equally interesting as concerns the behavior changes underwent by various members of his family. Kelly has established a difference between superordinal (logical) constructs and core (emotional) constructs. The same Kelly assumes that core (emotional) constructs control and direct a person's maintenance processes defined as those practices through which he or she continues to maintain his identity. Constructs undergo changes on both the logical and the emotional planes. As such, at a certain moment, an individual may oscillate between 'anxiety' and 'certainty' in both his logical and intuitive constructs and between threat and fear in his emotional construct when he gets engaged in interpreting life events.

According to Kelly, an individual does not only perceive changes within himself, he also undertakes actions within a 'role', which is socially determined. Kelly posits that sometimes people will try to be hostile to the others imposing socially invalidated constructs, victimizing physically but mostly psychically the others. Hostile behavior is precisely what shocks the reader in terms of the family reactions regarding Gregor Samsa's new physical condition (his metamorphosis into a myriapod). This is the only register in which their conclusion "we must try and get rid of him" can be interpreted. Naturally, while being threatened and treated in a hostile way, Gregor Samsa experiences fear, coupled with sadness and an immense mental discomfort.

Dirty, wounded, abandoned, weak, he becomes the simple emblematic image for a particular spiritual condition. Another revelatory image is that of his sister playing the violin. Gregor Samsa tries to establish a certain spiritual community with his sister when he hears her playing the violin. Moreover, he intends to draw her attention upon his being present and to suggest her to join him to his room because no one appreciates her as much as he does. He also intends to talk to her about his intention to send her to the Academy of Music. He is suddenly noticed by the tenants and everybody is contaminated by fear and disgust. Even his sister refers to him as the “animal” that “hounds up, drives away the tenants, evidently wants to take over the whole flat, and throws us out on to the street”. She vehemently concludes “we must try and get rid of it” (138).

Back to his room, he notices pains all over his body and makes the discovery that he can no longer move. He is convinced that he needs to disappear. He is overwhelmed by devotion and love for his family. “The last thing he saw was the sky gradually lightening outside his window. Then his head involuntarily dropped, and his final breath passed feebly from his nostrils” (141)

This last image impresses through the double transcendence of what can be seen and of what can be heard. Paraphrasing Loys Masson’s “Icarus or the Traveller” which says “I heard him / closing his eyes and opening them”, we may come across “I heard him closing his eyes and feebly passing away”. Such paraphrasing places the story under the sign of the verb “to hear”. This last image, the most fragile and insubstantial one, reveals profound vibrations.

Getting back to the last quotation, every word seems to be a sound filled up with light, according to the philosopher Traian Stanculescu. The noun ‘sky’ is emblematic in this respect. The semiconsonant ‘y’, pronounced ‘ai’ strongly reverberates in the present participial construction ‘lightening’. Their association by proximity metaphorically suggests an area where mystery is pondered over.

The reader grows aware of the new register introduced by the writer – the accompaniment of cosmic poetry. Cosmic poetry is activated at the end of the story in order to give evidence regarding the human drama which seems to have acquired spiritual and universal connotations in this way. Bachelard claims that in order to understand such a drama one should neglect nothing of the “anthropo-cosmic texture of human life” (53). The house where Gregor Samsa lives seems to possess “cosmic roots” (53). In this way, the reader can become sympathetic and touch not only Gregor Samsa’s suffering but also the “suffering of the house”, of its rooms, its corridors.

Such an illusion should be put in relation with a phenomenological approach to this story. A phenomenological attitude regarding Gregor Samsa’s drama would give us the impression that we take part in Kafka’s process of writing. The second or the third reading of this story helps us identify the author’s concern. Bachelard claims that we would feel as if we ourselves had written the story. Gregor Samsa’s house, more specifically his room, creates the illusion of unified space and time, unifying his destiny with our own spiritual destiny. This is mainly achieved by resonance, by love. His love for his family is communicated to the reader by resonance through light and sound. Besides the previously suggested syntagm ‘unified space and time’, there is also a linguistic unity accomplished by means of a well articulated metaphor of sound. The looking-glass alliteration which consists of the repetition of the semiconsonant ‘w’ in initial and final position within a part of a paragraph reunites light and sound as follows: “the sky was gradually lightening outside the window” (141). Such an arrangement is meant to reveal the fact that stylistic devices are necessarily part of the complicated psychological geometry of Kafka’s novels. Without accepting it, we would restrain our analysis to a psychological or psycho-analytical interpretation leaving out the

bipolar human space which consists of the ephemeral body and the eternal soul. Reading this story, we learn how “man discovers his soul” (204), in Jung’s terminology.

In terms of conclusions and results, our approach has been intended to move beyond the surface of things, to become familiar with sounds, images and to grant them a psychological charge. The paradoxical metaphor of transforming the character into a myriapod has been intended to reveal a peculiar psychological reality. Such metamorphosis helps us become aware of the most fragile aspects of life. When the story ends, it actually rises again in our conscience.

The story entitled “Metamorphosis” can be ultimately interpreted as a phenomenological document. It is the phenomenology of the verb “not to be able to get out of the condition of non-being and return to the condition of human being” (Bachelard, 243). Bachelard also states that for someone to truly experience an image, one has to become familiar with the “becoming of the human being, that represents a new image in terms of its non-being” (243).

On the other hand, Jung claims that under some terrible stress, people’s life transforms itself, metamorphoses. No matter how exaggerated the image of Gregor Samsa metamorphosed into a myriapod might appear, through this extreme state of mental deviation, of alienation, Kafka has positioned himself on what Bachelard called “the axis of an autonomous imagination” (18). Gregor Samsa’s partial primitiveness which still allows him to think, to feel, to have “temporal explosions” (167) of his being, to desperately attempt to interrelate with his family, is symptomatic.

Chira claims that Gregor Samsa’s loneliness, his anxiety, his monstrous metamorphosis is closely related to the “arbitrary character of the infinite and of the existential absurdity” (63). Such features contaminate the relation between anthropology and health and the effects of this contamination have led to an exaggerated situation. They have been employed in order to describe the suffering of a character, even if they have been dictated by “an imaginary anatomy” (Bachelard, 252).

BIBLIOGRAPHY:

- Bachelard, Gaston. *Dreptul de a visa*. Editura Univers, București, 2009
 Bannister, D., *Perspectives in Personal Construct Theory*, London Academic Press, 1970
 Chira, Vasile, *Studii de pluri-, inter- și transdisciplinaritate*, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu, 2012
 Jung, Carl Gustav. *Memories, Dreams, Reflections* (ED. Anelia Jaffe, Richard and Clara Winston, Trans.). London: Flamingo, 1983
 Kafka, Franz. *The Metamorphosis and Other Stories* (Barnes and Noble Classics Series), New York, 2003

MARTIN SAMUEL MÖCKESCH – TRANSYLVANIAN FOLKLORIST

Monica Negoescu, Assist., PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: Under the influence of the 19th century European ideology, certain Transylvanian Saxon scholars became interested in collecting their own folklore first and, later on, the Romanian and Hungarian ones. As far as the Romanian folklore is concerned, the collections of traditional songs they elaborated and translated, the stories and novels about the Romanians' life they wrote almost two centuries ago show a surprisingly deep knowledge of the Romanian spirituality.

One of the most important figures of the 19th century Transylvanian culture is the Saxon scholar Martin Samuel Möckesch (1813-1890) who comes from a long line of Lutheran priests. After finishing his studies in Berlin he becomes a priest in Proștea Mare and in the same year 1844 he publishes the first two folk songs in original and translation called *Jalea înstrăinatului și Voinicul și murgul*. Two years later he publishes a collection of Romanian folk songs translated into German, *Geistliche Lieder in walachischer Sprache*, as he wants to make known the Romanian folklore to his compatriots.

The present paper tries to take a look at the whole cultural activity regarding the Romanian folklore of this cultural personality of the 19th century.

Keywords: Saxons, Transylvania, Romanian folklore, Möckesch, translation

“Două cărți m-au însoțit până acum: Poveștile Fraților Grimm și Biblia. Încă înainte de a ști să citesc, am cunoscut ambele cărți: mama îmi povestea povești, tata îmi citea Biblia... De aceea cartea poveștilor era cartea mamei, Biblia, a tatălui. Și așa a rămas până astăzi. Și așa cum mama și tata îmi aparțin deopotrivă, așa îmi aparțin Poveștile și Biblia împreună. Este același adevăr pe care l-am întâlnit în ambele cărți, chiar dacă reprezentarea lui este deosebită”.¹

La începutul sec. 19 (1812-1815) Jacob și Wilhelm Grimm publică în două volume o culegere de povești intitulată *Kinder und Hausmärchen* care le va aduce acestora o celebritate mai mare chiar decât dicționarele sau studiile de germanistică publicate. Culegerea și prelucrarea (sau nu!) a poveștilor în spațiul european nu începe, desigur, cu Frații Grimm, ci se înscrie într-un curent mai larg, început cu aproximativ cinci secole în urmă.

La 1525 apare în Italia sub titlul *Il Novellino-Le ciento Novelle Antike*, prima culegere de povești, iar pe la mijlocul secolului, Giovanni Francesco Straparola publică sub titlul *Le piacevoli notti*, o culegere de 74 de povești, din care Clemens Brentano traduce fragmente, trimițând Fraților Grimm șase povești. Un alt volum italian de povești important este și *Povestea poveștilor sau amuzament pentru copii (Lo cunto de li cunti uouero la*

¹ „Zwei Bücher haben mich durch meine Kindheit und Jugendzeit begleitet: Grimms Märchen und die Bibel. Noch bevor ich lesen und schreiben konnte, habe ich diese beiden Bücher kennen und lieben gelernt. Meine Mutter hat mir Märchen erzählt – mein Vater biblische Geschichten. Das Märchenbuch war deshalb für mich von frühest Kindheit an ein «mütterliches» Buch und die Bibel ein «väterliches». Und das ist so geblieben bis heute. Weil aber Mutter und Vater zusammengehören, gehören für mich auch Märchen und Bibel zusammen. Es ist dieselbe Wirklichkeit, die uns in beiden Büchern begegnet, auch wenn die Bilder verschieden sind.“ Arnold Bittlinger, *Es war einmal. Grimms Märchen im Lichte von Tiefenpsychologie und Bibel* (A fost odată. Poveștile Fraților Grimm în lumina psihologiei abisale și a Bibliei), vol. 1, ed. Metanoia, Kindhausen, 2005, pg. 7

trattenimento de' peccerile), publicat un secol mai târziu de Giannbatistae Basile sub titlul *Pentamerone* (influențat de *Decameronul* lui Boccaccio) și prefătat în 1846 de Frații Grimm.

Atât poveștile franceze ale lui Charles Perrault care circulau în Europa începând cu 1697 cât și cele 41 de volume de fabule, povești arabe (*1001 de nopți*), indiene și europene reunite sub titlul *Cabinet des fees*, din care 11 volume sunt traduse la sfârșitul secolului 18 în limba germană ca *Blaue des Bibliothek aller Nationen* reprezintă surse serioase de inspirație pentru culegerea de povești a Fraților Grimm.

Interesul vremii pentru cântece, povești, poezii populare, pentru cultura populară în general a fost stimulat și de J. G. Von Herder (1744-1803) care includea în termenul de *națiune* nu numai limba și tradițiile culturale ci și dansul, muzica, arta, îndemnându-i astfel pe germani la o revizuire a atitudinii față de propria limbă și cultură, el însuși culegând cântece populare publicate sub titlul *Glasuri ale popoarelor în cântece* (*Stimmen der Völker in ihren Liedern*). În lucrările sale *Fragmente cu privire la noua literatură germană* (*Fragmente über die neuere deutsche Literatur*) și *Despre stilul și arta germană* (*Von deutscher Art und Kunst*) militează pentru o literatură proprie originală, fără influențe străine, orientată spre creația poetică populară, dezvoltând și conceptul de „spirit al poporului” (*Volksgeist*) exprimat în și prin limba și literatura unei nații². Influențați de ideile lui J. Von Herder, L. Achim von Arnim și Clemens Brentano vor publica la rândul lor o colecție de legende și cântece populare germane - *Cornul fermecat al băiatului* (*Des Knaben Wunderhorn*) - între 1806 și 1808, cu doar patru ani înaintea *Poveștilor* ...Fraților Grimm.

În ciuda numeroaselor adăugări și eliminări ale unor povești de-a lungul reeditărilor (a doua ediție a *Poveștilor*...cu 170 povești până la a șaptea din 1857 cu 211 povești) datorate criticilor (că nu ar fi destul de *germane* sau că nu ar fi potrivite pentru copii), *Kinder und Hausmärchen*³ își datorează uriașul succes printre altele și variației motivelor provenite din spațiul european și nu numai, chiar Frații Grimm menționând, în ediția a doua, originile internaționale ale multor povești: Rusia, India, Irlanda, Finlanda, țările slavone.

E posibil să existe și origini transilvănene, săsești și românești, în *Poveștile* Fraților Grimm, dacă ținem seama de faptul că la 1845 Albert Schott publică la Stuttgart și Tübingen un volum de basme bănățene intitulat *Povești românești* (*Walachische Märchen*) culese de fratele său, Arthur Schott, administrator al unei moșii de lângă Oravița; o altă posibilă explicație ar fi că printre poveștile culese de Joseph Haltrich sub titlul "Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen" ("Povești populare germane din ținutul sașilor în Transilvania"), dintre care înainte de publicare, acesta trimite câteva și Fraților Grimm, sunt și unele românești.

Fabule despre animale există nu doar la Frații Grimm ("Prieteșugul dintre șoarece și pisică") ci și în literatura populară românească ("Șoarecele de câmp și șoarecele de oraș", "Câinele, pisica și șoarecele") sau povești în care fete frumoase se căsătoresc cu un porc sau arici ("Hans, ariciul meu") se regăsesc și la noi ("Porcul fermecat" sau "Povestea porcului").

Puternic influențați de mișcările progresiste din Europa secolului 19 (și de modelele menționate mai sus), mai ales din Germania, unde – în ciuda opreliștilor autorităților imperiale – își fac studiile, intelectualii sași se orientează spre culegerea de folclor săsesc mai întâi, dorind astfel să facă dovada unui anumit spirit german existent încă în Transilvania. Orientarea învățaților sași spre spațiul cultural german se datorează nu doar studiilor făcute în universitățile din Berlin și Leipzig (ca fii de pastori protestanți), ci și legăturilor stabilite cu

²apud Helmut Protze - *Leipzig und Siebenbürgen. Siebenbürger in Leipzig* – în *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 19 (1996), Heft 2

³*Poveștile Fraților Grimm*, București, introducere V. Constantinescu, ed. Polirom, 2000

intelectualitatea germană de la vremea respectivă, fapt dovedit și de corespondența importantă existentă între Frații Grimm și aceștia⁴. Însuși Herder observa pe la sfârșitul sec. 18 greutatea pe care sașii din Transilvania, această ”insulă de germanitate”, le întâmpinau.⁵

Interesul învățaților sași pentru etnia română se manifestă încă înainte de secolul 19, dacă ar fi să-l amintim pe Johann Troester din Sibiu cu volumul său din 1666 publicat la Nürnberg *Das Alt und Neu Teutsche Dacia. Das ist: Neue Beschreibung des Landes Siebenbürgens*, în care, pe lângă aspectele istorice și descrierile celorlalte nații (sașii, secuii și ungurii) oferă una dintre primele descrieri amănunțite ale vieții, portului și obiceiurilor românilor.

Revenind însă la secolul 19, pe lângă atracția pe care folclorul românesc o exercita asupra intelectualilor sași prin noutatea, prin exotismul său, aceștia mai aveau și un alt scop declarat și anume obținerea unor drepturi comune în Imperiu, după cum spuneau ei înșiși „trăind în mijlocul acestui popor avem nu numai pretenția firească pentru aceasta, dar ne va fi și cel mai ușor de a ne impune pretenția”⁶.

O personalitate importantă a intelectualității săsești este și Martin Samuel Möckesch, ale cărui date biografice sunt date în cele ce urmează: se naște în comuna Rusciori, Sibiu, în anul 1813, în familia pastorului Johann Michael Möckesch. După absolvirea Școlii gimnaziale din Sibiu în 1835 îl găsim învățător în comuna Cristian pentru scurt timp însă, deoarece un an mai târziu pleacă la Berlin pentru a studia filozofia. După absolvirea studiilor de teologie în țară în 1839 va ocupa în perioada 1840-1845 postul de profesor la Școala elementară, iar ulterior la nou înființata școală de meserii din Sibiu. În același timp publică primele două poezii în original și traduceri, *Jalea înstrăinatului* și *Voinicul și murgul* în revista *Transsilvania, Beiblatt zum Siebenbürger Boten*. Doi ani mai târziu publică traduceri din limba română, *Geistliche Lieder in walachischer Sprache*, dorind să facă cunoscută poezia populară românească și compatrioților săi. În 1845 este ales preot paroh al comunității din Bungard, Sibiu; aici va sprijini cu bani (obținuți din vânzarea volumului său *Geistliche Lieder in walachischer Sprache*) cumpărarea unui instrument de orgă în biserica evanghelică din localitate. În anii următori va fi ales preot paroh în Făgăraș, Târnava, Marpod până în 1870 când pleacă la București unde va conduce împreună cu soția o școală germană privată, predând atât în germană cât și în românește. Va trebui să renunțe însă la activitatea didactică datorită astmului de care suferea, întorcându-se la Sibiu în 1886. Moare la 15 aprilie 1890 în Spitalul orășenesc din Sibiu.

Lucrările publicate de Möckesch de-a lungul vieții dovedesc un spirit deschis către istorie (în lucrarea sa, *Beweise für die celtische Abstammung der Walachen oder Rumänen, besonders derer, welcher in Grossfürstenthume Siebenbürger leben*, încearcă să demonstreze originea celtică a românilor transilvăneni), către literatură cultă (în 1862 publică un volum de poezii proprii, intitulat *Ernst und Scherz*, iar în dorința sa de a face cunoscută literatura română în spațiul vorbitorilor de limbă germană, va traduce și creații de Dimitrie Cantemir, poezii de I. Heliade Rădulescu etc) și populară (prin culegerea și traducerea în limba germană a unor cântece populare românești și țigănești).

⁴Importantă nu prin volumul ei, ci prin ideile exprimate, vezi *Briefe an Georg Daniel Teutsch*, ediție îngrijită de Monica Vlaicu, ed. Böhlau, Köln, Weimar, Wien, 1994

⁵ Helmut Protze - *Leipzig und Siebenbürgen. Siebenbürger in Leipzig* – în *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 19 (1996), Heft 2, pg. 157

⁶ Recenzie nesemnată a vol. *Walachische Märchen* de Arthur și Albert Schott, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, serie veche, vol. 2, Sibiu, 1846, p. 498

Cea mai importantă lucrare a lui Martin Samuel Möckesch pentru folclorul românesc este broșura *Romänische Dichtungen*, publicată în 1851 la Sibiu. În prefața ei, autorul mărturisește că a cules și tradus în germană cântece populare și poezie cultă românească deoarece a dorit să arate cititorului german necunoscător al limbii române, spiritul acestei națiuni, iar ”spiritul și limba unei nații se află cel mai bine din poezia sa”⁷. Va critica însă latinizarea excesivă a limbii române, observând că de cele mai multe ori poezii înlocuiesc termenii de origine slavă sau greacă fără a le păsa dacă poezia devine de neînțeles. Mai critică de asemenea și creația de dincoace și de dincolo de Carpați, observând că în Moldova și Muntenia mai ales se publică orice, pe când în Transilvania doar aceia care au o scilpire de geniu poetic, ”poetisches Genie”, pot să publice.

În continuare abordează poezia românească din perspectiva genului, încadrând-o în genul liric având ca subiect dragostea (în opinia sa, puține poezii au conținut epic, precum legende, povestiri). Genul dramatic este reprezentat foarte bine de traduceri din engleză și franceză, iar în ceea ce privește forma, aceasta nu are nimic nou, ea fiind cea folosită în restul Europei. Möckesch va nota și el, ca și Franz Joseph Sulzer în lucrarea sa, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, că limba română se potrivește minunat poeziei, cuvintele formând rime dintre cele mai reușite.

Importanța volumului constă și în faptul că este bilingv, fiind singurul publicat în acest fel și, mai mult decât atât, varianta originală este redată fără modificări (cu excepția reproducerii în strofe) cu litere latine după ortoepia germană, în timp ce traducerea în germană este în litere gotice. Motivul mărturisit de Möckesch este că cititorului german cunoscător cât de puțin al limbii române îi va fi mai ușor să citească în litere latine decât în cele chirilice folosite de români în perioada respectivă.

Dintre cele 34 de titluri cuprinse în volum, 6 aparțin literaturii culte, ele fiind traduceri ale creațiilor lui A. Cantemir (1), K. A. Rosetti(1), D. Bolintineanu(2), I. H. Rădulescu(2), restul fiind cântece populare culese de Möckesch, cum ar fi doine de dragoste, strigături, dar și texte mai puțin cunoscute, ex. nr. 2, pg. 6: *Dragoste veșnică*, redat parțial în cele ce urmează:

*Drage leale, mindra mea,
De tsche eshti ku voie rea?
Skimbe ani tsche vor vrea
Dragostea va reminea.*

*Holdes Mädchen, Schönste mein,
Warum willst du dich nicht freu'n?
Mag voll Wechsel Alles sein,
Bleibt doch meine Liebe dein.*

*Bate ventul ket de retsche,
Valea mekar se se setsche,
Florile'n dschos se se pletsche:
Dor de tine nu me tretsche.*

*Kalte Lüfte mögen wehen,
Trocken alle Bäche stehen,
Welk zu Grund die Blumen gehen:
Ewig werd' ich nach dir spähen.*

tsche=ce, dsch=j, sch=ș, tz=ț

Preocuparea pentru transpunerea cât mai fidelă posibil a originalului românesc se observă nu numai în păstrarea metricii românești, ci și în notele de subsol prin care Möckesch explică termenii intraductibili sau eventualele schimbări pe care le-a făcut datorită necesității păstrării rimei. Iată câteva exemple:

⁷”...dass man der Geißt und die Sprache einer Nation am besten aus ihren Gedichten kennen lernt”, Martin Samuel Möckesch, în Prefața (Vorrede) volumului *Romänische Dichtungen ins Deutsche übersetzt*, ed. Theodor Steinhausen, Sibiu, 1851

Pg. 6: *Leale* wird eigentlich nur die ältere Schwester, und *bade* oder *beditza* nur der ältere Bruder genannt, doch bedienen sich auch Liebende dieser Ausdrücke. (Leale se numește sora mai mare, iar bade sau beditza, fratele mai mare, însă aici are sensul de iubită. tr. n.)

Sau

Pg. 35: *statt Eichenlaub, wie es im Originale heißt, des Reimes wegen, Laub von Linden gesetzt.* (în loc de stejar, ca în original, s-a folosit frunză de tei datorită păstrării rimei)

Etc.

În 1885, Ludwig Vinzenz Fischer în al său *Repertorium* publicat în foileton în revista *Romänische Revue* editată de Cornelius Diaconovich îi făcea o critică elogioasă intelectualului sas, iar aceasta nu era singura recunoaștere: cu câțiva ani mai înainte, Regele Franz Joseph I îl decora pe Martin Samuel Möckesch pentru merite deosebite, acesta rămânând o figură importantă în cultura Transilvană a secolului 19 și nu numai.

BIBLIOGRAPHY:

1. Gh. Pavelescu – *Studii și cercetări de folclor*, ed. Minerva, București, 1971
2. Ov. Bârlea – *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974
3. Hanni Markel – *Prima generație de folcloriști sași în Anuarul de folclor III-IV*, Cluj, 1983
4. Arnold Bittlinger - *Es war einmal. Grimms Märchen im Lichte von Tiefenpsychologie und Bibel*, Metanoia, Kindhausen, 2005
5. *Poveștile Fraților Grimm*, București, introducere V. Constantinescu, ed. Polirom, 2000
6. August Ludwig Schlözer - *Kritische Sammlungen zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, cu un cuvânt înainte de Harald Zimmermann, Köln, Wien 1979, vol. 3
7. Recenzie nesemnată a vol. *Walachische Märchen* de Arthur și Albert Schott, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, serie veche, vol. 2, Sibiu, 1846, p. 498
8. *Briefe an Georg Daniel Teutsch*, ediție îngrijită de Monica Vlaicu, ed. Böhlau, Köln, Weimar, Wien, 1994
9. J. Haltrich – *Sächsische Volksmärchen aus Siebenbürgen*, Saur, München 1990,
10. Gh. Vrabie – *Folcloristica română*, București, 1968
11. Anca Goția - *Preocupări ale cărturarilor germani din Banat și Transilvania pentru folclorul românesc în secolul XIX*, în *Studii de istorie a naționalităților conlocuitoare din România și a înfrățirii lor cu națiunea română*, vol. II, Ed. Politică, București, 1976
12. Simion Retegan – *Interferențe politice româno-săsești în perioada guvernării liberale (1860-1867)* în *Studii de istorie a naționalităților conlocuitoare din România și a înfrățirii lor cu națiunea română*, vol. II, Ed. Politică, București, 1976
13. Joachim Wittstock – *Relații culturale dintre românii și sașii transilvăneni în anii 1800-1918* în *Studii de istorie a naționalităților conlocuitoare din România și a înfrățirii lor cu națiunea română*, vol. II, Ed. Politică, București, 1976
14. Ludwig Vinzenz Fischer, *Die Romänische Literatur in Deutschland. Ein Repertorium* în *Romänische Revue*, Viena, 1895
15. Iordan Datcu, S. C. Stroescu – *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc*, București, 1979
16. Helmut Protze - *Leipzig und Siebenbürgen. Siebenbürger in Leipzig* – în *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 19 (1996), Heft 2
17. Johann Gottfried Herder: *Sämmtliche Werke*, editate de von Bernhard Suphan, vol. 20. Berlin, 1880, p. 303-305. Recenzia lui Herder apare în 1798 în „Erfurter Nachrichten“

18. Ilie Moise – *Sibiu-Repere etnologice*, Forumul Democrat al Germanilor din România, Sibiu, 2004
19. Ilie Moise – *Contribuții ale cărturarilor germani din Banat și Transilvania la dezvoltarea folcloristicii românești* în rev. *Transilvania*, nr. 7/1983, an. XII, Sibiu
20. Papadima Ovidiu, *Literatură populară română*, Editura pentru Literatură, 1968
21. Samuel Möckesch - *Romänische Dichtungen*, Sibiu, Th. Steinhausen, 1851
22. C. Diaconovich – *Enciclopedia română*, vol. II, Sibiu, 1900

Reviste

1. Rev. *Transsilvania. Beiblatt zum Siebenbürger Boten*, nr. 47, Sibiu, 1844
2. *Romänische Revue*, Timișoara, 1978, pr. 39

THE LIVING METAPHOR IN THE TRANSLITERARY WORKS OF CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Ion Popescu-Brădiceni, Assist. Prof., PhD, "Constantin Brancusi" University, Targu Jiu

Abstract: In his reflections and aphorisms, in all text fragments, Constantin Brancusi has made use of metaphor and transmetaphor. Postulating a reality which contains "The Being together with the non-being", a transmodern metaphor can have as starting point a logic of the included tertium quid. In this reinvented context, the stylistic idiom practiced by Constantin Brancusi as homo scriptor and as speaker of art and self, as sculptor and man, the coordinates are different, and the written language/or spoken language is figuratively configured, but in order to designate the absolute language, understood as metalanguage and as translanguage/ as meta and transliterature. Thus, on this new (meta)theoretical construct the concept of live metaphor is automatically imposed, that is to say of a metaphor in the order of the discourse, of metaphor as an heuristic function and as discursive figure, of a metaphor produced at the level of the phrase, seen as a whole. Brancusi's metaphor of invention/reinvention produces/creates a meaning meant to clarify the contemplating admirers on an exceptional plastic work, as deep and as high as possible.

Keywords: *name, identity, configuration, effect, innovation, likeness, master, fiction, unobtrusiveness of earth, torsion, trans-speech, pleasure*

I. Introducere.

Paradigma transmodernă

I.1. Figura esențială prin care se exprimă „Scriitorul” Constantin Brâncuși, este metafora: fie ea considerată în sens restrâns (comparație subînțeleasă în virtutea căreia cuvântul-imagine înlocuiește cuvântul - obiect) fie ea prin extensie ca limbaj figurat, fie ca metaforă plasticizantă (ca apropiere a unui fapt de altul sau ca transfer de termeni de la unul asupra celuilalt cu funcție de tehnică compensatorie), dar mai ales ca metaforă revelatorie, al cărei rol este să scoată la iveală („ascunsul”, „misterul”), prin mijloace pe care le pune la îndemână lumea imaginară, rezultatul constând în anularea înțelesului obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune[1], ori ca metaforă vie (a se citi: transmetaforă).

I.2. S-a referit sculptorul-scriitor direct la „metaforă?” Sau, de fapt, el a anticipat, genialoid cum era, „transmetafora” specifică actualmente transmodernității care a ajuns, pare-se, și în Europa, la o maturitate nu atât autoreflexivă cât transreflexivă? E valabilă și prima cale de abordare dar, cum e una deja bătătorită, prefer să mă ocup de receptarea ei din perspectiva cotiturii transmoderne. Umanismul existențialist păstrase încă Ființa ca referențial metaforic, pe care o contrapusese nimicului sartrian. Umanismul postmodern a rămas în problematica libertății dar a rupt-o de orice formă de transcendență, de orice posibilitate de centrare ontologică. Cultura integrală (totală) este văzută ca sinteză între tradiționalism și modernitate, una construcționistă, strict specifică gândirii transmoderne. Pe aceasta Antonio Sandu o definește ca fiind opusă celei postmoderne, care ar avea de exemplu ca o trăsătură distinctă neîncrederea față de metapovestiri (metadiscursuri); centrat în deconstrucție, postmodernismul a fost și este condamnat la a fi o hermeneutică prea diversificată și polimorfică. În schimb, prin analogie cu cotitura lingvistică (care a fost centrată pe jocurile de limbaj ca o modalitate de construcție/ reconstrucție a realității cotitura transmodernă se centrează pe jocul ontologic generat de transparența la cunoaștere și evident la transcunoaștere) [2].

I.3. Paradigma transmodernă are ca fundament unificarea. Epistemologia specifică transmodernității este una construcționistă, determinată de metafizica cuantică. Reconstrucția tabloului lumii este o permanentă negociere a modelelor corelate cu noile date experimentale.

Contemplația este o ieșire din eu pentru a comunica cu existența. Dar - reconsider salutar - prin „Coloana fără sfârșit” Constantin Brâncuși redă metafizicii verticabilitatea. Postulând o realitate care conține” Ființa alături de Neființă”, o metaforă transmodernă poate avea ca punct de plecare o logică a terțului inclus în maniera propusă de Basarab Nicolescu [3], Stéphane Lupasco [4], și Cassian Maria Spiridon [5], ori Emanuela Ilie [6] sau Petre Țuțea [7].

I. 4. În acest context reinventat, firește că în idiomul stilistic practicat de Constantin Brâncuși ca homo scriptor și ca vorbitor, nimic nu mai e ca înainte (ori la fel). Coordonatele sunt diferite, iar limbajul scris și/ sau oral se configurează figurativ dar pentru a desemna limbajul absolut (înțeles ca metalimbaj și chiar ca translimbaj), ca transliteratură cum exact o definește Pompiliu Crăciunescu; în raport cu figura misterului și cu forma simbolică a triumphiului dreptunghic „laturile formând unghiul drept corespund poeziei și metafizicii, a treia latură – ipotenuza – reprezintă epistemologia” (atenție la termenul instituit revoluționar – n.m).

În opera scripturală a lui Constantin Brâncuși, revizuită din perspectiva acestui triumphi dreptunghic și transcosmologic (transcosmologia, adică percepția organică a ceea ce se află între, peste și dincolo de orice cosmos, e posibilă prin prezența în noi a Terțului Ascuns –n.m., I.P.B.) și este anticipată – repet – o transliteratură în care se reflectă lumea lui Constantin Brâncuși – un veritabil cosmos transliterar, o neașteptată tehnică a cunoașterii, similară celor utilizate de poeți și fizicieni. Îndelunga ședere în Franța a lui Constantin Brâncuși a impregnat gândirea Demiurgului din Hobița Gorjului de spiritul Școlii Franceze, caracterizată prin triada rigoare, finețe, umanism. Rigoarea este desigur cea a limbajului scris sau rostit (căci nu mă refer la cel al sculpturii, graficii, fotografiei, mulajului etc, -n.m.) unde fiecare cuvânt are locul și funcția sa. Finețea – continuu să explic – este cea a gândirii,; nuanța este privilegiată într-o gândire care încearcă să-și găsească rostul prin cuvinte deseori incapabile a exprima Realitatea în întregime; iar umanismul este de ordin spiritual: totul este centrat pe ființa umană, dar o transcende, generând atitudinea transumanistă și pe Homo sui transcendentalis. Fiindcă, în cele din urmă, ce a căutat, ca autor de transliteratură, Brâncuși? Ființa ființelor? Structura flexibilă și orientată către întâmpinarea complexității? Apofatismul artei, care reunește apofatismul mistic, într-un univers constituind o punte între ființă și gnoză, grație ternarului iubire-cunoaștere-revelație? Resurecția Sacralului? Magia limbajului, care permite interacțiunea armonioasă între literatură, metafizică, știință, tehnologie și ezoterism, explorând, la frontierele dintre ele, un nou univers – transdisciplinar – al Cunoașterii prin Arta Totală? Sufletul însuși, pe care să-l surprindă în mișcarea sa vie spre desăvârșirea divină? [8]

I.5. Astfel, pe acest nou construct (meta) teoretic se impune, automat, conceptul de metaforă vie al lui Paul Ricoeur. Conform opiniei acestui strălucit filozof francez contemporan, metafora vie este metafora în ordinea discursului, metafora ca figură discursivizată, metafora ca funcție euristică, metafora produsă la nivelul frazei văzută fiind ca un tot ș.a.m.d.

Ca să mă fac pe deplin înțeles, metafora vie care devine din caz al denumirii deviate un caz al predicției nonpertinente e altceva decât metafora plasticizantă și chiar revelatoare.

Antinomia dintre semantică (pentru care fraza e purtătoarea semnificației complete minimale) și semiotică (pentru care cuvântul este un semn în cadrul codului lexical) va fi fost transgresată în cadrul hermeneuticii aplicate și o primă problemă pe care și-o asumă – spre rezolvare – studiul meu este mecanismul brâncușian prin care a sa metaforă de invenție / reinventare / produce / creează sens, menit să-i lămurească pe admiratorii / contemplatorii operei sale plastice cât se poate mai adânc și mai înalt.[9]

Am optat, ca și Mihai Cimpoi, pentru un demers de factura mesajului integrator. Iată ce afirmă academicianul basarabean: „Brâncuși a descoperit Oul (și Ovoidul) ca mare simbol al Începutului. Din Oul lui sculptural se va naște nu numai întreaga sculptură modernă, ci și întreaga poezie a secolului al XX-lea, Rilke, Pound, Apollinaire și alți mari poeți fiind și intimi ai Atelierului său parizian. Și marii poeți români interbelici sau postbelici – Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, Stănescu – se revendică de la brâncușiana artă a esențelor. Brâncuși mai descoperă Mișcarea și Tăcerea, alte două dimensiuni esențiale ale existenței. Mișcarea ca început de viață, ca drum al destinului, ca o comunicare între Cer și Pământ. Mișcările se adună, la el, într-o singură curbă a universului, eminesciană și einsteniană. Ele pornesc din tumultul apelor, al veșnicilor călătore, pornesc pe orizontala Pământului, apoi se avântă în slăvilă Cerului, care reprezintă Tăcerea Absolută. Pleacă din nesfârșire și nu mai sfârșesc în ne-sfârșire! Acesta ar fi mesajul lui Brâncuși care este, după Jean Cassou, cel mai mare sculptor al tuturor timpurilor”. [10]

Ca să-mi institui și propriul topos (trans)hermeneutic, termin această introducere prin a-l institui pe Constantin Brâncuși și printre prozatorii și poeții de primă linie ai Europei, inclusiv firește și ai României de ieri, de azi, și de mâine. Urmează demonstrația ca atare punct cu punct. Studium et punctum. Fiat lux!

Note bibliografice:

1. Vezi Irina Petraș: Fabrica de literatură, ed. Paralela 45, Pitești, 2003, pp.109-111.
2. Antonio Sandu: Dimensiuni etice ale comunicării în postmodernitate; vezi capitolul „Cotitura transmodernă: o paradigmă a timpului prezent”; ed. Lumen, Iași, 2009, pp27-34.
3. Vezi Basarab Nicolescu: Transdisciplinaritatea. Manifest; trad. de H.M. Vasilescu; Polirom, Iași, 1999.
4. Vezi Stéphane Lupasco: Logica dinamică a contradictoriului; cuv.în.de Constantin Noica; trad. și postf. de Vasile Sporici; ed. Politică, București, 1982.
5. Vezi, de asemenea, Cassian Maria Spiridon: Aventurile terțului; ed. Curtea Veche, București, 2009.
6. Vezi totodată, Emanuella Ilie: Basarab Nicolescu. Eseu monografic; ed. Curtea Veche, București, 2009.
7. Vezi, și Petre Țuțea: Mircea Eliade; ediție de Tudor B. Munteanu; ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2007
8. Vezi prefața lui Basarab Nicolescu: „O întâmplare dincolo de spațiu și de timp: Vintilă Horia și Pompiliu Crăciunescu”, la cartea lui Pompiliu Crăciunescu: „Vintilă Horia: transliteratură și realitate”, ed. Curtea Veche, București, 2011.
9. Paul Ricoeur: Metafora vie; trad. și cuv.în. de Irina Mavrodin; ed. Univers, București, 1984.
10. Mihai Cimpoi: Zeul Ascuns. Microeseuri despre labirint, ed. Prut Internațional, Chișinău, 2002, pp. 52-53.

II. Referința dedublată și redescrierea prin ficțiune

II. 1. Nerevendicându-se din suprarealism, cubism, barochism, Constantin Brâncuși precizează: „Eu, cu noul meu, vin din ceva foarte vechi”[1]. Fiind un inventator autentic, s-a încrezut în metaforă mai mult ca-n orice figură stilistică întrucât opera lui Brâncuși nu este o expresie locală, „ea este esența celei mai înalte expresii”[2].

II. 2. O secțiune din volumul trilingv al Soranei Georgescu-Gorjan „Așa grăit-a Brâncuși” este intitulat „Metaforele lui Brâncuși / Les métaphores de Brancusi / Brancusi's metaphors”. Indiciul este, categoric, profitabil întreprinderii mele. „Dacă cineva nu găsește

cheia, eu nu pot s-o dau” ne/mă avertizează ironic Brâncuși. Nici n-ar fi cazul, căci în ceea ce mă privește eu am găsit una din aceste chei: (trans)metafora care, în viziunea artistului cugetător, e „o formă a meditației, adică o tehnică filosofică”, iar „poezia pură este rugăciune”[3], „evoluția spiritului”[4] care, și el, e „scafandru lumini”[5]; acesta cu forța-i de înnobilare „se desfășoară ca o spirală în jurul unui nucleu etern”[6]. „Astfel plastica nu este o chestiune literară, ci o chestiune care trăiește independent”[7].

Fiind întrutotul de acord, cu maestrul, mă delimitez, prompt, și intervin nici acum pe cont propriu; fiindcă același „spirit esopico-socratic” își informează la fel de diligent partenerul hermeneutic: „Greșești și când spui că nu e necesar să le dau nume sculpturilor mele, căci totul trebuie să poarte un nume”[8]. Numindu-și, ca orice nomotet care-și respectă statura de creator ex nihilo, capodoperele, Brâncuși a recurs la transmetaforă / la personificare / la comparație etc. Dar metafora revelatoare e regina panopliei sale transliterare. Citez, ca să nu fiu acuzat de falsă persuasiune: „Oamenii învățaseră cum să reveleze prin arta lor (s.m.), cum să personifice aceste forțe divine”. Și continuu să reproduc din acest rezumat aparținând lui V.G. Paleolog, tocmai pentru a face imposibilă orice contrazicere: „Astăzi filosofia ne face să concepem un act creator unic, o lege universală, impersonală, nedefinită, din care emană tot ce există. Aceasta este legea universală căreia arta trebuie să-i fie manifestare, supunându-se principiilor și eliberându-se de convenții perimate care, acum, au devenit inutile și induc în eroare”[9]. Și cum fiecare din formele brâncușiene este, în sine, o ființă vie, este o entitate cu propria-i viață, cu trăsături caracteristice de netăgăduit, numele lor nu pot fi decât „metafore vii”. Fiindcă, indiscutabil, „arta trebuie să pătrundă în spiritul naturii și, la rândul ei, să zămislească așa cum face natura, să creeze ființe înzestrate cu forme și viață proprie”[10]. „Antropomorfismul l-a împins pe om să se reprezinte pe el însuși pentru a exprima naturalul și supranaturalul”[11]. „Astăzi arta deschide poarta care duce spre principiul creator, spre frumosul absolut al legii universale”[12]. „Cei care au păstrat în ei înșiși armonia vie (s.m.) care există în toate ființele, propria lor natură, vor înțelege negreșit arta modernă, pentru că vor vibra la sentimentul legilor naturii”[13] dar și pe cea transmodernă, pentru că „modelul unor astfel de logici bazate pe principiul terțului inclus stă la baza unor doctrine mistice din analiza cărora, pe baza metodologiei construcționist-fractalice, se pot analiza modele de ontologii posibile de construit în paradigma transmodernă”[14]. „Artele n-au existat niciodată de sine stătător” fiindcă „ele au fost întotdeauna apanajul religiilor”[15]. „De fiecare dată când privim arta religioasă, vedem că au fost create la un moment dat lucruri foarte frumoase”[16]. Însă „pentru a gusta cu adevărat o frumusețe trebuie să fie cel puțin reflectarea propriului eu, dacă nu întreaga fulgerare”[17].

II. 3. Așadar îi este profund proprie lui Constantin Brâncuși metafora ca atare și, în mod oarecum diferit, metafora vie, exact în termenii fixați de Paul Ricoeur. Adică metafora de invenție, grație căreia semantica cuvântului se integrează în semantica frazei: „Nu există artiști, ci numai oameni care simt nevoia să lucreze în bucurie, să cânte asemeni păsărilor. De îndată ce apare artistul, arta dispare”[18]. Ca metasemem, metafora e „o sintagmă în care apar în mod contradictoriu identitatea a doi semnificanți și non-identitatea a doi semnificați corespunzători”[19].

Reducerea metaforică se încheie atunci când cititorul descoperă cel de-al treilea termen, virtual, punct de legătură între ceilalți doi. Metafora extrapolează, ea se bazează pe o identitate reală, manifestată prin intersectarea a doi termeni în scopul afirmării identității termenilor întregi. Metafora extinde până la reunirea celor doi termeni o proprietate care nu aparține decât intersectării lor. Astfel – caută a ne încredința Brâncuși prin metafore concepute diferit / diferent – „arta este ca o epavă în plină lumină”[20] iar artistul „e ca viermele în mătase”[21]. La fel, „plăcerea cu care lucrează artistul e inima artei lui”[22], cum „arta este scândura care te salvează după naufragiu”[23].

Fiecare scriitor, artist sau simplu cititor poate avea o reprezentare proprie, esențial e însă să se stabilească cel mai scurt itinerar pe care două obiecte se pot întâlni: demersul e urmărit până la epuizarea tuturor diferențelor. Așa pare să se comporte și Constantin Brâncuși metaforistul și aforistul. Ca și în cazul lui Derrida, și el își asumă diferența / diferența în propria sa limbă, pe care o determină „să vorbească în sensul binelui și al frumosului”[24] în maniera derridaiană, care este „originea ce nu se dă niciodată la prezent a ceea ce este, cu toate configurațiile lui posibile”. „Această *différance* care nu se prezintă niciodată (își amână în permanență prezența), care se rezervă și nu se expune niciodată, lasă urme în ceea ce este prezent și îl diferențiază tot așa cum diferitele configurații”[25] în care se prezintă opera lui Brâncuși apelează extrem de des la (trans)metaforă, la metafora vie care poate și trebuie să fie definită ca transpunere a numelui dat, fiindcă purtătorul efectului de sens metaforic rămâne cuvântul. Căci, chiar în cadrul discursului, tot cuvântul asigură funcția de identitate semantică, identitate modificată/ „alterată” de către metaforă.

Metafora brâncușiană este deopotrivă tributară noii retorici, aspect ce-i înlesnește aprehendarea specificației metaforei-enunț, continuând a menține primatul metaforei-cuvânt, căci Brâncuși se apropie de punctul de vedere hermeneutic reexaminând ideea de inovație semantică (crearea unei noi pertinente semantice – n.m., I.P.B.).

Conceptul de asemănare este, în acest context, privit sub o nouă lumină, teza prin care asemănarea este indisolubil legată de o teorie a substituției fiind contestată în favoarea unei teorii a asemănării înțeleasă ca o tensiune între identitate și diferență în cadrul operației predicative puse în mișcare prin inovația semantică. Prin urmare „Coloana fără sfârșit e aidoma unui cântec etern care ne poartă în infinit, dincolo de orice durere și bucurie artificială”[26]. „Ar fi mult mai firesc ca rânduiala oamenilor să fie orizontală, asemeni firelor de grâu, care se desfășoară pe întinsul lanului și primesc, la fel și bătaia vântului, și arșița soarelui, și ploaia și lumina și binecuvântarea cerului”[27].

Relegată de travaliul asemănării, imaginația nu mai este o funcție a imaginii în sensul cvasisenzorial al cuvântului ci „puterea de a vedea ca...”, dimensiune a operației propriu-zis semantice care constă în a vedea ceea ce este asemănător în ceea ce nu se aseamănă. C. Brâncuși afirmă neînduplecat: „În artă ceea ce contează este bucuria. Nu e nevoie să înțelegi. Ești fericit că vezi? Ajunge.”[28]. Și exclamă tot strategic: „Ce poate fi mai minunat decât privilegiul de care se bucură omul, de a fi viu și de a fi în stare să vadă și să descopere frumosul din jurul său!”[29]. Brâncuși, asemenea lui I.L.Caragiale, știe tot, vede tot, aude tot. Are ochi în urechi, urechi în ochi. E un maestru pe deplin, căci se apropie de sensul real al lucrurilor.

II. 4. Când apelează la puterea creatoare a limbajului, Brâncuși apără și dezvoltă puterea euristică a limbajului desfășurată de ficțiune. Citez, iarăși, spre a nu fi suspectat de forțarea bunului-simț interpretativ: „Închipuiți-vă că într-o bună zi oamenii s-ar hotărî să ridice într-o piață imensă Pasărea de aur, mare și sveltă – poate până la cer –, închipuiți-vă atunci frenezia mulțimii care ar dănuți în jurul acestui nou soare”[30]. Care va să zică „arta este creare de lucruri pe care nu le cunoști”[31]. Ea este „altceva decât redarea vieții: transfigurarea ei”[32]. „Este frumosul care se naște ca o plantă”[33].

Ca să conchid, de-a doua oară, în acest studiu, discursul poetic-metaforic brâncușian este deopotrivă nonreferențial și autoreferențial. După Paul Ricoeur, unei asemenea concepții nonreferențiale a discursului poetic îi poate fi opusă ideea că suspendarea referinței laterale este condiția prin care devine cu putință eliberarea unei puteri de referință de gradul doi, care este propriu-zis referința poetică[34]. „Gândește-te că stejarul din fața ta este un bunic înțelept și sfătos. Vorba daltei tale trebuie să fie respectuoasă și iubitoare”[35]. „Cocoșul meu nu e cocoș, Pasărea mea nu este pasăre. Sunt simboluri”[36]. „Coloana fără sfârșit: Pendulul răsturnat al

timpului.”[37]. „Cumintența pământului a fost încercarea mea de a de fundul mării cu degetul arătător”[38].

Nu trebuie deci vorbit numai de dublu sens ci de referința dedublată, bazată pe redescoperire prin ficțiune. Așadar, metafora brâncușiană este un punct retoric și transretoric prin care discursul pune în libertate puterea pe care o au anumite ficțiuni de a redescoperi realitatea antimimetic (mithos + mimesis = poiesis a limbajului)

Note bibliografice:

1. Sorana Georgescu-Gorjan: Așa grăit-a Brâncuși / Ainsi parlait Brancusi / Thus spoke Brancusi; Ed. Fundația Scrisul Românesc; Craiova, 2012, p.187
2. Idem, ibidem, p.193
3. Ibidem, p.310
4. Ibidem, p.333
5. Ibidem, p.334
6. Ibidem, p.340
7. Ibidem, p.341
8. Ibidem, p.342
9. Ibidem, p.365
10. Ibidem, p.367
11. Ibidem, p.371
12. Ibidem, p.373
13. Ibidem, p.374
14. Antonio Sandu: Dimensiuni etice ale comunicării în postmodernitate; ed. Lumen, Iași, 2009, p.120
15. Sorana Georgescu-Gorjan: op.cit., p.69
16. Idem, ibidem
17. Ibidem, p.79
18. Ibidem, p.65
19. Grupul μ (J.Dubois, F.Edeline, J.M.Klinkenberg, P.Minguet, F.Pire, H.Trinon): Retorica generală; ed. Univers, București, 1974; trad.și note de Antonia Constantinescu și Ileana Littera; p.156
20. Sorana Georgescu-Gorjan, op.cit., ibidem
21. Ibidem;
22. Ibidem, p.68
23. Ibidem, p.70
24. Ibidem, p.97
25. Jacques Derrida: Scriitura și diferența; trad. de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag; pref. de Radu Toma; ed. Univers, București, 1998, p.13
26. Sorana Georgescu-Gorjan: op.cit., p.122
27. Idem, ibidem, p.318
28. Ibidem, p.86
29. Ibidem, p.80
30. Ibidem, p.110
31. Ibidem, p.53
32. Ibidem, p.59
33. Ibidem, p.63
34. Paul Ricoeur, op.cit., p.10
35. Sorana Georgescu-Gorjan: op.cit., p.102

36. Ibidem, p.120

37. Ibidem, p.124

38. Ibidem, p.126.

III. Creatorul unor începuturi de forme

Teoria referinței metaforice duce apoi către necesitatea elucidării și discursul filosofic. Un întreg volum de comunicări și texte, coordonat de Ion Pogorilovschi și publicat de Nicolae Diaconu la editura sa, în 2001, se ocupă de Brâncuși, artist filosof[1].

Așa cum a practicat-o Constantin Brâncuși, nici o filosofie nu purcede, nici nemijlocit și nici mijlocit, din poetică. Dimpotrivă, discursul care se străduie să opereze reluarea ontologiei implicită enunțului metaforic e un alt discurs.

Stabilind această diferență, Paul Ricoeur încercase de fapt o redefinire a specificului poetic, limitat la ceea ce este prin chiar faptul de a întemeia adevărul metaforic, adică acea inovație de sens ce are loc la nivelul întregului enunț, obținută prin torsiunea sensului literal al cuvintelor, inovație de sens prin care se constituie metafora vie[2].

În această altfelitate transversală, funcția ludică transformă limbajul în paralimbaj. Jocurile de cuvinte, unele foarte subtile, sunt adevărate semne de acceptare și de apartenență la o confrerie intelectuală[3]. „Jocul copilului” devine o condiție a dezvoltării iar ceea ce-l face pe artist să trăiască cu adevărat este „sentimentul permanenței copilării în viață”. Iar „arta este jocul între frumos și urât, un joc insesizabil prin rațiune”[4].

Pe de altă parte, analiza mea transversalizată (din perspectiva căreia Brâncuși s-a comportat hyphologic (hypos este țesătura și pânza de păianjen) – arăta Roland Barthes[5]) se va situa la încrucișarea celor două discipline – retorica și poetica – având scopuri absolut distincte: persuasiunea în discursul oral și mimesisul acțiunilor umane în poezia ființei și a artei: „Șurubul de teasc – el mi-a dat ideea Coloanei fără sfârșit”; „Ce bucurie pentru copii, dacă, într-o bună dimineață, când s-ar duce la joacă în grădină, în locul sculpturii convenționale a domnului Cutare ar găsit Rața lui Brâncuși, fără soclu, așezată simplu pe peluză. Cum s-ar mai urca pe ea călare și cum ar mai răsturna-o!”[6].

Jocul asemănării este în egală măsură cerut și de o teorie a tensiunii. În cazul „grăitelor” brâncușiene, asemănarea trebuie ea însăși înțeleasă ca o tensiune între identitate și diferență în operația predicativă pusă în mișcare de inovația semantică. Această analiză a travaliului asemănării va duce la reinterpretarea noțiunilor de „imaginație producătoare” și de „funcție iconică” în direcția lui a vedea ceea ce se aseamănă în ceea ce nu se aseamănă: „Oamenii sunt asemenea diamantelor din mine. Pentru a se pune în valoare, trebuie să se frece de viață, după cum prin frecare se obține strălucirea diamantelor brute”[7].

Trecerea la punctul de vedere hermeneutic corespunde schimbării de nivel care duce de la frază la discursul propriu-zis: poem, povestire, eseu etc. O nouă problemă se ivește acum în orizontul nostru de așteptare: ea nu mai are în vedere forma metaforei ca figură de discurs focalizată asupra cuvântului, și nici chiar a unei noi pertinente semantice; ci referința enunțului metaforic ca putere de a redescrie realitatea. „Această trecere – ne explică același Paul Ricoeur – de la semantică la hermeneutică își află justificarea cea mai întemeiată în conexiunea, existentă în orice discurs, dintre sens, care este organizarea sa lăuntrică, și referință, care este puterea de a se referi la o realitate din afara limbajului. Metafora se prezintă atunci ca o strategie de discurs, care, apărând și dezvoltând, puterea creatoare a limbajului, apără și dezvoltă totodată puterea euristică desfășurată de ficțiune”[8].

Astfel în „fabulele” sale[9], Brâncuși rezumază o „povestire greu de crezut” despre om și o cloșcă pe ouă, despre fluture și „lumina interioară a artistului”, ori „o povestire fantastică spusă de mama” cu barza și vrabia și încă una despre „Copacul de rădăcinat”.

Această întâlnire dintre ficțiune și redescoperire ne duce la concluzia – într-o a treia poziție – că locul metaforei, cel mai intim și ultim, nu este nici cuvântul, nici fraza, nici chiar discursul, ci copula verbului a fi. Acest «este» metaforic semnifică în același timp «nu este» și «este ca».

Dacă într-adevăr lucrurile stau astfel, putem vorbi de adevăr metaforic, dar într-un sens de asemenea tensionat al cuvântului «adevăr». În fine, Brâncuși însuși afirmă că dacă „la început am fost conduși de adevăr, adevărat, ascuns, azi ne conducem după miraje”[10].

Ființei reprezentate, un alt Constantin, și anume Barbu, i-a spus «ESTINȚĂ», singura traducere apropiată pentru «OUSIA». „Physis este Ousia, adică estința (Seiendheit): aceasta care desemnează și semnează fiindul ca fiind-în chip precis ființa. „Estința” ar încheia un dublet productiv cu «estime», estința ar fi chipul românesc pentru grecescul ousia – tradus ca essentia, participiu trecut al verbului einai, iar estimea – ca obraz autohton al lui ens, echivalent participiului grec (e)on. Estința este deci participație (trecută) esențială, iar estimea – participație (prezentă) ființială”... „Ontologia” este cuvântare (adică discurs al complicității dintre meta-fizic și meta-foric – n.m., I.P.B.) de estimi... Ființa și estimea se deosebesc fiindcă ființa cuprinde „tot ce este și poate să fie sau trupesc sau sufletesc, sau înțelegător” iar estimea – „un ce deosebit și hotărât”[11].

Ca și Mihai Eminescu, Constantin Brâncuși a fost într-adevăr un filosof. Căci și-a asumat povara rostirii esențiale, căutând cauza începătoare și având răspunderea cuvântului prin arché, aitia, ratio, „este”-le-ens, rațiune – ratio / început – arché, Verbul – logos. Iar ca artist și-a asumat autofondarea – transstituirea pe următorul traseu: ens originarium (străfundul fără fund) – ens entium (trăsătura principală, fundamentală) – ens realissimum (ființa lumii). „Dar cum năzuința de autofondare ia chipul transsubstituirii?” – ar fi întrebarea de căpătâi, mai ales în ceea ce-l privește pe Brâncuși căci și în reflecțiile lui diferența dintre temeiul negândit și răsgândit și orizontul rostirii face impropriu orice gând mediator căci metafora l-a reîntruchipat. Aforismul brâncușian rostuiește în poezia sa adevărul despre esența lumii, așezând-o sub cugetarea cea grea. Oricine îl cunoaște pe zeu sub aspectul său viitor - va fi meditat sculptorul - (apara), imanent, îl va cunoaște, de asemenea, sub aspectul lui ultim (para), transcendent și va răzbi creând ca un zeu, poruncind ca un rege, muncind ca un sclav, ca ființă, și ca devenire (ca devenință n.m.). Ontologia brâncușiană e trans-(a)-parența aparținătoare geniului și răspunde următoarelor probleme:

- Întemeierea gândului genial în transcendență;
- Gândul întemeietor în fire;
- Arheul lumii în intuiția originară a eului ideatic (adică a sinelui);
- Intuiția lumii ca ontologie arhetipală;
- Ființa gândului de geniu;
- Jocul gândului și al ființei[12].

Așadar, „povestea filosofică a formelor lui Constantin Brâncuși este, până la un punct, o poveste despre adăpostirea ideilor. O altă poveste despre această adăpostire a ideilor, dar, mai mult, a ideii care este ființă ea însăși.”[13]

Sculptor al începuturilor lumii, Brâncuși devine creatorul unor începuturi de forme. Forma se identifică, la el, esenței. Cadrele concrete ale existenței sunt părăsite pentru revelarea a însuși fluxului neîntrerupt al viului, pasărea e surprinsă în ideea de nuntă, de viață cu aceea de moarte, Coloana fără de sfârșit sensibilizează ideea de înălțare și transcendere a spiritului. „Prin acest ansamblu – apreciază Mihai Cimpoi – artistul povestește în piatră legenda unor întemeieri ale omului român, a locuirii lui în spațiu cu tot drumul spiritual pe care-l parcurge synaletic (adică pe baza înțelegerii lui prin adevărare): ca pe o călătorie în realitate care „are loc înlăuntrul nostru”[14].

Note bibliografice:

1. Vezi Academia Română. Institutul de Filozofie: Brâncuși artist-filosof. Comunicări și antologie de texte. Coordonator: Ion Pogorilovschi; Ed. Fund. „Constantin Brâncuși”, Târgu Jiu, 2001, 300p.
2. Paul Ricoeur: Metafora vie; trad. și cuv.în. de Irina Mavrodin; ed. Univers, București, 1984, p.12
3. Gheorghe Schwartz: Limbajul individului om, liber și sănătos. În spiritul psihologiei transversale; ed. Emia, Deva, 2005
4. Sorana Georgescu-Gorjan: Așa grăit-a Brâncuși/ Ainsi Parlait Brancusi/ Thus spoke Brancusi; Fund.-Edit. Scrisul Românesc, Craiova, 2012, p.53
5. Roland Barthes: Plăcerea textului; ed. Echinoc, Cluj, 1994, p.100
6. Sorana Georgescu-Gorjan: op.cit., p.118
7. Idem, ibidem, p.305
8. Paul Ricoeur: op.cit.p.16
9. Sorana Georgescu-Gorjan: op.cit., pp.199-204
10. Ibidem, p.243
11. Constantin Barbu: Rostirea esențială. Eseu despre reamintirea Ființei; ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1985, pp.39-42
12. Ibem, ibidem, p.53
13. A.I. Brumaru: Ființă și loc, în „Brâncuși, artist-filosof”, ediția citată, p.300
14. Sorana Georgescu-Gorjan: op.cit., p.247

IV. Concluzii. Armonia Spiritului și a Materiei în discurs și discursivitate.**Transrostiri ontologice și antologice**

Reprimându-mi ispita unei teme precum „Brâncuși, artist-filosof”, mă întreb dacă metafora n-ar putea fi parte a unui catharsis artistic, alături de plăcere (hedone) și anume: uimirea sau minunarea (thaumaston), dar și legată de perspectiva contemplării.

Constantin Brâncuși afirmă oricum că „în artă, ceea ce importă este bucuria. Aveți fericirea să contemplați (să vă minunați). Aceasta este totul”. [1]. Și că „Oamenii nu își mai dau seama de bucuria de a trăi, pentru că nici nu mai știu să privească minunile Naturii”[2]. Admirând el însuși construcțiile și edificiile din New York, toți zgârie-norii i-au oferit „senzația unei noi arte poetice-uluitoare colosale”. „Consider amplasamentul Brand Central Terminal-avea să se pronunțe ulterior, relatându-și aventura newyorkeză – o minunată ilustrare a arhitecturii ultramoderne, „zgârie- norii, pe urmă, posedă multă poezie.” Am găsit, aici, în metropola New York-ului, o grandioasă poezie înnoitoare, născându-se din expresia sa specifică”[3].

„Plăcerea cu care lucrează artistul este însăși inima artei sale”[4]. „Operele de artă nu sunt decât niște oglinzi, în care fiecare vede ceva ce-i seamănă lui”[5]. Dar de ce ar fi acestea în-desinea-lor niște oglinzi? Oglinzile dispun de o magie proprie – găsim în „Viața imaginilor” a lui Jean-Jacques Wunenburger – și au pus amprenta pe o lungă tradiție de mituri și de rituri. Fenomenul specular sau catoptric sfidează obiceiurile noastre, ba mai mult produc mister, ambiguitate. „Locul real al imaginii nu este decât un rol virtual, care scapă observației sensibile imediate, pentru că, în ultimă instanță, el nu este decât un loc abstract: imaginea-reflex este, într-o oarecare măsură, o utopie sensibilă”[6]. „Oglinza pare să aibă puterea de a produce figuri gemene, din care una nu este totuși decât fantoma evanescentă și înșelătoare a celeilalte”[7]. Dar de ce-i imaginea speculară amăgitoare? „Pentru că ea ajunge – explică același J.-L.W.- prin asemănare (s.m.) morfologică perfectă, să te facă să crezi în echivalența figurilor (s.m.). Care nu sunt totuși congruente, adică superpozabile prin acoperire și translație (s.m.)”[8]. Brâncuși

consideră că „noi nu înțelegem, nu vedem viața reală, decât prin răsfrângerile ei, prin strălucirea ei!” [9]. Atunci când te vezi într-o suprafață dintr-un material neted, lucios și strălucitor, te găsești în fața unei noi ființe, a unei imagini – reflex? Este ea o persoană, dublul meu, și deci Eu? Este o manifestare fenomenală? Alexandru Boboc crede că ar putea fi. Ba chiar una transsimbolică și transfenomenologică și deci transpoetică. Opera de artă este o „tentativă către unic, ea se afirmă ca un tot, ca un absolut și, în același timp, aparține unui sistem de relații complexe... Cel care o plăsmuiește, atunci când trece la analiza ei, se situează pe un alt plan decât cel care o comentează” [10]. Însă Constantin Brâncuși a fost și plăsmuitor, și comentator al propriei opere, iar „comentariul” său a fost profund și autentic literar, metaforic, alegoric, metonimic, narativistic, fabulistic, ș.a.m.d. Arhitectura, sculptura, pictura, poezia, chiar și muzica, îi permit cercetătorului aplicarea unei abordări de tip fenomenologico-hermeneutic prin o descriere a câmpului de semnificabilitate comun instituirii (creației) operei ca „opera” (ființare unică, exemplară), fenomenului comprehensiunii și structurii interpretării;

- reducția fenomenologică, menită să releve nu doar deosebirea dintre real și ideal, ci (transcendental, în sens de condiție de posibilitate) dintre real și ireal;

- înțelegerea imaginarului în această perspectivă, dincolo de o poetică a imaginarului, care organizează un spațiu, un spațiu deschis, în care se vor înscrie reprezentările obiective, un spațiu ce nu conține să se deschidă virtual la infinit (s.m.), spre organizări noi concomitent în el și în afara lui.

- oglinda ocazionează oare cu adevărat o travestire a Ființei sau o transvertire a acesteia? Pe acest fond (trans)problematic, se va impune tot mai hotărât viziunea lui Brâncuși ca modalitatea de a situa laolaltă reprezentarea și reprezentatul, ci nu imaginea realității, care realitate nu mai trebuie să apară indirect, în imagine, în simbol, în formule, în conceptul dedus, nici în convenție, ci așa cum ea însăși este, poate fi, sesizabilă, fără referință la realitatea spațială, încât reitatea și reprezentarea se află laolaltă într-un domeniu propriu de semne, intermediar, dincolo de dualitatea subiectivității și a lumii.

Astfel, rostirile aforistico-metaforice, Brâncușiene, vizând dincoloitatea, s-au metamorfozat în transrostiri ontologice și antologice. Particularitatea literaturii sale constă în faptul că ea este un limbaj cu mai multe nivele posibile de înțelegere. Ca atare l-am lăsat pe autor „să vorbească”. În această vorbire trebuie să distingem nu numai spusa, ci tot ceea ce autorului însuși îi fusese încredințat, ceea ce-n spusa lui era împărtășit. Am îndrăznit, totuși, și să descopăr ceea ce autorului însuși îi era ascuns [11], deși Brâncuși a dat la iveală lumi nebănuite cu dalta și cu inteligentul cuvânt metaforiza(n)t. Dacă am reușit ceva în plus e OK!

Note bibliografice:

1. Constantin Zărnescu: Aforismele lui Brâncuși; Zalmoxis-R. „Fapta transilvăneană”, 1994; p.93
2. Ștefan Stăiculescu: Brâncuși, cioplitorul în duh; ed. Academica Brâncuși, Târgu Jiu, 2008, p.113
3. Constantin Zărnescu: Aforismele și textele lui Brâncuși. Prefață de Marin Sorescu; Fund.-Edit. Scrisul Românesc, Craiova, 2009
4. Idem, ibidem, p.71
5. Ibidem, p.72
6. Jean-Jacques Wunenburger: Viața imaginilor; trad. de Ionel Bușe; ed. Cartimpex, Cluj, 1998, pp.116-117
7. Idem, ibidem, p.119
8. Ibidem
9. Constantin Zărnescu: Aforismele și textele lui Brâncuși, p.72

10. Ernst Cassirer: Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane; trad. de Constantin Coșman; ed. Humanitas, București, 1994, pp.41-43

11. W.Dilthey: Die Entstehung der Hermeneutik, în Gesammelte Schnffen, V.Band, 6.Aufl., Stuttgart, 194, p.331; H.G.Gadamer: Wahrheit und Methode; Grundzüge einer philosophischen Hermenutik, 4. Aufl., Tübingen 1975, p.280

OLD CULTURE IN THE NEW WORLD. TUDOR VIANU AND THE NEW "SCIENTIFIC" CRITICISM

Adriana Stan, Postdoctoral Researcher, Romanian Academy¹

Abstract: The present study tries to assess a part of Tudor Vianu's legacy in the Romanian literary criticism of the late 50s and 60s. The basic argument concerns the common ground between Vianu's stylistic conception, much indebted to Spitzer but also to linguistics, and the formalist-structuralist doctrines read by his young disciples. The paper will thus explore the emergence of a Romanian „science of literature”, to which some future important academic names (such as Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu) can be enlisted.

Keywords: *stylistics, formalism, Realist Socialism, linguistics, criticism*

Deși rămâne un „clasic” al culturii noastre literare, beneficiind de succesive reeditări, de o impresionantă serie de Opere și o constantă cotă de prestigiu, Tudor Vianu nu este și un autor „clasicizat”, poziția sa pe harta intelectuală postbelică fiind privită mai degrabă sub statutul „excepției”. În mod particular, legătura sa cu istoria criticii noastre pare și mai subțire. Căci autorul precoce al celebrei „demisiuni” din critică adresată lui Lovinescu s-a format și definit în interbelic ca estetician și filosof al culturii, în raporturi de reciprocă ignorare, uneori animozitate cu scena critică, dominant foiletonistă, a momentului. Cât despre perioada postbelică din istoria criticii noastre, numele lui Vianu pare să însemne și mai puțin, dat fiind că acum se manifestă alte modele critice mult mai pregnante și mai autoritare decât un eventual model Vianu (mai exact – călinescianismul și lovinescianismul). În plus, spre deosebire de posteritatea lui Călinescu sau a lui Lovinescu, care pot fi coagulate mai ușor în jurul unor principii directe („critica de creație”, „sincronismul”, „revizionismul”, de pildă) – fie ele și reductive în raport cu opera integrală a autorilor menționați-, posteritatea lui Vianu este mult mai difuză și greu definibilă printr-una sau mai multe idei critice precise. Să nu uităm, în fond, că vorbim de un autor polimorf, exersat în domenii multiple de cercetare, care a întâlnit istoria literară doar pe anumite segmente ale activității sale, iar critica literară doar într-o formă indirectă și mai degrabă în ultima parte a carierei sale științifice.

Într-adevăr, în raport cu scena intelectuală a anilor '30, Tudor Vianu a manifestat o relativă inadecvare, atât ca sistem de gândire, cât și ca mod de autodefinire teoretică (suntem într-un moment impresionist, dar și într-unul când criterioniștii proclamau „depășirea momentului universitar în cultura română”). Iată însă că tocmai după 1948, el intră ca reper în orizontul studiilor literare românești, Ion Ianoși având dreptate să remarce că dacă prima etapă a carierei (1924-1948) îi aparține lui „Vianu-creatorul”, cea de-a doua (1948-1964) este a lui „Vianu-formatorul”². Revenirea sa în zona literară nu este, totuși, o continuitate firească a primei perioade de activitate, ci o mutare precipitată de schimbările culturale și instituționale pe care le cunoaștem cu toții. Pe fundalul noului regim politic, fostele domenii predilecte ale autorului - estetica și filosofia culturii – sunt, practic, sufocate de dogmă. Astfel că, după

¹ Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

² Ion Ianoși, „Ultimul Vianu”, *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 578, 31 iulie 2001, p. 10-11.

câțiva ani de ostracizare din universitate, Vianu se reorientează spre domenii mai practice de cercetare, cele posibile în condițiile programelor reformate de învățământ, cele care i-ar fi permis să-și valorifice, cu minime concesii ideologice, preocupările anterioare. Astfel că, pe parcursul anilor '50, îl vom regăsi pe autorul *Artei prozatorilor români* implicat în istoria limbii literare, stilistică, apoi comparatism, reintrat în circuit, reconfirmat în funcții și consolidând o imagine de stilistician care va pune în umbră, într-o mare măsură, imaginea esteticianului interbelic.

Din noile sale poziții instituționale, Vianu își câștigă, în fața noilor generații de studenți și cercetători, un prestigiu pe care nu se poate spune că îl avusese în perioada interbelică. Sechestrul ideologic din timpul realismului socialist amputează o parte considerabilă din istoria literaturii noastre, dar produce și un adevărat vid de mentori literari autentici, înaintea liberalizării culturale care-i va readuce pe eșichier. Tudor Vianu devine, în schimb, în a doua jumătate a anilor '50, un intelectual stabilizat public, fără pete morale (în afară, eventual, de cea a prudenței), dar și un supraviețuitor simbolic al vechiului regim. Deținător, la un moment dat, al cursului de literatură universală „cel mai frecventat din facultate (mai ales că în acea perioadă încetaseră prelegerile lui G. Călinescu, înlocuit cu I. Vitner)”,³ profesorul are toate datele pentru a figura acum ca un *spiritus rector*. Desigur că peisajul mentorilor critici se va schimba radical de la jumătatea anilor '60, o dată ce liberalizarea culturală permite reactualizarea moștenirii călinesciene și lovinesciene. Deocamdată însă, așa cum nota Virgil Nemoianu, „patronii acestor noi ramuri” de cercetare – lui Vianu adăugându-i-se Al. Rosetti sau Mihai Pop – „confirmă niște speranțe prin însăși personalitatea lor”⁴.

Noile direcții de cercetare la care face aluzie citatul de mai sus țin de „ascendenta capătă în științele umane de către lingvistică”⁵. Disciplina esențială în noile programe universitare realizate după model sovietic și conforme agendei de culturalizare a maselor, lingvistica inspiră o linie mai pozitivă, mai formală în abordarea literaturii. Această linie va fi îmbrățișată de către tinerele generații de literați din motive ușor de ghicit: după ani de sociologism barbar, frecventarea istoriei literare prin intermediul limbii literare, al stilisticii lingvistice sau al poeziei promite o „gură de aer” și o revenire a obiectivității, dar și confort ideologic, întrucât nu implică riscul prea multor judecăți de valoare. Să nu uităm că generația de studenți care intră la Litere în jurul jumătății deceniului șase nu are o memorie precomunistă de maturitate, în schimb a fost crescută în spiritul intruziunii violente a politicului. Aceeași generație va beneficia în câțiva ani de liberalizarea culturală și de accesul la bibliografia străină pe care aceasta îl aduce, putând astfel îndeplini un deziderat unic, deși cu două fațete: specializare teoretică și amnezie ideologică.

Prezența lui Tudor Vianu la catedră, în postura de coordonator de colective (cum sunt cele de studiu al limbii literare) sau grupuri de cercetare (cum va fi Cercul de Poetică și Stilistică de la București) este esențială pentru adunarea în matcă – academică, cel puțin – a acestor direcții critice. Fixarea profesorului în stilistică și partea în genere lingvistică a istoriei literare fusese dictată de considerentele strategice pe care le menționam anterior. Ea produce în a doua jumătate a anilor '50 câteva studii-program, privind redefinirea obiectului stilisticii cu aplicații corespunzătoare, dar nicidecum studii care să depășească sau măcar să egaleze nivelul celor scrise în deplină energie creatoare, de până la *Arta prozatorilor români* inclusiv. Sunt însă suficiente pentru a legitima o școală de stilistică și o critică universitară de tip

³ Simona Iacob, „Tudor Vianu. Repere biografice și de activitate universitară”, *Caiete critice*, 8-9, 2008, p. 42.

⁴ Virgil Nemoianu, *Arhipelag interior. Eseuri memorialistice (1940-1975)*, Amarcord, Timișoara, 1994, p. 354.

⁵ Mihai Zamfir, „Critica română și structuralismul”, *Viața românească*, nr. 6, iunie 1967.

formal(ist), care se vor extinde până spre finalul perioadei național-comuniste. Nu intenționez să prezint toate ramificațiile acestui fenomen în spațiul lucrării de față. Mă voi rezuma la un studiu de caz, relevant – cred – pentru a completa tabloul deja descris în câteva lucrări recente al criticii românești șaizeciste, dar important și grație personajelor implicate, unii din ei - viitoare nume mari ale scenei critice internaționale.

Printre tinerii absolvenți de Litere apropiați lui Vianu se numără Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Sanda Golopenția, Matei Călinescu, Mihai Nasta, Mihai Zamfir, Mihaela Mancaș etc. Diferiți ca formare, ca specializare, dar și în privința evoluției ulterioare, cercetătorii enumerați se înrudesesc prin anumite date intelectuale de tip *raționalist* și par să promită, în debutul anilor '60, constituirea unei paradigme *pozitive* în studiile noastre literare, la intersecție cu științele limbajului. Mai degrabă atipici pentru mediul intelectual românesc, în care astfel de coincidențe între studiile literare și lingvistice au fost rare și fără șansa de a face școală (cazurile unui O. Densusianu, D. Caracostea), acești tineri sunt, în schimb, reprezentanți cât se poate de tipici ai fenomenului de care vorbeam mai sus, al ieșirii din ideologie și scufundării în teorie. Virgil Nemoianu își descria, în acest sens, grupul de vârstă ca fiind „poate cea mai norocoasă generație postbelică până la cea a anilor '90”, una care a înțeles îndemnul tacit că ”Vă lăsăm în pace, să faceți cam ce vreți în domeniul vostru. În schimb, nu vă amestecați în (...) politica țării”⁶.

Din punct de vedere teoretic, acești tineri se întâlnesc cu Tudor Vianu cam pe la jumătate de drum. Firește că orizontul maestrului, definitiv marcat de idealismul german și de o concepție romantică a individualității creatoare, nu mai corespunde în literă celui al discipolilor săi, care citesc acum lingvistică structurală sau critică formalistă nord-americană. Totuși, Vianu însuși ajunsese, pe căi ne-formaliste, la un anumit *obiectivism estetic* și la chestiunea *seriilor literare*, fapt demonstrat prin efortul tipologic din *Arta prozatorilor români* (1941), și reiterat prin *Introducerea în teoria valorilor* (1942), în care argumenta disocierea dintre originea subiectivă a valorilor și valabilitatea lor obiectivă și generală. În mutarea acestui om de cultură veche în lumea nouă, schimbarea e mai ales de ordin practic, privind domeniile posibile de cercetare, dar continuitatea intelectuală există. Căci organicismul de izvor german și clasicismul structural al fostului estetician rămân active în tendința de a organiza formele în serii, în viziunea de armonie compozițională a textului sau a stilului auctorial, în raportul postulat între părțile operei și întregul ei. În cam același punct îi aduc lecturile din formalismul rus și american ori din structuralismul praghez și pe tineri cercetători ca Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Mihai Nasta etc. Conjuncția aceasta de gândire, alimentată de dorința, comună tuturor formalismelor europene sau americane, de a închide ușa realităților politice, ne îndreptățește, iată, să vorbim de o tradiție Vianu incipientă.

Și mai interesant e însă felul în care amprenta maestrului are rolul uneori de a tempera radicalismul teoriilor cu care tinerii săi discipoli intrau în contact, menținându-le într-o zonă mai umanistă în care chestiunile „autorului” sau ale „valorii” să nu-și piardă relevanța. Putem urmări acest fenomen în cazul lui Virgil Nemoianu, căruia istoria criticii românești îi păstrează o amintire de emul al structuralismului, mai ales datorită cărțului de popularizare publicată în 1966. Din perspectiva evoluției ulterioare a teoreticianului „secundarului”, această asociere ar părea însă mai degrabă o mezialianță de tinerețe. În prima jumătate a anilor '60, Nemoianu și-a căutat formula intelectuală pe o poziție aflată la intersecția dintre perspectiva filosofică în critică inspirată de Cercul de la Sibiu (ai cărui moștenitori mai direcți au fost Nicolae Balotă și Ovidiu Cotruș) și perspectiva lingvistică, de ”critică a formelor”, inspirată mai ales de *New Criticism*-ul anglo-american de care s-a apropiat ca anglist.

⁶ Virgil Nemoianu, *Tradiție și libertate*, București, Curtea Veche, 2001, p. 387.

Proporțiile acestea au fost dozate, treptat, în direcția unui raționalism umanist foarte în spiritul lui Tudor Vianu. Căci, deși interesat de oferta structuralismului, în vogă atunci, autorul *Microarmoniei* explora posibilitatea de a gândi viața formelor concentric, în viața mai largă a culturii. În 1967, de pildă, Virgil Nemoianu pleda pentru o critică „eseistică, ce tinde spre filosofia culturii”, singura capabilă să „procure literaturii accesul în zona celor mai înalte preocupări umane, integrând opera într-o istorie a sensibilității, într-o morfologie generală a stilurilor, în seria semnificațiilor transcendente etc.”⁷ Viitoarele lucrări de comparatism și istoria ideilor ale profesorului american de origine română vor continua să evalueze dialecticile tradiție-modernitate, epistemologie-estetică sau științe-arte de pe poziții umaniste, organiciste și conservatoare. Această continuitate intelectuală e cu atât mai remarcabilă cu cât Nemoianu a trăit pe viu modele academico-ideologice ale Occidentului, de la deconstrucție la decanonizările generate de etosul multiculturalist.

În cazul lui Virgil Nemoianu, influența lui Vianu este probabil mai degrabă implicită. Ea apare, în schimb, cât se poate de explicit la Sorin Alexandrescu. Autorul impresionantă monografii despre William Faulkner reușește paradoxul de a fi un „structuralist organicist”, o formulă de el însuși propusă ce combină două noțiuni care am spune că se exclud prin definiție. Nici Alexandrescu nu găsește însă vreo incompatibilitate între structuralismul francez sau formalismul rus și american și stilistica lui Vianu, deși aceasta din urmă era alimentată de cu totul alte tradiții de gândire. Viitorul profesor de la Amsterdam nu se îndoiește, totuși, încă din anii '60 că „adevărata continuare a stilisticii lui Vianu constă în studiile (...) de poetică structurală”⁸. În *lobby*-ul pe care tânărul critic, încă aflat în România, îl face „științei literaturii”, precursoratul lui Vianu este pe alocuri mitizat. Acest precursorat îl ajută nu doar în eforturile de a legitima o direcție de cercetare lipsită până atunci la noi de prestigiu și de aderenți, dar și în tentativele de a-și forja o concepție critică proprie. Înțelegerea exegezei ca descoperire a unei „arhitecturi de simetrie”⁹ constituie o probă de continuitate cu modelul Vianu. Spiritul maestrului român domină, de fapt, litera teoriei străine citată cu religiozitate de tânărul critic; de pildă, dacă atât formalistilor ruși, cât și noilor critici americani le era specifică logica tensiunii, contradicției și diferenței formale, imaginea echilibrului armonic prin care Sorin Alexandrescu definește textul e mai direct datoră gândirii lui Vianu: „construcție arhitectonică a faptelor de expresie, (...) clădire al cărei contur indică o suprapunere de etaje, construite însă după un plan arhitectonic unic”¹⁰. În plus, deși a fost cel mai energic susținător român al poeziei structurale, Sorin Alexandrescu a practicat, de fapt, o critică de text, care nu doar că a păstrat problematica tradițională a valorii, dar a încercat și deschiderea spre tipologii culturale, ca în monografia *William Faulkner*. Încă un argument, iată, pentru a-l situa în proximitatea intelectuală a lui Tudor Vianu.

Oricum, atât la Alexandrescu, cât și la cei mai mulți dintre cercetătorii anterior menționați, figura lui Vianu începe tot mai mult să fie invocată ca probă a unei pledoarii pentru „obiectivizarea” criticii. Ea începe să fie formulată de la începutul anilor '60 ca polemică față de maniera estetizantă/impresionistă de a înțelege esteticul, ce își recucerea drept de cetate în critica noastră o dată cu liberalizarea culturală. Modelul Vianu este, astfel, revendicat la concurență cu modelul călinescian, într-o polaritate simbolică pe care a recunoscut-o în mai multe rânduri chiar cel mai prestigios călinescian, Nicolae Manolescu

⁷ Virgil Nemoianu și Sorin Alexandrescu, „Dialog despre critica literară”, *Familia*, nr. 8, august 1967, p. 20.

⁸ Sorin Alexandrescu, note la René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, în românește de Rodica Tiniș, studiu introductiv și note de S. Alexandrescu, București, EPLU, 1967, p. 420.

⁹ Eugen Simion, „Tudor Vianu”, în *Scritori români de azi*, vol. II, București, Cartea Românească, 1977, p. 370.

¹⁰ Sorin Alexandrescu, „Analiza de text și critica organică”, *Viața românească*, nr. 12, decembrie 1965, p. 141.

(începând cu nedreptul său articol intitulat peremptoriu ”Tristețea erudiției”). Totuși, chiar dacă opoziția simbolică Vianu-Călinescu s-a menținut de-a lungul întregii posterități a celor doi autori, ar fi greu de susținut că la momentul șaizecist s-au constituit cu adevărat două paradigme critice concurente, una de substanță raționalistă, cealaltă – impresionistă. Căci mizele critice ale călinescienilor și ale universitarilor erau mai curând similare, ambele mergând, după paranteza sociologistă, într-o direcție *imanentistă*. Atât „critica de creație” cât și „analiza de text” rămâneau concentrate asupra textului. Diferența ar fi constat doar în privința limbajului analitic utilizat, precum și în statutul – mai personal sau mai impersonal – al interpretului. Este evident, de asemenea, că influența lui Călinescu, respectiv a lui Vianu nu pot fi comparate nici în cantitate, nici în calitate, nici în palierele pe care se exercită. Căci dacă numele lui Călinescu ajunge repede monedă simbolică în solidarizările critice de la jumătatea anilor '60, influența lui Vianu rămâne deocamdată mandarinală, limitată la cercuri universitare, și chiar dacă se va extinde ulterior, va putea fi cuantificată doar retrospectiv.

Prin urmare, o polemică autentică în acest sens nu s-a concretizat la momentul șaizecist. Au existat însă câteva intervenții care păreau să o anunțe, mai ales că acestea se concentrează într-un interval strâns și fertil în debateri (1966-1967). Ideea lor comună o reprezintă încercarea de a propune o contrapartidă la ceea ce începea atunci să se constituie în model critic dominant. Virgil Nemoianu susține, de pildă, necesitatea de a îmbogăți funcțiile criticii adăugând genului „curent, jurnalistic”, o „critică specializată, intrinsecă sau comparatoare”, respectiv una „eseistică, ce tinde spre filosofia culturii”¹¹. Sorin Alexandrescu, pe de altă parte, în ambele studii introductive la lucrările lui Wellek și Warren, precum și în numeroase alte articole din presă, critică relativismul evaluării literare subiective. El acuză absența din mediul autohton a unui al treilea tip de critică – alături de cea „estetică” și de cea „sociologică” – una de tip „științific”, care să nu părăsească sfera textului, dar să recurgă la un arsenal rațional de analiză, în loc de instrumentele fluide ale „intuiției”. Îl vom regăsi implicat în această polemică și pe Toma Pavel, într-o serie de articole publicate în revista *Tomis* (1967). Tonul îi este încă și mai revendicativ, autorul vorbind de „forumul prea înghesuit al presei literare”, de „puterea temporală a criticii literare de aici”, cu „snobismele ei întârziate” și „disprețul” său față de o „disciplină care își demonstrează cu calm legitimitatea”, reușind să „se integreze în viața culturală internațională”. Toma Pavel se referă la școala românească de stilistică, consolidată în jurul lui Tudor Vianu, pe care o consideră evoluând „în ciuda disprețului unora dintre criticii literari (nici măcar «în ciuda», ci pur și simplu «indiferent», «în afara»)”¹². La fel ca Nemoianu sau Alexandrescu, Pavel afirmă necesitatea unui alt nivel de reflecție critică, alături de „actul critic curent”, rămas în „sfera modestă a generalizărilor empirice”; în opinia sa, „actul teoretic este transcendent față de cel practic”, „superior ierarhic” întrucât îi „dă temei”¹³ celui din urmă.

Intervențiile neconcesive ale lui Toma Pavel nu trebuie înțelese totuși la modul absolut, ca exprimate din postura unui fanatic al teoriei, ci la modul circumstanțial, ca reacție de nemulțumire față de un anumit mediu critic și o anumită viață literară. La urma-urmelor, fosta „tânără speranță structuralistă”, format în lectura lui Hjelmslev și Jakobson, se afla el însuși într-un proces de distanțare față de teoriile abstracte care îi cuceriseră anii de facultate, distanțare mărturisită explicit în excelenta memorialistică de idei din „Fragmente despre cuvinte” (1968). Căci Toma Pavel nu pledează, de fapt, pentru gratuitate a teoriei, declarându-se împotriva „narcisismului metodologic”, ci pentru o altă modalitate de critică, una mai

¹¹ Virgil Nemoianu și Sorin Alexandrescu, art. cit., *Familia*, 1967.

¹² Toma Pavel, ”Orientări în stilistica românească”, *Tomis*, nr. 5, mai 1967, p. 16.

¹³ Toma Pavel, ”Critica literară sau despre «despre»”, *Tomis*, nr. 7, iulie 1967, p. 7.

„sistematică” și întemeiată teoretic. Semnificativ pentru posteritatea lui Vianu este că viitorul autor al *Lumilor ficționale*, un membru constant al cercului de stilistică coordonat de profesor, s-a format ca lingvist și abia ulterior a atacat mai direct problemele criticii literare. Apropierea sa de stilistică, în care recunoștea întâietatea și „perfecta actualitate”¹⁴ a *Artei prozatorilor români*, trebuie văzută deci ca o reorientare din care critica noastră ar fi avut numai de câștigat.

Așa cum știm însă, polemica schițată de această generație de cercetători nu s-a materializat fructuos în istoria criticii noastre. În primul rând pentru că principalii ei protagoniști au părăsit, pe rând, țara, construindu-și, fiecare, cariere academice de marcă: Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Matei Călinescu, Sanda Golopenția. Dintre ei, Sorin Alexandrescu a revenit cel mai vocal în debaterile de după '90 pentru a susține relativizarea canonului estetic, deși el însuși regăsise între timp sentimente mai calde pentru atât de diferitul coleg de generație Nicolae Manolescu. Virgil Nemoianu, de asemenea, și-a manifestat o agendă centristă mai deschis ideologică în articolele sale de după '89 privind chestiuni politice sau de strategie culturală ale societății românești față cu modernizarea.

Altminteri, perioada lor critică românească de tinerețe nu s-a concretizat într-o direcție de idei pe care istoria criticii românești să o recupereze ca un capitol de sine-stătător. Adevărul e că în momentul istoric șazecist, blocajul criticii noastre estetice față de teorie ar fi fost greu de surclasat. Căci nevoile comunității critice românești erau atunci mult mai practice și ele vizau în principal consolidarea propriei autonomii simbolice, neutralizarea dogmatismului ideologic și recuperarea tradiției literare. Viața literară a momentului se cerea susținută printr-o „critică simpatetică” – nu „transcendentă” teoretic –, o critică de eficiență directă, atât în vederea protejării literaturii, cât și a educării publicului în spirit estetic. E greu de spus, așadar, dacă Sorin Alexandrescu, Virgil Nemoianu sau Toma Pavel și-ar fi găsit până la urmă locul și maturitatea critică în mediul intelectual autohton (deși cel dintâi rămâne și azi asociat șazecismului critic printr-o activitate publicistică mai susținută). Cu siguranță însă, ei nu s-ar fi maturizat în direcția pe care le-a permis-o ulterior mediul academic străin. În orice caz, Tudor Vianu rămâne un reper de neocolit – desigur că nu și singurul – în formarea și orientarea lor intelectuală, un reper ale cărui urme îndepărtate le regăsim și în elementul umanist din operele lor teoretice de mai târziu.

BIBLIOGRAPHY:

Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*, București, Univers, 2000.

Virgil Nemoianu, *Calmul valorilor*, Cluj, Dacia, 1971.

Virgil Nemoianu, *Arhipelag interior. Eseuri memorialistice (1940-1975)*, Amarcord, Timișoara, 1994.

Toma Pavel, *Fragmente despre cuvinte*, ediția a II-a, postfață de Mihai Șora, Pitești, Paralela 45, 2002.

Tudor Vianu, *Opere. 4-5. Studii de stilistică*, antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1975.

Tudor Vianu, Al. Rosetti, Mihai Pop (ed.), *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru literatură, 1966.

¹⁴ Toma Pavel, „«Arta prozatorilor români» și problemele actuale ale stilisticii”, *Tomis*, nr. 12, decembrie 1967, p. 13.

MEDICAL ETHICS IN STANISLAW LEM'S HOSPITAL OF THE TRANSFIGURATION

**Roxana Doncu, Assist., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy,
Bucharest**

*Abstract: A celebrated writer of science and speculative fiction, Stanislaw Lem was the son of a wealthy Jewish doctor and he himself studied medicine in Lvov and then in Krakow. His first novel *Hospital of the Transfiguration* can be read as a meditation on the status of medicine as a life science. Through the lenses of young doctor Stephan, assigned a position at a psychiatric hospital in Nazi - occupied Poland, the experience of being a doctor is related to the central issues of life and death, human experimentation and medical ethics more than to the purely scientific and technical side of medicine, thus anticipating the important debates which gave birth to the field of bioethics in the 1970s.*

Keywords: *bioethics, medical ethics, human experimentation, euthanasia*

A celebrated writer of science and speculative fiction, Stanislaw Lem was the son of a wealthy Jewish doctor (a laryngologist) and he himself studied medicine in Lvov and Krakow. His first novel *Hospital of the Transfiguration* can be read as a meditation on the status of medicine as an applied science functioning on the border between the purely scientific and the humanistic endeavour. Through the lenses of young doctor Stephan Trzyniecki, assigned a position at a psychiatric hospital in Nazi-occupied Poland, the experience of being a doctor is more related to medical ethics and to controversial issues like human experimentation and euthanasia than to the scientific and technical side of the profession. The ethical concerns of Lem's later fiction are anticipated here, although his style lacks the conciseness and humor of his subsequent novels. One reason for this may be the fact that the novel was not accepted for publication by the Soviet authorities and had to be rewritten several times in order to comply with censorship. Nevertheless, the bleakness of tone that lends the novel its eerie quality proves more suitable for the central concern of the novel, which lies in an extensive ontological and epistemological debate on the meaning and value of life as well as a reflection on the status of medicine as a life science. The framework for the staging of this philosophical debate is the troubled times of the German invasion of Poland. The topos (which gradually turns into a heterotopos) of the mental asylum, with its implications of alienation and irrationality originates within the discourse of modernization, with its emphasis on secularization, bureaucratization and the development of science. The scientific revolution in the 16-17th Europe initiated a discourse centered on the practices of exclusion, differentiation and specialization and medicine, traditionally defined as both an art and a science, tended to resist this definition. Although historically the practice of medicine gave birth to all the sciences, medicine itself, until the beginnings of European science, had been perceived more as a hybrid between specialized knowledge and an art of healing. The centrality of the patient and the emphasis on the sanctity of human life meant that the scientific side of medicine was traditionally subordinated to its practical and ethical concerns. The situation changed, however, with the rapid advancements in research and technology, and the 20th century saw the rise of previously unimagined pharmaceutical drugs and biotechnologies. Lem's novel stages the typical 20th century conflict between the traditionally hybrid medical practices (which involved both the expertise of the medical practitioner and an ethical concern for life

and the human being) and an attempt to cleanse medicine of all its other concerns and turn it into pure science. In other words, the philosophical focus of the novel is the question whether medicine can be classified among the pure or the exact sciences, which are predicated on a form of knowledge that excludes any kind of inchoateness and indeterminacy. This happens because the exact sciences rely on an abstract idea of order which makes theory and theoretical connections the focus of discovery. Conversely, life sciences are more dedicated to empirical research and to applied knowledge. *Hospital of the Transfiguration* illustrates the thesis that the consequences of a discourse that tries to assimilate medicine to pure science prove disastrous: deprived of its humanistic concerns, medicine turns from an art of healing into an art of killing.

The idea of pure science is materialized (and caricaturized) in a familiar figure both in popular science books and science fiction: the absent-minded scientist, who devotes himself entirely to science. This unlimited devotion is a logical corollary of the discourse of exclusion, purification and specialization which constituted modern science. Stefan's family is full of examples of this kind, among which first and foremost is the paternal figure:

Stefan's father was an inventor who did all other things strictly out of compulsion; he waved the world away as though it were a fly; sometimes he lost days, living Tuesday twice and then realizing that Wednesday had been lost. This was not true absent-mindedness, just excessive concentration on whatever idea was driving him at the moment. If he was not sleeping or ill, you could bet that he would be sitting in his tiny attic-workshop, among Bunsen burners, alcohol lamps and glowing instruments, wreathed in the smell of acid and metal, measuring, polishing, welding. (21)

Such an exclusive devotion to science is described in the terms of a compulsive obsession, of mania, and the whole family resemble one another in being made of "fire and stone, passion and inflexibility." Devotion to science often springs from the incapacity to deal with the uncertainties and ambiguities of life, with what Keats used to call "negative capability"¹. Discussing uncle Leszek's death with Ksawery, Stefan uses the Latin term for cancer "carcinoma scirrhusum" "like an exorcism, a scientific spell that removed the uncertainty, the dread, the trembling, giving it the precision and the tranquility of the inevitable." (25) The precision of the scientific term (carcinoma scirrhusum is the name for a malignant tumor) does not admit any intrusions on its meaning, and so manages to exclude any other traces that in ordinary words lead to an openness towards other meanings, a consequence of what the French deconstructionist Jacques Derrida defined as the chain of endless *difference*. Yet Stefan is far from being the usual scientist, hard-bent on fact and precision, and his reaction to the complexities of life is not reduced to the exercise of scientific research and investigation. He is more drawn to the subtle power of language and his recourse to the specialized term is more akin to the poet's strategy of renaming the world than to the scientist's propensity towards accuracy and precision. He takes the job offered by his friend Staszek, with whom, as a young student, he had shared "a mutual lack of enthusiasm for working with cadavers" because first at the asylum there was an "absence of the smell of iodine or other hospital odours" (35) and secondly because there he meets the poet Seculowski, a genius who hides from the Nazis and with whom he can engage in debates on thorny ontological and metaphysical issues as well as on the relationship between science and art. A Polish Oscar Wilde with a penchant for paradoxical and challenging statements,

¹ John Keats defined Negative Capability in a letter to his brothers, George and Thomas Keats, on the 21st of December 1817: "I mean *Negative Capability*, that is, when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason." (www. Poetryfoundation.org)

Seculowski sometimes hits on a profound truth: he calls science “intellectual chewing gum”, dismisses the ethical and educational side of literature and notes that “each of us [...] is a kind of blueprint for the world”. Seculowski appears as an anti-rationalist for whom science can explain nothing, and his theory of life points the role that chaos and haphazard played in its emergence:

Every one of us is a lottery ticket that hit the jackpot: a few dozen years of life, what fun! In a world of super-heated gases, nebulae spiraling to whiteness, and the cosmic absolute zero, suddenly a protein pops up, some greasy jelly that immediately tends to decompose into a puff of bacteria and decay. A hundred thousand subterfuges sustain this weird field of energy, which divides matter into order and chaos.[...] Haven't you ever wondered why there are clouds and trees, golden-brown autumn and gray winter, why the scenery changes through the seasons, why the beauty of it all strikes us like a hammer-blow? Why does it happen that way? By rights we should all be black interstellar dust, shreds of the Magellanic cloud. The normal state of things is the roaring of the stars, showers of meteors, vacuum, darkness, and death.” (49)

For Seculowski the artist, life becomes precious through its uniqueness and unpredictability, the very qualities that deny the rationality of the scientific approach. “life is the opposite of mechanism, and mechanism the opposite of life.” (56) He regrets having to live in the “age of mechanical reproduction”²:

Now we are in the era of dwarves quartered in barracks, music in tin cans, and helmets under which you cannot see the stars. Then, they say, equality and brotherhood will come. Why equality, why freedom, when lack of equality gives birth to visionary scenes and fires of despair [...] I don't want to give up these colossal differences, these tensions. If it was up to me, I would keep the palaces and the slums, and the fortresses!” (58)

Seculowski's aestheticism prompts him to insist on difference as the sign of originality, and at the same time turns him into a reactionary, whose opposition to progress is explained by his attachments to the values generated by difference. Because his aestheticism translates into an extreme political conservatism, in the end it leads to the same de-humanization that is the outcome of scientific rationalization. The discourse of aesthetic difference that emphasizes abstract beauty at the expense of human welfare lies at the opposite extreme from that of rationalization and purification that constituted modern science, but their effects are similar: de-centralizing the human in favour of the abstract. In the manner of avant-garde artists, Seculowski tries to establish the autonomy of the artistic sphere by denying art any educational or entertaining purpose. Through his game theory of art and science he invests creation with a kind of auratic effect. Freed from all humanism and realism, Seculowski's creation appears as a kind of parasite that feeds on the scientific discourse. The ‘aestheticization’ of science: this is the true literary motto of Seculowski, discernible in his “chemical drama”:

Have you seen my play *The Flower Garden*? [...] The flowers are bacteria, and the garden is the human body in which they multiply. A fierce battle between tuberculosis bacilli and the leukocytes is going on. After seizing the armor of the lipoids, which is a sort of magic cap of invisibility, the bacteria unite under the leadership of the Supermicrobe, defeat the leukocytes, and then, just as a blissful and blessed future is

² This question is discussed by Walter Benjamin in his seminal essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1936).

unfolding before them, the garden sinks under them. In other words, the human being dies and the poor little plants have to die along with it.” (48-9)

Sekulowski's fictional counterpart, the neurosurgeon Orybald Kauters stands for the highly rationalized, highly specialized modern scientific discourse which goes back to Cartesianism, the scientific revolution and Darwinism. Entirely devoted to his research, he is likened to an Egyptian mummy: “He reminded Stefan of a reproduction he had seen of the mummy of Ramses II: “an asceticism independent of age, features sometimes timeless. His wrinkles did not indicate the years he had lived, but seemed to belong to the sculpture of his face.” (39) Although from a different perspective, Kauters' interest is awakened, just as Sekulowski's, by what is uncommon, the odd case, the exotic curiosity. His place is home to a vast and unusual collection of representations:

There was the iconography of the cretin: a flabby, snail-like body with no neck and a bug-eyed face, a worm-like tongue peeking out of the half-open mouth. Several of Leonardo's hideous faces were framed in glass. One of them, with a chin protruding like the toe of an old shoe and with nests of wrinkles for eye sockets, seemed to stare at Stefan. There were distorted skulls and Goya's monster with ears like folded bat wings and a clenched, twisted jaw. (60)

Besides this collection of monstrosities, Kauters shows Stefan, with the owner's pride, “an oversized album of Meunier prints illustrating early devices for treating the deranged”. On top of his cabinet of curiosities³ lies, however, a row of jars containing real specimens of anatomical abnormalities: “a cephalotoracopagus, and a craniopagus parietalis,[...] and a rare epigastrium. This last embryo is a perfect diprosopus; there's a kind of leg growing out of the palate, slightly damaged during delivery”⁴ (61).

The neurosurgeon's scientific interest in the anatomical and congenital anomaly echoes Sekulowski's praise of the differences that give birth to art. As Gould and Pyle noted in their introduction to the study *Anomalies and Curiosities of Medicine* “it was the anomalous that was largely instrumental in arousing in the savage the attention, thought and investigation that were finally to develop into the body of organized truth which we now call Science.” (1) Although the attention paid to the pathological anomaly and the anatomical exception triggered the birth of modern science, it should be noted that its development took a different course at the turn of the 20th century, that of the experimental method. By employing experiment and observation, scientists tried to establish with precision the cause and course of a disease, so that a common treatment for similar etiology could be developed. From this perspective, Kauters' collection of anomalies reveals a morbid and grotesque passion for the bizarre, for the odd case, which could make him another case for investigation in the mental asylum in which he serves as a neurosurgeon. He forsakes the medical deontological code and breaks the Hippocratic oath when instead of helping a patient to heal, he lets him die gradually so that he can better observe the pathological changes that the patient undergoes in the advanced stages of a tumor. The relationship doctor-patient has been and remains one of the keystones in medicine and healthcare, and it is no wonder that the medical encounter is

³During the Renaissance and early modern Europe, cabinets of curiosities were in the possession of kings and aristocrats who wanted to boast with their rare finds of objects that did not fit into any fixed category. The idea of the cabinet was to create a miniature cosmos that symbolically endowed its owner with control and mastery of the outside world. Cabinets of curiosities are considered as precursors of the museum.

⁴ Cephalotoracopagus is the name for conjoined twins with the bodies fused at the head, neck and thorax. Craniopagus parietalis is the name for conjoined twin at the head, more precisely in the parietal region of the head. Diprosopus (or craniofacial duplication) is a rare congenital disorder when a fetus has two faces.

strictly regulated⁵. Doctors are bound by their oath to act in the patient's best interests and human experimentation is ruled out. On the contrary, Kauters' conduct towards the engineer Rabiewski, who is hospitalized with the suspicion of a tumor in the frontal lobe, appears highly unprofessional: instead of operating on him as soon as possible, he delays surgery and treats Rabiewski as if he were less than human. The episode has a Kafkaesque touch and the description of the engineer fallen prey to the neurosurgeon's morbid curiosity reminds the reader of the atmosphere of *The Metamorphosis*:

The ordinary hospital bed had been replaced by a special one with nets at the sides and on top. The engineer lay as if caught in a web in the cage that they created, no more than a foot and a half high. His whole body seemed swollen. Kauters was leaning over looking at him attentively, moving his head out of the way when the prisoner tried to spit in his face. The thick lines around Rabiewski's mouth were white with foam. (70-1)

The relation between the engineer and Kauters is no longer the usual doctor-patient treaty of confidence and compliance. The patient becomes a "prisoner" caught in the surgeon's spider web, and the prey-predator binary is accomplished in the description of Kauters' eyes "dark like the eyes of an insect seen through a magnifying glass" (71). This is the dark side of science, in which the binomial *knowledge/power* becomes absolute and thus terrifying. The lab experiment that transforms Rabiewski into a powerless guinea pig strips him of all his humanity, and turns the scientist into a God presiding over life and death: "Rabiewski's body shuddered, his hands burrowing in the netting like unconscious animals. Then violent convulsions began. The cage screeched, its iron legs banging against the floor." (72) The purpose of all this is revealed in the discussion Kauters has with remorse-stricken Stefan. The surgeon interprets the evolution of the disease in the terms of reverse phyletic development:

The cortex has entered necrosis. An 'acortical man' is emerging. Freed from the cortex inhibiting influence, the older, earlier evolved parts of the brain, still unaffected, are speaking up. That attack was Bewegungsturm, the motor storm, which occurs in all animals from infusorians to birds. The animal is trying to escape, in the face of a threat to its life. The subsequent torpidity is the second stage of the same reactive apparatus. The so-called Totstellreflex, playing dead. [...] The mechanism that served the amphibians millions of years ago now emerges in Homo sapiens when the more recently evolved parts drop away. (72)

Appalled by the surgeon's attitude, yet afraid to lodge a complaint against his superior, Stefan confides in Sekulowski, waiting for the latter's moral support. To his surprise, the poet does not condemn Kauters, instead launches into a metaphorical exposition on the beauty and transience of the human being. His tirade is not even original, but a reworking of the Renaissance humanist credo so eloquently expressed in Hamlet's monologue⁶:

⁵ The original Hippocratic oath specifies that "With regard to healing the sick, I will devise and order for them the best diet, according to my judgement and means; and I will take care that they suffer no hurt or damage." The new version provides a different, yet related perspective: "Most especially must I tread with care in matters of life and death. If it is given me to save a life, all thanks. But it may also be within my power to take a life; this awesome responsibility must be faced with great humbles and awareness of my own frailty. Above all, I must not play at God. (http://en.wikipedia.org/wiki/Hippocratic_Oath)

⁶ "What a piece of work is man! How noble in reason, how infinite in faculties! In form and moving how express and admirable! In action how like an angel! In apprehension how like a god! The beauty of the world! The paragon of animals! And yet to me, what is this quintessence of dust?" (Act II, scene II, www.opensourceshakespeare.org)

What genius, what precise craftsmanship! The beauty of the organs! The stubborn mind that harnesses the impassioned atoms, electron clouds and wild elements, imprisons them in the body, and compels them to deeds alien to their nature. The infinite patience of designing the joints, the complex architecture of the bones, the labyrinth of circulating blood, the miraculous optical system, the finery of the fabric of nerves, thousands upon thousands of mutually restraining mechanisms, rising above anything we can think of. And all of it completely unnecessary! (73)

Shakespeare's humanist tribute to the greatness of man resurfaces in the guise of a eulogy on the morphological description of the anatomical atlas. In the meantime, secularization (faintly resounding in the poet's own name) has replaced the religious impulse with the scientific precision of description. Sekulowski's imagination is captured by the intricacy and exquisiteness of man's biological being to such an extent that he excludes any other intrusion into this unsurpassed beauty of pure matter. Stefan's medical concern for the well-being of the patient is interpreted by Seculowski as lack of imagination and reactionary conservatism: "

your ideas are pickled in formalin. [...] Cancer? That is simply the side door, the Seitensprung, of the organism. My Blind Powers, securing the living tissue against accidents of a hundred thousand kinds, seem to have left one vent ajar. Everything was working perfectly, and suddenly, out of control! Have you ever seen a child playing with a watch, the way the child pulls off the hour hand, which makes the second hand spin and buzz like a horsefly? Instead of measuring the hours, the hands gobble up fictitious time! (73)

Comparing the workings of the human body with the workings of a watch reveals Sekulowski's philosophical to be no more than a vulgar version of the early mechanistic philosophies that determined the scientific revolution in Europe in the 16th and 17th century. In view of his earlier pronouncement that "life is the opposite of mechanism" his attitude looks suspiciously like empty verbalism or playing a double game. His behavior towards Stefan and later towards the patients reveals Sekulowski to be an opportunist, a man without character, who plays the genius as irresponsibly as he plays with language and the other people. At the end of the novel the hypocritical Sekulowski becomes a traitor: he reveals to the Nazi officers that had come to shoot all the patients that some of them had been hidden by the director of the hospital in the living quarters.

Both Sekulowski and Kauters are prisoners of an abstract idea of art and science, respectively, fascinated by it and turned by its medusa-like stare into pillars of salt. What is surprising is that Kauters' anti-humanism does not spring from any pure positivism, no more than Sekulowski's anti-humanism can be attributed to any futuristic or avant-garde influences specific for modernism. Their dangerous extremism is a result of fanaticism, of a perspective that excludes any holistic approach to the phenomenon of life and to the human being itself.

To return to the topos of the mental asylum, it gradually turns out that there is no difference (or a very blurred one) between the doctors and the patients. Kauters is an extreme case, but the others are just as insane as he is. The only one for whom the asylum becomes a "hospital of the transfiguration" is Stefan himself. For him the experience turns into a rite of passage that marks his becoming a doctor. As Dan Mircea Enescu, the eminent pediatric surgeon repeatedly says: "You become a doctor not after graduating from a school of medicine and passing your exams, but only after one of your patients dies". To become a doctor means to experience life and death so closely together, that the value of life will shine forth through the darkness of death and despair. Stefan will learn this lesson the tough way, after the Germans shoot Sekulowski and the other patients. He will have a revelation as well

in the person of old Pajpak, the director of the hospital, whom he initially disliked for being, like all old men, boring and a little too pompous. He is the only one who has the courage to attempt to save the patients. Threatened with being killed themselves if they dare to hide just one patient, the doctors discuss various ways of facing the situation. Pajpak decides that all patients that are conscious should be hidden and saved, and when Staszek suggests a form of euthanasia as a means to escape from a violent death, Pajpak, a devout Catholic, replies: "That's not only nonsense, it's criminal. [...] God might change everything at the last minute, and what then?" (147) Thus he turns out to embody the ideal figure on whom Stefan could model himself, a practitioner of medicine for whom his calling is more important than prestige or even life itself.

Old Pajpak instantiates the traditional connections between medicine and ethics, which are weakened, on the one hand, by a modern discourse of medicine as a science and on the other, by the deterioration of ethical principles due to the tumultuous climate of the war and the Nazi occupation. Following Hitler's secret order to apply euthanasia first to deformed and retarded children in 1939 and later expanded to include adults with mental illnesses, a Nazi troop is sent to murder all the inmates at the *Cristo Tranfigurato* mental asylum. While Pajpak's ethics derives from his strong religious faith, Stefan will find his own way to endorse life, as an atheist and a materialist. Scolding the priest for his illusory faith which prompted him to pray while the patients were killed, Stefan will regain the will to live in the arms of Nosilewska, the woman doctor at the asylum, in whom the tragedy awakens a passion unsuspected before.

The Hospital of the Transfiguration becomes thus a liminal space, a heterotopos where the lives of both patients and doctors are changed forever, despite Staszek's initial perfunctory observation, meant to convince Stefan to work there that "It's like being outside the Occupation, in fact it's like being outside the world!" (31). Turning the asylum into a "kind of extraterrestrial observatory, a delicious solitude in which a man naturally endowed with a fine intellect could develop in peace" Staszek is ironically unaware of his creator's belief that we carry the world with us wherever we go, even to the furthest corners of space, and that not even by travelling to distant planets can man find an escape from what Hannah Arendt called "the banality of evil".

BIBLIOGRAPHY:

Gould, George M. and Walter L. Pyle. *Anomalies and Curiosities of Medicine*. Philadelphia, London: W.B.Saunders, 1901

Keats, John. "On Negative Capability: Letter to George and Tom Keats", 21-7 December, 1817, www.poetryfoundation.org, 5 May 2015, <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237836?page=2>

Lem, Stanislaw. *Hospital of the Transfiguration*. San Diego, New York: Harcourt Brace, 1991

Shakespeare, William. *The Tragedy of Hamlet, prince of Denmark*.

www.opensourceshakespeare.org, 5 May 2015, <http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=hamlet>

---. Hippocratic Oath. http://en.wikipedia.org/wiki/Hippocratic_Oath, 7 May 2015

LIVED AND LIVING SPACES IN BRONTËS' YORKSHIRE

Simona Catrinel Avarvarei, Assist. PhD, "Ion Ionescu de la Brad" University of Iași

Abstract: This paper may be read as a voyage in and voyage out through a most sacred space for the English literature, a genuine "lieu de mémoire" (Nora, 1984-1992), Brontës' homeland of Yorkshire. (Re)visiting what Henri Lefebvre refers to as the "perceived space" ('le perçu') of everyday life, will only pull us into the "lived space" ('le vécu') of the imagination which not only transcends but has the power to (re)dimension the balance of popular 'perceived space' and official 'conceived space'. At this crossroads, space acts as both an active participant in the shaping of stories, influencing the human characters, or as endowed with human pneuma. Few other places from the English literary geography match the magnetism and mystery of the Brontës' land, and nowadays, the modern reader seeks not only the literature the three sisters authored, but also the harsh winds and undulating heaths that budded it.

Keywords: *women's writing, spatial constructions, homeland*

The starting point of this paper is to be found in Michel Foucault's essay – "Des espaces autres"-, authored in 1967 which, among other ideas, claims that whereas the nineteenth century stood under the sign of a historical perspective, "*l'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace*" (Foucault, 1982). The frontier between the two dimensions, historical and spatial is far from being clearly marked throughout Brontës' Yorkshire, in itself a place where the landscape meets the geography of the heart. Charlotte, Emily and Anne seem to have magically captured the lines of the genuine horizons of Haworth, *limited* and *limiting* in their undulating projection, with the infinitely borderless perspectives of their legendary cultural heritage, evermore magic since it bore the signs of Ireland and Cornwall, lands filled with fairy tales and mysteries. When their mother passed away, Charlotte aged five, Emily three and Anne, only one year old at the time, had to deal with a solitary parent and an austere aunt for company and guidance and an isolated helmet as cradle of their imagination and soul. The world, blurry and enigmatic in its contours, whose trails and roads had never been visited but only envisaged, was soon to be discovered through the "*imaginative playing-out of fantasies*" (Pollard, 1993, p. 146) which minutely and delicately tuned the Brontë children dreams and longings.

Seclusion, as metaphor for building individual spheres of identity that seem to 'float' suspended within their own time dimension adjacent to the common flow of things seems to be a constant in the story of the Brontë family. We refer here to a *geographic seclusion*, isolated as their destinies had been in the moors of Yorkshire, *scholarly seclusion*, the intimacy of their father's reading room moulded itself better upon the inner structure of the children than the rigid, gloomy educational system that had only sown death among them, *gender seclusion*, since Acton, Currer and Ellis Bell were masks adopted to make Charlotte, Anne and Emily's voices heard and their fiction accepted by the society of the time, and *self seclusion*, as the very core of each and every of their destinies, a form of utmost peculiarity of some most fragile inner structures, supported only from within, from the magic world of their Celtic heritage.

The Brontës took refuge in their imaginative epics that coloured the long hours spent not in an equally stern a precinct as the atmosphere they grew up in, for it was not in the nursery but in the study-room where they would visualize the ways of the outer world. Thus,

Charlotte and her brother, Branwell, created the magical lands of Angria, whereas Emily and Anne ruled over the island of Gondal. Having limited personal contact with other people, dwelling in a rather secluded village, furthermore confined as they were to the demanding and rather stifling embrace of the only room of the house where children were least expected to spend their time, nourished their unusual intelligence and sensibility that came to flood some of the most exquisite pages of English literature. Once confined to the precincts of their house, with very few people to talk to, they were a world to themselves.

Emily, the “most self-contained” (Pollard, 1993, p. 147) of the Brontë children, simply could not exist but surrounded by the moors of Haworth and caressed by the whimsical winds of a *locus mundi* almost defiant of the laws of time and space. In 1824, Charlotte and Emily were sent to school at Cowan Bridge, an episode that would leave a deep wound on their life and soul, for it was there where the eldest sisters, Maria and Elizabeth encountered their untimely death. Charlotte recorded these tragic events and her own feelings in the description of the Lowood Institution in *Jane Eyre*, where Helen Burns told the story of her elder sister Maria, and the image of Brocklehurst reflected through Jane’s eyes tells us how the authoress remembered Reverend William Carus Wilson, the founder of Cowan Bridge School, which brought back only bad memories to her. For Charlotte, he represented a dark, evil force, a ‘black pillar’ she held responsible for the death of her two beloved sisters, due to his drive to austerity and his obsession with sin, punishment and damnation. A similar comparison is further continued in connection with Reverend St. John Rivers, whom she describes as a cold, icy, reserved man of the cloth much in the same manner as Brocklehurst.

In 1835, when Charlotte returned as a teacher to the school she graduated, Roe Head, Emily accompanied her as a pupil, but such was her unhappiness that she returned home only three months later.

Virginia Woolf said “*It is as if she could tear up all that we know human beings by, and fill these unrecognizable transparencies with such a gust of life that they transcend reality. She could free life from its dependence on facts; with a few touches indicate the spirit of a face so that it needs no body; by speaking of the moor make the wind blow and the thunder roar*” (Boyd, 1983, p. 93). The scenery of Haworth, its atmosphere, the character of its inhabitants and the stories among and about them, have all deeply infused the fabric of the Brontë novels. In the case of Emily the attachment turned almost into a passion. *‘The night is darkening round me, / The wild winds coldly blow; / But a tyrant spell has bound me / And I cannot, cannot go. / The giant trees are bending / Their bare boughs weighed with snow, / And the storm is fast descending / And yet I cannot go. / Clouds beyond clouds above me, / Wastes beyond wastes below; / But nothing drear can move me; / I will not, cannot go (Brontë, Often rebuked, yet always back returning, pp. 46-7).*

She could hardly live away from Haworth. She never left it without suffering in health, and some of the most impressive lines of her powerfully imaginative poetry bear witness to the strong hold its wild hills and moors had upon her: *‘I’ll walk where my own nature would be leading, / It vexes me to choose another guide, / Where the grey flocks in ferny glens are feeding; Where the wild wind blows on the mountain-side. / What have those lonely mountains worth revealing? / More glory, and more grief, than I can tell, / The earth that wakes one human heart to feeling / Can centre both the worlds of Heaven and Hell’ (Brontë, The night is darkening round me, p.122).*

It seems that the whole world of Emily, real or imaginary, though there seems to be a frail boundary between the two, is constantly permeated by this dualism between Up and Down, Imprisonment and Freedom, Wind and Stillness, White and Greyish-black, Heaven and Hell itself. Moreover, heaven, hell and death are constant presences in Emily Brontë’s

literature. She was more familiar with death than most people, even in the nineteenth century, living as she did in one of the unhealthiest places in England, a rural town with a mortality rate that equalled that of the most crowded towns. Juliet Barker notes that during the seven and half- months of Emily's mother Maria Branwell Brontë's final illness, there were sixty three burials in Haworth (Barker, 1996). So common a presence and inexorable a reality death has become to Emily that in a letter Charlotte Brontë wrote to a London specialist only ten days before her death, it is claimed that: "*Her resolution to contend against illness, being very fixed she has never consented to lie in bed for a single day – she sits up from 7 in the morning till 10 at night. All medical aid she had rejected – insisting that Nature shall be left to take its own course...*" (Krugovoy Silver, 2002, p. 94). It is as if for Emily nature would not be true to its real self had it not told the story of the wildest of emotions, the intensest love, annihilating hatred, anguishing agony or suffocating grief: "*Cold in the earth, and deep snow piled above thee! / Far, far removed, cold in the dreary grave! / Have I forgot, my only love, to love thee, / Severed at last by time's all-severing wave?*" The world she paints is not so much a realm of the *living*, but of *lived* feelings and overwhelming impulses and forces that spring from her most powerful and rich inner nature. It is in this spiritual difference where one has to look for the uniqueness of Emily's *écriture* compared to her siblings. Unlike her sisters, Charlotte and Anne, who populated their novels with faces and places that crossed the trajectory of their lives at a certain moment, Emily bestowed immortality only upon scenery, as the only genuine projection of her inner self. Howarth was nothing but the inmost cradle of the only place she really enjoyed dwelling – her Gondal island where she would feel, as she confessed, "comfortable and undesponding" (Birthday Note, 31 July 1845).

It is in her *écriture* where Emily actually comes to live, passionately, intensely, heedlessly almost, burning down to her very last cell; and it is this purifying, unifying fire that brings her, not just her self-reflected characters, to come to meet and melt with her own true and most genuine self. 'Stronger than a man, simpler than a child, her nature stood alone', these are the very words of very elder sister, Charlotte, referring to Emily's exceptionality that also applies to her amazing soul.

Wuthering Heights is a novel of extraordinary power, going far, with her poems, to justify the opinion of Arnold, that "...and She – (How shall I sing her?) – whose soul / Knew no fellow for might, / Passion, vehemence, grief, / Daring, since Byron died, / That world – fam'd Son of Fire; She, who sank, / Baffled, unknown, self-consum'd; / Whose too-bold dying song / Shook, like a clarion-blast, my soul".

Exceptionality is not only an attribute of Emily, for all the Brontës continue to exert an almost indefinable fascination. Should it be because of their unique literary embroidery, enhanced by their almost ethereal presence, difficult to capture in real patterns, should it be because they poured infinite sensitivity into writing at a time when literature was nearly exclusively a man's job, the answer refuses to offer itself. Like most great writers, the Brontë sisters made the best use of their outward experiences as well as their own imaginations.

The Brontës did not enjoy the chance to see much of the world, nor could they develop complex relations, managing only to interweave rather loose relations, failing to reach the other line of the horizon, had it not been for the extraordinary power of their mind and their most exquisite sense of imagination. If men writers of the same period came into the closest contact with life, the Brontë girls could only gaze at it through the narrow windows of their secluded, rectory house.

However, the 'windows' were wide open inwardly, as they saw the world through the inner eyes of their most special sensitiveness. Paraphrasing the title of Huxley's most famous

novel *Eyeless in Gaza* the Brontë sisters might have been *eyeless in Haworth* though it was this special *blindness* of theirs that found its reflection in the endless turmoil of the heart.

Their Celtic roots, the freshness of their early age bloomed in their extraordinary sense of writing which brought a touch of colour, freedom and warmth, never to be faded, never to be equalled.

BIBLIOGRAPHY:

Arnold, M., *The Works*, The Wordsworthian poetry library, 1995;

Barker, Juliet, *The Brontës*, St. Martin's, 1996;

Boyd, M., *The Reflexive Novel: fiction as critique*, Associated University Press, London, 1983;

Brontë, Emily, *The Poems*, Oxford: Clarendon Press, 1995;

Foucault, M., 'Des espaces autres', in Defont, D. - Ewald F. eds., *Michel Foucault. Dits et écrits*. Volume IV: 1980-1988, Paris, 1982;

Krugovoy Silver, Anna, *Victorian literature and the anorexic body*, Cambridge University Press, 2002;

Nora, P., *Les Lieux de mémoire*, Paris, 1984-1992;

Pollard, A., *The Victorians*, London: Penguin Books, 1993.

THE PARATOPIC SPACE OF BENJAMIN FONDANE'S UNHAPPY CONSCIOUSNESS

Sorin Gheorghe Suci, Assist. Prof., PhD, "Sapientia" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Our paper aims to point out the landmarks of B. Fondane's unhappy consciousness's paratopic space, a space theorized by Dominique Maingueneau, representing, in this case, the "dispersed creative identity" of a poet with a work which was created and published within two related, but distinct, cultures. Starting from one of his wife's letters, we are trying to reveal the basis of B. Fondane's triple alienation: a poet amongst Jews, a Jew poet amongst Romanians and a Romanian Jew poet and philosopher amongst French.

Keywords: *tradition, poetry, creative identity, holocaust, destiny*

Drumul ce creşte sub paşii drumeţului

*„Drumeţul nu a ajuns la capătul drumului
am scris cândva. Ei bine, aveam dreptate.
Continui. Va fi mâine. Şi de-adevăratelea.”*

Benjamin Fondane

[...] „Evenimentele importante ale vieţii soţului meu au fost mai cu seamă evenimente interioare (înainte de toate, întâlnirea sa cu Lev Şestov), ce nu se traduc cîtuşi de puţin prin fapte. [...] Fiinţa plină de delicateţe şi de sensibilitate care a fost soţul meu, Fondane cel profund Evreu, în cel mai bun sens al cuvîntului, în sensul mistic de *Israel*, poporul ales şi iubit de Dumnezeu, cred că doar eu o voi putea revela într-o zi. [...] fiind în retragere, în mijlocul puhoiului de refugiaţi, soldatul Fondane găseşte, printre bogăţiile de blănuri, ciorapi de mătase, bijuterii căzute din maşinile fugarilor, un... Pascal. Îl ridică şi îl vedem pe acest soldat ciudat, sleit de căldură şi de oboseală, sub povara unei rani şi a unei încărcături pe cât de incomode, pe atât de inutile, bătînd în retragere, păşind peste hoiturile de cai şi resturile de tot felul, aplecat deasupra lui Pascal, pe care îl citeşte cu pasiune”. [...] ¹

Ne-am gândit să începem acest capitol al lucrării noastre cu câteva fragmente dintr-o scrisoare a celei ce a fost soţia poetului deoarece nu ni se pare mai nimerită caracterizare decât cea făcută de către jumătatea unui spirit neliniştit, a unui nefericit cu vocaţie, a unui „lepros”, a unui căutător al „celui mai important” (conştient fiind de aceasta abia după întâlnirea cu un Şestov uimit de faptul că dinspre poezie poate veni o minte capabilă a-l înţelege, de fapt, de a înţelege „întrebarea”²). După cum bine se observă, sunt punctate aici principalele repere ale

¹Genevieve Fondane, scrisoare către Jean Ballard, Paris, 21/3/47, în „Institut Fondane”, disponibil la <http://fondane.wordpress.com/>, accesat la 17.04.2015.

² Este vorba de ceea ce îi scrisese Fondane lui Şestov, într-o scrisoare, după apariţia traducerii în franceză a *Filosofiei tragediei*, întrebare ce l-a determinat pe filosof să-i acorde atenţia cuvenită unui posibil discipol: „Dacă tragedia, nenorocirea erau condiţia căutării adevărului – căci aceasta era teza cărţii –, cine, oare, s-ar fi găsit să-l urmeze cu bună ştiinţă? Cine ar îndrăzni, oare, să-şi dorească sieşi tragedia, fie şi numai de ochii frumoşi ai adevărului? Niciodată, încheiam eu, nu veţi putea avea un discipol.” (B. Fondane, *Pe malurile râului Ilissus. După dispariţia lui Lev Şestov*, în „Idei în dialog”, nr. 5 (44), mai, Bucureşti, 2008, p. 15, disponibil la

vieții lui Fundoianu/ Fondane: condiția de Evreu, Drumul, Întâlnirea. Nu putem omite Poezia, bineînțeles, cea care le înglobează pe toate și care, în opinia lui Mircea Martin, era pentru Fondane o „soluție la destin.”³ Emblematică pentru înțelegerea personalității poetului și eseistului căruia țelul lui *homo philosophicus* i-a devenit clar în urma discuțiilor cu maestrul ce „urmărea năluci” (după cum l-au catalogat colegii 'ntr-ale filosofiei pe Șestov) este imaginea percutantă a soldatului în retragere care, istovit în mijlocul exodului, se pierde pe sine într-o scriere a lui Pascal, descoperită întâmplător. Și ce imagine! Evreul presupus ateu și savantul jansenist al unei sublime revelații (personalitate ce oscilase la un moment dat între pozitivism și scepticism și care, în opinia lui Fondane, a fost ultimul creștin al umanității) întâlnindu-se în orizontul Galaxiei Gutemberg, pe ruinele fumegânde ale vechii lumi, o lume în care albul mai putea fi alb și negrul, negru.

Cu această imagine hoinărind prin memorie și încercând a stârni altele, spre a luminapoarta de intrare spre universul fondanian, vom aborda poezia scrisă în perioada românească a creației poetului prin câteva coordonate ce vor defini spațiul paratopic⁴ al conștiinței nefericite fondaniene, acel „bulion de cultură” amintit în *Câteva cuvinte pădurețe*, prefața la volumul *Priveliști*. „Nimeni nu vrea să priceapă faptul că poetul naște într-o ambianță morală, într-un bulion de cultură și că păstrează, în figura lui, tatuajul câtorva obstacole îngenunchate. În ce măsură un poet minte, în ce măsură spune adevărul; în ce măsură imită, sau modifică realitatea – iată ceea ce nu se întreabă nimeni.”⁵ Ca o mică paranteză, ce dezvăluie un alt aspect al personalității poetului, nu putem să trecem cu vederea adierea de aroganță ce vine dinspre conștiința unui spirit superior ce nu se sfiește a-și lega condiția de episodul veterotestamentar al luptei omului cu îngerul.

Pentru început, vom descoperi ceea ce înțelegea Fondane prin conștiința nefericită, concept luat, și prelucrat, din arsenalul unuia dintre „adversarii” redutabili ai acestuia, Hegel. Astfel, Fondane ne supune atenției, în *Conștiința nefericită*, faptul că nedreptății, văzută drept categorie etică colectivă, îi corespunde, într-un alt registru uman, categoria metafizică a nefericirii, la fel de vagă precum prima. Într-o lume bulversată de ororile Primului Război Mondial și care este pe cale a-l începe pe al Doilea, căutând a se redefini, autorul eseului se întreabă dacă este bine să fim făcuți a crede că „destinul nostru se consumă în întregime în exigențele și obligațiile impuse de social.” El critică faptul că diriguitorii civilizației umane „refuză să privească realitatea actuală ca pe un prim înveliș al unei realități mult mai

http://www.romanianphilosophy.ro/newsletter/pages/08_06_iunie/%5Barticol%5DFondane_Pe_Malurile_raului_Illissos_ID_mai.pdf, accesat la 21.04.2015.

³ Mircea Martin, *Valoarea pozitivă a negației sau despre publicistica lui B. Fundoianu*, studiu introductiv la B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, Editura Minerva, București, 1980, p. VIII.

⁴ Referindu-se la discursul literar, Dominique Maingueneau remarcă existența a trei instanțe: *persoana*, *scriitorul* și *inscripitorul*. Această *identitate creatoare* dispersată este motivată prin faptul că *persoana* se referă la un individ de o anumite viață privată și stare civilă; *scriitorul* este definit de o anumite traiectorie în cadrul instituției, iar *inscripitorul* asumă formele de subiectivitate enunțativă din text („scenografie”) și scena impusă de genul de discurs (roman, comedie, nuvelă etc.). Diferitele tipuri de investigare reduc analiza la doar una din aceste instanțe, ele fiind de fapt inseparabile. *Paratopia este devierea spontană („clinamenul”) ce permite funcționarea acestei identități trinitare*. Spațiul paratopic se bazează pe discursurile constituente. Un exemplu de paratopie este Republica Literelor (Respublica literaria), instituită în secolul al XVII-lea, în perioada Iluminismului, având ca „cetățeni” membrii comunității academice, transgresând orice granițe naționale, însă, respectând diferențele lingvistice și culturale. Pentru aprofundarea problemei vezi Dominique Maingueneau, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, Institutul European, Iași, 2007.

⁵B. Fundoianu, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1983, p. 10.

profunde.” Interesant fenomen și poezia asta. Versurile următoare, scrise cu mult înaintea publicării *Conștiinței nefericite*, reprezintă un flashback memorabil, ca să folosim un termen dintr-un alt domeniu pe care l-a abordat Fondane în a sa odisee:

„mi-i silă câteodată din mei și din porumb
să bat monedă falsă pentru copii de struți”

(*Parada*)

Fondane consideră, cu o generozitate ce ține de exercițiul democratic, că este dreptul acelor diriguitori să procedeze astfel dar, pe de altă parte, dreptul nostru de a mărturisi „cinstită integritatea și indivizibilitatea conștiinței nefericite – o conștiință nefericită care suferă global, însă nu indistinct, pentru absența pînii, a muncii, a libertății, a dreptății, dar și pentru prezența ostilă a irealității, a contradicției, a neputinței, a necesității, a morții – și, de aici, a celui *Fatum* prin care se operează, în mod inexplicabil, alienarea totală a puterilor omului”⁶ este la fel de valabil. Prin urmare, după Fondane, suntem datori conștiinței noastre, așa nefericită cum e ea, să rezistăm celui *Amor Fati* al unui Nietzsche care se recunoaște, într-un final, învins de Ananké, să refuzăm a îmbrățișa realitatea aspră, sperietoarea de care nu a scăpat Rimbaud chiar dacă a încercat să zboare *cucele două aripi fără pene*, riscând să rămână în cădere veșnică. „«Nu, eu care mi-am spus mag sau înger scutit de orice morală, sînt înapoiat pămîntului cu o datorie de căutat și cu o realitate aspră de strîns în brațe. Țăran.» Rimbaud în întregime stă în acest singur strigăt de spaimă, atît de clar, atît de răspicat, cum nu ne este dat să întîlnim adesea în paginile groaznicului său apocalips.”⁷ Lupta care se dă în noi este una crâncenă, între voința de *a fi* și voința de *a săvârși*⁸, între viața ce ne vine din abisuri și rațiunea ce o încorsetează sau chiar o ucide. Și, cu toate că Fundoianu, devenit Fondane, își reneagă poezia din *Priveliști*, el nu va renunța la Poezie, învățând din greșeala unui Rimbaud ce și-a refuzat unicul colac de salvare, atunci când și-a dat seama că este unul mincinos, deși, după cum bine vede Fondane, se înșela amarnic, asumându-și tortura permanentă a realității aspre după un plonjon voluntar, chinuit fiind de foamea sa de metafizic. Iată, avem aici două dintre reperele ce definesc spațiul paratopic al conștiinței nefericite fondaniene: *Rimbaud* și *strigătul*.

Rimbaud, Baudelaire, Arghezi

Văna rimbaldiană a talentului fondanian, după cum scrie Dumitru Micu⁹, se remarcă de-a lungul poemelor sale, laolaltă cu influența misticii baudelariene. Nu întâmplător plasează Fondane *Parada*, o ars poetica, la începutul volumului *Priveliști*.

„Era în mine ceea ce sparge ca să nască
în mine-un demon care ședea pe continent,
cu-o față care plînge și una care cascade,
în mine năzuința de-a deveni dement.

Închis în amintire ca-ntr-o obscură strofă
în vidul unde steaguri de ideale-mpung,
te-aștept să vii, trompetă de spaimă, Catastrofă –

⁶B. Fundoianu, *Conștiința nefericită*, Editura Humanitas, București, 1993, p. 9.

⁷B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, Editura Minerva, București, 1980, p. 500.

⁸B. Fundoianu, *Poezii*, ed. cit., p. 5.

⁹Dumitru Micu, prefață la B. Fundoianu, *op. cit.*

sărut urcând în ochii oceanelor, prelung”.¹⁰

De altfel, *Parada*, și nu doar ea, relevă intențiile programatice ale lui Fondane, grija cu care și-a „construit” poemele și selecția atentă pe care a făcut-o în vederea publicării volumului de *Priveliști*. Relevantă în acest sens este analiza lui Mircea Martin, cel care îl citează pe poetul ce caută dezacorduri expresive, renunță la unele titluri și chiar la poeme care nu corespund acelor „potriviri de suprafețe” ori „conjugări de echilibruri” enunțate în *Cîteva cuvinte pădurețe*. Astfel, el dă indicații surorii sale în vederea corecturilor necesare apariției volumului: „Atenție! A nu-mi corecta sub nici un pretext greșelile de limbă, acordurile... Cînd scriu «zăpada de tăcere în care corbii coase», nu pune nici «corbul», ca s-o dregi, nici «cos», ci crucește-te doar și dă-mă dracului.”¹¹ Aceste elemente nu justifică, totuși, încadrarea poetului în curentul avangardist. Solidar cu scopurile avangardei, însă nu îndeajuns de „dement” ca să uzeze de mijloacele ei,¹² Fundoianu folosește, totuși, imagini suprarealiste de genul „pianul căzut pe rame e cel din urmă ren” sau „tu ești troița-n noapte cu vînatăi în oase” (*Parada*).

Pe de altă parte, această adevărată „cenzură” impusă de către poet editorilor săi pare a se lega de modul în care Fondane îl combate pe Platon, ca reprezentant al gândirii raționale aflate în conflict deschis cu gândirea poetică. Se știe faptul că Platon vedea inspirația poetului ca pe delirul coribanților, incapabili să danseze atîta vreme cît nu-și pierd mințile. Poetul, la Platon, era „cîrmuit de o putere divină”, „ieșit din fire”, „iresponsabil”, „posedat”, caracteristici pe care Fondane le găsește sintetizate în formula rimbaldiană: „Eu e altcineva”. Se știe, de asemenea, faptul că dialectica platoniană a câștigat, Poezia fiind alungată din Cetate. Dar farmecul poeziei a supraviețuit amintindu-le filosofilor de existența unui alt adevăr, un adevăr care „transcende actul intelectual și puritatea morală, un adevăr pentru care existența există, ca și trupul, ca și imaginile, pentru care însuși Dumnezeu e imagine, viziune, iar nu act pur al unei minți goale... «Farmecul» acesta nu vrea să îngusteze și mai mult «puținătatea realității» pe care ne-a lăsat-o moștenire dialectica; el nu vrea să umilească realul unui absolut al gândirii care se gîndește pe sine, ci să facă în așa fel, încît imperfecțiunile acestui real să dispară și să-l aducă, prin dilatare, pînă la totală-i împlinire abolind rana și corupția pe care i le-au pricinuit gîndirea speculativă și etică. Tocmai *rămășițele* acestei gîndiri decantate în limbaj și subzistînd și în poem după ce zeii au «răpit inteligența» poetului, tocmai aceste rămășițe se străduiește poetul să le cenzureze din poem anume pentru ca inspirația să devină totală și să subziste doar, desăvîrșit, graiul zeilor. «Eu e altcineva». Cel ce retușează poemul e tot Altcineva; iar ceea ce el retușează, ceea ce elimină e iarăși și mereu Eul.”¹³

Prin vorbele lui Fondane putem face legătura cu acele figuri ale alterității, *Autre* și *Autrui*, teoretizate de către Guillaume și Baudrillard,¹⁴ chiar dacă teoria lor¹⁵ se aplică

¹⁰B. Fundoianu, *op. cit.*, p. 15.

¹¹Mircea Martin, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, Editura Minerva, București, 1984, p. 189.

¹²De altfel, în *Rimbaud le voyou* îl desființează pe Andre Breton pentru tupeul de a-l fi revendicat pe Rimbaud ca portdrapel al unei mișcări ce trădează, în opinia sa, legatul poetic rimbaldian; de asemenea, demonstrează diferența de planuri, etic, al revoltei lui Lautreamont, metafizic, al revoltei rimbaldiene (B. Fundoianu *Imagini și cărți*, ed. cit., pp. 547- 552).

¹³*ibidem*, p. 667.

¹⁴Jean Baudrillard, M. Guillaume, *Figuri ale alterității*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

¹⁵Totuși, în planul condiției nefericite, Fondane refuză a fi redus din *Autre* (*Altul*) în *Autrui* (*Celălalt*), cunoscută fiind tripla sa condiție alienantă: evreu între români, poet evreu între evrei (și „anarhist în Sinagogă”, pe

nevoilor curente ale unei lumi aflate în plin proces de fuziune, cu problemele ridicate de ciocnirea dintre elanul „progresist” și rezistența conservatoare, la fel de puternică. Formula „Eu e altcineva” îl legitimează, printre altele, pe Rimbaud drept reper al spațiului paratopic al conștiinței nefericite fondaniene. Acest aspect îl găsim pentru prima dată la Fundoianu într-un articol din 1919, *Fatalitatea la Ibsen*, articol în care Mircea Martin vede una dintre primele reverberări ale psihanalizei la noi, ba chiar mai mult, „o concluzie ce răstoarnă, într-un fel, poziția freudistă ortodoxă, conform căreia adevăratul eu este împiedicat să se manifeste de opreliștile sociale.”¹⁶ De altfel, la interpretarea *Discurs-ului* am amintit de această problemă¹⁷. Este vorba de faptul că forța instinctelor limitează inițiativa individuală: „Tu ești făcut din cîrpe de ereditate; tu improvizezi ceea ce știi pe de rost, dar ignorezi. Tu nu ești tu. Ești înăbușit de inconștient; nu ești liber.”¹⁸ Această afirmație se leagă de vorbele vizionarului din scrisoarea către fostul său profesor, Izambard, scrisă în 1871. „Greșit se spune: gîndesc. Ar trebui să se spună: sînt gîndit... Eu e altcineva. Cu atît mai rău pentru lemnul ce se trezește vioară.”¹⁹ Ideea o regăsim în versurile fondaniene din *Priveliști*:

„În seara asta lungă, cineva
tușește-n mine, scuipă și-și dă duhul,
și nici măcar n-aș vrea să fug – n-aș vrea
s-ajung din nou cu mînele văzduhul.”

(*Ora de vizită*)²⁰

Cât despre Arghezi ca reper al spațiului paratopic al conștiinței nefericite fondaniene, M. Martin ar avea câteva cuvinte de spus. „De la început, ferventul discipol înțelege că magia argheziană vine întâi și întâi din sintaxă. Nu întîmplător îl numește pe maestru «cioplitor în piatră». Sprijinindu-se pe exemplul său, Fundoianu formulează o artă poetică a violenței și nelegiurii: «Trebuie să poți violenta. Trebuie să calci legea cum calci o viperă. Fură femeia aproapelui (...). Ia piatra și aruncă.»”²¹ Exegetul mai remarcă faptul că elogiul pe care-l aduce Fundoianu sintaxei argheziene, felului cum Arghezi siluiește limba română creînd o a doua revoluție a limbii noastre literare, este și o pledoarie pro domo. Procedul abil prin care Fundoianu își pune în evidență punctele forte, prin negarea excesivă ori elogiile, la fel de excesive, aduse confrăților într-ale literaturii, reiese și din comentariul aceluiași M. Martin privitor la relația poetului cu Arghezi: „Pentru tînărul Fundoianu, Arghezi este un adevărat «idol». Nu-i lipsea, deci, capacitatea de fervoare, și excesele sale (cultivate, dealtfel) nu se manifestă numai în latura negativă. Înțelegem acum că *Fundoianu neagă pentru a afirma*,

deasupra, după cum îl vede Radu Cernătescu) și poet român de origine iudaică între francezi. În planul conștiinței nefericite, pe de altă parte, Fondane se recunoaște reprezentat de către acel *Altceineva*, nimeni altul decât purtătorul „cârpelor de ereditate”, cel ce a dat prilejul lui M. Martin să facă remarcă prilejuită de *Fatalitatea lui Ibsen*.

¹⁶ Mircea Martin, *Valoarea pozitivă a negației sau despre publicistica lui B. Fundoianu*, studiu introductiv la B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, ed. cit., p. XII.

¹⁷ Sorin Suciuc, *Mistica și filosofia fondaniană în „Discurs-ul” conștiinței nefericite*, „Vatra”, Târgu-Mureș, serie nouă (1971), An XXXVII, nr. 472, 2010, pp. 47-51.

¹⁸ B. Fundoianu, *op. cit.*, p. 273.

¹⁹ A. Rimbaud *apud* B. Fundoianu, *op. cit.*, p. 473.

²⁰ B. Fundoianu, *Poezii*, ed. cit., p. 45.

²¹ M. Martin, în B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, ed. cit., p. XXXVI.

*respinge pentru a face loc unei iubiri exclusive (s. n. S. S. G.). Negativismul său este, de fapt, un exclusivism.*²²

Strigătul, Ulysse, Iov

Și iată-ne ajunși la *strigăt*. Vorbind despre condiția poeziei, căzută, odată cu romantismul, în capcana abil întinsă de către filosofie, Fondane spunea: „Ne aflăm într-o fundătură și nimeni nu ne poate scoate de-aici: iată ce strigă Spiritul. Și toată lumea aplaudă, ca și cum ar fi ceva sublim, sacru, mai mult chiar: demn de adorație! Și Eul poetului le ține hangul acum... În sinea lui însă, neîmblânzit, dybuk-ul, Celălalt, ca și cum n-ar avea ochii Spiritului ca să vadă, ci simpli ochi omenești, nu se lasă prins în cursă și urlă în gura mare:

J'ai longtemps habité...

Vă întreb: poate exista oare adevăr, morală și *real aspru, temeinic asigurat cu o durată eternă*, atîta vreme cît pe pămînt vor mai fi oameni care *vor auzi glasuri?*²³

Și poetul strigă, își strigă suferința de om viu limitat de jugul necesității instituite de Spiritul ce a născut ideea. Și Evreul își strigă condiția nefericită și nedreptatea unei lumi ce-l condamnă în numele unei vânzări petrecute acum două milenii, condiția de „copil piele-roșă bătut la cur de albi” (*Parada*), condiția „leprosului” ce-și construiește Fundoiaia, propria sa Yoknapatawpha.

De altfel, figura emblematică pe care și-o asumă Fondane, în perioada franceză a creației sale literare, este cea a legendarului Ulysse, a rătăcitorului pus la grele încercări în tentativa sa de a-și găsi drumul către casă. Însă, dacă suferința eroului epopeii elene este una aflată sub semnul rațiunii, Fondane va prezenta, într-un alt poem dramatic început încă în România, un alt tip de suferință, un urlat visceral de durere pornit din conștiința de „lepros”, de „Urît ce se rupe dintre ațe”, dobândită încă de pe meleagurile natale. *Psalmul leprosului*, printre altele, ne ilustrează esența conștiinței nefericite, ce reprezintă planul mai profund al condiției nefericite ce a culminat cu Holocaustul, asumate de către tânărul poet. Scriptura ne arată: „Și leprosul care va avea această plagă pe dânsul să aibă veșmintele rupte și să strige: - Necurat! Necurat! Necurat să fie el, în tot timpul în care va fi această plagă pe dânsul; necurat este și va locui singur; afară din tabără să fie locuința lui”.²⁴ De aici și strigătul de revoltă al poetului, din *Psalmul leprosului*:

„Și lasă-mi plînsul, frunză clătinată,
tu, ce mi-ai scris să fiu cuiabar de șerpi,
tu, care-ai hotărât să fiu lepros,
tu, care-ai pus în sufletul meu ura,
tu, care-ai vrut să fiu ca dobitocul
din împutite vizuini și codri,
fără de pui și fără fericire...
Tu n-ai voit să fiu ca pomul tînăr,
crescut vînos la curgere de ape.
Tu n-ai voit să am și eu cocioabă,
să pot intra și eu în sinagogă,
să pot avea și eu copii sălbateci

²²*Ibidem*.

²³B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, ed. cit., p. 675.

²⁴*Leviticul*, 13,45.

și vreo fecioară-n prag cu dure șolduri,
și cîni la gard pe care să-i asmut
cînd trec pe drum leproși cu buboaie.”²⁵

Rana lui Fondane, asemenea celei a lui Philoctet, este una adîncă și „urât mirositoare”. Eric Freedman subliniază faptul că Fondane exprimă în al său *Philoctet* „tragedia durerii fizice avînd textul tragic drept suport pentru *interogația metafizică*”.²⁶ Autorul analizei afirmă, de asemenea, faptul că, pentru Fondane, strigătul lui Philoctet este și unul de revoltă religioasă „apropiată de poziția lui Iov”. De altfel, Kierkegaard însuși, unul din filosofii agreeți de către Fondane, l-a asemănat pe Philoctet cu Iov, în ciuda diferențelor insurmontabile de contexte culturale. Și asta datorită naturii asemănătoare a patosului și lamentării ce răzbat dinspre cei doi protagoniști. Referindu-se la revolta rimbaldiană, Fondane scrie, în *Rimbaud le voyou*: „*Predestinat Nefericirii, înțelegeți? Nefericirii fără temei, fără izbitură de pumn materială, împotriva căreia să-ți dezlanțui furia, nefericirii fără rațiune, providențiale. El n-are, ca tot muritorul, de ce să se plîngă; el nu poate avea necaz pe nimic și pe nimeni; e plin de ură; dar împotriva cui? Plin de nevoia de a iubi; dar ce? Unui bolnav incurabil, dacă se plînge, îi interziceți, desigur, să rostească asupra lumii o judecată izvorîită din suferința lui; dar sînteți de acord să se plîngă, cu măsură însă, mîngîindu-se cu pilda semenilor săi. Toată înțelepciunea omenească stă în aceste vorbe ale lui Neoptolem din *Filoctet* al lui Sofocle: «Oamenii sînt datori să-ndure suferințele trimise de zei, dar pentru cei care, asemenea ție, se cufundă de bună voie în nenorocire, se cuvine să n-ai nici iertare, nici milă.»*”²⁷ Ipoteza pe care o emite Fondane cu privire la Philoctet ne arată un Sofocle ce și-ar fi sublimat în eroul tragediei sale revolta pornită dintr-o conștiință nefericită asemănătoare cu cea a lui Rimbaud, „un revoltat înaintea oricărei experiențe”. Trăind într-o epocă în care nu și-ar fi putut permite să strige asemenea poetului francez, Sofocle ar fi un simplu mincinos. Și cu el odată toți autorii tragici. Iar eroul său un ratat și un laș.

Birkenau, 2 octombrie, 1944. Prozaic și dureros. Capătul Drumului. Sau nu? Cum poți încheia o lucrare despre spațiul paratopic al unui destin tragic. Tragic, dar asumat în totalitate. Cu bună știință. Orgoliu luciferic, cum l-au caracterizat unii, sau credință, cum sugerează soția sa? Nici nu contează, până la urmă. Născut odată cu noul secol într-un colț mirific al Moldovei, Benjamin Wechsler devine B. Fundoianu, inaugurându-și chiar propria Yoknapatawpha, cam în același timp cu Faulkner, dar, aparent, fără nici o legătură, în afara jocului imaginației. Din Fundoia imaginată pleacă în exil și devine Benjamin Fondane, încercînd, pentru o vreme, să uite de literatura în care s-a format. Spirit neliniștit, asemenea tuturor artiștilor ce construiau modernitatea, pune umărul la dinamitarea tradițiilor și istoriei, deși, în mod paradoxal, pare a-și sabota o parte din propriile rădăcini. Dar, parcă inima nu-i dă întotdeauna ghes. Lirica sa, deși una plină de tensiune și revoltă, conține, totuși, amprenta plaiului mioritic, a umbrei alinătoare a acelui „terț tainic inclus” ce l-a găsit pe Basarab Nicolescu pe drumul dialogului întrerupt dintre trei mari voci ale exilului intelectual românesc: Fondane, Lupașcu și Cioran.²⁸ Priveliștile sale sunt unele interioare, pline de o tensiune ce indică o adîncă dramă existențială. Amprenta de expresionism pusă de exegeți

²⁵B. Fundoianu, *Poezii*, ed. cit., p. 80.

²⁶Eric Freedman, *Benjamin Fondane: Philoctetes and the Scream of Exile* în *Cardozo Studies in Law and Literature*, Vol. 6, No. 21, pp. 51-65.

²⁷B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, ed. cit., p. 466.

²⁸Basarab Nicolescu, *Ce este realitatea ?*, Editura, Junimea, Iași, 2009, pp. 183-194.

pare să i se potrivească și ea. Strigățul lui Edward Munch pare că reverberează din versurile sale, dar este mai mult decât atât.

„Stând pe scările Babilonului, am plâns
și soldații mi-au spus: trebuie să muncești, Jidove!
munca eliberează!”

Profetice versuri din *Le Festin de Balthasar*. Și a muncit, ducând mai departe povara gândirii existențiale a lui Șestov, până în crematoriul naziștilor. Și, poate, dincolo de el, va fi aflat „lucrul cel mai important”. La final, îi lăsăm tot lui cuvântul:

„Și totuși
va veni o vreme când voi fi
doar o legendă, un absurd fel de mitic
secret, o ființare ce-a existat, când oare?
prin care veac?”

(*Le Mal des Fantômes*)

BIBLIOGRAPHY:

- Baudrillard, Jean, Guillaume, M., *Figuri ale alterității*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
- Cernătescu, Radu, *Un anarhist în Sinagogă: B. Fundoianu*, în „Occult Philosophy”, 19 februarie 2008, disponibilă <http://raducernatescu.wordpress.com/category/literatura-luciferica/un-anarhist-in-sinagoga-barbu-fundoianu/>, accesat la 07.05.2015.
- Fondane, B., *Pe malurile râului Ilissus. După dispariția lui Lev Șestov*, în „Idei în dialog”, nr. 5 (44), mai, București, 2008.
- Fundoianu, B., *Conștiința nefericită*, Editura Humanitas, București, 1993
- Fundoianu, B., *Poezii*, Editura Minerva, București, 1983.
- Fundoianu, B., *Imagini și cărți*, ediție de Vasile Teodorescu, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Minerva, București, 1980.
- Fondane, Genevieve, scrisoare către Jean Ballard, Paris, 21/3/’47, în „Institut Fondane”, disponibilă <http://fondane.wordpress.com/>, accesat la 17.04.2015.
- Freedman, Eric, *Benjamin Fondane: Philoctetes and the Scream of Exile*, în „Cardozo Studies in Law and Literature”, Vol. 6, No. 21, University of California Press, Oakland, CA, 1994.
- Maingueneau, Dominique, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, traducere de Nicoleta Loredana Moroșanu, Institutul European, Iași, 2007.
- Martin, Mircea, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, Editura Minerva, București, 1984.
- Nicolescu, Basarab, *Ce este realitatea ?*, Editura, Junimea, Iași, 2009.
- Suciu, Sorin, *Mistica și filosofia fondaniană în „Discurs-ul” conștiinței nefericite*, „Vatra”, Târgu-Mureș, serie nouă (1971), An XXXVII, nr. 472, 2010.

**A RHETORICAL INTERPRETATION OF THE DIFFICULT IN THE COUNTERLIFE
BY PHILIP ROTH**

Corina Lirca, Assist. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The Counterlife, the 1986 novel by Philip Roth, subjects its authorial audience to a riddling reading experience as the text departs from the conventions of literary realism, accommodating a discretionary universe, fragmented and contradictory situations, conflicting selves, dead ends, all of which are but obstacles to the interpreter, difficulties in the process of translation. The rhetorical approach helps me offer a plausible rationale based on the concepts of audience and narrative levels, while preserving the mimetic, the component responsible for our emotional response to the story.

Keywords: the rhetorical approach to narrative, Nathan Zuckerman, recalcitrant literary material

Published in 1986, *The Counterlife* was the fourth full novel and the fifth text to feature the fictional novelist Nathan Zuckerman. For the first time in this sequence of books (actually in Roth's career) the readers were subjected to the reading experience of a text which does not accommodate a unified story, as each of five sections of *The Counterlife* – "Basel", "Judea", "Aloft", "Gloucestershire," and "Christendom" – depicts alternative fates for Henry and Nathan Zuckerman. The inventiveness and experimentalism of the novel are directly connected to its synthetic component, i.e. its narrative technique. It is well known that when in a literary text the writer destroys the suspension of disbelief, controlling the plot around the significance of events rather than their logical order, as it happens in this book made up of four almost distinctive narratives, (s)he does it so that the synthetic is foregrounded on purpose in different ways and to different degrees.

There are numerous aspects in *The Counterlife* which make the understanding complicated: bewildering shifts in tone and perspective, fragmented situations, a mixture of modes – fantasy and reality –, characters that seem to be made up of multiple conflicting selves. Also there are three different surrogate narrators - Nathan Zuckerman, Maria, and Henry, who tell contradictory stories. Moreover, the novel depicts an unprecedented discretionary universe (the narrative knits and unravels their stories), with chapters which almost up to the end cancel what went before, and then cancel themselves by reaching dead-ends: Henry is rendered impotent by heart medication, undertakes surgery and dies; Nathan himself dies on the operation table because of similar causes; Henry undertakes heart surgery in order to get rid of medication and its effect on his potency, survives surgery, then decides to move to Israel for good – decision irrevocable; Nathan discovers that in marrying Maria he entered a family of rabid anti-Semites. Finally in our list of reasons why the novel is complicated, it is the fact that the novel vertiginously accumulates, recasts and re-interprets its materials. Roth himself explained in an interview (taken a little before this novel was published) that *The Counterlife* "is a book where you never get to the bottom of things" (Milbauer 252). True, the novel ends without giving its readers the chance to fully grasp its meaning, which makes us suspicious and impatient. At the end we know for certain that it departs strenuously from the conventions of literary realism. An interpretation of the book at first sight demands making use of the postmodernist approach with its fashionable academic feints and tropes. Such an interpretation has been provided by Shechner (226) when he highlights Nathan's letter to Maria as Roth's explanation of what he has been up to in the performance of Zuckerman.

I realize that what I am describing, people divided in themselves, is said to characterize mental illness and is the absolute opposite of our idea of emotional integration. The whole Western idea of mental health runs in precisely the opposite direction: what is desirable is congruity between your self-consciousness and your natural being. But there are those whose sanity flows from the conscious separation of those two things. If there even is a natural being, an irreducible self, it is rather small, I think, and may even be the root of all impersonation-the natural being may be the skill itself, the innate capacity to impersonate. I'm talking about recognizing that one is acutely a performer, rather than swallowing whole the guise of naturalness and pretending that it isn't a performance but you. (CL 324)

This statement of life itself as inherently theatrical is a very postmodern view and is seen by Shechner as *a statement of method*. According to him, what the narrator Nathan Zuckerman did was to reinvent his being while sitting down and writing in order to demonstrate that at least in literature the self is fairly mobile, in fact it is as mobile as a narrator wants it.

[...] we are being treated to a Wildean lesson about the authenticity of masks, and if we've been reading Roth right along we can even guess why: to deny, for the nth time, that his characters can be identified with their author, an error for which Roth has taken more than his fair share of abuse. One aim of the Nathan-Henry-Maria repertory theater in *The Counterlife* is to drive home the point once and for all about the separation of art and artist and to close the book on the question of whether Nathan Zuckerman or Peter Tarnopol or David Kepesh or Alex Portnoy is or is not Philip Roth. But, then, read this way the book is [...] discomfitingly defensive [...] (Shechner 223)

If one takes a closer look at the text, though, another perspective, the rhetorical one, offers an equally satisfying explanation, if not a better one. In good rhetorical fashion, with regard to the resistance of *The Counterlife* to reveal its meaning, I first set out to identify its source. But before I must agree with James Phelan on two aspects: the attraction such texts exerts over interpreters (professional or not) and the confidence that comprehension can be eventually acquired.

Virtually all texts, to one degree or another, present some obstacles to the interpreter, some material that initially seems resistant to whatever translation schema the interpreter is employing. We academic interpreters naturally gravitate toward recalcitrant material, but we typically assume that all recalcitrance can yield to understanding, even if all that is finally revealed is the inevitability of recalcitrance." (177-8)

The reputable narratologist distinguishes three types of recalcitrance: the *difficult* (recalcitrance that yields to our explanatory efforts), the *stubborn* (recalcitrance that will not), and the *erroneous* (recalcitrance that stems from the authors incoherent conception of the book).

Many of the interpreters of *The Counterlife* tended to assume that the book's resistance to explanation is of the stubborn type, therefore, have found an account of its functionality. According to them, although it cannot be fully comprehended, readers may be able to comprehend its effects, because "when readers encounter the stubborn, the interpretive task shifts from explicating it to explaining the purpose of its recalcitrance" (Phelan 180), which means that they focus on explaining the functionality of the stubborn. Like Shechner did.

I, on the other hand, dare contend that *The Counterlife* offers an encounter with the difficult, which is a stance that contradicts not only a number of previous interpreters, but, to a certain extent, Roth himself. In the interview by Asher Z. Milbauer and Donald G. Watson,

Roth himself offered a response-based account of his strategy, saying what he wanted his readers to experience and highlighting many of this fictional world's particular ground rules:

Normally there is a contract between the author and the reader that only gets torn up at the end of the book. In this book the contract gets torn up at the end of each chapter: a character who is dead and buried is suddenly alive, a character who is assumed to be alive is in fact dead, and so on. This is not the ordinary Aristotelian narrative that readers are accustomed to reading or that I am accustomed to writing. It isn't that it lacks a beginning, middle and ending; there are too many beginnings, middles and endings. It is a book where you never get to the bottom of things - rather than concluding with all the questions answered, at the end everything is suddenly open to question. Because one's original reading is always being challenged and the book progressively undermines its own fictional assumptions, the reader is constantly cannibalizing his own reactions. (Milbauer 252)

What Roth underlines here is the authorial audience's reaction to the book while reading it, whereas the continuation of his answer points to the potential complaints they might have:

In many ways it's everything that people don't want in a novel. Primarily what they want is a story in which they can be made to believe; otherwise they don't want to be bothered. They agree, in accordance with the standard author-reader contract, to believe in the story they are being told - and then, in "The Counterlife," they are being told a contradictory story. "I'm interested in what's going on," says the reader, "only now, suddenly, there are two things going on, three things going on. Which is real and which is false? Which are you asking me to believe in? Why do you bother me like this!" (idem)

This is the solution he offers and the ground rules for the interpretation and comprehension of the fictional world:

Which is real and which is false? All are equally real or equally false. Which are you asking me to believe in? All/none. Why do you bother me like this? In part because there really is nothing unusual about somebody changing his story. People constantly change their story - one runs into that every day. "But last time you told me . . ." "Well, that was last time -this is this time. What happened was . . ." There is nothing "modernist," "postmodernist," or the least bit avant-garde about the technique. We are all writing fictitious versions of our lives all the time, contradictory but mutually entangling stories that, however subtly or grossly falsified, constitute our hold on reality and are the closest thing we have to the truth. (253)

Roth also provides the audience with a code to ease their producing of a cognitive explanation, their translation of the text's language. This code consists of categories that organize the numerous signals in the language of the text into fewer, more general units: the *counterlife*, the *countertext*, the *countercharacter*.

Why do I bother you like this? Because life doesn't necessarily have a course, a simple sequence, a predictable pattern. The bothersome form is intended to dramatize that very obvious fact. The narratives are all awry but they have a unity; it is expressed in the title - the idea of a counterlife, counterlives, counterliving. Life, like the novelist, has a powerful transforming urge. (idem)

This explication is sufficient as long as we consider only the surface levels of the story. Then, the reader having survived a radical narrative with serial chapters that cancel one another and then self-cancel finds the clue to coherence by going back to part two of chapter

four and revise ideas expressed (surprisingly not in noticeable positions). From this point of view, chapter 4 turns out to have a crucial role: it sketches the general movement of the whole narrative. However, at a closer examination of narrative levels and of the novel's progression, readers may realize that the author uses a number of rhetorical devices - such as the interrogation Maria undergoes at the end of chapter four, the sudden change of perspective in the middle of the same section, as well as the letter Nathan writes to Maria - to let the authorial audience know that there is more to this book than a story told by a non-character narrator in which Henry and Maria discover in chapter four the manuscript of a book in progress (that is chapters 1, 2, 3, and 5 of *The Counterlife*) and that Nathan Zuckerman is the supposed author of chapter four as well as he is the main character in the entire book.

Therefore, a necessary point in giving an interpretation is the one regarding audiences and narrative levels. *The Counterlife* raises the question of narrative levels and audiences more provocatively than any other narrative in the series. Furthermore, Roth's manner of incorporating the synthetic component into his narrative requires a very careful use/manipulation of the concepts of—and the relations between—the authorial and narrative audiences.

Apparently *The Counterlife* is a clear case of a narrative in which the mimetic illusion is broken and the authorial audience's usual covert awareness that character is an artificial construct becomes overt. This would be perfectly true provided the book had only two layers, instead of four. But the truth is that this is a book written by an implied author about a novelist (a surrogate author) writing a book about his own death (proof of this is including in the book an interview taken by Zuckerman to Maria, while in this layer of the book Zuckerman is already dead). This means that the narrative level of the events which happened in 1978 is not the fictional *real level* and that there is another level, a cover one in which Zuckerman is writing everything toying with destinies of his characters, creating counterlives and countertexts. Zuckerman reinvents himself fully five times (these are only events that supposedly happened in 1978), giving himself in each chapter a slightly different character profile and a different destiny. However, in the fourth (Maria's letter and Zuckerman's reply) and the third (the interview) layer of narratives, there is synthetic foregrounding of characters. Both instances are only occasional feature of the text, and applied to the protagonist (quite atypical) and another character.

What happens to the progression when the synthetic component of the protagonist's character becomes the dominant one? There seems to be a two-fold answer: on the one hand, this leads the audience to a wonderfully complicated self-consciousness about its own reading activity; on the other, the narrative functions as a critical text (by inducing a large dosage of reflexivity into the activity of writing and then reading) which investigates—or better, puts under a metafictional microscope—the concepts of character, progression, and audience.

This technique of Roth in *The Counterlife* also requires a comprehensive view of the concept of audience. There is the authorial audience, the ghost-writer's authorial audience, the narrator's audience and the narratee. This also challenges the ideas about the importance of the affective structure of the narrative text and about the connection between that affective structure and the mimetic component of character. Any rhetorical explanation seeks to preserve the mimetic component of the story by finding a plausible, naturalistic rationale for the narration to provide a logical explanation. This means finding a rhetorical purpose for the narrator's telling the story to the narratee. The need to preserve the mimetic is a natural impulse in the reading activity: the mimetic component is responsible for our emotional responses to it - a crucial part of the distinctive quality and power of narrative.

The surrogate author, Nathan Zuckerman, becomes more and more playful as the narrative progresses. His narrative audience asks questions like these: *What twist will he give his construction next? Will I be able to follow it? What will that in turn set up?* In general, *can he meet his own challenges to write this self-reflexive work that induces reflection on its own reading and can they catch all the devices by which he tries?* The audience no doubt progresses through the narrative enjoying the challenge, wanting to be equal to it, but hoping also that they are not so equal to it that they feel somehow ahead of our playful guide. Whenever they do feel like they are catching up to the surrogate author Nathan Zuckerman, we have not only the satisfaction of meeting his challenge but also the gratification of learning something new—or articulating more clearly something we've already known—about our reading. The result of using such an intricate technique is that the authorial audience of *The Counterlife* is led to reflect on the possibilities of contextualization and to realise that the Reader occupies an important place in the framework of a literary text.

To conclude, due to its unusual form, *The Counterlife* is certainly unlike anything Roth has done before, a highly inventive, formally experimental novel. In the words of Shechner, “[a]n elegant novel, it constructs an elaborate counterpoint between the inertia of history and the agility of the imagination, and would appear to be evidence, if such were needed, that it is possible for a novel to contradict itself repeatedly and wind up all the more convincing for its contradictions” (219). These qualities make *The Counterlife* (1986) perhaps Roth’s most ambitious and meticulously constructed novel.

BIBLIOGRAPHY:

- Milbauer, Asher Z; Watson, Donald G. “An Interview with Philip Roth.” *Conversations with Philip Roth*. Jackson, MS: University Press of Mississippi. 1992. 242-253.
- Phelan, James. *Narrative As Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1996
- Roth, Philip. *The Counterlife*. London: Vintage Books, 2005
- Shechner, Mark. “Zuckerman's Travels”. *American Literary History*. Vol. 1, No. 1, (Spring, 1989), pp. 219-230. Oxford University Press. <<http://www.jstor.org/stable/489980>>. 16 May 2008.

TALKING ABOUT "THE RETURN OF THE AUTHOR". A LIVELY DEBATE IN THE FRENCH AND ROMANIAN RECENT LITERARY THEORY

Ștefan Firică, Assist., PhD, University of Bucharest

Abstract: The developments of literary theory within the past few decades shed a new light on the fine distinctions of the concepts operated by the narrative studies of the 1960s-1980s. Especially one of the core metaphors of high modernity was cast doubt on: "the exile / the death of the author", resulting in the clear segregation between the literary work and its extra-textual "transcendences". This article looks into several European approaches to this issue, by French and Romanian theorists and critics (Serge Doubrovsky, Tzvetan Todorov, Eugen Simion), and suggests the possible connections to the concept of "autofiction", largely discussed at the beginning of the 2000s, by Philippe Gasparini and many others.

Keywords: post-structuralism, narrative studies, author, autofiction

Stranietatea apariției unui volum ca *Întoarcerea autorului* (1981) în peisajul critic românesc al timpului a fost remarcată de Nicolae Manolescu. Într-un articol din 2009, acesta își reafirmă, peste ani, crezul autonomist înalt-modernist și schițează, oarecum în contrast, figura lui Eugen Simion, apărător al prezenței autorului în text încă dintr-o epocă în care teoria barthesiană făcea multă emulație: „Autorul s-a întors și în critică. Aceasta ar fi a doua legătură care trebuie făcută. Unul din rarii critici care n-a sucombat în fața modei structuralisto-semiotice, aceea care făcea pandant noului roman, și-a intitulat o carte chiar așa: *Întoarcerea autorului*. Tipărită, nota bene, în 1981. E vorba de Eugen Simion. Timpul i-a dat dreptate. El se referea la ‘relația creator-operă’.” (Manolescu, 2009: 1) Dincolo de elogiul făcut clarviziunii lui Simion, Manolescu observă că întoarcerea scriitorului se înregistrează în egală măsură și în critica recentă franceză. Vremurile când se tranșa cu o mină gravă între autorul „civil” și cel oficiind sacerdotal la masa scrisului au apus: „Dar, cum spuneam, autorul nu s-a întors doar în roman sau în biografie, ci și în critică. Citesc zilnic recenzii, prefete, articole de tot felul, publicate în revistele din Franța. De exemplu, prefetele lui Jean d'Ormesson la romanele din seria de la *Le Figaro*. Aproape nimic despre romane. Mai totul despre autori. În România, acest fel de critică întârzie să-și facă simțită prezența. Sunt și excepții, de pildă, critica lui Dan C. Mihăilescu. [...] În ce mă privește, întoarcerea autorului în critică, în sensul priorității față de operă, nu mă face deloc fericit. Eu am, în critică, fetișul operei.” (*idem*: 1) Discursul actual e mai apropiat de moderația lui Booth decât de radicalismul lui Genette sau al altor naratologi în ceea ce privește oglindirea scriitorului în propriul text. El reinventează grila biografistă pentru a o plia pe noua literatură, de multe ori de graniță, eclectică, docu-ficțională etc. și eventual pentru a o aplica retrospectiv și literaturii mai vechi de (auto)analiză, redimensionând-o. E vorba de relaxarea tensiunilor și reluarea raporturilor dintre cele trei instanțe pe care le separaseră chirurgical structuraliștii în deceniile precedente – autor abstract, autor concret și narator.

În capitolul teoretic cel mai consistent al volumului, *Contre Sainte-Proust*, Eugen Simion caută calea de mijloc între o critică biografistă de veche școală, sainte-beuviană, pe care o consideră iremediabil compromisă, și una modernă-autonomistă care, pornind de la teza proustiană a separării irevocabile dintre „eul artistic” și „eul biografic”, ajunge la teza la fel de suspectă, dar de semn contrar, a dispariției complete a autorului din operă – „exilat din cetatea radioasă a retoricii” (Simion 1993: 84). Secolul 20 le datorează unor poeți *voyants* ca

Mallarmé, Valéry sau T.S. Eliot mitul modern al textului care se autogenerază în virtutea unui mecanism autonom, ce minimalizează sau chiar anulează oficiul scriitorului-producător, iar discursurile mesmerizante ale lui Maurice Blanchot, Roland Barthes, Jean Ricardou, Philippe Sollers, Marcel Raymond și ale altor structuraliști, post-structuraliști, *tel-quel*-iștide la ei se trag. Linia demonstrației simioniene a fost urmărită cu răbdare într-un studiu recent (Andrei Terian, *Eugen Simion și întoarcerea la autor, la biografie și la jurnal*, în Martin 2006: 182-185), iar punțile dintre teorie și implicațiile ei naratologice nu mai trebuie refăcute. Să amintim doar curențele critice pe care scriitorul român le vede apte să îl repatrieze pe „exilat” în „cetatea retoricii”, părăsită: psihanaliza freudiană, psihocritica lui Charles Mauron, psihanaliza existențială a lui Sartre, Serge Doubrovsky sau Jean Starobinski. Dintre ele, ultima orientare câștigă detașat capitalul de simpatie al autorului. Să mai adăugăm că volumul din 1981 nu e o întreprindere solitară: *Întoarcerea autorului* construiește o „platformă teoretică” (*idem*: 181) pe care se vor baza și câteva studii ulterioare ale lui Eugen Simion – *Sfidarea retoricii* (1985), *Ficțiunea jurnalului intim* (2001), *Genurile biograficului* (2002).

S-a putut observa că Serge Doubrovsky se numără printre inspiratorii demersului *à contre-courant* al criticului român. Teoreticianul francez făcea figură aparte el însuși, în cadrul grupului de *nouveaux critiques*, având să îi reproșeze lui Barthes încă de la început radicalismul poziției sale din eseurile scrise în deceniul șapte. *Pourquoi la nouvelle critique* (1966) nu pune în lumină doar soluțiile de continuitate, ci și liniile de continuitate dintre „vechea” și „noua” critică, dintre Picard și Barthes. Ambilor participanți la celebra polemică li se reproșează fetișizarea autonomiei esteticului. Dacă Picard, urmând exemplul *New Criticism*-ului american, „va cocoța [literatura] pe pedestalul estetismului”, Barthes va ajunge la rezultate nu mult diferite folosind uneltele ultramoderne ale semioticii: „Nu există «roțițe» și nici «piese» sau «articulații» pe care ar trebui să le facem «să joace»: voi repeta pentru Barthes ceea ce i-am spus lui Picard. Aparatul tehnic nu este decât vehiculul unei viziuni. «Organizarea semnificațiilor», după expresia lui Barthes, «structurile literare», după aceea a lui Picard, nu sunt prin nimic realități autonome: semnificantul nu poate să fie niciodată rupt de semnificat și nici literarul de existențial.” (Doubrovsky 1977: 99,133) Doubrovsky luptă deja împotriva mitului barthesian al intransitivității scriiturii, așa cum o vor face în curând și teoreticienii postmodernismului: „a scrie nu este deloc un verb intransitiv: scrii ceva, pentru cineva; nu scrii ca să scrii.” (*idem*: 141-142) Literatura trebuie resuscitată prin reconectarea la aparatele contextuale din care se nutrește – sociale, politice, ideologice, biografice etc. – iar soluția pe care teoreticianul o vede este psihanaliza existențială, inspirată în egală măsură din existențialismul sartrian și teoria lacaniană. Deviația față de discursul *tel-quel*-ist este vizibilă: pentru că „nu există operă fără autor”, critica trebuie să nu omită să stabilească un „raport inteligibil între scriitor și scrierile sale” (*idem*: 240). Căci „scriitorul este acela care, «aducându-și existența în stare de imaginar» (așa cum se spune că un metal este adus în stare de incandescență), transportând-o în sânul limbajului, face să apară, pe fondul unei limbi comune, propria sa vorbire, ca siglă a Eului său total.” (*idem*: 245)

Doubrovsky generează, începând cu paratextele propriului său roman *Fils* (1977), una dintre cele mai pasionante dispute literare ale sfârșitului de mileniu doi și începutului de mileniu trei, cea despre autoficțiune. Termenul inventat de Doubrovsky își dispută centralitatea cu alte variante concurente – cvasi-autoficțiunea (iarăși Doubrovsky), autoficțiunea anominală (Philippe Vilain), autoeseul, autonarațiunea (Arnaud Schmitt), autofabulația (Vincent Colonna) – și survine ca o corecție/extensie a pactului autobiografic propus de Lejeune în faimoasa lui lucrare din 1975. (Lejeune, 1975: 26 et passim) Teoreticienii îi includ în spațiul autobiografic pe Gide, Colette, Gary, dar și pe Nourissier, Kenzaburō Ōe, Modiano, astfel că o serie de fine discriminări în interiorul arhigenui sunt

necesare. Versiunile diferă consistent de la un autor la altul – de la modelul atotcuprinzător al lui Colonna, care ar îngloba chiar și *Divina Comedie*, și până la definiția extrem de restrictivă susținută de Doubrovsky (Doubrovsky, 2005: 26-28) – dar asemănările sunt mai importante decât diferențele, cel puțin pentru discuția de față. Câteva paliere semantice traversează debaterile animate din jurul conceptului. Există, în primul rând, un nivel naratologic, unde se pune accent pe remanența figurii auctoriale, în răspăr cu prezumțiile teoriei literare dominante în a doua jumătate a secolului 20, reprezentate prin Barthes sau Foucault. Se afirmă acum că autorul, individualizat extrem prin semele sale personale, revine în text *au galop*; sau că, de fapt, acesta nu l-a părăsit niciodată, pantofii săi zărindu-se mereu pe sub perdeaua după care stătea ascuns (Schmitt, cu o metaforă a lui Lacan). După momentul mării exproprieri din anii '60, urmează nu mai puțin energica apropiere din anii 2000 (Schmitt, 2010: 139, 156, 166). Factorul care decide reîntoarcerea figurii autorului în operă este cititorul, care se poate angaja în două tipuri diferite de lectură, referențială sau romanescă. Arnaud Schmitt considera că cititorul optează pentru abordarea autoficțională a unei opere atunci când își plasează invizibilul cursor al lecturii pe axul dintre realitate și ficțiune, la jumătatea distanței dintre extremități (*idem*: 68). Este momentul în care el se lansează în procesul de imaginare a figurii autorului, colectând și asamblând semele presărate în textul literar și în paratextele din interviuri, confesiuni (dependente de gradul de acoperire mediatică de care beneficiază scriitorul). Rezultă o identitate auctorială fluidă, construită ca un semn caracterizat printr-un grad înalt de mutabilitate (*idem*: 122-123, 188). Procesul de elaborare semiotică în care se implică cititorul, ducând la un produs versatil-obsesiv, plasat la granițele ușor de transgresat dintre subiectiv-obiectiv, real-ficțional, are, desigur, legătură cu indeterminarea și hibridizarea mentalității postmoderne. Ceea ce, subliniază Schmitt, nu trebuie să ne facă să uităm palierul etic pe care îl presupune întotdeauna autoficțiunea. Textul care face referiri directe la personaje reale și recognoscibile traversează de asemenea zone de sensibilitate din spații extraliterare și se confruntă cu probleme juridice și etice. Cu alte cuvinte, dacă polul ficțional orienta textul către sfera i-realizării postmoderne, polul referențial îl atrage cu egală putere și îl reancorează în imediat. Autoficțiunea înseamnă (sau poate însemna) și violarea (legală sau mai puțin legală) a intimității celuilalt, nu numai exhibarea identității autorului. În fine, cel de al treilea palier semantic nelipsit în *débat*-urile despre autoficțiune este, firește, cel psihanalitic, la un moment dat considerat central în teoria lui Doubrovsky, apoi, gradual, marginalizat. Definiția din *Autobiographie/vérité/psychanalyse*(1980) e des citată: „L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.” (Doubrovsky, *apud* Gasparini, 2008: 54) Încă din *Filsera* conturată ideea unui text-oglină onirică, a unui roman în genul carnetului de vise recomandat, ca adjuvant, în cura psihanalitică. Prin acest exercițiu, subiectul-scriitor și-ar depăși blocajul narcisic și ar putea produce o nouă imagine de sine privindu-se în „oglinda analitică”, ce i-ar returna un „heteroportret” necomplezent, făcut sub privirea necruțătoare a Celuilalt (*idem*: 55). Ulterior, pretenția că autoficțiunea ar fi o practică terapeutică pură și simplă a fost abandonată, din motivul elementar că ea presupune destituirea analistului și înlocuirea lui cu analizantul, astfel încât analiza ar deveni *de facto* o autoanaliză. Aceasta e, pe scurt, argumentația lui Jean-François Chiantaretto, psiholog clinician și psihanalist, implicat el însuși în (re)construcția conceptului (*idem*: 159). După cum se vede, autoficțiunea a prilejuit și încă mai prilejuiește controverse chiar în rândul teoreticienilor care o promovează, astfel încât Gasparini era îndreptățit să concluzioneze că o putem privi ca pe un *mot-miroir*, în care se reflectă pulsuniile fiecărui utilizator (Gasparini, 2009). Totuși, tot el propunea un set de trăsături relativ stabile ale genului, din care se poate

încropi o definiție utilizabilă: *écriture de soi*, privirea Celuilalt, metadiscurs autocritic. La acestea, se mai adaugă două criterii strict formale: pactul nominal (omonimia autor-narator-personaj), care facilitează identificarea cititorului cu această instanță aglutinantă; și eticheta de „roman”, care confirmă intenția de ficționalizare a discursului despre sine, preferința pentru narațiunile scenarizate, intensificate, dramatizate, prin aplicarea unui tipar narativ înrudit cu cel pe care Freud îl descoperea la baza unor activități fantasmatică ca refularea, deplasarea, condensarea, amintirea-ecran sau romanul familial (*idem*). Conceptualizările autoficțiunii supralicitează aportul psihanalizei, iată un punct care se regăsește pe cele mai multe programe. Dar nu toate particularitățile enumerate de Gasparini întrunesc unanimitatea cercetătorilor. Dintre ele, criteriul extrem de restrictiv al omonimatului a fost amendat în cele mai numeroase rânduri. În funcție de el, s-au diferențiat un sens restrâns și un sens extins al autoficțiunii, primul raportându-se la o zonă precis delimitată din proza franceză contemporană, iar cel de al doilea aplicându-se retroactiv asupra unei secțiuni diacronice de mult mai mare amploare din romanul universal, de la Colette până la Gombrowicz, Calvino, Nabokov. Dincolo de controversele inerente despre oportunitatea uneia sau a alteia dintre accepțiunile pentru care optează teoreticienii, contează schimbarea de mentalitate culturală înregistrată în ultimele decenii, aceasta atrăgând după sine crearea unei noi grile de interpretare, prin care va fi cernută iarăși tradiția literară. Romanul „autenticității” interbelice, al scriitorilor care refuză programatic ficțiunea realistă și mărturisesc că „nu pot vorbi onest decât la persoana I”, care părăsesc canonul clasic al impersonalității pentru a produce confesiuni ardente și pulsând de viață, nu are decât de câștigat din această reconsiderare (v. Schmitt, 2010: 190; Gasparini, 2009).

Dar probabil că cel mai limpede poate fi observată schimbarea orizontului de așteptare între anii '60 și 2000 din recentul opuscul *Literatura în pericol* (2007), scris de Tzvetan Todorov, altădată unul dintre corifeii structuralismului, azi transformat într-unul dintre cei mai convingători critici ai lui. Teoreticianul de origine bulgară rememorează contextul în care s-a exercitat fascinația noii „școli” în deceniul al șaptelea: în Occident, a contat recuperarea unor curente mai vechi, precum *New Criticism*, formalismul rus sau școala stilistică germană (Spitzer, Auerbach, Kayser); în Estul comunizat, o circumstanță favorizantă a fost tendința evazionistă a intelectualității din fața invazivei ideologii de partid. Retragerea strategică în epura formelor lingvistice era, astfel, soluția nesperată prin care criticii și teoreticienii literari sub comunism își puteau practica meseria, scăpând în același timp din sfera nocivă a propagandei oficiale (Todorov, 2011: 9-19, 27). Semnificativ e faptul că Todorov nu își mărginește discursul la reevaluarea strictă a structuralismului, ci are în vedere întreaga estetică literară dominantă a anilor '60-'70, inspirată din cea a anilor 1920-'30 și caracterizată prin accentuarea ideii de autonomism. Cartea este și o critică a învățământului școlar și universitar care propagă de multe decenii această abordare a literaturii ca sistem autosuficient, cu minimale legături cu ambientul: „Acum se decide (ca să nu citez decât o formulare dintr-o mie), că «opera impune instalarea unei ordini în discordanță cu starea existentă, afirmarea unei domnii care se supune legilor și logicii proprii», excluzând raportarea la «lumea empirică» sau la «realitate» (cuvinte ce nu mai sunt folosite decât între ghilimele). Altfel spus, de acum înainte opera literară e prezentată ca un obiect de limbaj închis, autosuficient, absolut. În 2006, în universitatea franceză, aceste generalizări abuzive erau întotdeauna prezentate ca postulate sacre. Fără uimire, elevii de liceu învață dogma conform căreia literatura nu are legătură cu restul lumii, ei studiind doar relațiile elementelor operei între ele.” (*idem*: 29-30) Tendința de sacralizare a artei, de înălțare a ei pe un pedestal în mijlocul unui mediu aseptice, are aceeași vârstă cu modernitatea și a survenit ca un moment necesar de revoltă față de mai vechile abordări istorice, care plasau discuțiile despre operă pe terenuri

exclusiv extraestetice. A sosit însă timpul ca și această tendință compensatoare mallarméan-valéryană să fie lăsată în urmă, ca teoreticienii și criticii contemporani să refacă circuitele sănătoase dintre textele literare și contextele extraliterare, pentru a reinjecta literatura cu problematicile vieții imediate. Todorov ilustrează vechimea conflictului dintre doctrina impersonalismului și cea a personalismului printr-o selecție din corespondența din 1875-'76 dintre Gustave Flaubert și George Sand. Profesiunii de credință a scriitorului („[D]ans l'idéal que j'ai de l'art, je crois qu'on ne doit rien montrer de [ses convictions], et que l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature. L'homme n'est rien, l'œuvre tout!”) i se opun reproșurile tandre ale scriitoarei, care ar vrea să ghicească printre rândurile literaturii mai multe despre sufletul omului care scrie („[D]ès que tu manies la littérature, tu veux, je ne sais pourquoi, être un autre homme, celui qui doit disparaître, celui qui s'annihile, celui qui n'est pas! Quelle drôle de manie!” sau: „[L]a suprême impartialité est une chose anti-humaine et un roman doit être humain avant tout”) (Sand, Flaubert, 1916: 435, 441, 444). Paralelismul dintre cele două viziuni e susținut cu multe extrase din scrisori, Todorov făcându-și permanent simțit *penchant*-ul pentru cea de a doua. Reabilitarea autoarei de romane semiautobiografice în fața mai ilustrului ei corespondent, a personalismului în fața impersonalismului, sugerează aceeași mutație de sensibilitate culturală pe care o vizează și emulii autoficțiunii (Todorov, 2011: 34-35). Orizontul receptării din anii 2000 este mai pregătit să recupereze, din textul literar, figura, inclusiv biografică, a autorului.

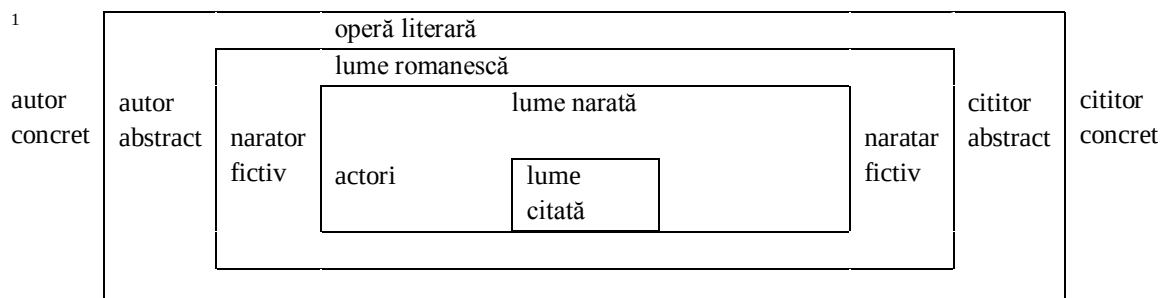
Pentru a vizualiza distanța străbătură de teoria literară recentă, merită să reamintim schema, de origine structuralistă, pe care o propunea Jaap Lintvelt în a sa *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere* (1981). Izolate în careurile lor concentrice, instanțele narrative domneau peste domenii diferite. Autorul concret rămânea în afara tuturor cadranelor-matrioșcă, într-o poziție de extrateritorialitate față de însăși opera literară (Lintvelt, 1994: 41)¹. Teoreticienii literari mai recent și-au schimbat atitudinea față de drasticele delimitări dintre instanțe, ridicând vămile și permițând cu mai multă lejeritate comerțul dintre ele. Ermeticele contururi lintveltiene se transformă acum în linii punctate. Iar schimbarea de atitudine față de textul literar e cu atât mai binevenită în comentarea unor scriitori care nu au avut niciodată, explicit sau implicit, intenția separării stricte între Naratori, Autori abstracti și Autori concreți. Aspirând să fie autentici, romancierii își propuneau să fie ei înșiși – uneori și la propriu! – în tot ceea ce scriu. Instanța care domină textele lor este un fel de autor-narator-personaj, construct retoric hibrid care transgresează limitele dintre ficțiune și viață cu o libertate pe care nu și-o îngăduiau scriitorii mai vechi.

BIBLIOGRAPHY:

„L'autofiction en procès”, în *Magazine Littéraire*, No. 440, Mars 2005, pp. 26-28

Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert (1916): Paris, Calman-Lévy Éditeurs

1



- Gasparini, Phillipe (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008
- Gasparini, Philippe (2009): *De quoi l'autofiction est-elle le nom?* Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre,
<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>
- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil
- Lintvelt, Jaap (1994): *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie și analiză*, Traducere de Angela Martin, Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers
- Manolescu, Nicolae (2009): „Biografii, biografii...”, în *România literară*, nr.48, p.1
- Martin, Mircea (coord.) (2006): *Explorări în trecutul și în prezentul teoriei literare românești*, Ediție îngrijită de Laura Albulescu, București, Editura Art
- Schmitt, Arnaud (2010): *Je réel / je fictif. Au delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail
- Simion, Eugen (1993): *Sfidarea retoricii* vol I. Ediția a II-a, București, Editura Minerva
- Todorov, Tzvetan (2011): *Literatura în pericol*. Traducere din limba franceză și postfață de Luigi Bambulea, București, Editura Art

THE THEORY AND PRACTICE OF STRUCTURE/S IN THE VISION/CEONCEPTION OF SOLOMON MARCUS

Amelia Boncea, Prof., PhD., University of Țirgu Jiu

Abstract: If some works of art highlight a certain structure, then it is interesting to try the deliberate use, eventually a more judicious one, of it, in the elaboration of new works of art. Solomon Marcus elaborates his own theory and practice of the structure, tied, from the beginning, by lucidity, which means organization (deliberate or not) of the text at its different levels. The study of such an organization cannot be developed with the finesse necessary without the help of mathematics, because organization means structure, and structures, are the object of mathematics. This present article briefly concentrates on the dissipating structures, metric structures, semantic structures, rhythmic structures, valuable structures, algorithmic structures of the language (discrete), the typological continuous structures of the lyric signification.

Keywords: *name, identity, configuration, effect, innovation, likeness, master, fiction, unobtrusiveness of earth*

Solomon Marcus is... Marcus Solomon and, knowing his personally, I had a feast in mind and heart. It's a totally particular scholar, which has received international recognition in mathematics, computer science, linguistics, semiotics, literary research, which was cited in encyclopedias in these areas and in general education as well as encyclopedias: Encyclopaedia Universalis, Bockhaus, Einaudi, Larousse Encyclopedia Italiana, Great Soviet Encyclopedia.

It was also selected as a member of the editorial boards of several international journals tens of mathematics, computer science, linguistics, semiotics and literary theory, including the International Journal of Computer Mathematics, Foundations of Computing and Decision Science, Poetics, Zeitschrift fur Literaturwissenschaft und Linguistik, Literary and Linguistic Computing Association for Bulletin, Journal of German Interdisciplinary Linguistics and Semiotics Analysis, Galaxy, Poetics Today, Theoretical Linguistics, Zeitschrift für Semiotik.

In 2007, he published the exception Words and Languages Everywhere (Polimetrica, International Scientific Publisher, Milan) as one that is widely recognized as one of the initiators of mathematical linguistics / mathematical poetics.

In one of the Treaties, I made a portrait based on a public conference in Targu-Jiu [1] and on a private conversation, even in a Communication on "waves" of email contacts each one of us three of his reign on the one hand, and our brave authors of the article / study, rather one of "popular", but honest gesture of Romanian education is necessary in the context of either current or pre-university education.

We are convinced that it is very vigorous debates, presentations, scientific congresses; that is interested, apart from mathematics, theater, literature, philosophy, transfinite arithmetic, visual arts, infinitesimal calculation of Marston Morse, who - quote Marcus Solomon himself - "says that this discipline go in her supreme moments in a state of vertigo, drunkenness, detachment from contingent "as poetry, he read" Sara hill ", a filament extraordinary and strange spell, then recovered to Rilke, Poe, Baudelaire. With Gregory Moisil as professor of mathematics is learned that the true faces idea for vision, that a poet "fully aware of his mission cannot miss from the field [2] things, to whom marvels [3], those expressions of order, found in hard sciences "as" both mathematics and poetry brings us closer

paradox of existence ... And at one, and the other, the infinite is essential in both logic out of everyday life and enter a another world, all sorts of paradoxes, in a universe of fiction ". Other models and other mentors polished sandstone which has the knowledge and personality have been Miron Nicolescu, Simion Stoilw, Dan Barbilian, Gheorghe Vranceanu, Traian Lalescu, Pompiliu Demetrius Gheorghe Lazar [4].

Marcus Solomon was born on March 1, 1925 in Bacau. Between 1945-1949 he attended the Faculty of Mathematics, Bucharest University, which he graduated with the Diploma of Merit. Since 1991 he became Professor Emeritus of the Faculty of Mathematics. Since 2001 he is member of the Romanian Academy. Opera and has been cited by over 1000 authors. In 2007, he received the magazine "Word" for the essay and literary criticism [5] and one day of Saturday, October 18, 2014, in Targu-Jiu descended on cinema "Sergiu Nicolaescu" where he lectured public.

2. Background. About Scienceart and demonstration

In view of Solomon Marcus, mathematics relationship with literature is part of the broader who are engaged in contemporary culture. It is the project of globalization of knowledge correlated with the need for curricular pathways. We have the same scientific practice since 2000, putting us faithfully in the service of the new paradigm promoted by the group gathered around these leading authority in areas such as Basarab Nicolescu, Pompiliu Crăciunescu, Cassian Maria Spiridon, Adrian Rachieru, Henri Wald, Theodor Codreanu etc. .

Among them, Solomon Marcus has a somewhat unique status as descended and Dan Barbilian, and Ion Barbu [6], its businesses generating extremes opening meeting at NEW.

For the artist and scientist are not satisfied with what is being revealed through the grace of inspiration, but research undertaken to enter into a universe of explicit limitations and possibilities.

If some works of art reveal a certain structure, it is interesting to try to use deliberate, possibly wiser, thereof, development of new artworks, as the scientist seeks to replicate, and then to emulate nature, laboratory synthesis, as it concerns through a "painting exegetical" to express our demonstration, because the border between science and art is becoming increasingly difficult to draw, but even with this increase the temptation to identify it or even approximate .

This structure may it be a narrative one? Could it be dissipative? Could it be transmetaphoric? Or transdiscursive? Either holographic or systemic? Or fibonacciană? Axiomatic? Transparent? Communicative? Instaurative? Generative? Could it be an invariant structure? Could it be that translucent and transludic? Or perhaps that of simultaneity? Either one transmutation? Or simply textual structure? Sincretismatic? Transgressionist? How many answers as many questions and we remember and Shakespeare's dilemma "to be or not to be" the realms of mathematics and poetry.

3. Introduction. Unit structure

In a "literary novels" in 2004 [7], Marcus Solomon publish an excerpt from the study "Mathematics in Romania" urging the cultural value of mathematics. Paradoxically, right? Fining those who betray their bias on mathematics, seen as a human and artistic opus, Solomon Marcus does not hesitate to denounce that school mathematics today is the victim of inadequate teachers for - we quote - "generation after generation continues to fall victim to a defective pedagogy, here and elsewhere ".

Most mathematicians maintain their unshakable belief on the fundamental role that it has aesthetic factor in the creation of mathematics [8] and philosophical factor [9].

Jacques Hadamard, for example, emphasize the structural unit (sn) of scientific and artistic creation processes. Asking him in dense rows, Solomon Marcus develops its own structure theory and practice related to, first, of lucidity, which means organization (deliberate or not) of the text at its different levels. "The study of this organization cannot be developed without the help of mathematics required fineness as the organization structure means and structures are subject mathematics" [10].

Developing the theme / idea. Theories of language

In this sense, mathematics and art are twins, for arts, poetry works on the principle of dissipative structures and math part of the culture of heavy industry (sn). Debating with Nicolae Manolescu [11], which did not see how linguistic study mathematical aesthetic significance can access the Solomon Marcus seems to accept that 'aesthetic direct access through language and mathematics, no, meaning that any structure language, combinatorial or other unconditionally not be associated directly with a certain aesthetic value "[12].

But is not this true for any logical structure or structure of language? Nicolae Manolescu did not think that can be described in terms of value generative grammar. Solomon Marcus is convinced that "to the extent that we want to and argue the value, not just say it, other than access it through the structure (be it typological or historical nature) do not have."

This phenomenon, in a literary chronicle (possibly welcome) is hardly visible because here live in a confusing mixture (heteroclitous) elements of rational and intuitive elements, suggestions and comments typology, exclamations, analogies and really just sketching structure, if the critic wishes to issue and value judgment (if not his effort was useless - nm).

However, these comments should not be interpreted as meaning that I favor the expense intuitive logic. In a linguistic or mathematical approach - to pronounce Solomon Marcus - not for the intuition a smaller role than in a literary approach and is not intuitive component inferior to that logic ... correspondence between a certain structure and certain content It is always a fruitful working hypothesis. So: the correlation between certain structures and certain moods metric [13].

Poetry is therefore also as standalone art, dissipative structure. It is a language with semantic structure or simply a semantic language. But poetry (sometimes good quality ... literary prose) is his own rhythmic structure, which has a much larger role than in a poetic text in a scientific text.

Nature rhythmic structure so it occupies an important place in scientific demarcation of the poetic language. But building a mathematical model of rhythmic structure difficulties, because the notion of rhythm is based on the notion of syllable, and the latter could not be formalized. However, Solomon Marcus detects some essential properties of rhythmic structure: long rhythmic, rhythmic index, diameter rhythmic dimension.

We must however emphasize that scientific language is endowed with rhythmic structure, which means that for every S actually expressed meaning there are infinitely many different rhythmic phrases lengths twos, but all having the meaning S; and each significance as S actually expressed there are infinitely many different rhythmic structures phrases, but with all the significance S.

Unlike scientific meanings (which are countable, measurable and unobtrusive nature), lyrical meanings continuous in nature, unquantifiable, immeasurable.

The language is lyrical language lacking any synonym, the homonymous index of every sentence is the power continuum. The above definition incites us to remind some of the key structural issues poetic language: ambiguity, plurivocity, overdetermination, which we

oppose trademarks language scholar univocity, the referral of a truth that will be capable of logical or mathematical demonstration as well as an application practice.

"In order to distinguish between the different meanings of a same phrase in a lyrical language - Marcus Solomon advises us - we associate such a language, a new structure called the capitalization structure, introducing certain restrictions associated with a multitude of meanings Data phrases "[14]. This idea was set forth the non-repetitiveness of lyrical act, among others, by Marcel Raymond in "Culture et ouverte Poétique language", of which we quote in French: "Le Poeme n'est pas un objet, a produit que l'on Pourri Recreate en Series. L'oeuvre d'une personne porte Sceau them, and celle-ci n'est même dans le processus intervenue dernière heure CREATEUR to qu'à; et jamais deux fois son on Verra us semblable "[15]. By contrast, a scientific language was not necessary to associate a structure for recovery, because there crowds $q(x)$ ($x \in L$) are made of one single element, so it is unnecessary "regulation of their diachronic" [16].

4. Conclusions. Holistic Perspective

By associating each recovery lyrical language structure, we will comply with the goals of Solomon Marcus invests both rational and passionate, remembering that her approach is wholly into algebraic structures of the language. The structure of poetic language is thus not established within it, as a quality in itself but from the outside, in relation to that degree that it is zero scientific language, the language of connotation is excluded.

Supreme form of scientific language is the language of mathematics. Its structure is presented by S. Marcus, who insist on the compatibility of purely mathematical language and character denoting its figurative expression in what is called mathematical metaphor.

Mathematical modeling highlights - when intelligible and sensible cohabiting dichotomy - the contrast between the structure of discrete algebraic scientific significance and continues topological structure lyrical significance. "Such a conception transforms scientific language in term of reference for the study of poetic language as deviant language, in contrast with the habit of taking as a reference a study such common language" - assures us Somolon Marcus [17].

Finally, this text is an attempt to impose a change of emphasis in the relationship between scholar and axiological writer who still stands petrified in prejudice that these two rather different than alike. In the conception of Somolon Marcus, peered into the horizon science writers acquire other relief. And literary critics will have to understand that although scientific horizon cannot take the place of talent, cannot replace the ability to sense a literary art, may potentiate these can contribute to a better use of their own way of reading / re-reading a grid mathematics and semiotics or in relation to current science of mathematics rather ensuring another way to proceed, which is assimilated by good mathematical education. Because the relationship of mathematics to literature is part of the broader culture in which it is engaged in full-and disseminate contemporary (n) post, losing him is - we believe - in view of globalization of knowledge constructivism and the need for curricular pathways, I dare behold, the present approach.

Without a holistic perspective, humanity is likely to remain a fragmented comprehension, damaging both science and philosophy and literature and art. We have unwavering satisfaction of being intuited an hour earlier this path alongside Marcus Solomon [18] Basarab Nicolescu [19] Adrian Rachieru [20], Radu Bagdasar [21] Noam Chomsky [22], Victor Săhleanu [23], Abdur Rahman [24] Theodor Codreanu [25] Stéphane Lupasco [25], Kazuo Murakami [27] Lucian Gruia [28] and others.

NOTES: Cultural values

1. Ion Popescu Brădiceni: Didactics. Romanian Language and Literature (II). Tome II. Methodology live fire: a Paideia of metadidactics into inventive creative approach in teaching and learning, see "Lecture XXII", pp. 440-446
2. John S. Caracal: Theory and Practice sign, European Institute; Iași, 2003, see transversalized of "semantic structure", pp. 350-367; ("A semantic structure: the linguistic field")
3. Lucian Blaga: Opera poetic; first word by Eugen Simion; foreword by George Gană; Humanitas Publishing, Bucharest, 1995, p. 33, p. 220
4. Ion Barbu: Works II: Prose. M. Colosenco edition; foreword by Eugen Simion, the Romanian Academy; Encyclopedic Universe Publishing, Bucharest, 2000, pp. 217-314
5. See adevarul.ro, Solomon Marcus, mathematician: "I lived two universes: the poetry and war", [http://adevarul.ro/life-style/stil-de-viata/solomon-marcus-matematician ..](http://adevarul.ro/life-style/stil-de-viata/solomon-marcus-matematician..), 17/04/2014 14
6. Ion Barbu: op. cit., ibid
7. Solomon Marcus: Does math cultural value ?, in "Literary Romania", 15-21 September 2004, the year XXXVII, no. 36, pp. 16-17
8. See Pius Servien: Aesthetics; Science and Encyclopedic Publishing, Bucharest, 1975, 252 p integrum.
9. View Lucian Blaga: Works (8). Trilogy of Knowledge; Blaga Dorli edition; stud. Input. Al. Tanase; Minerva Publishing, Bucharest, 1983; "Experiment and mathematical spirit"; pp. 549-734
10. Solomon Marcus: Arts and Science; Eminescu Publishing, Bucharest, 1986, pp. 67-74
11. Nicolae Manolescu: Literature and mathematics in Romania literary, year IX, no. 6 February 5, 1976, p. 9. "Necessity Meets hazard. Amounts of necessity imply a certain structure; but a certain structure automatically becomes logical value by developing its constituent premises "
12. Solomon Marcus: op. cit., ibid
13. Ibid, Ibid
14. Solomon Marcus: The Poetics of mathematics; RSR Academy Publishing, Bucharest, 1970, pp. 128-129
15. Marcel Raymond: ouverte et Culture Poétique langages. Travaux linguistique et de littérature of de l'Université de Strasbourg, 2, (1964), 2, 7-19, p. 17
16. Solomon Marcus: Poetics mathematics, ibid.
17. Ibid, Ibid, p. 8
18. See Solomon Marcus: Loneliness mathematician; Spandugino, Bucharest, 2014
19. See Basarab Nicolescu: Transdisciplinarity. Manifest; translated by The H.M. Vasilescu, Polirom Publishing, Iași, 1999
20. See Adrian Rachier: Nikita Stanescu - a false idol?; Princeps Publishing, Iași, 2006
21. See Radu Bagdasar: Critical and cybernetics; Universe Publishing, București, 1983
- Xxx 22. Theories of language. Theories of learning. The debate between Noam Chomsky and Jean Piaget; stud. Input. The Călina Mare; translated by Catherine Popa, John A. Popa, Mihaela Toader, Tiberiu Toader; Politics Publishing, Bucharest, 1988
23. Victor Săhleanu: From magic to scientific experiment; Scientific and Encyclopedic Publishing, Bucharest, 1978

24. Abdur Rahman: *Anatomy Science*; Politics Publishing, Bucharest, 1987; first word by Ioniță Olteanu; translated by Ioana Dragomirescu, Anghelescu-Irimia Mihaela
25. Theodor Codreanu: *Transmodernism*; Junimea Publishing, Iași, 2005
26. Stéphane Lupasco: *Dynamic Logic contradictory*; first word by C. Noica; translated by Vasile Sporici; Politics Publishing, Bucharest, 1982.
27. Kazuo Murakami: *divine code of life*; translated by by Ruxandra Comsa; Daksha Publishing, 2012
28. Lucian Gruia: *The myth of Narcissus: Studies and literary chronicles*; Limes Publishing, Cluj-Napoca, 2014.

THE GREEK MYTHS IN THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING BY MILAN KUNDERA

Magdalena Indrieș, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: Milan Kundera's vision of the world is based on many contradictions. The most important contradiction is that one enunciated by the Greek philosopher Parmenides of Elea: light-heavy. The lightness and the heaviness are related to the myth of the eternal return and to the myth of Oedipus. Man has always to choose between the two contradictory concepts. His destiny is submitted to an absolute necessity, which constrains him to take a responsibility. Engaged, in this way, in his own existence, he lives under an immense heaviness. In the same time, he is faced with the lightness of his life, because it is unique.

Keywords: *myth, lightness, heaviness, eternal return, Oedipus*

1. Unicitatea operei romanești a lui Milan Kundera

Milan Kundera face parte din generația romancierilor din Estul Europei, care, prin opera lor, și-au propus să exploreze existența, văzută ca totalitatea posibilităților umane, înscrise într-o epocă a „paradoxurilor terminale”. Pentru Kundera, ca și pentru Kafka, Hašek, Musil și Broch, romanul reflectă condiția ființei umane față în față cu « monstrul » numit Istorie, care este „impersonală, neguvernabilă, incalculabilă, de neînțeles – și nimeni nu îi poate scăpa.” (*Artă romanului*, p. 22). Existența omului se definește în raport cu lumea, orice schimbarea acesteia implică o altă situație existențială. Pentru acești scriitori, romanul este un gen literar care poate îngloba și alte genuri precum: poezia, eseu, aforismul, filozofia. *Insuportabila ușurătate a ființei* ilustrează foarte bine această absorbție, în structura sa narativă, a genurilor amintite. Într-un interviu luat de Christian Salmon scriitorului, acesta recunoaște compoziția complexă a romanului: „There I wanted dream, narrative, and reflection to flow together in an indivisible and totally natural stream. But the polyphonic character of the novel is very striking in part six: the story of Stalin's son, theological reflections, a political event in Asia, Franz's death in Bangkok and Toma's funeral in Bohemia are all linked by the same everlasting question: „What is kitsch?” This polyphonic passage is the pillar that supports the entire structure of the novel. It is the key to the secret of its architecture.” Simona Cioculescu apreciază contribuția lui Milan Kundera la construcția noului roman după epoca lui Proust și referindu-se la romanul *Insuportabila ușurătate a ființei* afirmă că „a fost fără îndoială romanul european care a marcat cel mai puternic momentul anilor 80, prin conținutul său tragic, prin compoziția polifonică, prin modul inimitabil de a uni eul cu narațiunea într-o rețea de aluzii, reminiscențe și motive revenitoare. Kundera va rămâne cu siguranță maestrul acestui tip de meditație romanească din care a făcut una din caracteristicile romanului post-proustian.” Kundera se remarcă prin preocuparea deosebită pentru „construcția arhitectonică” clară a romanelor sale. El folosește tehnici specifice artei muzicale: polifonia, contrapunctul, variația pe aceeași temă, precum și „schimbarea de ritm și tempo de la o mișcare la alta.” Romanele sunt alcătuite din mai multe capitole numerotate și purtând fiecare câte un titlu. Capitolele „autonome și independente” sunt structurate pe unul sau mai multe paragrafe numerotate. Unitatea romanului nu mai este asigurată de acțiune sau de intrigă, ci de temă. *Insuportabila ușurătate a ființei* este alcătuită din șapte părți, care sunt legate între ele de teme și personaje. Fiecare parte poartă un titlu, care corespunde problemei existențiale a personajului căruia îi este dedicată. Temele majore, mitul eternei

reîntoarceri și povestea cuplului Tomas-Tereza se repetă de două ori. Unicitatea operei kunderiene este foarte bine surprinsă de Jørn Boisen:

La polyphonie philosophique (on trouve la trace de penseurs aussi différents que Nietzsche, Heidegger, Husserl, Platon, Descartes, Parménide, Epicure auxquels s'ajoute à la fois la Genèse et la pensée mythique) combinée avec la polyphonie des genres (roman, aphorisme, essai, récit de rêves) conduit à l'enrichissement mutuel des thèmes ainsi qu'à l'ouverture maximale vers le monde humain. (Jørn Boisen, 2006, p.179)

2. Prezența mitului și a referințelor la Antichitate

Opera lui Milan Kundera ca și opera multor alți scriitori ai secolului al XX-lea demonstrează că între mit și literatură există o legătură indestructibilă, deoarece mitul contribuie la nașterea textului literar, iar literatura nu poate exista fără mituri. Miturile la care recurge Milan Kundera aparțin în cea mai mare parte Antichității greco-romane, o dovadă în plus că Marguerite Yourcenar avea dreptate când afirma că: „la Grèce a su formuler au cours des siècles toutes les vues possibles sur la métaphysique et la vie, le social et le sacré, et offrir aux problèmes de la condition humaine des solutions variées, convergentes ou parallèles, ou souvent diamétralement opposées entre lesquelles l'esprit peut choisir.” (M. Yourcenar, 1991, p.431). Unul dintre personajele romanului *Gluma* revendică moștenirea Antichității: „La fel ca romanii și germanii, suntem și noi moștenitorii Antichității” (*Gluma*, p. 207). Cele mai vechi cântece populare din Moravia aparțin aceleiași gândiri muzicale ca și cântecele populare ale Greciei antice. Sursa o reprezintă cultul lui Dionysos, iar structura este alcătuită din „tetracordul lydian, frigian și doric”. Muzica populară și unele tradiții populare precum Cavalcada regilor îi apropie pe slavi de Grecia antică. Acest obicei numit Cavalcada regilor este o procesiune călare, care străbate ulițele satului, regele și pajii săi fiind reprezentați de tineri îmbrăcați în haine femeiești. Cu această ocazie se rostesc versuri, care-i amintesc romancierului de versurile rostite „pe scenele amfiteatrelor antice”. Aceste cântece vechi sunt importante pentru că în ele sufletul ceh se regăsește nealterat de schimbările timpului și ale istoriei:

... eu mă simțeam nespus de fericit înăuntrul acestor cântece (în cabina lor de sticlă), unde tristețea nu e jucăușă, râsul nu e strâmb, iubirea nu e caraghioasă, și ura nu-i sfioasă – unde oamenii se iubesc trup și suflet [...], unde la ură omul pune mâna pe cuțit sau sabie, la bucurie dansează, la disperare se aruncă în Dunăre, unde dragostea mai e încă dragoste și durerea durere, unde simțământul primar nu e încă smuls din încheieturile sale, iar valorile mai sunt până acum nedevastate; și mi se părea că înăuntrul acestor cântece mă aflam la mine acasă, că dinele am luat ființă, că lumea lor e însemnul meu original (*Gluma*, p.441).

În romanele lui Kundera, există numeroase referințe la Antichitatea greco-romană. Personajul principal al romanului *Viața este în altă parte* se naște și trăiește sub semnul lui Apollo. Zeul antic este prezent în universul acestui roman sub forma „unei statuete înfățișând un nud de bărbat ținând în mâna stângă o liră sprijinită de rotunjimea robustă a șoldului său.” (*Viața e în altă parte*, pp. 8-9). Apollo este tatăl spiritual al personajului principal, Jaromil, care poartă un nume care înseamnă „iubitor de primăvară sau iubitul primăverii”. (*Viața e în altă parte*, p. 10) Acest nume ar fi echivalentul numelui Apollo în limba cehă, în opinia mamei poetului, care a vrut să-și zămislească copilul cu zeul grec :

Așa se face că obiectul de alabastru deveni un autentic zeu antic, cu alte cuvinte o ființă dintr-o lume supranaturală care, intervenind în universul uman, încurcă destinele, conspiră și dezvăluie necunoscutul. Tânăra căsătorită îl considera aliatul ei, iar visătoarea ei feminitate făuri din el o creatură vie, ai cărei ochi căpătau uneori culorile unor iriși iluzorii și a cărei gură dădea impresia că respiră. Făcu o pasiune pentru acest micuț bărbat gol-pușcă, umilit pentru ea și din pricina ei. Îi contempla chipul fermecător și, curând, începu să-și dorească din adâncul inimii ca pruncul ce

creștea în pântecul ei să-i semene acestui dușman al soțului ei. Și voia să-i semene atât de mult, încât să-și poată imagina că nașterea lui nu se datora soțului ei, ci operei tânărului și fermecătorului bărbat. Și astfel îl implora să modifice, printr-o înfăptuire a magiei sale, trăsăturile embrionului, să le transforme, să le transfigureze, așa cum făcuse odinioară marele Tizian, în timp ce picta unul din tablourile sale pe pânza ratată a unuia dintre discipolii săi. (*Viața e în altă parte*, pp. 9-10.)

Mitul lui Ulise este și el actualizat în opera lui Kundera. Aventura pe care o trăiește omul modern este una lăuntrică, el nu mai străbate mări și țări, Ithaca lui este una interioară și el caută drumul spre sine însuși: „Odiseea lui Homer s-a mutat în sfera lăuntrului. S-a interiorizat. Insulele, mările, sirenele seducătoare, Ithaca rechemându-ne, toate acestea nu sunt astăzi decât vocile ființei noastre lăuntrice.” (*Cartea râsului și a uitării*, p. 87). Și astfel destinul devine, în concepția lui Milan Kundera, la fel de greu și de covârșitor ca bolta cerească, iar omul, care-și poartă destinul „pe umerii săi” este asemuit lui Atlas și considerat la fel de măreț ca titanul antic. În *Insuportabila ușurătate a ființei* este invocat Hercule, prin sintagma „măturoiul lui Hercule”. Se face aluzie la curățarea grajdurilor lui Augias de către eroul grec. Forța oarbă a istoriei, care spulberă, din calea ei, tot ceea ce n-o servește, este comparată cu imensa forță a lui Hercule. Pentru a ilustra acest lucru, romancierul folosește imaginea unei biserici gotice din secolul al XIV-lea, care, în urma jafului, nu mai avea decât pereții, coloanele, bolta și ferestrele. Și atunci Sabina își amintește de castelele din Cehia, pe care comuniștii le transformaseră „în centre de învățământ pentru ucenici, în cămine de bătrâni, dar și în grajduri pentru creșterea vitelor.” (*Insuportabila*, p. 106). Motivul pălăriei- melon, care, în viziunea Sabine, se încarcă mereu de o altă semnificație, este comparat cu albia fluviului lui Heraclit, în care nu te scalzi de două ori în aceeași apă. Franz, profesorul universitar, este numit „un Socrate aproape neverosimil”.

Romanul *Insuportabila ușurătate a ființei* ilustrează teoria lui Milan Kundera conform căreia „romanul în întregime nu este decât o lungă interogație” (*Arta romanului*, p. 44) „Kundera est le créateur d'un monde qui reflète toute son époque, mais qui, explorant les problèmes, n'aboutit qu'à des questions.” (Jørn Boisen, 2006, Préface) Este o interogație adresată existenței, definite ca suma tuturor posibilităților omenești. Principala preocupare a romancierului o reprezintă existența și categoriile ei precum: identitate, ușurătate, greutate, lentoare, slăbiciune, vertij, kitch, dragoste etc. Întrebarea, pe care și-o pune Ludvik, personajul principal din romanul *Gluma*, este, de fapt, interogația întregii opere kunderiene:

Ce semnificație avea această întâlnire și ce-ar vrea să-mi spună? Dar mai spun oare ceva întâmplările, în afara faptului că se petrec și că există? Nu-i nevoie, sper, să subliniez că sunt un om de o luciditate desăvârșită. S-ar putea însă să fi rămas totuși în mine ceva din superstițiile iraționale; cum ar fi, de pildă, tocmai această convingere că toate evenimentele ce survin în viață au un înțeles suplimentar, o anumită *semnificație*; că însăși viața, prin propria-i aventură se destăinuiește, dezvăluindu-ne treptat câte ceva din misterele ei, prezentându-se în fața noastră ca un rebus ale cărui sensuri trebuiesc descifrate; că aventurile pe care le parcurgem în viață alcătuiesc mitologia acestei vieți, și tocmai în această mitologie se află cheia adevărului și a misterului. Să fie asta o iluzie? Tot ce se poate, și-i accept chiar și probabilitatea; dar nu sunt în stare să mă debarsez de această nevoie de a descifra în permanență propria-mi viață (ca și când ar ascunde, într-adevăr, o semnificație anume, un adevăr de o deosebită importanță), nu mă pot debarasa de această nevoie, chiar dacă n-ar fi nimic altceva decât nevoia dezlegării unui joc (cum e, de pildă, rebusul). (*Gluma*, pp. 237-238)

Existența este analizată prin perspectiva mitului eternei reîntoarceri. Kundera folosește mitul prin negație, preluând interpretarea acestuia de la Nietzsche: dacă existența s-ar repeta, dacă ea ar reveni mereu, atunci tot ceea ce facem ar căpăta o altă semnificație, ar deveni de o insuportabilă greutate.

Perspectiva eternei reîntoarce schimbă semnificația lucrurilor și a evenimentelor, depozându-le de „circumstanța atenuantă a efemerității lor”. Lucrurile efemere scapă condamnării noastre, după cum: „Roșeața, amurgului luminează totul cu farmecul nostalgiei, chiar și ghilotina.” (*Insuportabila...*, p. 8). Dacă însă eterna reîntoarcere nu este posibilă, greutatea se transformă în ușurătate, viața e asemenea unei umbre și proiectată pe fundalul eternității, ea nu mai înseamnă nimic. Ușurătatea devine insuportabilă atunci când polii contradicției se apropie unul de celălalt, până la identificare. Atunci, privilegiul se poate transforma în condamnare, noblețea în josnicie, iar rezultatul dezastruos este pierderea dimensiunilor de către ființă. *Insuportabila* ușurătate își are rădăcinile în formula lui Descartes, care-l proclamase pe om drept „stăpânul și proprietarul naturii”. Milan Kundera ne explică ce s-a întâmplat de la Descartes și până în zilele noastre:

După ce a realizat miracole în știință și tehnică, acest „stăpân și proprietar” își dă brusc seama că nu posedă nimic și că nu e stăpânul nici al naturii (care se retrage încetul cu încetul, de pe planetă), nici al istoriei (care i-a scăpat), nici al lui însuși (e condus de forțele iraționale ale sufletului). Dar dacă Dumnezeu a plecat și dacă omul nu mai e stăpân, atunci cine e stăpânul? Planeta avansează în vid fără un stăpân. Iat-o insuportabila ușurătate a ființei. (Milan Kundera în dialog cu Christian Salmon)

Romancierul analizează sensul greutății și al ușurătății. Astfel, greutatea este cea care dă sens vieții noastre, „ea este imaginea celei mai intense împliniri vitale” (*Insuportabila*, p. 9), ea ne face reali și adevărați. Ușurătatea, în schimb, îndepărtează omul de pământ, îl înalță spre cer, iar toate gesturile sale devin lipsite de sens. Scriitorul este surprins când în fața unor fotografii ale lui Hitler se simte emoționat, deoarece ele îi amintesc de copilăria sa în primul rând, și apoi de ororile comise de acesta. Omul are posibilitatea de a alege între cele două, doar că nu știe ce să aleagă. Scriitorul ceh preia această viziune asupra existenței de la filozoful grec Parmenide, conform căruia universul este alcătuit din cupluri de contrarii: „gingașie-grosolanie; căldură-frig; ființă-neființă” etc. Toate aceste cupluri de contradicții stau sub semnul pozitiv-negativ. Universul românesc din *Insuportabila ușurătate a ființei* este alcătuit din următoarele contradicții: ușurătate-greutate, libertinaj-iubire, fidelitate-trădare, suflet-trup, lumina-întuneric, es muss sein-einmal ist keinmal, timp ciclic-timp linear. Cea mai semnificativă contradicție i se pare lui Kundera a fi greu-ușor și personajele romanului *Insuportabila ușurătate a ființei* sunt construite din această perspectivă. Romancierul ne prezintă de fapt viața a două cupluri: unul format din chirurgul Tomas și chelnerița Tereza, iar celălalt dintr-o pictoriță, Sabina și un profesor universitar elvețian, Franz. Personajul principal Tomas se naște dintr-o imagine poetică foarte sugestivă, care stă și ea sub semnul interogației: „L-am văzut stând în dreptul unei ferestre a apartamentului său, cu ochii fixați spre partea opusă a curții interioare, spre zidul din spate al imobilului din fața sa, și nu știa ce să facă.” (*Insuportabila*, pp. 9-10). Zidul are o deosebită semnificație, el reprezintă existența în fața întrebărilor omului. Principala preocupare a personajelor kunderiene o reprezintă explorarea condiției umane. Pentru a le face cât mai veridice, romancierul „merge până la capătul unor situații, motive și chiar al unor cuvinte din care sunt plămădite”. (*Arta romanului*, p. 48). A înțelege personajul înseamnă, în viziunea lui Kundera, a-i descifra „codul existențial”, care se compune din câteva cuvinte. Cuplul Sabina-Franz sunt caracterizați doar prin sensul pe care-l dau unor cuvinte precum: femeie, fidelitate, muzică, dragoste, trădare, lumina și întunericul, convoi, frumusețe, patrie, cimitir, forța, „viața în adevăr”. Un capitol dedicat vieții acestui cuplu de amanți poartă numele de: „Cuvinte neînțelese”. Cei doi formează o contradicție, la fel ca celălalt cuplu Tomas-Tereza, doar că în primul cuplu femeia este cea puternică, iar bărbatul cel slab. Semnificația total diferită, pe care o dau cuvintelor, creează între ei o prăpastie. De exemplu, dacă pentru Franz, fidelitatea este cea dintâi dintre virtuți, pentru Sabina, trădarea este principala virtute care o definește. A trăda înseamnă pentru Sabina a pleca din rând și a te aventura în necunoscut. Capitolele dedicate personajului feminin din cuplu Tomas-Tereza sunt intitulate „trup și suflet”, deoarece această dualitate reprezintă enigma vieții acestui

personaj. Pentru a fi ea însăși, pentru a-și defini propria identitate, Sabina are nevoie de libertate, pe care n-o poate obține decât prin intermediul aventurii sufletului. Trupul este cel care o dezamăgește, pentru că el o face să se simtă asemenea celorlalți, el nu-i asigură nicio identitate, nicio unicitate. Prin întrebările pe care și le pune în legătură cu interdependența dintre suflet și trup, Tereza explorează întregul teritoriu al existenței sale, ajungând la frontierele ei. Acestea apar acolo unde întrebările ființei umane rămân fără răspuns. Tereza pătrunde în viața lui Tomas adusă de hazard. Imaginea care sugerează mâna hazardului este împrumutată mitului: „Îi părea un copil pe care cineva îl depusese într-un coșuleț de nuiele stropit cu smoală și-l lăsase pe firul unei ape pentru ca Tomas să-l pescuiască și să-l tragă pe țărmul patului său.” (*Insuportabila...*, p. 10). Această imagine îi amintește de fiica faraonului care l-a salvat pe Moise și realizează că aceștia îi datorăm întreaga noastră civilizație. Tomas se simte asemeni regelui Corintului, Polybes, căruia destinul sau întâmplarea i-l aduce pe Oedip, care nu fusese lăsat pe „firul apei”, ci încredințat ciobanilor regelui. Datorită acestui gest, civilizația noastră are cea mai frumoasă tragedie antică, scrisă de Sophocle: Oedip. Salvarea unui copil nevinovat de violența apelor este, în opinia lui Tomas, un act fondator. „La originea atâtor mituri antice se află, întotdeauna, cineva care salvează un copil abandonat.” (*Insuportabila*, p. 14). Tomas ia o decizie importantă pentru viața lui sprijinindu-se pe un mit, folosindu-se de semnificația acestuia. A doua apariție în roman a mitului lui Oedip este sub forma cărții pe care Tereza o găsește în biblioteca inginerului cu care vrea să-l înșele pe Tomas. Oedip apare în momentele de răscruce ale vieții celor doi protagoniști, ca și cum mitul ar fi firul invizibil care-i leagă.

Această imagine a coșulețului cu copilul nevinovat și imaginea lui Tomas, stând la fereastră și privind un zid, neștiind ce să facă, conțin întreaga semnificație a romanului. Tomas este nehotărât, chinat de întrebări, încearcă să înțeleagă dacă este vorba despre dragoste sau despre o clipă de isterie din partea sa. I se pare apoi firească incertitudinea pentru că: „Omul nu poate ști niciodată ce trebuie să vrea, întrucât nu are decât o singură viață și n-are cum s-o compare cu niște vieți anterioare, nici s-o corecteze în niște vieți ulterioare.” (*Insuportabila...*, p. 12). Decizia lui Tomas este dictată de proverbul german: *Einmal ist Keinmal*, care-l ajută să scape de orice responsabilitate, deoarece a trăi o dată este ca și cum n-ai trăi deloc și atunci totul este lipsit de sens. Contradicțiile, care alcătuiesc universul, se regăsesc și în structura ființei. Tomas trăiește sub semnul ușurătății, e convins că se născuse pentru a fi celibatar, dar, în același timp, se simte atras irezistibil de Tereza, care reprezintă greutatea. Tomas întruhidează coexistența în aceeași ființă a libertinului și a îndrăgostitului romantic. Ba mai mult, deși nu poate renunța la felul său de a fi, acționează asumându-și povara greutății, atunci când părăsește Elveția și simte că trebuie s-o regăsească pe femeia iubită. Evoluția acestui personaj dinspre ușurătate spre greutate, pendularea permanentă între cei doi poli, dovedește că ființa umană tinde, în mod irațional, să se situeze sub semnul greutății. Este însă foarte descumpănit, în momentul în care realizează că dragostea lui și a Terezei s-a născut sub semnul ușurătății. De fiecare dată, când trebuie să ia o decizie, Tomas se regăsește în fața zidului, întrebându-se dacă a făcut o alegere bună. „Omul însă, pentru faptul că dispune doar de o singură viață, nu are nicio posibilitate să verifice ipoteza prin experiență, drept care nu va afla niciodată dacă a greșit, sau dacă a făcut bine dând ascultare sentimentelor sale.” (*Insuportabila...*, p.37)

Tereza este și ea un personaj conflictual, în căutarea propriei identități, care se definește prin raportare la modelul matern și prin încercarea anulării acestuia. Capitolele doi și patru sunt dedicate acestui personaj și sunt intitulate: „Trupul și sufletul”. Această dualitate ireconciliabilă, numită de Kundera „experiența umană fundamentală” constituie situația din care s-a născut acest personaj. Romancierul însuși ne mărturisește că personajele sale s-au născut fie din „frazе sugestive”, cum este cazul lui Tomas, și aume fraza: „einmal ist keinmal”, fie din „situații-cheie”, „chiorăitul

măruntaielor”, în cazul Terezei. Aceasta își caută propriul eu, mai întâi, prin trup, prin care, de fapt, încearcă să vadă imaginea propriului suflet:

Se contempla îndelung și, din când în când, o deranja faptul că descoperea pe chipul ei trăsăturile mamei. Și atunci începea să se cerceteze cu o îndârjire înverșunată străduindu-se, din răputeri, să șteargă, să facă să dispară fizionomia maternă, în așa fel încât pe chipul ei să nu rămână decât ea însăși. Când reușea, era cuprinsă de o încântare euforică: sufletul țâșnea pe suprafața trupului asemenea unui echipaj ce se avânta din pânțele unei nave, invadând puntea și cântând cu brațele înălțate spre cer. (*Insuportabila...*, p.42)

Jørn Boisen afirmă că Tereza și Franz sunt personaje platoniciene, spre deosebire de Tomas și Sabina care sunt personaje nietzscheene. Tereza relizează că numai sufletul o poate defini ca ființă distinctă de celelalte, deoarece trupul ei era asemănător celorlalte trupuri, ba mai mult semăna foarte mult cu cel al mamei. Trupul este „semnul uniformității obligatorii, a lagărului de concentrare; semnul umilinței” (*Insuportabila...*, p. 56). Existența Terezei are drept temei credința în iubirea absolută, definită de Platon în *Banchetul*, prin mitul ființei hermafrodite:

Fiecare dintre noi este o jumătate despărțită de întregul ei, cum ai tăia o plătică, făcând două dintr-una, și fiecare jumătate își caută neconținut frântura ruptă din el însuși. [...] Așadar, când întâmplarea scoate cuiva în cale propria sa jumătate – [...] atunci ca prin farmec sunt fulgerați de-o simpatie, de-o afinitate, de-o dragoste care-i face, ca să spun așa, incapabili să se mai despartă unul de altul nici măcar o clipă. Ei trăiesc apoi viața împreună, dar dacă i-ai întreba, nu ți-ar putea spune ce așteaptă unul de la altul. Niciunul m-are impresia că legătura plăcerilor dragostei este ceea ce-i împinge atât de stăruitor să se bucure, la apropierea unuia de celălalt. Dimpotrivă, e vădit că altceva urmărește sufletul lor; ceva care nu poate fi rostit, ceva care se ghicește numai, sau se întrevește. (Platon, *Banchetul*, 192a)

Cuplul Tereza-Tomas este imaginea exactă a acestui prototip al hermafroditului. Întâmplarea este cea care i-a dus unul spre celălalt, ei se iubesc, nu pot trăi unul fără celălalt și mor împreună, ca și cum ar fi aceeași ființă. Franz trăiește și el iubirea absolută. Dragostea lui pentru Sabina este dragostea față de mama sa, prototipul femeii, căreia trebuie să-i fie fidel, să nu o facă să sufere.

Tereza luptă să scape din acest univers și dragostea este pentru ea un mijloc de a se realiza ca ființă, de a deveni unică. Din punctul de vedere al Terezei, care se situează sub semnul greutății, întâmplarea capătă o altă semnificație, decât pentru Tomas. Tereza are impresia că știe să descifreze mesajul adus de fiecare întâmplare, de aceea, când îl întâlnește pe Tomas, i se pare că un stol de întâmplări s-au adunat precum „păsările, coborând din zbor, pe umerii Sfântului Francisc de Assisi” (*Insuportabila...*, p.49). Mai târziu însă tot ea este cea care consideră că a decodat greșit mesajul întâmplării, de aceea, se hotărăște să-l părăsească pe Tomas. Contradicțiile sunt cele care fac din personajele lui Kundera niște ființe dramatice și chinuite. Strigătul Terezei, din timpul unei partide de amor, este strigătul ființei care ar vrea să scape contradicțiilor și dualității trup-suflet, precum și timpului. Ființa este sfâșiată de și între aceste contradicții, care oricând își pot schimba locul și se pot transforma în opusul lor: „Dar tocmai cel slab trebuie să fie tare și să plece atunci când cel tare e prea slab ca să-l poată răni pe cel slab.” (*Insuportabila...*, p. 74.) Tereza se simțea ca o ființă slabă și de aceea era atrasă de vertij, adică de dorința de a cădea. Atitudinea Sabine față de slăbiciunea ființei este contradictorie, precum atitudinea lui Tomas față de dragoste. Când rușii invadează Cehoslovacia, în 68, Sabina este revoltată de slăbiciunea propriului popor, în frunte cu șeful statului, Alexander Dubcek, care a printr-un discurs ținut la radio, acceptase puterea străină. Apoi, dându-și seama că este o ființă slabă, se simte solidară cu cei slabi. Tereza și Tomas își schimbă mereu rolurile între ei. Dacă la începutul relației, Tomas se simte responsabil de destinul copilului nevinovat, pe care i-l adusese hazardul, după întoarcerea din străinătate, Tereza este cea care-și asumă responsabilitatea destinului lui Tomas. Această schimbare permanentă și neprevăzută de roluri este numită de Jørn Boisen: „irruption du nihilisme dans leur précaire conquête du sens”. (Jørn

Boisen, 2006, p.108) Pentru Tereza lumea construită pe dihotomia greutate-ușurătate este un labirint, din care încearcă să iasă folosindu-se de cochetărie definită ca promisiune negarantată a împreunării sexuale.

În romanul *Insuportabila ușurătate a ființei*, Kundera face referire explicită la mitul lui Oedip. Realitatea mitică îi apare subit, atunci când Tereza vine la el. Imaginea copilului abandonat îl face să se gândească mai mult la vechile mituri și mai ales la cele în care apare această imagine. Așa se face că într-o zi, caută în bibliotecă Oedip de Sofocle. După ce expune pe larg povestea lui Oedip, romancierul trece la realitatea istorică a Cehiei. Trecerea de la mit la istorie ne demonstrează că între cele două noțiuni există o legătură, care constă în ambiguitate. Oedip omorându-și la o răscruce de drumuri, într-o încăierare, tatăl, nu știe de fapt pe cine ucide. La fel, cehii entuziaști, care la începutul instaurării comunismului, au crezut în el și în numele lui au comis crime și au distrus destine, își dau seama că de fapt au fost niște asasini, dar cu toate acestea se cred nevinovați. Și atunci din nou apare o întrebare fundamentală pentru această situație existențială: „Ești nevinovat, fiindcă nu știi? E scutit, oare, prostănacul instalat pe tron de orice responsabilitate, pentru simplu fapt că e prostănac ?” (*Insuportabila...*, p. 167). Răspunsul vine tot din partea mitului : „Oedip nu știa că se culcă cu propria sa mamă și, totuși, când a înțeles ce se întâmplă, nu s-a simțit nevinovat. N-a fost în stare să suporte jalnicul spectacol al nenorocirii pe care o pricinuisese, și-a scos ochii și, nevăzător, a părăsit Theba.” (*Insuportabila...*, p. 168). Tomas este personajul care întruchipează, în acest roman, destinul lui Oedip, ceea ce demonstrează că arhetipurile mitice sunt eterne și universale. Deși este nevinovat, el plătește în mod voluntar, o vină pe care i-o impută comuniștii. Este obligat să renunțe la cariera de medic și să devină spălător de geamuri și vitrine.

Concluzii

Miturile antice constituie nu numai un punct de referință pentru înțelegerea ființei umane, dar și firul Ariadnei cu ajutorul căruia aceasta se descoperă pe sine și își valorifică posibilitățile. Kundera se raportează la mitul eternei reîntoarcei prin intermediul interpretării lui Nietzsche, în schimb, în cazul mitului lui Oedip, interpretarea îi aparține. Mitul hermafroditului din *Banchetul* lui Platon este folosit ca model pentru relația cuplului Tomas-Tereza. Kundera folosește multe referințe antice pentru a face mai sugestive unele imagini. El demonstrează astfel că mitul este de o actualitate incontestabilă, chiar și în noul roman și că nu încetează să reprezinte „un limbaj universal”. În arhitectura romanului lui Milan Kundera, gândirea mitică joacă un rol important.

BIBLIOGRAPHY :

Kundera, Milan, (1998), *Cartea râsului și a uitării*, București, Editura Univers, traducere de Mariana Vorona și revăzută de Jean Grosu.

Ibidem, (2000), *Insuportabila ușurătate a ființei*, București, Editura Univers, traducere de Jean Grosu.

Idem, (2003), *Gluma*, București, Humanitas, traducere de Jean Grosu.

Idem, (2003), *Valsul de adio*, București, Humanitas, traducere din cehă de Jean Grosu.

Idem, (2003), *Viața e în altă parte*, București, Humanitas, traducere din cehă de Jean Grosu.

Idem, (2004), *Lentoarea*, București, Humanitas, traducere de Emanoil Marcu.

Yourcenar, Marguerite, (1991), *Essais et mémoires*, Editions Gallimard.

e-Bibliography

Boisen, Jørn, (2005), *Une fois ne compte pas. Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, consultat 07.05.2015, http://engerom.ku.dk/english/staff/?pure=files%2F105333248%2FJ_rn_Boisen_Une_fois_ne_compte_pas.pdf

Cioculescu, Simona, Milan Kundera, *Arta romanului* în www.romlit.com/milan-kundera-arta-romanului, consultat 01.05.2015.

Salmon, Christian, Milan Kundera, *The Art of Fiction* in *The Paris Review*, No. 81, consultat, 08.05.2015, www.theparisreview.org/interviews/2977/the-art-of-fiction-no-81-milan-kundera consultat 01.05.2015

Vitali, Ilaria, (2012), *L'ailleurs, le chez soi et le monde: la Weltliteratur de Milan Kundera* consultat 05.05.2015, http://www.farum.it/publiforum/enzine_articles.php?art_id=21

THE HABIT-FORMING PARTS OF THE COHORT IN THE TRADITIONAL ROMANIAN VILLAGE

George Enache, Assist. Prof., PhD, University of Bucharest – Buzău Branch

Abstract: In the traditional Romanian village distinctions between age-classes have been made; within them, other distinctions took place according to sex or professions in order to pass the “habitus” of the community from one generation to another. The habit-forming parts of the cohort were especially activated during the passing rites - the homelike or the yearly ones -, still they were present in the daily life of the village: during work, social soire or in the most difficult and struggling times, and also during dances etc. The establishment in cohort of the members’ from the Romanian rural community does not blackball, but completes and touches the votive organization of the village according to housekeeping, ancestry and neighborhoods. Their main purpose was building-up, cultivating and perpetuating existential patterns specific to age, sex, profession within which they were integrating according to the common values of the community.

During childhood, group gatherings were spontaneously caused by games played most of them keeping a collective character; in the context of some feasts and especially in making sworn brotherhoods, the associations are made in cohorts. Young men and women ready to get married are organized in more individualized cohorts whose main goal is growing into adulthood through marriage; when the attributes of the cohort are imposed by feasts or family habits, and then the cohort gains an esoteric character. After marriage, the cohort divides by gender according to age hierarchy and by profession for men. For the elders there is the “kind and old people” group which takes decisions in order to maintain harmony in the life of the community.

Keywords: “*habitus*”, *cohort*, *age-class*, *gender*, *calendar*

Considerațiile de mai jos pornesc de la premisa că în satul românesc tradițional au existat mai multe tipuri de cete, diferențiate după gen, vârstă, statut social, profesie care aveau atribuții complexe printre care și cea de transmitere și cultivare a valorilor consacrate ale comunității, adică ceea ce numim astăzi funcții formativ-educative. Prin sintagma „sat românesc tradițional” înțelegem ceea ce Lucian Blaga numea *satul-idee*, iar, mai recent, Andrei Oișteanu, *utopograma satului tradițional*, adică o construcție teoretică a imaginii comunității rurale românești bazată pe realitatea din teren (satul românesc din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea) care, chiar dacă simplifică și uniformizează realitatea, totuși „îi recuperează o esență, altfel inefabilă” (Oișteanu Andrei, 156). Se poate ajunge astfel la imaginea unei comunități a cărei omogenitate este dată de interdependența dintre aspectele civilizației materiale și cele ale vieții spirituale, unitară în ansamblu ei, cu mecanisme de autoreglare a existenței cotidiene pe care le vom urmări la nivelul mentalului colectiv. Satul românesc, mai ales cel numit aici „tradițional”, are, la fel ca orice comunitate umană individualizată, ceea ce sociologii și antropologii numesc *habitus*, adică un mod propriu de a fi în timp: „produs al istoriei, habitusul produce practici individuale și colective, adică istorie, conform schemelor generate de istorie; el asigură prezența activă a experiențelor trecute care [...] tind, mai sigur decât toate regulile formale și decât toate normele explicite, să garanteze conformitatea practicilor și constanța lor în timp” (Bourdieu, Pierre, 85). Înțelegem că una dintre modalitățile principale de exercitare a *habitus*-ului este funcția formativă, realizată în satul românesc tradițional printr-un sistem destul de complex de cutume care reglau viața comunității în ansamblu și la nivelul componentelor acesteia.

Unul dintre criteriile fundamentale de grupare a membrilor unei comunități este vârsta care „servește ca bază a definirii grupurilor de indivizi, în general de același sex, instituționale (clase de vârstă, asociații de vârstă etc.) sau neinstituționale (generațiile)” fiind „un parametru discriminant în determinarea locului individului în societate” (Bonte, Pierre; Izard, Michel, 699). În societatea românească au funcționat așa-numitele „clase de vârstă” – „grup de indivizi aparținând aceluiași contingent [...], adică un grup de indivizi care au în comun faptul de a se fi născut în același interval de timp, care separă, în mod general, două inițieri succesive ale adolescenților” (*Ibid.*). De regulă, clasa de vârstă impune reperele principale de organizare a vieții sociale, astfel că există o vârstă pentru căsătorie, apoi o vârstă pentru a avea copii și vârsta potrivită pentru îndeplinirea anumitor prerogative comunitare. Ca și în alte părți, fiecare clasă parcurge succesiv mai multe grade de vârstă care, în comunitățile rurale românești, pot fi identificate în clasificarea consacrată a tipurilor de colinde: copii, tineri care se pregătesc de însurătoare, însurăței, gospodari și bătrâni. La nivelul fiecărei clase de vârstă apar asociații sau cete, adică grupuri de indivizi constituite după mai multe criterii între care determinante rămân vârsta și sexul; la noi, cetele apar cu frecvență sporită la vârsta tinereții, multe dintre ele având ca model asociațiile tribale de inițiere.

Constituirea cetelor conform dihotomiei masculin – feminin în satul arhaic românesc se înscrie în viziunea euro- și androcentrică din societățile occidentale unde antropologii au identificat existența explicită și implicită a unei „gramatici sexuale”, adică a unui „gen (sex) social” care valorizează repartitia rolurilor de sex în comunitate (Mihăilescu, Vintilă, 201 – 205). În acest sens, sunt valabile și pentru satul românesc afirmațiile lui M. Rosaldo privind statutul general al femeilor, devalorizate datorită capacității lor reproductive ce le plasează din punct de vedere cultural de partea naturii, a emoțiilor, a particularului, a domesticului, a privatului și, deci, a irelevantului; constatarea pleacă de la premisa existenței perechilor bărbat – cultură, femeie – natură, proprie societăților cu dominație „falocentrică”. Pentru spațiul rural românesc, constatarea antropologului american este foarte bine ilustrată de situația eroinei romanului *Baltagul*, Vitoria Lipan, înainte ca aceasta să-și părăsească „gineceul” (cum spunea N. Manolescu într-o cunoscută lucrare), pentru a pleca în căutarea soțului dispărut.

Însă, în ansamblu, vechile sate românești, mai ales cele devălmașe, formau comunități omogene ai căror membri aveau un dezvoltat simț al autohtoniei ce îi predispunea la o anumită intoleranță față de „venetici”; coerența obștii sătești ar putea fi bine ilustrată de numeroasele datini din cadrul obiceiurilor calendaristice și familiale celebrate la hotarul satului care marchează delimitarea acestuia de ceilalți. Având o certă conștiință a identității lor comunitare, membrii satelor românești se grupau, conform criteriilor privind rudenii de sânge și cea spirituală, în unități cu o evidentă stabilitate între care cea mai importantă era gospodăria: „atât din studiul onomasticii populare, cât și din cel al rudeniei spirituale din nașie și al organizării stranelor din biserică și cimitir, rezultă că sătenii aveau conștiința existenței unei gospodării de rădăcină, ale cărei drepturi sunt moștenite de cei care locuiesc efectiv în acea gospodărie.” (Stahl, H. Henri, II, 142). Datorită promovării relațiilor de rudenie (de sânge și spirituală), așezările rurale numite „cătune”, „crânguri”, „funii”, „mahalale” erau alcătuite, de gospodării înrudite între ele. Reprezentarea în oglindă a lumii de aici și a celei de dincolo determină constituirea în imaginar a „neamurilor din ceea lume” după același model, în jurul gospodăriei de rădăcină, unde este povățuit să ajungă „dalbul de pribeag” din cântecele ceremoniale de înmormântare: „Și-acolo la vale, / Este-o casă mare, / Cu ferești la soare, / Ușa-n drumul mare, / Strașina rotată, / Strânge lumea toată. / Acolo că este / Mahalaua noastră” (Brăiloiu, Constantin, V, 113). Accentele de tristețe sfâșietoare, dorul din doinele și cântecele noastre de înstrăinare – suntem în „țara cu dor” – sunt pricinuite de sentimentul înstrăinării de cei dragi, de ruperea legăturilor cu ceea ce înseamnă „acasă”.

Organizarea pe cete sau pe grupuri a vieții în satul tradițional are rolul de a cultiva sentimentul apartenenței la o entitate protectoare, asigură fixarea și perpetuarea propriei identități la nivelul valorilor promovate în sânul comunității și, nu în ultimul rând, ne ferește de primejdiile neștiute ce pot veni dinspre „neagra străinătate”.

La vârsta copilăriei grupurile se constituie mai mult după criteriul vecinătății pentru performarea unor obiceiuri calendaristice a căror eficiență este garantată, în mentalul colectiv, de inocența și puritatea vârstei: Semănatul, Sorcova, Steaua, Chiraleisa, Caloianul, Paparudele ș.a. Altfel, copiii sunt excluși din manifestările cultice ale comunității rurale, căci se credea, ca și în alte părți, că aceștia sunt imaturi din punct de vedere religios. Totuși, copilăria este considerată vârsta cea mai potrivită pentru realizarea înfărtășitului și a însurășitului – obicei cu consecințe extrem de importante pentru tot restul vieții. Mai mult, în Banat, unde obiceiul se numește *mătcuțarea*, mătcuțele, adică suratele, trebuie să poarte în sân bucățița din banul de argint primit acum și pe lumea cealaltă pentru ca Sfântul Petru să le primească în Rai unde se vor putea întâlni cu celelalte surate (Marian, Sim. Fl., III, 1901, 190 – 195). În fărâșitul și însurășitul vizează consacrarea unei legături speciale între membrii comunității, o relație de rudenie spirituală care uneori se dovedește mai puternică decât cea de sânge, realizată după criterii de vârstă, de gen, de compatibilități comportamentale și afective. Consfințirea acestei relații este asigurată de contextul în care se realizează: data (mai ales de sărbătorile de primăvară legate de cinstirea morților), locul oficierei (la biserică, în cimitir, lângă o fântână sau o apă curgătoare, sub un pom etc.), folosirea unor obiecte – simboluri (cununa de flori sau de salcie, ouă înroșite, bani de argint, năframe, alimente ritualice), schimb ceremonial de daruri, comensualitate, rostirea unor formule verbale consacrate ș.a. (Fochi, Adrian, 153 – 159). Suratele, constituite în cete, vor fi protagoniste ale unor datini calendaristice legate în primul rând de ritmul creșterii vegetației: Lăzărelul (Bârlea, Ovidiu, I, 403 – 406), Drăgaica și Sânzienele (Cantemir, Dimitrie, 341), Cununa Grâului (Bot, Nicolae, 1989), Lioara – obicei care include și ceremonialul „prinderii de surate” (Mârza, Traian). De asemenea, grupul de surate era o prezență marcantă și în cadrul obiceiurilor de familie, cu excepția notabilă a celor de naștere pentru care tinerele nu erau încă pregătite; avem în vedere în primul rând rolul de primă importanță al druştelor / surorilor de mireasă, alese din rândul suratelor, în cadrul ceremonialului nupțial sau în cel de moarte – nuntă organizat la moartea unui tânăr „nelumit”.

Mai multe lucruri despre pregătirea / formarea tinerelor fete pentru nuntă, pentru îndeplinirea obligațiilor de nevestă oferă șezătorile din satele de altădată, organizate după criterii de vârstă, gen și, probabil, vecinătate în șezători „de băiete” (fete de 12 – 13 ani), „de fete”, „de neveste” și „de femei bătrâne sau babe” (Bot, Nicolae, 1968, 307). Obiectivul declarat al acestor întâlniri, aranjate în primul rând de fete și de femei, era „lucrul de mână”, șezătorile putând fi considerate, în acest sens, un foarte bun prilej pentru tinere de a învăța și apoi de a-și etala priceperea și hărnicia în fața cetelor de flăcăi care le vizitau. Dar cântecele și jocurile „de societate” organizate acum dezvăluie o dimensiune formativă de o cu totul altă natură. Astfel, la „furcile de borese” din zona Făgărașului se practica jocuri destul de violente, cu o puternică tentă licențioasă care se pare că aveau rolul de stimulare a fertilității: „vrăbionțul”, „mulge capra”, „cioricelul” („și să ridica una cu picioarele în sus și-aia-i da cu cioricelul în c...; la urmă să ridică și-aialtă și dă ș-aia și tot așa să bat peste p...”), „ariciul”, „calul” (Amzăr, D.C., 559). Jocurile fetelor, care nu aveau acces la cele practicate de neveste, aveau caracter predominant erotic, presupuneau participarea flăcăilor fiind menite să faciliteze relațiile premaritale, să le pregătească pentru rolurile pe care urmează să le îndeplinească în comunitate ca neveste: „fântâna”, „puricele”, „nunta”, „domnii”, „moimițele” ș.a. (Bot, Nicolae, 1968, 339 – 342). Căsătoria apropiată a uneia din membrele cetei de fete impune scenarii speciale, tainice (uși încuiate, ferestre acoperite) actualizate în cadrul șezătorii

de fete care marchează plecarea din ceată printr-un cântec anume: „Cântați fetelor, / Cântați dragelor, / Că din ceata noastră / Ni se duce-o fată. / Ce nume de fată? / Chivuca, mireasa. / Care-i mirele? / Laie, junele” (Brătulescu, Monica, 1978, 44). Există mai multe indicii că pregătirea plecării din ceată a fetei în vederea măritişului este realizată după scenarii speciale cu caracter inițiativ. În afara jocurilor erotice numite mai sus, întâlnite frecvent și la nopțile de priveghere a morților, în repertoriul șezătorilor există cântece despre experiențele traumatizante ale fetelor silite să se confrunte cu primejdii neobișnuite – „Trei fete la flori”, „Mă luai, luai” – despre care se crede, pe bună dreptate, că sunt indicii sigure ale practicilor de inițiere la care erau supuse fetele înainte de măritiş: „Concepută ca un preambul la viața maritală și în același timp ca o experiență analogă morții și reînvierii, inițierea asocia secvențe funerare – puberilor creându-li-se iluzia prin diferite mijloace soporifice, apariții și zgomote terifiante, măști etc.) de a fi parcurs drumul care duce spre lumea de dincolo și de a fi intrat în contact cu lumea strămoșilor” (Brătulescu, Monica, 1978, 53). Prin urmare, obiectivul principal al cetei de fete era asigurarea renașterii spirituale a membrilor sale, conform scenariului riturilor de inițiere, pentru a putea accede la valorile comunității care includ, printre altele, respectarea normelor de conduită proprii statutului de nevestă. Accentele de tristețe, de jale care însoțesc momentele cele mai importante ale ceremonialului nupțial, prezente încă și în nunțile de azi, ar putea fi ecouri ale practicilor inițiatice la care erau supuse fetele în vechiul sat românesc.

Ceata de flăcăi este mai bine individualizată și mult mai vizibilă decât ceata de fete – suntem într-o societate de tip androcentric – având și atribuții mai complexe care, uneori, devin deosebit de importante pentru viața întregii comunități. Prestigiul cetei de flăcăi în satul românesc tradițional este dat în primul rând de resorturile cultice care-i motivează existența și manifestările cele mai importante, în perspectiva cărora trebuie situat și rolul său formativ, toate incluse în *habitus*-ul care guvernează perpetuarea în timp a oricărei comunități individualizate.

Preeminența cetei de flăcăi, numită de unii specialiști confrerie, față de alte forme de organizare din vechiul sat românesc se poate lesne observa din modul în care aceasta este constituită. De regulă, ceata se constituie la începutul Postului Crăciunului și își desfășoară activitatea până la începutul Postului Mare, dar în unele părți, mai conservatoare, – Câmpia Transilvaniei, Târnave, Sibiu, Făgăraș – își păstra și își exercita atribuțiile pe parcursul întregului an (Brătulescu, Monica, 1981, 25). Având în vedere acest ultim aspect și luând în considerare și alte caracteristici ale vieții publice din satul românesc tradițional, unii specialiști argumentează, convingător, realitatea existenței unei singure cete de flăcăi pe tot parcursul anului, constituită după modelul celor din satele transilvănene menționate mai sus, din care acum mai cunoaștem doar fragmente ale atribuțiilor sale, actualizate de ceata de colindători, de Junii Brașovului, de Călușari sau cu prilejul altor obiceiuri calendaristice și familiale (Buhociu, Octavian, 46). Așa cum s-a mai remarcat, organizarea internă a cetei, pe care nu o mai reluăm aici, mai păstra încă forme ale organizării prestatale / statale medievale românești, cu atribuții și responsabilități prin care supravegheau și reglementau conduita tinerilor în cadrul comunității. Indicii ale acestei străvechi organizări se mai păstrau în tradițiile sătești referitoare la „aleșii” satelor din obștile vrâncene (Stahl, H. Henri, II, 48) și în satele din Chioar (Pop, Gheorghe; Șter, Ioan Chiș, 34), iar despre severitatea practicilor juridice de atunci mai aflăm câte ceva din jocurile de șezătoare și de priveghi interpretate de flăcăii ale căror roluri păstrau vechile denumiri ale mai marilor satului de odinioară (jocul „de-a craiul”, „craiul”, „de-a domnul”: Fochi, Adrian, 1609; Marian, Sim. Fl., 1892, 205; Ciubotaru, Ion H., CXVI - CXII).

Se poate stabili o relație directă între formele străvechi medievale de organizare a comunităților rurale și obiceiul „Alegerea Craiului”, „Craiul” de prin satele transilvănene, înrudit pe alocuri cu unele forme ale „Vergelului” din părțile Bucovinei; urmând un anumit scenariu, „Craiul” ales era feciorul cel mai respectat din sat, exemplu de conduită, pricepere și hărnicie, a cărei autoritate exercitată de pe „scaunul judecătoriei” așezat în biserică, viza respectarea de către fete și flăcăi a normelor de conduită morală, socială impuse de comunitate (Marian, Sim. Fl., III, 1901, 117 – 129). Împreună cu ajutoarele sale, Craiul orchestra obiceiul spectaculos al „Strigării peste sat”, organizat la anumite date ale calendarului popular și menit să asigure respectarea imperativelor comunității referitoare la următoarele aspecte: supravegherea normelor tradiționale referitoare la căsătorie, demascarea strigoaicelor, menținerea unei vieți sănătoase conform etosului comunității (Manolescu, Gabriel). Rolul justițiar al cetei de flăcăi organizate în jurul Craiului se exercita pe tot parcursul anului, când era nevoie, după un scenariu care amintește de tradițiile din satele vrâncene pomenite mai înainte: așezat pe „scaunul judecătorului” din biserică și asistat de 4 - 6 feciori, Craiul decidea „bricelatul” vinovatului – acesta era purtat pe umeri în jurul bisericii și la fiecare colț era „briceluit” (bătut la tălpi cu un băț numit „bricelă”) spunându-i-se: „Nu te bate bricela, / Că te bate vina ta. / Asta-i de la mine, / Asta ți se vine. / Suta, mia, na! / Să nu mai faci așa!” (Marian, Sim. Fl., III, 1901, 117 – 118). Conform moralei din satul tradițional românesc, sancțiunea fizică era considerată o modalitate justificată, îndreptățită și eficientă de înlăturare a răului din comunitate.

Deoarece se realizează în grup la nivelul cetei de flăcăi, flagerările „se instituționalizează”, sunt atribute oficiale ale acesteia, diferențiate în funcție de contextul în care sunt aplicate. Astfel, există o categorie de agresiuni în jocurile-păcăleli de la șezători și priveghiuri menite să-i îndepărteze pe băiețandrii care nu aveau încă vârsta potrivită pentru a participa la activitățile cetei; avem în vedere jocuri practicate în șezători precum „stupul cu albine”, „banda”, „de-a florile”, „sânge din grindă”, „moara” (Bot, Nicolae, 1968, 342 – 344), dar și jocuri de priveghi ca „banii în blid”, „teatru”, „leul în nap” (Conea, Ion, II, 431 – 432), „de-a oul” (Fochi, Adrian, 161), „mănăstioara”, „sticla-n grindă” (Marian, Sim. Fl., 1892, 212 – 213), mai apropiate de categoria *ludus*, care, în afara mesajului transmis băiețandrilor prea grăbiți să intre în rândul cetei de flăcăi, întreținea și amuzamentul asistenței. Trebuie să adăugăm că la priveghi agresiunile fizice, extinse la majoritatea jocurilor practicate, aveau un rol mai profund, în plan psihic, de înlăturare a amenințărilor exercitate de forțele malefice reprezentate de prezența alăturată a defunctului. Și aici, ca și în cazul serbărilor carnavalești din perioada sărbătorilor de iarnă, actualizarea diferitelor scenarii de către ceata de flăcăi avea funcție apotropaică chiar prin vigoare și impetuositatea interpreților.

În aceeași linie trebuie situată și funcția augurală a cetelor de flăcăi colindători care în textele cântate realizau, la nivel mitic, prin urmare cu eficiență garantată, portretele ideale ale tinerilor aflați la vârsta căsătoriei, ale gospodăriilor și gospodarilor ideali, ale idealului profesional din lumea satului, mai ales că totul aparținea acum începutului unui nou ciclu calendaristic când rânduiala trebuia reînnoită conform valorilor consacrate de mituri și actualizate de interpreții cei mai autorizați ai acestora – ceata de flăcăi. În afara funcției augurale, în mentalul colectiv ceata de flăcăi îndeplinea acum și o funcție apotropaică pentru că asigura alungarea forțelor malefice care, profitând de momentul de liminalitate de la trecerea dintre ani, invadaseră comunitatea expunând-o la pericole de tot felul.

Prin atribuțiile lor, cetele din satul românesc tradițional îndeplineau funcții formative proprii care asigurau perpetuarea habitus-ului specific acestuia, în centrul căruia se afla gospodăria cu valorile sale consacrate. Deși, așa cum am văzut, comunitatea valorizează și calitățile specifice vârstei – puritatea sau vigoarea feciorelnică – multe din funcțiile cetelor de

fete și de flăcăi gravitează în jurul accederii prin căsătorie la valorile reprezentate de gospodăria elogiată în colindele de gazdă. Evident, fiecare clasă de vârstă are valorile sale, individualizate după apartenența la gen, așa cum rezultă din diferențierea colindelor în funcție de destinatar.

BIBLIOGRAPHY:

- Amzăr, D.C. – *Sociologia șezătorii* în „Arhiva pentru Știință și Reformă Socială”. București. An IX, nr. 4, 1931, p. 516 – 575.
- Bârlea, Ovidiu – *Folclorul românesc*. Vol. I-II. Editura Minerva. București. 1981.
- Bonte, Pierre; Izard, Michel (coordonatori) – *Dicționar de etnologie și antropologie*. Traducere de Smaranda Vultur, Radu Rătu (coordonatori). Polirom. Iași. 1999.
- Bot, Nicolae – *Cântecele cununii. (Texte poetice alese)*. Editura Minerva. București. 1989.
- Bot, Nicolae – *Șezătoarea în zona Năsăudului* în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei” pe anii 1965 – 1968. Cluj. 1968.
- Brăiloiu, Constantin – *Opere – Ouvres*. V. Studiu introductiv, traducere și îngrijire de Emilia Comișel. Editura Muzicală. București. 1981.
- Brătulescu, Monica – *Ceata feminină. Încercare de reconstituire a unei instituții tradiționale* în REF. Tom 23, nr. 1, 1978, p. 37- 60.
- Brătulescu, Monica – *Colinda românească. The Romania Colinda (Winter-Solstice Songs)*. Editura Minerva. București. 1981.
- Bourdieu, Pierre – *Simțul practic*. Traducere de Rodica Caragea. Postfață de Mihai Dinu Gheorghiu. Îngrijitor ediție: Dan Lungu. Institutul European. Iași. 2000.
- Buhociu, Octavian – *Folclorul de iarnă, Ziorile și poezia păstorească*. Editura Minerva. București. 1979.
- Cantemir, Dimitrie – *Descrierea Moldovei*. Traducere de Gh. Guțu, introducere de Maria Holban, comentariu istoric de N. Stoicescu, studiu cartografic de Vintilă Mihăilescu, indice de Ioana Constantinescu, cu o notă asupra ediției de D. M. Pipidi. Editura Academiei. București. 1973.
- Ciubotaru, Ion H. – *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova (Marea Trecere)*. Cu un capitol de etnomuzicologie de Florin Bucescu și Viorel Bârleanu. „Caietele Arhivei de Folclor” VII. Iași. 1986.
- Conea, Ion – *Clopotiva. Un sat din Hațeg*. Monografie sociologică întocmită de echipa regală studentescă 19/1935 sub conducerea lui ~. ISSR. Vol. I – II. București. 1940.
- Fochi, Adrian – *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densusianu*. Editura Minerva. București. 1976.
- Manolescu, Gabriel – *Despre originea, semnificația și tipologia unui obicei străvechi: „Strigarea peste sat”* în „Folclor Literar”. I. Timișoara. 1967. 111 – 151.
- Marian, Sim. Fl. – *Înmormântarea la români*. Studiu etnografic. Edițiunea Academiei Române. Editura Lito-Tipografia Carol Göbl. București. 1892.
- Marian, Sim. Fl. – *Sărbătorile la români*. Studiu etnografic. Edițiunea Academiei Române. Institutul de Arte Grafice Carol Göbl. III, *Cincizecimea*. București. 1901.
- Mârza, Traian – *Folclor muzical din Bihor. Schiță monografică*. Editura Muzicală. București. 1974.
- Mihăilescu, Vintilă – *Antropologie. Cinci introduceri*. Polirom. Iași. 2007.
- Oișteanu, Andrei – *Mythos & Logos. Studii și eseuri de antropologie culturală*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. București. Nemira. 1998.

- Pop, Gheorghe; Șter, Ioan Chiș (coordonatori) – *Graiul, etnografia și folclorul zonei Chioar*. Comitetul de Cultură al Județului Maramureș. Baia Mare. 1983.
- Rosaldo, M; Lamphere, L. (coord.) – *Women, Culture and Society*. Stanford University Press. Stanford. 1974.
- Stahl, Henri H. *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*. Ediția a doua, revăzută. Volumul II. Cartea Românească. București. 1998.

LIONEL SHRIVER'S BIG BROTHER: A PORTRAIT OF FOOD

Ioana Alexandrescu, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: Our paper focuses on Lionel Shriver's novel Big Brother (2013) from the perspective of the omnipresent food-related elements. We address the food paradigm in this novel that portrays our era of consumption by showing the multiple levels and layers where it can be retrieved.

Keywords: Lionel Shriver, Big Brother, Food, Obesity, Autobiography

Lionel Shriver, cuyo nombre real es Margaret Ann Shriver, nació en los Estados Unidos el 18 de mayo de 1957. Es autora de varias novelas, entre las cuales, *We Need to Talk about Kevin*, su octava novela publicada, que vio la luz en 2003 tras haber sido rechazada por treinta editores. Esa novela obtuvo en 2005 el prestigioso premio Orangey fue llevada a la gran pantalla, con el mismo título y Tilda Swinton como protagonista, en 2011. La temática abordada por sus escritos es cabalmente actualy perturbadora, tratando, por ejemplo, de la masacre en una escuela ejecutada por un adolescente en el libro antes mencionado, o reflexionando sobre el sistema de salud de su país en *So Much for That* (2010), o, en el libro que analizaremos a continuación, ofreciéndole un retrato a la preocupación por el cuerpo manifiesta en nuestra sociedad.

Su novela más reciente, *Big Brother* (2013), aborda el tema de la obesidad, problema epidémico en los Estados Unidos, en el contexto actual de la obsesión por el cuerpo, el culto a la salud, la asociación de la obesidad con distintas enfermedades y la reciente valoración de esta como problema moral, dado que, a través de sus estragos, les llega a costar muchísimo dinero a los sistemas públicos de salud.

Big Brother se podría resumir como sigue: Pandora Halfdanarson, de unos cuarenta y tantos años, ex propietaria de un negocio de catering, ahora dedicada a su exitosa empresa de muñecos para adultos que se llama "Baby Monotonous", lleva una vida aparentemente feliz en Iowa, junto con su marido, Fletcher Feuerbach, constructor de muebles de alta gama, y los hijos adolescentes de éste, Cody y Tanner. La apacible rutina de esta familia es ruidosamente interrumpida por la llegada a su casa del hermano de Pandora, Edison, pianista de jazz muy admirado por su hermana, que ahora, para la desagradable sorpresa de todos, se ha transformado en un obeso irreconocible, un retrato del fracaso mismo. Fletcher es incapaz de "digerir" el desorden aportado por esta nueva presencia en la casa y Pandora, deseosa de salvar a su hermano de los estragos que se supone que tiene la obesidad extrema para la salud, acaba mudándose con él. Esto llevará a su marido a pedir el divorcio, mientras que ella y su hermano se someten a una dieta líquida, que en efecto le hará perder peso a Edison, antes de volver a ceder a la tentación, volver a engordar y, finalmente, morir. La dimensión hondamente autobiográfica de esta novela se aprecia cuando se aprende que el hermano mayor de la autora, Greg Shriver, padeció precisamente obesidad mórbida y murió de un infarto, a la edad de 54 años¹.

¹La autora, que es, además, periodista, publicó sobre su hermano y su obesidad el artículo del 1 de diciembre de 2009 de *The Guardian*. Unos días después, él falleció. Otro artículo suyo, del 22 de mayo de 2013, en el *Daily Mail*, lo rememora.

Escrito en primera persona, el libro marida excelsamente la reflexión con los diálogos espumosos y se dedica, ya desde la primera página a retratar a la protagonista más potente de esta novela, aunque sea desprovista de palabra: la comida. El incipit, con el monólogo de Pandora, inscribe a la comida en la órbita reflexiva que la acompañará a través de la novela, fijando una serie de niveles que se seguirán manifestando en un lugar u otro de su trayectoria:

I have to wonder whether any of the true highlights of my fortysome years have had to do with food. I don't mean celebratory dinners, good fellowship; I mean salivation, mastication, and peristalsis. Oddly, for something I do every day, I can't remember many meals in detail, while it is far easier for me to call up favorite movies, faithful friendships, graduation. It follows, then, that film, affinity, and education are more important to me than stuffing my face. Well done, me, you say. But were I honestly to total the time I have lavished on menu planning, grocery shopping, prep and cooking, table setting, and kitchen cleanup for meal upon meal, food, one way or another, has dwarfed my fondness for *Places in the Heart* to an incidental footnote...I have spent less time thinking about my husband than thinking about lunch. (3)

Desde el inicio, la comida aparece como algo que la memoria no rescata y es, desde este punto de vista, irrelevante, como algo que aparentemente no define, aunque se le haya dedicado la mayor parte del tiempo, aunque se le pueda tildar de omnipresente en el trascurso de una vida. La mirada retrospectiva no trae a la superficie a las comidas como momentos clave, sino a películas, o a amistades, lo cual puede encontrar explicación en que sea precisamente el lado biológico, necesario y rutinario del acto de comer el que no deja que éste cobre relieve. Pero también se puede pensar en una particularidad de las relaciones temporales con la comida, el que ésta se decline preferentemente como proyección y no como recuerdo, desde su esencia de bien consumible, poco importante en el eje del pasado, una vez se haya conseguido y consumido, pero deseado, buscado, pensado—la lista de la compra, la compra, la organización del menú, la preparación de la comida etc. —, borrando sus rasgos una vez consumido para dar lugar a la manifestación de sus consecuencias a nivel corporal, o doméstico —(in)digestión, lavar los trastes, llevar la basura etc. La comida es aquello que no se recuerda, aunque los elementos peri-alimentarios, los múltiples estratos más alejados del cuerpo— planificación, ir al mercado etc. — sean enumerados, sean nombrados: es precisamente la enumeración la que allana los contornos de las acciones, inscribiéndolas en una rutina que aplasta.

El retrato de la comida mediante la serie de acciones que la acompañan externamente viene completado por el retrato interno de su incorporación, igualmente a través de la enumeración rutinaria: “salivation, mastication, and peristalsis”. Se puede establecer un paralelismo entre la vertiente peri-alimentaria y la digestiva, ya que este modo de conjugar a las dos en términos de repetición y rutina reverbera en otros aspectos también: lo indiferenciado de la retrospección alimentaria, el magma de su rescate temporal encuentra su doble en el allanamiento digestivo de las particularidades de los alimentos, con la comida desmenuzada, transformada en quimo y finalmente en heces; igualmente, las dos vertientes son tenidas de un tono negativo, combinando lo ridículo (“stuffing my face”) con lo repulsivo (salivación, peristaltismo). Tenemos, pues, un retrato de la comida situada en un ángulo poco favorecedor, falta de la dimensión visual, olfativa y gustativa que le son propias y son sus mejores atributos, un retrato que omite el placer y prefiere el lastre de las acciones rutinarias y la tan poco atrayente digestión. Se nos presenta, por consiguiente, lo feo de la comida, con atributos como lo indiferenciado y lo repugnante: “In the catering trade, food has a way of

becoming repulsive; a vat of cream cheese is indistinguishable from a batch of plaster” (13)—como un presagio de sus consecuencias en la grasa corporal y la enfermedad.

El poder contaminante de la comida es enorme, ya que no sólo llena una gran parte del día en el plano del pensamiento y de la acción, con su búsqueda, preparación etc., sino que también temporiza la vida social y fracciona la cronología del día:

An occasion of any sort put consumption at the center. Gatherings were tagged by whatever you might put in your mouth: let’s have coffee, get together for a drink, do dinner some night. The very chronology of the day was marked off with ingestion—breakfast time, lunch time, suppertime... (143)

Otro fragmento enseña cómo se infiltra la comida incluso en los estratos psicológicos, participando del aplazamiento del placer, del conflicto entre el deseo y la voluntad típico para las relaciones complicadas con ella, empeoradas ya no sólo por alguna estética de lo delgado, sino porque las informaciones a las que hoy es tan fácil tener acceso enseñan que la grasa excesiva le hace daño a la salud:

Throw in the time I have also spent ruing indulgence in lemon meringue pies, vowing to skip breakfast tomorrow, and opening the refrigerator / stopping myself from dispatching the leftover pumpkin custard / then shutting it firmly again, and I seem to have concerned myself with little else but food. (4)

El gran gordo de esta novela es ella, la comida, que se extiende por todas las páginas, que lo contamina todo, descrita, pensada, detallada, oscilando entre el magma de su vorágine y sus representaciones individuales:

For 11 years I ran a catering business. The only dishes that I recollect in high relief are the disasters—the Indian rosewater pudding thickened with rice flour that turned into a stringy, viscous vat suitable for affixing wallpaper. The rest—the salmon steaks rolled around, the stir-fries of thisandthat with an accent of whathaveyou—it’s all a blur. (4)

Del magma que supone la comida, y que permite la reflexión, sobresalen algunos platos que dan paso a la variación, a la acción. Los recuerdos salen del magma, del “thisandthat with an accent of whathaveyou—it’s all a blur”, cuales restos no digeridos, que son, precisamente, las catástrofes culinarias y lo que le gustaba en a uno la niñez, en una viaje con la memoria al pasado más reciente y puntual, y al más remoto de la infancia, que define a la persona por la persistencia del gusto a través del tiempo:

Like most `people, I recall childhood favorites most vividly, and like most kids I liked plain things: toast, baking-powder biscuits², saltines. My palate broadened in adulthood, but my character did not. I am white rice. (4)

2 La mención de estas galletas recuerda los ayunos a los que la familia de Shriver se sometía cuando ella era pequeña: “The family used to have “Hunger” dinners to focus on third world privation and raise funds. These dinners sometimes consisted exclusively of baking soda biscuits. What Lionel’s parents may have missed was this: “I loved the biscuits...”” se afirma en el artículo de Kate Kellaway.

El libro está hecho de comida; es ella la que marca los momentos narrativos, construye el ambiente, enseña un estado del personaje, da dimensión sensorial al relato:

Having just cleared off my own toast and coffee dishes, I wasn't hungry for lunch (7)

In those days it was always brown rice and broccoli. (7)

"I'm picking your uncle up at the airport at five". The pecans on my pie smelled nicely toasted, and I pulled from the oven. (22)

Incluso funciona la comida como anafórico narrativo: la anteriormente mencionada crema al agua de rosa, recuerdo individual y catastrófico, viene reiterado, enseñando que en efecto es un recuerdo que sobresale, y presagia algo feo:

Yet this midday, the hush was of dread and delay. It's texture was that of sludge, like my disastrous rosewater pudding. (7)

Como se ve en la cita anterior, la comida transfiere su léxico a otras realidades: la textura envuelve al silencio, que será consecuentemente abordado también en términos culinarios: "My silence made a whimsical humming sound, even if I didn't actually hum; in culinary terms, it resembled a light cold soup. Darker and more brooding, Fletcher's was more of a red wine sauce". (7)

Incluso los antagonismos de la novela se basan en la comida: Fletcher, el marido de Pandora, encarna, por su parte, magníficamente, la importancia que se le concede hoy a la opción alimentaria, un hombre que manifiesta su deseo de control a través de sus múltiples exclusiones alimentarias, transcritas de manera cómica:

"Glop that much jam on your toast," Fletcher grunted en route to a glass of water, "might as well be eating a cake".

Whole wheat, said Tanner. And he still won't give it a rest. (24)

"The repudiation of cheese was deadly. The day after that announcement, I returned from the supermarket with half a wheel of Brie" (14), afirma Pandora, que usará términos como "boycott" y "contraband confection" al hablar de sus intentos de oponerse a su "nutritional Nazi" (15) de marido. Lo que define a Fletcher es la rigidez—no por caso trabaja con los muebles, con la madera simbolizando su carácter inflexible, además de que los muebles por él contruidos sean particularmente incómodos: "my husband's confabulation of oak, cedar, and ash were more sensuous for the eye than the ass" (50) asegura Pandora—tal como sus confabulaciones culinarias son igualmente, a veces, incómodas, como su ensalada de setas y cebada, de la que su hijo opina que incluso sabe a "beige". (113)

El antagonista de Fletcher es Edison, el "gran hermano" tanto por ser el hermano mayor de Pandora, como por ser el gordo, y por ser mirado despectivamente por la sociedad obsesionada con el control. Al refrenamiento culinario del rígido Fletcher se le opone el desenfreno del desbordante, rabelesiano Edison, encontrándose el equilibrio entre los dos en la tonalidad igualmente cómica de sus respectivos tratos con la comida. El día que llega el gran hermano a la casa, los dos son puestos cara a cara en la comida, con Fletcher abdicando mínimamente (un pequeño paso para la humanidad, un gran paso para él) a sus principios

dietéticos dejando que la gente se espolvoree el repudiado parmesano en la comida, mientras que Edison se sirve magnánimamente:

We sat down to dinner. Fletcher passed his shrimp dish, in a tangy tomato, zucchini, and eggplant sauce over bars of baked polenta. As a special concession, he allowed the rest of us to spike it with Parmesan, the guest, Edison, helped himself first, after which our largest rectangular baking pan was half empty. (56)

En el caso de los dos se trata de una desaparición de la comida, pero por razones opuestas: Fletcher, porque no la come, la excluye, o la restringe, Edison, porque la come hasta el final:

I'd noticed the systematic disappearance of foodstuffs, like whole pounds of dried apricots and Brazil nuts... Weird things vanished, too: a pint of tahini, a bottle of toasted wheat germ, a jar of sour cherry preserves. (123-124)

Se concluye, de todo lo anterior, que la comida satura la construcción de la novela: enumeración de platos, descripciones, transcripción de las sensaciones en términos culinarios, el mismo trabajo de los protagonistas (Pandora, ex propietaria de un servicio de catering, Fletcher, ex trabajador en la industria de los cereales modificados genéticamente), dieta líquida etc. A veces se puede tener la impresión de que Shriver se propuso como reto usar el mayor número de posibilidades para declinar a la comida, en una búsqueda insaciable de maneras paradigmáticas y combinatorias para sacar el mejor provecho del ámbito culinario. Un modo de proceder parecido al de un chef, mezclando invenciones y variaciones de recetas conocidas. En su exageración, en la coronación barroca de múltiples vías para infiltrar a la comida en el discurso, la novela parece un *stuffed turkey*, un pavo relleno. Pero hay tres razones por las cuales esta creación culinaria no sabe a plástico: una es el amor que la atraviesa, el amor enorme y preocupado de una hermana por su hermano; otra es que la novela ha sido pensada así, respondiendo a una búsqueda “falsedad”, en el sentido de exageración, de desenfreno culinario en la escritura: cuando se subraya en el texto “estaba esperando a mi hermano *con apetito*”, se resalta la consciencia del “too much” a expensas de la ilusión realista. Igualmente, los nombres improbables—Pandora Halfdanarson, Edison Appaloosa, Fletcher Feuerbach, con el último remitiendo sin duda a Ludwig Feuerbach y su famoso “*Der Mensch ist, was er isst*” (“el hombre es lo que come”)—subrayan la des-realización deseada y el juego ficticio para dar paso a unos personajes que son como los humanos, pero también encarnaciones de las ideas que los animan; por último, esta manera de construir la novela está mimando a la obesidad, con el cuerpo hinchado de las múltiples entradas de la abundante comida en su espacio. A través de la traducción de las sensaciones al lenguaje culinario, de la saturación del libro en este sentido, se intenta entender desde dentro la naturaleza de la comida y del hambre, cercándolas desde el mayor número de ángulos posible para poder penetrarlas.

Para terminar, la reflexión de Pandora, tan profunda y acertada, acerca de la naturaleza de la comida como idea de satisfacción, colocando a la necesidad de comer en la trayectoria del fracaso en llenar un vacío, y no en el deseo de repetir el placer, situando a la comida en el entre dos virtual de la memoria y la proyección:

Food is by nature elusive. More concept than substance, food is the idea of satisfaction, far more powerful than satisfaction itself, which is why diet can exert

the sway of religion or political zealotry. Not irresistible tastiness but the very failure of food to reward is what drives us to eat more of it. The most sumptuous experience of ingestion is in-between: remembering the last bite and looking forward to the next one. The actual eating part almost doesn't happen. This near total inability to deliver is what makes the pleasure of the table so tantalizing, and also so dangerous. (4-5)

BIBLIOGRAPHY:

Kate Kellaway, "Lunch with Lionel Shriver. 'Almost no one has a normal relationship with food'", *The Guardian*, 18 May 2013, <http://www.theguardian.com/books/2013/may/18/lionel-shriver-big-brother-family>.

Lionel Shriver, *Big Brother*, Harper Collins, 2014.

Lionel Shriver, *We need to talk about Kevin*, Serpent's Tail, 2003.

Lionel Shriver, *So Much for That*, Harper Collins, 2010.

Lionel Shriver, "My brother is eating himself to death", *The Guardian*, 1 December 2009, <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2009/dec/01/lionel-shriver-my-obese-brother>

Lionel Shriver, "My brother ate himself to death - and I will never get over the guilt", *The Daily Mail*, 23 May 2013. <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2329271/LIONEL-SHRIVER-My-brother-ate-death--I-guilt.html>.

COORDINATES OF THE MINULESCIAN SYMBOLISM

Mihaela Stanciu, Assist., PhD, Technical Construction University of Bucharest

Abstract: Ion Minulescu started as a writer when the symbolism was already imposed in theory. The year 1908 can be called "The Minulescu Year", as the poet succeeded in revolutionizing the literary world of those times through his paradoxes, as well as through his own personality, which on one hand would irritate, and on the other hand it would cause a great impression. The whole Minulescian work entails a full familiarity with the reader. It implies the presence of an audience that is willing to warm up, to feel resoundingly, and to burst into cheers. His familiar and theatrical style helps him build bridges of feelings towards the audience, putting a real acting talent in the interpretation of his lyrics.

Keywords: symbolism, poetry, musicality, mystery, neologism

Momentul Ion Minulescu se instalează după ce simbolismul fusese deja teoretizat de Alexandru Macedonski, Ovid Densusianu sau Ștefan Petică în *Literatorul*, *Vieața Nouă* și alte reviste cu bătaie mai mică, precum *Grădina Hesperidelor* a lui Al. T. Stamatiad, *Orizonturi noi* a lui George Bacovia, *Versuri și proză*, *Simbolul*, *Frona*, *Farul* și *Absolutio*. Nume precum I. M. Rașcu, Mircea Demetriade, Traian Demetrescu, Iuliu Cezar Săvescu ne indică o rezonanță cu acest curent, însă astăzi Ion Minulescu și George Bacovia sunt „considerați, în genere, cei mai autorizați reprezentanți ai simbolismului românesc”.¹ Articole precum „Despre logica poeziei” sau „Poezia viitorului” sunt considerate astăzi cheile de boltă pentru evoluția curentului simbolist. Un rol stenic l-au avut și serile literare macedonskiene: „În cunoscutul cenaclu al Literatorului, au fost reunite generații de poeți, cu deosebire tineri, mulți ajunși scriitori de valoare. Prima generație simbolistă (...) se formează la «școala» lui Macedonski”.²

Pe acest fundal își face apariția Ion Minulescu, poetul exuberant, insolit care și-a făcut ucenicia citind, traducând sau petrecându-și timpul în capitala Franței: „La Paris, în cafenelele literare din cartierul latin, se afla ca la el acasă, intuind numaidecât atmosfera simbolistă din lecturi, ori, mai ales, din discuții”.³ Aici parcursul său literar începe să se contureze și să se optimizeze: „Găsisem un bogat material, construit în forme noi, în imagini surprinzătoare, cu repetiții obsedante, cu efecte onomatopeice și, mai ales cu ecourile proaspete și puternice, ale unei muzici străine, care trebuia să devină mai târziu chiar muzica mea”.⁴ De pildă, pe Jules Laforgue îl consideră ca având un indice puternic asupra destinului său literar: „El este cel sub a cărui zodie poetică aveam să-mi croiesc primele mele directive conștiente”.⁵

Conștient că un scriitor nu e făcut din lectura altor scriitori, dar totuși ținând cont de toate coordonatele care îl puteau impune în lumea literară, Ion Minulescu va scrie poezie împrumutând ceva din atmosfera franceză. Păstrând modelele predecesorilor, își conjugă opera cu alonje de ordin teoretic. Astfel, s-a afirmat că „Ion Minulescu a fost cel care a împământenit la noi un mod de viață simbolist – sinteză între boemă și dandism, adică acea

¹ Rodica Zafiu, *Poezia simbolistă românească*, Ed. Humanitas, București, 1996, p. 18.

² Florea Firan, *De la Macedonski la Arghezi*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1975, p. 262.

³ Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol II, Ed. pentru literatură, București, 1972, p. 165.

⁴ Ion Minulescu, *Revista Fundațiilor Regale*, VIII, nr. 10, 1941, p. 64.

⁵ *Revista Fundațiilor Regale*, ed. cit., p. 64.

voită diferențiere de lumea comună, prin ceea ce s-a numit atunci spiritul decadent”.⁶ Așadar, primul său volum de poezie *Romanțe pentru mai târziu* (1908) va fi o operă cu mare priză la public; volumul este anunțat și susținut teoretic de *Revista celorlalți*, publicație prin intermediul căreia Ion Minulescu scoate la rampă concepția sa despre literatură. În primul număr al revistei apare crezul literar al lui Minulescu sub forma unui manifest caustic la adresa curentelor mai vechi: „Aprindeți torțele să luminăm prezentul literar! Prezentul literar?... Iată-l. Câțiva tineri⁷ care vorbesc și citesc românește la fel cu ceilalți, dar care voiesc să scrie într-alt fel decât ei, au curajul ca ziua nămieza mare să înfigă în mijlocul drumului un fanion și adresându-se celorlalți să le spună: – Până aici este drumul vostru: de aici încolo, al nostru. Cei mai mulți, la început vor râde – râsul a fost întotdeauna simptomea marilor înfrângeri. Mai târziu râsul lor se va preface în strigăt, strigătul în tumult va crește (...) Cei mai mulți le vor ține calea trecătorilor și amenințându-i le vor spune: – Nu treceți de partea cealaltă a drumului. Nu vă încredeți, nemulțumiților, răzvrătiților, nebunilor... Și aceștia vor fi așa-zișii preoți ai tradiției literare. Cei mai mulți însă, vor rămâne liniștiți și demni. Demnitatea a pregătit întotdeauna strălucitele victorii. Și cei mai puțini adresându-se trecătorilor le vor spune: – Rămâneți de partea cealaltă a drumului, or treceți de partea cealaltă, ne este egal. Nu vă încredeți însă îmbătrâniților, neputincioșilor, orbilor... și aceștia vor fi preoții religiei de mâine. Iată cine sunt unii și cine sunt ceilalți. Care va fi sfârșitul luptei începută de mult – de acum zece ani aproape? Noi îl vedem; ei îl ascund. Cu toate acestea, este bine să se știe de către toți care se interesează de mersul literaturii în țara noastră, ce vor acești câțiva tineri (...) Ei nu sunt nici alchimiști căutători de pietre filosofale, nici inventatori moderni. Ei nu sunt decât expresia fatalelor legi ale evoluției. Ei nu caută lucruri noi (...). Ei nu caută decât forme noi pentru lucruri vechi. Pentru a-și închipui o nouă artă, ei zdrobesc. Pentru trecut ei nu au nici o dragoste. Pentru trecut nu pot avea decât respect. Dragostea însă și-o rezervă pentru viitor”.⁸

Generația tânără a lui Ion Minulescu nu căuta să păstreze o cumpănă între ce a fost și ce va fi, ci dimpotriva își asumă o postură opozantă față de scriitorii care ridică la rang de cinstite conformismul și imitația: „Libertatea și individualitatea în artă, părăsirea formulelor învățate de la cei bătrâni, tendința spre ceea ce este nou, ciudat, bizar chiar, a nu extrage din viață decât părțile caracteristice, a da la o parte ceea ce este comun și banal și a nu da atenție decât actelor prin care un om se deosebește de altul: iată câteva din principalele jaloane; fie – noi o primim. Să nu se uite însă niciodată că crimele de care au fost acuzați scriitorii uitați sunt: conformismul, imitația și supunerea oarbă a regulilor de ieri (...) Aprindeți dar torțele... intrați în templul literaturii pe poarta cea mare, nu pe porțile lăturalnice. Prosternați-vă în fața morților de lângă intrare. Dar atâta tot... Pe mormintele lor ard”.⁹

Un al doilea manifest simbolist al lui Ion Minulescu este nuvela – parabolă *În grădina prietenului meu* (din volumul *Casa cu geamuri portocalii*) publicat în al doilea număr al *Revistei celorlalți*. Ion Minulescu, referindu-se la evoluția și progresul artei spune: „Mă închin în fața artei de mâine pe care n-o cunosc, dar care sunt sigur că va reprezenta un pas mai departe în evoluția artei... Gândirea merge de la vechi la nou... spre necunoscut”.¹⁰

În prelungirea principiilor literare expuse, publică un alt manifest simbolist prin intermediul revistei *Insula*, avându-i colaboratori pe: George Bacovia, N. Davidescu, Eugen

⁶ Valeriu Râpeanu, *Opere I, Studiu introductiv în Ion Minulescu*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1995, p. IX.

⁷ Alături de Ion Minulescu la această revistă apar nume precum N. Davidescu, Eugeniu Speranția, M. Cruceanu.

⁸ *Revista celorlalți*, art. „Aprindeți torțele”, an I, nr. 1, 20 martie 1908, p. 1.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Revista celorlalți*, art. „În grădina prietenului meu”, an I, nr. 2, 1908, p. 1.

Ștefănescu – Est, Claudia Millian și alții. Poetul spunea: „Suntem în adevăr insularii dezgustați și răzvrățiți de larma seacă și obraznică a celor de pe Continent. Insulă necunoscută, am apărut în disprețul oricărei geografii literare pe ale cărei hărți nu figurăm nici ca posibilitate și, poate chiar împotriva intențiilor ei. Nu suntem deci, ținuti să luăm în seamă nici unul din canoanele acestei geografii. Nu mai credem în actualele formule și nici în posibilitatea unei reabilități a lor. Înțelegem, prin urmare, să călcăm drumuri neumblate și să născocim cuvinte noi”.¹¹

Toate aceste idei noi, care sunt exprimate în articolele teoretice ale lui Minulescu se vor regăsi în creația propriu-zisă a sa. Încă din prima poezie Minulescu se declară „un nou-venit” în fața căruia ușile rămân închise:

„De unde vin?
Eu vin din lumea creată dincolo de zare –
...
Deschideți poarta dar
Și-n cale
Ieșiți-mi toți cu foi de laur,
...
Dar poarta a rămas închisă la glasul artei viitoare.”

(*Romanța noului – venit*)

Ca în orice situație în care vii să impui idei în spațiul cultural și în cazul lui Ion Minulescu primirea din partea criticii nu este una înflăcărată. Cu toate acestea poetul nu va fi ținta unor repugnări, ci dimpotrivă poezia lui va fi clasată ca având o notă originală, inedită, ușor de descifrat: „Poezia lui Ion Minulescu este plină de vervă prin excelență debutonată – scrie Șerban Cioculescu – și dă romanței un stil simili-modernist. Poezia lui Ion Minulescu nu corespunde nevoii imanente a sufletului, de reculegere și interiorizare. Dar dacă dorința sau ambiția sa literară este de a realiza un proces sufletesc răsturnat, de a scoate pe cititor din starea morală interiorizată, oferindu-i un ospăț de cuvinte și de voie bună, autorul și-a atins scopul”.¹²

Observațiile merg până într-acolo încât nume de calibru, precum E. Lovinescu afirmă că ascensiunea către esența textului nu e deloc obositoare, ci mai degrabă „pe înțelesul tuturor” cu meritul autorului „de a-i fi popularizat metodele; (...) simbolism mai mult exterior și mecanic (...)”¹³

În poezia minulesciană simbolul este cultivat cu insistență, aproape ca expresie mistică. Prin intermediul simbolului și al sugestiei este posibilă transmiterea mesajului – un mesaj care abordează teme și motive precum poezia anotimpurilor, erotismul, spațiul citadin, călătoria (în special pe mare), moartea. Iubirea este trăită ca posesiune, ca plăcere fizică pentru că înclinația către eros este ca un drog:

„Eu știu ca-ai să mă-nșeli chiar mâine...
Dar fiindcă azi mi te dai toată,
Am să te iert –
E vechi păcatul
Și nu ești prima vinovată !... (*Celei care minte*)

Întreaga poezie minulesciană este o disimulare în care eul se dă în spectacol și se situează în decor, în care călătoria este o aventură, iubirea o reprezentare, iar moartea o

¹¹ *Insula*, an I, nr. 1, 18 martie, 1912, p. 1.

¹² Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 141.

¹³ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva, București, 1989, p. 119.

comedie. Poeziile minulesciene „trebuie «zise» precum trebuie «jucate» momentele lui Caragiale, pentru că Ion Minulescu e în bună măsură un Mitică, un Cațavencu deveniți lirici. El nu e umoristic în intenție, deși efectul e savoarea, nu-și poate traduce sublimitățile decât în limbajul lui special convins și burlesc”.¹⁴

În romanța minulesciană dragostea este desacralizată generând o obsesie a ritualului iubirii cu o imagine spectaculară:

„În cinstea ta,
Cea mai frumoasă din toate fetele ce mint,
Am ars miresme-otrăvitoare în trepiduri de argint,
În pat ți-am presărat garoafe
Și maci –
Tot flori însângerate –
Și cu parfum de brad pătat-am dantela pernelor curate,
Iar în covorul din perete ca și-ntr-o glastră am înfipt
Trei ramuri verzi de lămâiță
Și-un ram uscat de-Eucalipt.”

(*Celei care minte*)

Acțiunea se petrece într-un spațiu bine delimitat (mansardă, cârciumă, parc) fiind scenografiat în detaliu. De pildă, parcul în care Nimfele sau statuile privesc, apoi devin geloase:

„Și ne-am iubit întâia oară-n parcul
În care Nimfele de marmură privesc,
...
Și ne-am iubit cu-atîta nebunie,
Că statuele albe ne-au privit
Cu ochi geloși,
Iar zeul a-mpietrit
În mîna cu-o săgeată-otrăvitoare !...

(*Romanță fără muzică.*

(*Că ne iubim și-o știe lumea toată –*)

Sau: „S-a sinucis un anonim
S-a sinucis, după cât știm
Într-o mansardă de hotel –
Hotel modern, cu ascensor,
Ca mortul să coboare-n stradă mai ușor !...”(*Sinuciderea unui anonim*)

În timp ce la romantici există o țință a plecării, la simbolisti călătoria este esențialul pentru că nu este atât de importantă țința, ci plecarea în sine:

„Plutim spre răsăritul lumii,
Plutim spre prima dimineață !...
...
Și-așa pluti-vom noaptea toată...
Și-așa pluti-vom vreme multă –
Căci «prea mult» nu e niciodată,
...
Și-atunci –

¹⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Minerva, București, 1988, ediția a II-a, p. 615.

Stăpânii Mării Negre noi vom fi !...

(*Spre Insula enigmă*)

Sesizăm predilecția pentru incifrarea mesajului „coșmarul nepovestitelor povești” sau „coloarea decoloratei nebunii”, pentru că Ion Minulescu nu reproduce lumea, ci o reconstituie. Poezia minulesciană amplifică, exagerează utilizând nume sonore precum *Xeres*, *Estremadura*, *Ninive*, *Brigitta*, *Sulamita* sau cuvintele scrise cu majusculă precum *Poem*, *Nimicul*, *Ieri* toate acestea reprezentând firul care leagă lucrurile atunci când vine vorba de caracterul insolit al textului. De asemenea, frapează și prin utilizarea neologismelor (matelot, cupolă, preludiu); pe toate acestea E. Lovinescu le consideră punct de pornire în parcursul poeziei românești: „Prin calitatea imaginilor sale, prin muzicalitatea versurilor, prin ritm, prin abundența sonoră a limbii, prin anumite obsesii verbale și procedee funambulești, este neîndoios că poezia minulesciană reprezintă un punct de plecare în evoluția poeziei”.¹⁵ Despre muzicalitatea poeziilor sale, însuși Ion Minulescu afirma: „Au fost mulți compozitori de talent și cu nume consacrate care au încercat să-mi pună pe muzică romanțele mele. S-au scuzat însă că trebuie să renunțe, deoarece romanțele mele sunt atât de muzicale, recitate numai, încât nu găseau o melodie să completeze propria lor muzică”.¹⁶

Morții, cavourile, cimitirele, scheleții – toate aceste cuvinte par să se decontextualizeze nemaipărând deloc macabre, pentru că „strigoii acestor poeme sunt noțiuni, mai bine zis, imagini golite de conținutul apocaliptic, au o existență decorativă (...) Strigoii minulescieni sunt cinici, ușor autoironici, încărcăți de simboluri (...) Macabrele lui Minulescu trebuiau scrise și înțelese întotdeauna cu ghilimele”.¹⁷

„Paznicul mi-a-nchis cavoul și-am rămas în ploaie-afară.

Și-am rămas să-mi plimb scheletul printre albele cavouri

...

Și pe crucile de piatră să citesc ce-au scris cei vii.”

(*Romanța mortului*)

Lirica lui Ion Minulescu oferă un univers aparte față de întreaga poezie simbolistă fiindcă miza lui nu o reprezintă inventarul de simboluri sau tema, nici chiar modernitatea limbajului, ci imaginea spectaculară prin care își trucează, disimulează și ironizează discursul.

BIBLIOGRAPHY:

***Interviu cu Ion Minulescu, *Rampa*, XIII, nr. 5010, 6 mai, 1935, p. 7.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, Ed. Minerva, București, 1988.

Cioculescu, Șerban, *Aspecte literare contemporane*, Ed. Minerva, București, 1972.

Firan, Florea, *De la Macedonski la Arghezi*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1975.

Lovinescu, E., *Scrieri I*, Ed. pentru literatură, București, 1969.

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva, București, 1989.

Manu, Emil, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*, Ed. Minerva, București, 1981.

Minulescu, Ion, *Revista celorlalți*, art. „Aprindeți torțele”, an I, nr. 1, 20 martie 1908, p. 1.

Minulescu, Ion, *Revista celorlalți*, art. „În grădina prietenului meu”, an I, nr. 2, 1908, p. 1.

¹⁵ E. Lovinescu, *Scrieri I*, Ed. pentru literatură, București, 1969, p. 379.

¹⁶ Interviu cu Ion Minulescu, *Rampa*, XIII, nr. 5010, 6 mai, 1935, p. 7.

¹⁷ Emil Manu, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*, Ed. Minerva, București, 1981, p. 81.

- Minulescu, Ion, *Insula*, an I, nr. 1, 18 martie, 1912, p. 1.
- Minulescu, Ion, *Revista Fundațiilor Regale*, VIII, nr. 10, 1941, p. 64.
- Minulescu, Ion, *Opere*, vol. I, Ed. Porto-Franco, Galați, 1995.
- Minulescu, Ion, *Versuri*, antologie, postfață și bibliografie de Gabriela Omăt, ediția a II-a, Ed. Minerva, București, 1975.
- Râpeanu, Valeriu, *Opere I, Studiu introductiv în Ion Minulescu*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1995.
- Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, vol II, Ed. pentru literatură, București, 1972.
- Zafiu, Rodica, *Poezia simbolistă românească*, Ed. Humanitas, București, 1996.

THE AVANG-GARDE MANIFESTO. THE BATTLE FOR ETHICS

Veronica Zaharagiu, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The Avant-Garde manifesto imposes a new kind of literary genre, but it also aims forward, at changing not only the face of literary, but that of the world itself. The aesthetic, whose battles modernity had fought and won until then, thus faces a new challenge, as it was supposed to merge with the ethical, and even the political.

Keywords: manifesto, discourse, aesthetic, ethical, political.

Manifestul nu e, de fapt, decât o nouă față a unei narațiuni legitimize¹, care vine, de astă dată, cu un plan atât pentru salvarea literaturii, cât și a lumii. Manifestul avangardist ilustrează o schimbare de statut ontologic al manifestului literar, care trece de la ideologie, de la doctrină, fie ea și estetică, tocmai la estetică și impune un nou gen literar, culisând cu grație ori cu ostentație între epic, liric, dramatic și teoretic, pentru a lua apoi proaspăt câștigata victorie estetică și a o arunca în miezul eticii.

Avangarda, epocă a neseriozității, a neobrăzărilor și a epatărilor literare, repune pe tapet o nouă problemă, una pe care modernitatea se luptate să o rezolve și o clasase ca victorie câștigată: aceea a funcției etice a artei și a autonomiei esteticului. Punctul culminant al acestei noi bătălii pentru autonomia esteticului este atins, în futurism, prin pactizarea cu doctrina de extremă dreapta a fascismului mussolinian. Dislocarea ordinii, inducerea voită a haosului, eliberarea tensiunilor distructive și, totodată, creatoare ale tehnologizării aduc la Marinetti o nouă ordine militaristă, epurată prin război, văzut ca unica modalitate de igienizare a lumii. Manifestele futuriste proiectează nu doar un discurs literar, ci și unul politic, social și cultural. În mod similar, mulți suprarealiști au vădit multe și puternice simpatii stângiste (exemplele cele mai notabile fiind Louis Aragon și Paul Eluard). În plus, se pot adăuga aici sprijinul pe care Salvador Dali în acordă guvernării lui Franco, petainismul lui Céline sau admirația manifestă a lui Ezra Pound față de Mussolini.

De altfel, multe din curentele avangardei nu se vor defini ca antiliterare, ci ca aliterare, negându-și, astfel, orice legătură cu literatura și definindu-se mai degrabă ca stiluri de viață, decât de scris, pictat ori sculptat.

În mod semnificativ, sensul final al mișcării Dada este o „artă” de a trăi în mod dadaist, în care trebuie să primeze îndoiala, chiar și față de preceptele Dada: „A priori, cu închiși, adică, Dada plasează înaintea acțiunii și deasupra a orice: ÎNDOIALA. Dada se îndoiește de orice”, cu atât mai mult atunci când declară că „Dada lucrează cu toate forțele la instaurarea idiotului pretutindeni”, sau „Dada e contra viitorului. Dada a murit. Dada e idiot. Trăiască Dada. Dada nu e o școală literară”. Nici suprarealiștii, care protestau împotriva nihilismului și radicalismului Dada, nu vor să facă „literatură”, ci să instaureze un nou mod de viață, bazat pe împăcarea visului cu acțiunea. „Suprerealismul nu se scrie, nu se pictează, se trăiește”, va scrie Maurice Nadeau, în *Histoire du Surréalisme*².

¹Cf. *récits fondateurs*, François Lyotard.

²Apud Jean-Paul Crespelle, *Viața în Montparnasse*, Ed. Meridiane, Prefață de Raoul Șerban, trad. și note de Paul Emanuel, București, 1980, p.157

Observații similare va face și Matei Călinescu, notând, interesant, că nu atât lupta pentru nou caracterizează avangarda, ci „o anume stare de spirit de furie, de exasperare”, definită la noi de Geo Bogza, în articolul „Exasperarea creatoare”³: „A ne realiza pe noi în scris nu e pentru noi un ideal spre care să ne extaziem ca înspre o aureolă. Scrisul nostru nu e căutarea de a ajunge într-o lume pe care am năzui-o, ci trebuința de a evada din alta care ne exasperează. Nu exasperarea împotriva unei lumi, unei țări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică. O exasperare cosmică (...) Viața noastră arsă de conflicte. Dinamul nostru, o luciditate corosivă intentând un drastic și permanent proces lumii de dinafară și nouă înșine. Exasperarea noastră e o exasperare pură. O exasperare împotriva a tot ce există, o exasperare împotriva a tot ce nu există. O exasperare împotriva noastră. O exasperare împotriva exasperării”.

Aceeași pierdere a importanței esteticului o va observa și Ion Pop: „Literatura nu contează atât ca literatură, cât mai ales ca agent într-o acțiune distructivă, ea se confundă mai mult decât oricând cu o atitudine. Literatura devine un exemplu, o mostră, un program concret de acțiune, o literatură despre literatură”⁴, adică o literatură a manifestelor, impuse ca nou gen literar și care va constitui nucleul tare al literaturii avangardiste.

Și Adrian Marino⁵ trecea, printre sensurile posibile ale avangardei, rebeliunea, încercarea de a răsturna ce e vechi în literatură și artă; mai mult de atât, ea depășește marginile esteticului, voindu-se o formă de insurecție totală, un nou stil de viață, definit printr-un nonconformism absolut. De-aici un alt sens al avangardei, scandalul, născut de antidogmatism, nihilism și un „adevărat complex al agresivității”⁶. Treptat, cultivarea obsesivă a antidogmatismului se va prefăce într-un dogmatism sui-generis, iar avangarda se va sparge în mici grupuri intolerante, fanatice, caracterizate de o „psihologie sectară”⁷. De-aici vine și cel de-al zecelea sens al avangardei notat de Marino: intoleranța absolutistă care se întoarce inclusiv împotriva membrilor grupărilor care o constituie; de aici, faimoasele divorțuri și excomunicări avangardiste, care vor culmina cu procesele suprarealiste.

În legătură cu aceste procese, Bernard-Henri Levy⁸ va fi primul care face o paralelă între procesele literare intentate de suprarealiști și procesele de la Moscova, între Centrala suprarealistă, cartierul prezidat, cu mână de fier, de André Breton, plin de ordine, sancțiuni, rapoarte despre ceilalți membri ai grupării, interpretări „oficiale” ale evenimentelor literare, culturale și politice ale vremii, pe de o parte și, pe de alta, organizarea partidului bolșevic și dictatura lui Stalin.

Modelarea stilului de viață după un standard artistic apăruse, de altfel, încă din secolul precedent, când decadenții, reînviind dezideratele romantismului înalt în calitatea lor de dizidenți, vor contesta consensul postrevoluționar al secolului al XIX-lea, construit în jurul unei viziuni duale a lumii, „care admitea conviețuirea a două seturi de valori și a două principii de legitimitate (tradițional-divin și rațional) și un spirit al toleranței și relativității care, în analiza lui Nipperdey (...) demitizase cele două zeități revoluționare, Natura și

³ Geo Bogza, „Exasperarea creatoare” în „Unu”, nr. 33, februarie 1931

⁴ Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc. Eseuri*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 42

⁵ Adrian Marino, „Avangarda literară” în *Iașul literar*, nr. 7,8, 1967, dezvoltat apoi în *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

⁸ Bernard-Henri Levy, *Aventurile libertății*, traducere de Dan Ion Nasta, Editura Albatros, București, 1995.

Rațiunea, făcând loc empirismului, pragmatismului, scepticismului”⁹. Or, ideea acestui compromis intra în contradicție cu simțul estetic. De-aici, atitudinile adoptate vor fi două, potrivit lui Caius Dobrescu: pe de o parte, întoarcerea la ”definiția tare, fundamentalistă a Rațiunii (absolutizând de o manieră gnostică, finalistă, ideea istoricității proceselor sociale)”, iar pe de altă parte, renunțarea completă la raționalism și la încrederea în posibilitatea de a fonda societatea pe discurs și argumente. Pe măsură ce La Belle Epoque se disipează, iar tensiunile mocnite devin tot mai evidente, cea de-a doua atitudine, de renunțare la rațiunea atotputernică se impune în modelarea avangardei istorice.

Echilibrul fragil, negociat constant, între liberalism și conservatorism se va prăbuși odată cu izbucnirea primului război mondial. Ceea ce urmează, adică epoca interbelică, va aduce o puternică tendință de masificare a societății, profund opusă libertății artistice, și o perioadă de confuzie, ”de entropie socială, de pasiune a experimentului politic și de reverii agresive pe marginea soluțiilor extreme”¹⁰, contrabalansată de intensitatea creativă, de numărul mare de personalități literare și de diversitatea copleșitoare a ceea ce Caius Dobrescu păstrează între ghilimele: ”tendințe”. Acestea din urmă au făcut ca în imaginea publică despre interbelic să nu primeze o reprezentare a confuziei, dezordinii și căutării ci, mai degrabă, una a efervescenței intelectuale și artistice.

De înțeles, artiștii vremii resimt acut mai degrabă perioada de criză și de căutare. Hannah Arendt vorbește, astfel, despre trei generații pierdute: prima, ”generația tranșeelor”, care va refuza integrarea într-o viață ”normală” la terminarea războiului, din teama de a nu trăda ”experiențele ororii, și ale camaraderiei din sânul ororii, care îi făcuseră bărbați”¹¹; a doua generație, născută 10 ani mai târziu, va purta semnele crizei economice: inflație, șomaj masiv, agitație revoluționară; a treia generație, alți 10 ani mai târziu, tot pierdută, se va confrunta cu lagărele de concentrare naziste, războiul civil din Spania și procesele de la Moscova. Însă generații afectate de război au mai fost; diferența stă în faptul că ”nici o altă generație nu a dispus de aceleași mijloace intelectuale, de același acces la medii, de aceeași șansă de a-și transforma propria disperare într-o obsesie publică.”¹²

În eseu citat deja, „Avangarda ca totalitarism. Din istoria unei complicități”, Caius Dobrescu face o prezentare sintetică și convingătoare a opțiunilor lumii culturale, ce-i drept, radicale, după primul război mondial: îmbrățișarea unei libertăți nemaiîntâlnite, totale; posibilitatea de a atinge un public uriaș, fără a apela, însă, la mijloacele literaturii de consum, datorită estompării limitelor tradiționale dintre discursul estetic și cel practic, dintre cultura nobilă și cea populară; depășirea literaturii, pentru că ”această adresare poate merge mult dincolo de ceea ce se înțelegea în mod tradițional prin literatură, având șansa de a schimba moduri de viață și de gândire, devenind, adică, un discurs ”total”, după ambiția romantică abandonată la mijlocul secolului al XIX-lea”¹³; experimentarea și propunerea de noi forme de legitimare și a noi limbaje artistice, în absența vechilor forme legitime ale puterii; transformarea literaturii în instrument activ în procesul de reinventare a culturii și a omului, alăturând-o politicului, lângă care ar avea o obligație morală să lupte.

⁹Caius Dobrescu, *Modernitatea ultimă. Eseuri*, în ”Avangarda ca totalitarism. Din istoria unei complicități”, Editura Univers, București, 1998, p. 90

¹⁰Caius Dobrescu, *op.cit.*, p. 92

¹¹ Hannah Arendt, ”Bertold Brecht. 1898-1956”, trad. Jaques Bontemps, în H. Arendt, *Vies politiques*, Gallimard, 1974, p. 206.

¹²Caius Dobrescu, *op.cit.*, p. 93

¹³Ibidem, p. 94

„Literatura, singură, nu mai e suficientă. Întrucât scopul urmărit nu se limitează la ea, un nou mod de existență trebuie creat, iar poezia este numai una din laturile lui”¹⁴. Se naște, de aici, nevoia unui *performance* cultural, a artei mișcate, interpretate, jucate și, mai cu seamă, trăite plenar.

Avangardistul e dublat mereu de un actor, iar conștiința jocului e mai puternică decât în orice alt moment al modernității. Exemplul dus la extreme este Dada sau retorica spre bufonerie, unde autorul joacă, de fapt, o comedie.

Alegerea manifestului pune în evidență tocmai teatralitatea literaturii, a artei și favorizează postura dramatică, monologul lung, cam pe aceleași teme, prezența măștii, comedia proclamației către popor¹⁵, unde proclamația devine o „pseudoproclamație, o parodie ce se folosește de expresiile obișnuite în ocaziile festive, așezându-le alături de altele, extrase din fondul lexical comun, spre a obține contrastul urmărit: „Vasali visului trândav, ne trebuie *suzeranitate*. Moleșiți de beatitudini și autocompasiuni romantice. *Ne vrem de beton armat*. Hipertrofia eului ne-a devalorat, monedă fără etalon. Ce inflație de genialitate!” (Manifestul revistei *Integral*)”¹⁶. Apare, însă, și detașarea ironică de propriul manifest, prin preluarea stilului strălucitor și sărăcăcios al reclamei, având totodată conștiința farsei: „PCTOPOEZIA TRIUMFĂ ASUPRA TUTUROR ÎNREGISTREAZĂ TOT REALIZEAZĂ IMPOSIBILUL”¹⁷ „Conferințele” sau spectacolele dadaiste nu au fost decât forme ale aceleiași literaturi a manifestelor.

„Vrând să vorbească în numele unei colectivități, autorii lor au sfârșit prin a monologa. Dorind să depășească literatura, au sfârșit prin a-și literaturiza propria existență, împrumutând condiția unor personaje, pe o scenă luminată din toate părțile. De altfel, pentru mulți dintre ei, însăși viața era o astfel de scenă. Numărul 15 al revistei *Unu*, din anul 1929, anunța într-o notă: «În cursul acestei luni, prietenul nostru Virgil Gheorghiu va apare pe Calea Victoriei într-o salopetă din manuscrisele exemplarului unic de poeme *Panoptic*»”¹⁸.

Mai mult, Caius Dobrescu notează o asemănare tulburătoare între manifestele dadaiste, suprarealiste sau futuriste și cele ale mișcărilor totalitare: „aceeași «demagogie», aceeași abolire a argumentației și același tip de efecte «subliminale», același populism senzational și aceeași teatralitate, același histrionism, mai precis. Histrionismul, mai ales: talentul de a face lucruri scandaloase să treacă drept «șotii», fără a-și pierde cu totul încărcătura amenințătoare, lugubră”¹⁹. Tocmai din aceste motive, cititorul avangardei, lipsit de respectul ori legitimitatea unui pact de încredere între el și autor, este lăsat în voia avangardistului omnipotent. Acesta „este un cititor îngenunchat și umilit”²⁰.

Pe de altă parte, avangardistul, ca autor sau creator, are un statut aparte ca artist. Boemul și, în bună măsură, avangardiștii s-au identificat cu boema, este mandatarul schimbării, reprezentatul unui grup ales, elitist și subversiv, în conștiința căruia, dacă nu și în realitate, granița dintre imaginație și realitate e ambiguă, la fel ca și demarcarea dintre vis și starea de veghe, generând „măcar ca ficțiune necontrolabilă, un erou: omul liber”²¹. Aproape

¹⁴ Ion Pop, *op. cit.*, p. 41

¹⁵ Ibidem, p. 45

¹⁶ Ion Pop, *op. cit.*, p. 45

¹⁷ Manifestul pictopoeziei din revista „75 HP”

¹⁸ Ion Pop, *op. cit.*, pp. 49-50

¹⁹ Caius Dobrescu, *op. cit.*, p. 100

²⁰ Ibidem, p. 101

²¹ Raoul Șerban, Prefață la Jean-Paul Crespelle, *Viața în Montparnasse*, Ed. Meridiane, trad. și note de Paul Emanuel, București, 1980, p. 7

de supra-omul lui Nietzsche, boemul-avangardist vede în lume nu atât realitatea, cât proiecția propriei voințe. Arta sa nu va avea, așadar, doar un caracter subversiv, ci și unul explicit, declarat combatant, de modificare a societății.

Exemplul lui Tașcu Gheorghiu, „singurul care a dus refuzul expresiei până la non-expresie, conferind tăcerii, transformată în destin, un sens metafizic”²² este ultima probă a esteticului asumat ca gest etic. Tașcu Gheorghiu încetează să mai scrie după scurta colaborare cu revista „Liceu” (1932), concretizată cu o proză ciudată, *Ughi*, învăluindu-se într-o tăcere auto-asumată, contrapunct la gălăgioasa „dialectică a dialecticii”. Exemplul său este reprezentativ pentru adevărata ființă a avangardei, care constă, după Matei Călinescu, într-o „dialectică a tăcerii, aceasta singură fiind capabilă să realizeze negația absolută”²³

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

- Arendt, Hannah, *Vies politiques*, trad. Jaques Bontemps, Gallimard, 1974.
- Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, București, 1976.
- Geo Bogza, „Exasperarea creatoare” în „Unu”, nr. 33, februarie 1931.
- Boldea Iulian, *Simbolism, modernism, tradiționalism, avangardă*, Ed. „AULA”, Brașov, 2002.
- Călinescu, Matei, „Avangarda literară în România”, în Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă și câteva desene din epocă*, Editura pentru literatură, București, 1969.
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității : modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Trad. Din engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Traducerea textelor din „Addenda” (2005) de Mona Antohi, Postfață de Mircea Martin, Polirom, Iași, 2005.
- Crespelle, Jean-Paul, *Viața în Montparnasse*, Ed. Meridiane, Prefață de Raoul Șerban, trad. și note de Paul Emanuel, București, 1980.
- De Michelli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, în românește de Ilie Constantin, Editura Meridiane, București, 1968.
- Dobrescu, Caius, *Modernitatea ultimă. Eseuri*, Editura Univers, București, 1998.
- Grigurcu, Gheorghe, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, Editura Minerva, București, 1989.
- Ilie, Rodica, *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațiul cultural românesc*, Editura Universității „Transilvania”, Brașov, 2008.
- Ionescu, Eugen, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992.

²²Matei Călinescu, „Avangarda literară în România”, în Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă și câteva desene din epocă*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 31.

²³Idem.

- Levy, Bernard-Henri, *Aventurile libertății*, traducere de Dan Ion Nasta, Editura Albatros, București, 1995.
- Marino, Adrian, „Avangarda literară” în „Iașul literar”, nr. 7,8, 1967.
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973.
- Mincu, Marin, Eseu despre textul poetic, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Pănă, Sașa, *Antologia literaturii române de avangardă și câteva desene din epocă*, Editura pentru literatură, București, 1969
- Piru, Al., „Suprarealismul român în primii ani după 1944”, în *Caiete critice*, nr. 1, E.S.P.L.A., 1937
- Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc. Eseuri*, Editura pentru literatură, București, 1969
- Van Tieghen, Philippe, *Marile doctrine literare în Franța. De la Pleiadă la suprarealism*, Trad. De Alexandru George, Editura Univers, București, 1972.
- Vinea, Ion, „Manifest activist către tinerime” în *Contimporanul*, III, nr. 46, mai 1924.

THE SEARCH FOR MEANING AT THE CULTURAL FRONTIER IN JOHN COETZEE'S WAITING FOR THE BARBARIANS

Radu Stoica, PhD Student, University of Bucharest

*Abstract: If we were to identify, as Hayden White would put it, the master trope of John Maxwell Coetzee's writings, this would certainly be allegory. In the words of Northrop Frye, his narration touches upon "the literature of paradox". **WAITING FOR THE BARBARIANS** represents the violent encounter between Self and Other placed at the **BORDER**. The frontier is both real and metaphorical; however, instead of defining and shaping different spaces and/or cultures, it symbolizes the paradoxical and ambivalent relationship between colonizer and colonized, a re-writing of the Hegelian master/slave dialectic. **THE BORDER** draws its existence, in Coetzee's work, from the creation of a background suitable for the encounter between Self and Other; it blurs signification. The Magistrate, the novel's main character, crosses the border only to find that "truth is relative". His search for (fixed) identities places him at (on?) the frontier, in an apparent no-man's-land, where meaning is "liquid", seeming almost impossible to be grasped. The representative of the **Law** is subdued the violence of the Empire he serves only to find that everything is open for interpretation. My paper explores the image of the colonizer who rejects colonialism, the key figure of Coetzee's representation of the subverting of fixed meanings, of the paradoxes that the relationship between Self and Other imply, and the use of allegory as the designated literary device.*

John M. Coetzee wrote, back in 1987, that, for him, the novel had only two options of existence: supplementarity or rivalry. Of the two, rivalry with historical discourse is worth taken into consideration because it would lead to:

"a novel that operates in terms of its own procedures and issues in its own conclusions, not one that operates in terms of the procedures of history and eventuates in conclusions that are checkable by history (as a child's schoolwork is checked by a schoolmistress). In particular I mean a novel that evolves its own paradigms and myths, in the process (and here is the point at which true rivalry, even enmity, perhaps enters the picture) perhaps going so far as to show up the mythic status of history – in other words, demythologizing history. Can I be more specific? Yes: for example, a novel that is prepared to work itself out outside the terms of class conflict, race conflict, gender conflict or any of the other oppositions out of which history and the historical disciplines erect themselves. (I need hardly add that to claim the freedom to decline – or, better, rethink – such oppositions as propertied/propertyless, colonizer/colonized, masculine/feminine, and so forth, does not mean that one falls back automatically on moral oppositions, open or disguised, like good/bad, life-directed/death-directed, human/mechanical, and so forth.)" ("Novel Today" 3)

David Atwell comments on this passage and invites us to place it in a wider context, that of the political and cultural debate in South Africa at the end of the 1980s, beginning of the 1990s. The aim of various cultural groups was that of constructing a national culture that would unite various oppressed groups under "a common symbolic framework" (Atwell, 16). This meant that the focus should be placed on a documentary form of realism that describes the everyday life of the oppressed. To talk about "rivalry" at such a moment turned out to be a delicate matter. Still, Coetzee would not abandon his belief concerning the history-narrative dichotomy, not even when it comes 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 a novel is a kind of discourse, too, but a

different kind of discourse; that, inevitably, in our culture, history will, with varying 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..." ("Novel Today" 4)

We have heard such a statement before, that history is not reality, in Hayden White's thesis on "Metahistory". Coetzee seems to borrow this idea of history as a subjective construction, as a discourse about history that has more to do with 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 relation 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 reference "beyond" the surface of the text". It's not history that (re-)creates and (re-)produces a sense of identity and belonging; and could we talk about historical representations that instill a sense of belonging and that assign fixed positions within the post-colonial space? It's through the use of literary devices (allegorical representations of "historical" events) that we are able to observe the inner turmoil of the protagonist inhabiting this space, the frustrations linked to that intense feeling of displacement.

The interplay and intertwining between fiction and history is of paramount importance for the analysis that we have undergone. *Waiting for the Barbarians*, one of John Coetzee's most commented novels, may leave little room for additional insights, yet an approach that sets the narrative against the background of postcolonial and postmodernist concepts, and I'm particularly referring to Homi Bhabha in this case, has not yet taken shape. Before attempting an in-depth analysis, we should briefly present the plot and the characters: *The protagonist of Waiting for the Barbarians* is a man known only as the Magistrate, the chief administrator of a small town on the frontier of an unnamed Empire skirted by nomadic barbarian peoples. When the novel opens, Colonel Joll, a representative of the Third Bureau (the Empire's internal security service), arrives to investigate rumours of a barbarian uprising which have begun to circulate in the distant imperial capital. As Joll interrogates and tortures barbarian prisoners, the Magistrate becomes increasingly sympathetic towards the victims. When the Colonel leaves the outpost, the Magistrate takes in a young barbarian woman left crippled and partially blinded by torture. Later, he journeys into barbarian territory to restore her to her people. Upon his return, he finds that the army has arrived as part of a general offensive against the barbarians. The Magistrate is imprisoned for "treason" and tortured soon afterwards. Having failed to engage the barbarians successfully, the army abandons the outpost, leaving the Magistrate to resume his official functions. At the end of the novel, the Magistrate and the inhabitants still await the arrival of the barbarians.

The title and the denouement of the plot remind us of the poem *Waiting for the Barbarians*, written by a Greek poet some 80 years earlier, in which the protagonists await the arrival of tribes at the city gates. Towards the end of the poem, we become aware of the futile hope of encountering these barbarians: they never show up. Although Coetzee has yet to confirm his source of inspiration, the resemblances are striking. One may also state that Samuel Becket may also provide model for the construction of Coetzee's narrative (the South African writer completed his doctoral thesis on Becket's literary works), but we shall talk about this later on.

Coming back to what Coetzee writes in his essay called *The Novel Today*, we cannot but agree that the historical dimension of his narrative(s) is highly allegorical and imbued with literary tropes. However, *Waiting for the Barbarians* does not exactly stick to this norm; the political and historical dimensions represent the building-block of the whole narrative construct. Colonial discourse and binary oppositions are clearly outlined just to be subverted by an extremely witty use of literary tropes. What this essay tries to outline is the failure of discovering the Third Space at the confluence or at the border of two cultures. Thus, the relentless search for *meaning within the in-between space* of the frontier turns out to be the work of Sisyphus. The key for this grasp of meaning lies within the depiction and description of the physical body of the characters. Signification resides within the interpretation of the body as text.

Firstly, we must mention that, even from the beginning of the text, we come across the colonial binary opposition of oppressor/oppressed, of civilization and barbarism, of settled and nomad individuals. The setting is a small town “of about 3000 souls” located at the border of an Empire. Colonel Joll arrives there to make sure the Barbarians that live up north are driven away, thus allowing the Empire to expand its borders and remove potential threats. Of course, the nomad tribes are never given a voice. In Edward Said’s terms, they are the product of imperial discourse. The instance presented is a typical depiction of colonization: “*imperialism means the practice, the theory and the attitudes of a dominating metropolitan center ruling a distant territory; colonialism, which is almost always a consequence of imperialism, is the implanting of settlements on distant territory*” (Said, p. 9). At the discourse level, barbarians are created by Colonel Joll through the use of adjectives like: primitive, backwards, aggressive etc.

The Self/Other dichotomy manifests itself through violent outbursts during this colonial encounter. Torture represents for Col. Joll the perfect method of finding out the truth and is, thus, *applied regularly and methodically* to each and every prisoner:

“I am speaking of a situation in which I am probing for the truth, in which I have to exert pressure to find it. First I get lies, you see--this is what happens--first lies, then pressure, then more lies, then more pressure, then the break, then more pressure, then the truth. That is how you get the truth.” Pain is truth; all else is subject to doubt. That is what I bear away from my conversation with Colonel Joll ...”(p. 20)

Truth represents the Colonel’s final goal and the road that leads to this is torture. The classical colonial paradigm, the omnipresent outcome of this encounter produces violence. Truth, of course, is an extremely subjective concept; here, truth means the Empire’s representation of the idea of truth. We stated earlier on that Coetzee’s not particularly interested in opposing extremities, yet the above-mentioned example seems to contest this statement, but only to be subverted by the author. The truth is a very general, ambiguous notion, it represents an extremely blurry goal, not a vehicle for the achievement of the purpose of stabilizing the borders of the Empire. In spite of this, *Coetzee has often been accused vehemently* (even by N. Gordimer herself), of a too easy dismissal of the documentary/realist aspect of history, at a moment when the social and political tensions within the South African society reached their peak, tortures and interethnic violence took place on a daily basis.

If the Colonel’s unquenchable thirst for truth is somehow appeased, the Magistrate’s quest for meaning cannot be met. The key figure of the narrative, the Magistrate shall represent the postcolonial figure par excellence.

In his famous book, *The Location of Culture*, Homi Bhabha states: “*We find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion caught in*

the words here and there, back and forth etc. [...] The in-between spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood that initiate new signs of identity and innovative sites of collaboration..." (p. 3)

The narrator is the Magistrate (first person narration in the present), and the hybrid subject is supposed to be this character. He had/has contacts with the barbarians, he feels compelled to disagree with Colonel Joll's colonial discourse and he is outraged by the torture the nomads have to endure from the zealous commander. Yet, he fails to understand them. A bridge between the cultures cannot be built because the failure to grasp the meaning of the historical process which he is living.

As stated above, for Joll, pain constitutes truth. He assumes that there is a stable relationship between signs and referents as evidenced when he tells the magistrate, "Prisoners are prisoners" (p.21). He stipulates meanings and believes in *fixed truths*. He is, according to the magistrate, "*tireless*" in his "*quest for the truth*" (p.21). He is certain that the magistrate is a traitor, exchanging coded messages with the barbarians. Joll does not undergo the magistrate's hermeneutical crisis. He wants the magistrate to conform to the Empire's ways by reducing some wooden slips with an archaic script to fixed meanings. We can view him as a reader of readerly texts who believes that a stable meaning is there to be grasped.

The magistrate's quest for meaning, on the other hand, engenders more failures and frustrations. Each sign/symbol that promises meaning turns out to be empty or adds to his confusion. He fails to understand, at first, how a prisoner died after interrogation, and then he confesses he is an amateur archaeologist exploring some ruins near the town, where he had found a number of slates containing some inscriptions, but he cannot make out what they say. He also fails at coming to terms with the past, or bringing the past into the present. He goes one night to the ruins to encounter the elders that once inhabited that place, to witness an epiphany, because some children have told him they could hear the ancients' spirits whispering in that place. All he hears, instead, is the howling of the wind and the feeling of the grains of sand blown in his face.

It seems that the past is out of sight, while the geography of the area remains a mystery to him, as well. The chronotope may be thought of as a blurred concept, the mixture of time and space are as strange and as unfamiliar to him as the capital of the Empire (which he had not visited since he was young) or as the Barbarian territories beyond the lake. The borderline contributes to the protagonist's sense of displacement. Instead of creating a new, hybrid identity, the frontier amplifies to the ambiguity of self-representation.

The most opaque reading, however, is the reading of the Other. Using Peter Brook's ideas, we may claim that *narration is "written" on the body, the latter represents the literary vehicle of the former*. His famous example is that of Odysseus who, after ten years of continuous journeys, finally arrives in Ithaca. He dresses as a beggar, but he is shortly spotted by his childhood nurse because of the scar on his ankle which he got when he was little. This recognition represents the climax of the whole narrative construction, it depicts the unveiling of the truth and the possibility of regaining one's former status and privileges.

The body becomes, thus, the object of signification. In colonial and postcolonial studies, this statement may have great importance. The colonizers' bodies are always subject to physical violence, torture, scarring, maiming etc (see Tz. Todorov). This confers a new identity to the respective body, thus allowing the narrative to spring into being.

The barbarian woman's body represents the most alluring space that needs to be given a meaning. The woman is almost completely blind, she has a big scar near her left eye, her feet are swollen, she is chubby and her face is too wide. The Magistrate confesses

that he has never intended to have an intimate relationship with her. What drives him is curiosity:

"There are other times when I suffer fits of resentment against my bondage to the ritual of the oiling and rubbing, the drowsiness, the slump into oblivion. I cease to comprehend what pleasure I can ever have found in her obstinate, phlegmatic body, and even discover in myself stirrings of outrage. I become withdrawn, irritable; the girl turns her back and goes to sleep." (p. 30)

Her body represents the code that has to be descyphered. Therefore, the gaze becomes the vehicle for understanding, the vehicle for meaning. It's no wonder that the other two main characters' vision is obscured. *The Barbarian woman is almost completely blind, while, even from the first few lines of the book, we are introduced to a character that never takes off his sunglasses - Colonel Joll:*

"I HAVE NEVER SEEN anything like it: two little discs of glass suspended in front of his eyes in loops of wire. Is he blind? I could understand it if he wanted to hide blind eyes. But he is not blind. The discs are dark, they look opaque from the outside, but he can see through them. He tells me they are a new invention. "They protect one's eyes against the glare of the sun," he says. "You would find them useful out here in the desert. They save one from squinting all the time. One has fewer headaches. Look." (p. 1)

The two characters occupy fixed positions (civilized man/barbarian woman) that contain fixed meanings, they do not take part in such a quest. The only one who cannot grasp meaning is the Magistrate, and he does that by "*examining*" *the woman's body*. Of course, this also results in a failure, with the Magistrate giving up and deciding to take the woman to her tribe. *Crossing the border (assuming another identity) proves to be a huge error on his behalf, when he returns to the town.* He represents the traitor now, he is thrown in a cage and then tortured, along with some other barbarians who are captured by the Colonel. The body becomes, again, the means of representing the relationships between the Empire and the nomads. The image is extremely powerful and very violent:

"The kneeling prisoners bend side by side over a long heavy pole. A cord runs from the loop of wire through the first man's mouth, under the pole, up to the second man's loop, back under the pole, up to the third loop, under the pole, through the fourth loop. As I watch a soldier slowly pulls the cord tighter and the prisoners bend further till finally they are kneeling with their faces touching the pole. One of them writhes his shoulders in pain and moans. The others are silent, their thoughts wholly concentrated on moving smoothly with the cord, not giving the wire a chance to tear their flesh." (p. 74)

The scarring and the torturing of the body is gruesomely depicted. Moreover, the Colonel writes, in charcoal, ENEMY on each prisoner's back and tells his soldiers to beat them up until the writing wears off. The peak of violence had finally been reached. The Magistrate understands that the ones who are beaten up are not the Barbarians. He feels he'll have the same fate and it's the first time he yells a definite NO! in Colonel Joll's direction. It's a cry of despair, of finally understanding his role in that "play". Afterwards, the Third Bureau decides to abandon the settlement and retreat to the south.

The Magistrate and a couple of other persons stay behind, waiting for the Barbarians, who will probably never come. In fact, we can easily substitute the noun Barbarians for the noun Godot, an abstraction that may never make its presence visible. The Magistrate remains stuck within the interstitial space, he does not represent the cultural hybrid that has come to terms with history. Each of his attempts to understand and to internalize the historical process is doomed to failure. Even the book, written at the first person singular, present tense, represents a final effort to place the "historical" events under a recognizable and understandable form.

The book wonderfully depicts the quest for a new “national identity”, marvelously imbedded in historical colonial binary oppositions. The tone, however, is not very optimistic and the search for meaning on common grounds (namely, the border between cultures) may be viewed as being unsuccessful because of the inability (or impossibility) of discovering the meaning behind either party’s actions.

BIBLIOGRAPHY:

- Attridge, Derek. *Against Allegory in J.M.Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Athens: Ohio University Press, 2006;
- Attwell, David. *South Africa and the Politics of Writing*. Los Angeles: University of California Press, 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*. Upstream 6.2, 1988;
- Coetzee, John M. *Waiting for the Barbarians*. London: Penguin Books, 1982;
- Davis, Gaye. *Interview with J. Coetzee in J.M.Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Athens: Ohio University Press, 2006;
- Grigore, Rodica. *Coetzee, adevăr si fictiune* in *Cultura*, nr. 34/2013, 21 martie 2013;
- Head, Dominic. *J.M.Coetzee. Studies in African Literature*. Cambridge: Cambridge University Press;
- Kossew, Sue. *Introduction in Critical Essays on J.M. Coetzee*. London: Routledge, 2001;
- Loomba, Ania. *Colonialism/Post-colonialism*. London: Routledge, 2000;
- Lin, Lidan. *J. M. Coetzee and the Postcolonial Rhetoric of Simultaneity* in *The International Fiction Review*, Vol. 28, Numbers 1 and 2, 2001;
- Morgovan, Mariana. *Postcolonial Discourse in South African Literature*. Oradea: Universitatea din Oradea, 2008;
- Morgovan, Mariana. *An Incursion upon the South African Novel in English*. Oradea: Universitatea din Oradea, 2011;
- Parry, Benita. *Chapter 11: Speech and Silence in the Novels of J. M. Coetzee* in *Writing South Africa*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998;
- Ryan, Michael. *Cultural Studies, a Practical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007;
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Random House, 1978;
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America*. New York: Harper & Row, 1984;
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973;
- Young, Robert. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001;

MOTHER- DAUGHTER RELATIONSHIPS IN AMY TAN'S *THE JOY LUCK CLUB*

Andreea Iliescu, Junior Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: The paper is thought to foreground an intricate dimension of the intergenerational gap between the Chinese immigrant mothers and their Americanized, English-speaking daughters. Therefore, I place emphasis on the way the Chinese mothers strive to instill their American-born daughters with an understanding of their heritage. The daughters, on the other hand, often see their mothers' efforts to guide them as a form of hypercritical meddling, or as a failure to understand American culture. The daughters thus respond by attempting to further their mothers' assimilation. Both the mothers and the daughters struggle with issues of identity: the mothers seek to reconcile their Chinese past with their American present while the daughters want to find a balance between independence and loyalty to their heritage. Undoubtedly, the emerging multi-layered encounters across time and space unveil Amy Tan's narrative skills.

Keywords: estrangement, bridging cultures, inner strength

1. Author's Background

Born in 1952 in Oakland, California, Amy Tan is a contemporary Chinese American writer whose achievements in her primary genre, the novel, have been complemented over the years by personal essays and juvenile fiction. Recurrent themes include the nature of immigrant struggle in the twentieth-century America, generational conflicts, the particularities of women's life experiences, the effects of public history on private lives, and the dynamics of mother-daughter relationships.¹

Her first novel, *The Joy Luck Club*, was published in 1989 and made into a major motion picture in 1993; thus Amy Tan began her distinguished career as a contemporary author who explores the complex relationship between mothers and daughters. She revisits the themes of familial and generational continuities and misunderstandings in each of her subsequent novels, including *The Kitchen God's Wife* (1991), *The Hundred Secret Senses* (1995), and *The Bonesetter's Daughter* (2001).

Compounding the intricacies inherent in each mother-daughter story is the additional factor of immigration: each mother is a Chinese immigrant and each daughter is a first-generation American, both of whom must negotiate linguistic and cultural differences to understand and come to terms with the other.

Fueling each of these novels is the challenging relationship Tan experienced with her own mother, Daisy (Tu Ching) Tan, as well as the fascinating and heart-wrenching experiences of her mother and extended family, both in China and in the United States. Daisy and her husband, John Yuehhan Tan, settled in the San Francisco area in 1949, the year of the Communist takeover in China. What the Tans left behind in China, their daughter Amy would years later reinvent in fiction in the United States.

Tan graduated with a B.A. in English and linguistics in 1973 and a master's degree in linguistics in 1974 from San Jose State University, married DeMattei, a tax lawyer, and began work on a doctoral degree at the University of California. Tan decided to leave her doctoral program and worked as a language development specialist for developmentally disabled children for five years.

Through Giles, Tan met her literary agent and wrote the short stories that would become *The Joy Luck Club*. The book was selected as a finalist for the National Book Award

for Fiction and the National Book Critics Circle Award. The novel stayed on the *New York Times* best-seller list for almost a year and has been translated into more than 20 languages. She has since published four more novels, *The Kitchen God's Wife* (1991), *The Hundred Secret Senses* (1995), *The Bonesetter's Daughter* (2001), and *Saving Fish from Drowning* (2005). Her work is both critically and popularly acclaimed. E.D. Huntley² underscores the fact that Amy Tan, an American writer of Chinese descent tackles a wealth of literary subjects, drawing on her Chinese heritage and beyond.

As a writer whose background includes Chinese tradition, Western Protestantism, American and Swiss education, experience in business writing, extensive readings in contemporary fiction, but more importantly the hyphenated condition common to all Americans of recent ethnic derivation, Amy Tan shares a number of common concerns and themes with other Asian American³ writers. Like them, she writes about the liminal identity of the hyphenated American, about the cultural chasm between immigrant parents and their American-born offspring and the linguistic gaps between generations, and finally about the need to discover a usable and recognizable past. But she does not write exclusively about the Asian experience, nor is her style specifically and wholly Asian despite its frequent allusions to traditional Chinese folk genres and its borrowings from the talk-story tradition. (Bloom, 2009: 54)

In her novels, Tan treats themes of complex and multifaceted familial ties –most often between mother and daughter, but sometimes between other family members [...] She often employs various characters' voices to tell different parts of each story, and so her novels are layered with diverse interpretations of similar events in each character's life. The landscape of the novels moves from the United States to China and back again, and the time periods involved generally span several lifetimes, reaching from the present back to the pre-World War II era. Tan resists being labeled an ethnic writer, preferring to recognize her novels as "American" rather than representative of Chinese culture. Her characters' issues are the issues of all men and women, not only those who are born Chinese. Through each novel, Tan's connection to her mother's life story is evident, and her mother's gift for storytelling is indelibly preserved.⁴

2. Mothers and Daughters Reaching Out to Each Other

In Amy Tan's internationally best-selling and well reviewed first novel, *The Joy Luck Club* (1989), the story revolves around four sets of mother-daughter pairs. The correspondences and continuities between the immigrant Chinese mothers and their first-generation American daughters overshadow the superficial differences that each pair experiences as they learn to deal with the intricacies of negotiating two very different cultures. Originally conceived by Tan as a series of short stories, the intertwined lives of the mothers and daughters form a fully fashioned novel that won critical and popular acclaim. The novel is divided into four sections, and the stories in each section are linked thematically.

While the novel as a whole deals with Jing-mei "June" Woo's emotional discovery of her mother's life through the stories of the women of the Joy Luck Club after her mother's death, each character in the story uncovers a closer link to her own mother or daughter through storytelling. The novel moves effortlessly from present-day California to wartime China and back again, focusing on the individual events in each woman's life to provide cohesion.

The mothers, working within an intensely patriarchal system, use their own ingenuity to carve out lives for themselves, eventually reinventing themselves in a new country. Their fondest wish is that their American-born daughters, raised in a land of opportunity, would be able to appreciate the sacrifices their mothers had made for them and to live fulfilling,

satisfying lives. The daughters, exposed from birth to two cultures, struggle between the dominant public American culture that informs so much of their lives and the formative private Chinese culture -incarnate in their mothers- that they feel compelled to rebel against or maintain privately. Throughout the story cycles, the mothers' and daughters' voices begin to intermingle until a continuity forms between the pairs, and the fragmented experiences that each daughter thought were unique to her become whole within the narrative of her mother. Each mother's strength, exhibited in the actions she took in her own life and the lessons she learned from them, spills over to ameliorate and complete her daughter's experiences.

Using eight different points of view in the novel, Amy Tan resolves the narrative with June's reunion in China with her long-lost sisters. During the meeting, each daughter feels the presence of her mother, and several generations are united. To accomplish the unity of the novel, Amy Tan relies on recurring symbols such as the mah-jong table, with its four sides, four players, and four directions that hint at the multiplicity of interpretations available for each story. Other unifying devices include the difficulty each woman has with language and culture, as exemplified in several stories by the food each woman prepares and eats. As Tan links the tales and then weaves them into the whole that constitutes the novel, her poetic ability to reconcile opposites and draw meaning out of each aspect of life becomes as moving as the lives she creates.⁵

The Joy Luck Club earned much critical praise for its emotional honesty and the freshness of its vision. The novel also proved to have the popular appeal required for best seller status. Vintage Books purchased the paperback reprinting rights for \$1.2 million in an auction that involved nine publishing houses. The text portrayed a heterogeneous array of Asian American maternal-filial relationship, helping to tackle stereotypes about Asian and Asian American women as submissive, weak, passive, inarticulate, and silent.

Structurally, *The Joy Luck Club* is comprised of interconnected vignettes that deal with the life stories of Chinese immigrant mothers and their American-born daughters. The mothers' stories (those of Suyuan Woo, Lindo Jong, An-mei Hsu, and Ying-ying St. Clair) simultaneously engage, parallel, and contrast those of the daughters (Jing-mei Woo, Waverly Jong, Rose Hsu, and Lena St. Clair, respectively). The parallelism in narrative structure makes for a pattern of articulation and response not unlike a dialogue across planes of space, time, place, and age. This intermingling occurs between dissimilar but ultimately concordant voices.

Tan eschews any global extra-diegetic frame in the arrangement and relation of her sixteen stories. "The Joy Luck Club" does function as a thematic frame which introduces the novel's central characters and its preoccupation with narrativity and time, but this tale exists on the same diegetic level as the other fifteen, as one story among many. There is no single space in which all of the tales are told, no dramatic circumstance in which the characters might hear one another's stories. Each story instead bears its own separate narrative frame; most if not all of the tales appear to be internal monologues, rehearsed but never spoken. (Bloom, 2009: 96)⁶

At the center of the text lies a frame story involving the struggle of Jing-mei (June) Woo to reconcile the recent death of her mother with the news that the twin daughters Suyuan left behind in wartime China are actually alive.

The Joy Luck Club contains sixteen interwoven stories about conflicts between Chinese immigrant mothers and their American-raised daughters.

Melanie McAlister⁷ emphasizes how the mothers' stories perform a reconciliatory function within the broader context of reconfiguring a mother-daughter relationship:

For both mothers and daughters, then, these interacting tales are the response, the insistence that silence be replaced by the battle for subjectivity. Once the stories of the past are

told, the younger generation can no longer see their mothers as artifacts, as misfits, whose unaccountable “craziness” makes their young American lives miserable. The breaking of the silence through stories positions the mothers as subjects of their own histories; in so doing, it restructures the relationship between mother and daughter. (Bloom, 2009: 12)

The book hinges on Jing-mei’s trip to China to meet her half-sisters, twins Chwun Yu and Chwun Hwa. The half-sisters remained behind in China because Jing-mei’s mother, Suyuan, was forced to leave them on the roadside during her desperate flight from Japan’s invasion of Kweilin during World War II. Jing-mei was born to a different father years later, in America. Suyuan intended to return to China for her other daughters, but failed to find them before her death.

Jing-mei has taken her mother’s place playing mah-jong in a weekly gathering her mother had organized in China and revived in San Francisco: the Joy Luck Club. The club’s other members-Lindo, Ying-ying, and An-mei- are three of her mother’s oldest friends and fellow immigrants. They tell Jing-mei that just before Suyuan died, she had finally succeeded in locating the address of her lost daughters. The three women repeatedly urge Jing-mei to travel to China and tell her sisters about their mother’s life. But Jing-mei wonders whether she is capable of telling her mother’s story, and the three older women fear that Jing-mei’s doubts may be justified. They fear that their own daughters, like Jing-mei, may not know or appreciate the stories of their mothers’ lives.

Undoubtedly Tan’s characters essentialize each other in a way that inhibits the intergenerational relationship in particular [...] To some extent, this situation is countered formally, through both the novel’s multiple narrators and talk-story. It features talk-stories by and about different generations of women consistent with Kingston’s *The Woman Warrior*. (Adams, 2008: 126)

In the first four stories of the book, the mothers, speaking in turn, recall with astonishing clarity their relationships with their own mothers, and they worry that their daughters’ recollections of them will never possess the same intensity. In the second section, these daughters- Waverly, Jing-mei, Lena, and Rose-relate their recollections of their childhood relationships with their mothers; the great lucidity and force with which they tell their stories prove their mothers’ fears at least partially unfounded. In the third group of stories, the four daughters narrate their adult dilemmas- troubles in marriage and with their careers. Although they believe that their mothers’ antiquated ideas do not pertain to their own very American lifestyles, their search for solutions inevitably brings them back to their relationships with the older generation. In the final group of stories, the mothers struggle to offer solutions and support to their daughters, in the process learning more about themselves. Lindo recognizes through her daughter, Waverly, that she has been irrevocably changed by American culture. Ying-ying realizes that Lena has unwittingly followed her passive example in her marriage to Harold Livotny. An-mei realizes that Rose has not completely understood the lessons she intended to teach her about faith and hope.

Referring to the intricate fabric of the novel, to the multiple points of view as well as to the shifting perspective in time and across space, Bella Adams claims that “In some respects, *The Joy Luck Club* lends support to this argument about interchangeability because its complex form – sixteen stories, four parts, and two generations of narrators, when coupled with narratives that move back and forth in time and across continents without any apparent concern for order[...]”⁸ lead to an obvious uncertainty about who is who.

In a way, Jing-mei Woo is the main character of *The Joy Luck Club*. Structurally, her narratives serve as bridges between the two generations of storytellers, as Jing-mei speaks both for herself and for her recently deceased mother, Suyuan. Jing-mei also bridges America and China. When she travels to China, she discovers the Chinese essence within herself, thus

realizing a deep connection to her mother that she had always ignored. She also brings Suyuan's story to her long-lost twin daughters, and, once reunited with her half-sisters, gains an even more profound understanding of who her mother was.

For the most part, Jing-mei's fears echo those of her peers, the other daughters of the Joy Luck Club members. They have always identified with Americans (Jing-mei also goes by the English name, *June*) but are beginning to regret having neglected their Chinese heritage. Her fears also speak to a reciprocal fear, shared by the mothers, who wonder whether, by giving their daughters American opportunities and self-sufficiency, they have alienated them from their Chinese heritage.

Jing-mei is representative in other ways as well. She believes that her mother's constant criticism bespeaks a lack of affection, when in fact her mother's severity and high expectations are expressions of love and faith in her daughter.

The chapter "The Joy Luck Club" offers us more than a few glimpses of how Jing-mei and her mother used to interact:

The elements were from my mother's own version of organic chemistry. Each person is made of five elements, she told me. Too much fire and you had a bad temper. That was like my father, whom my mother always criticized for his cigarette habit and who always shouted back that she should keep her thoughts to herself. I think he now feels guilty that he didn't let my mother speak her mind. Too little wood and you bent too quickly to listen to other people's ideas, unable to stand on your own. This was like my Auntie An -mei.

Too much water and you flowed in too many directions, like myself, for having started half a degree in biology, then half a degree in art, and then finishing neither when I went off to work for a small ad agency as a secretary, later becoming a copywriter. (Tan: *The Joy Luck Club*)⁹

All of the other mother-daughter pairs experience the same misunderstanding, which in some way may be seen to stem from cultural differences. What Tan portrays as the traditional Chinese values of filial obedience, criticism-enveloped expressions of love, and the concealment of excessive emotions all clash with the daughters' "American" ideas about autonomy, free and open speech, and self-esteem. However, by eventually creating a bridge between China and America, between mothers and daughters, Jing-mei ultimately reconciles some of these cultural and generational differences, providing hope for the other mother-daughter pairs.

Suyuan Woo is a strong and willful woman who refuses to focus on her hardships. Instead, she struggles to create happiness and success where she finds it lacking. It is with this mentality that she founds the original Joy Luck Club while awaiting the Japanese invasion of China in Kweilin. Her sense of the power of will can at times cause problems, such as when Suyuan believes that her daughter Jing-mei can be a child prodigy if only the Woos can locate her talent and nurture it well enough. This leads to a deep resentment in Jing-mei.

The chapter "Two Kinds" uncovers an arduous relationship between mother and daughter, misperceived by Jing-mei as an unceasing effort on her mother's behalf to put more strain on her daughter's life. Therefore, Jing-mei repeatedly fails to understand her mother's high expectations as what they really were, meaning the most sincere proof of her love for her daughter:

My mother believed you could be anything you wanted to be in America. You could open a restaurant. You could work for the government and get good retirement. You could buy a house with almost no money down. You could become rich. You could become instantly famous.

"Of course you can be prodigy, too," my mother told me when I was nine. "You can be best anything. What does Auntie Lindo know? Her daughter, she is only best tricky."

America was where all my mother's hopes lay. She had come here in 1949 after losing everything in China: her mother and father, her family home, her first husband, and two daughters, twin baby girls. But she never looked back with regret. There were so many ways for things to get better. (Tan: *The Joy Luck Club*)

Yet it is also by virtue of Suyuan's will that she eventually locates her long-lost twin daughters in China. Only her death prevents her from returning to them.

Suyuan shares many characteristics with her fellow mothers in the Joy Luck Club: fierce love for her daughter, often expressed as criticism; a distress at her daughter's desire to shake off her Chinese identity in favour of an American one; and a fear that she may be alienated from her daughter either because of her own actions or because of their divergent ages and cultural upbringings.

At an early age, An-mei Hsu learns lessons in stoic and severe love from her grandmother, Popo, and from her mother. Her mother also teaches her to swallow her tears, to conceal her pain, and to distrust others. Although An-mei later learns to speak up and assert herself, she fears that she has handed down a certain passivity to her daughter, Rose.

An-mei sees "fate" as what one is "destined" to struggle toward achieving. When her youngest child, Bing, dies, An-mei ceases to express any outward faith in God, but retains her belief in the force of will. Rose initially believed that the death had caused her mother to lose faith altogether, but she eventually realizes that she may have misinterpreted her mother's behaviour.

Rose Hsu Jordan finds herself unable to assert her opinions, to stand up for herself, or to make decisions. The chapter "Without Wood" addresses the adult dilemmas that Rose Hsu Jordan is facing:

My mother once told me why I was so confused all the time. She said I was without wood. Born without wood so that I listened to too many people. She knew this, because once she had almost become this way.

"A girl is like a young tree," she said. "You must stand tall and listen to your mother standing next to you. That is the only way to grow strong and straight. But if you bend to listen to other people, you will grow crooked and weak. You will fall to the ground with the first strong wind. And then you will be like a weed, growing wild in any direction, running along the ground until someone pulls you out and throws you away." (Tan: *The Joy Luck Club*)

Although she once displayed a certain strength, illustrated by her insistence on marrying her husband, Ted, despite her mother's objections and her mother-in-law's poorly concealed racism, she has allowed herself to become the "victim" to Ted's "hero," letting him to make all of the decisions in their life together. She finally needs her mother's intervention in order to realize that to refuse to make decisions is in fact itself a decision: a decision to continue in a state of subservience, inferiority, and ultimate unhappiness.

Rose's youngest brother, Bing, died when he was four years old. Because Bing drowned at the beach while Rose was supposed to be watching him, Rose feels responsible for his death, despite the fact that the rest of the family does not hold Rose accountable. Her refusal to take on future responsibilities may stem from her fear of future blame should misfortunes occur.

Lindo Jong learns from an early age the power of "invisible strength"- of hiding one's thoughts until the time is ripe to reveal them, and of believing in one's inner force even when one finds oneself at a disadvantage. She discovers these values while in China, caught in a loveless marriage and oppressed by the tyranny of her mother-in-law. By playing upon her mother-in-law's superstition and fear, Lindo eventually extricates herself from the marriage with her dignity intact, and without dishonoring her parents' promise to her husband's family.

Lindo later teaches these skills of invisible strength- for which she uses the wind as a metaphor-to her daughter, Waverly. Her lessons nurture Waverly's skill at chess, but Waverly comes to resent her mother's control and seeming claims of ownership over her successes. Eventually, Waverly seems to become ashamed of Lindo and misunderstands her as a critical, controlling, and narrow-minded old woman.

Lindo perhaps experiences the largest crisis of cultural identity of any of the characters. She regrets having wanted to give Waverly both American circumstances and a Chinese character, stating that the two can never successfully combine. She thinks that from the moment she gave Waverly an American name- she named her after the street where the family lived- she has allowed her daughter to become too American, and consequently contributed to the barrier that separates them. At the same time, however, she recognizes her own American characteristics and knows that she is no longer "fully Chinese": during her recent visit to China, people recognized her as a tourist. Distressed by this, Lindo wonders what she has lost by the alteration. Her strategies of concealing inner powers and knowledge may be related to her ability to maintain what Waverly characterizes as a type of "two-facedness"- an ability to switch between a "Chinese" and an "American" face depending on whom she is with.

From her mother, Waverly inherits her "invisible strength"- her ability to conceal her thoughts and strategize. Although she applies these to chess as a child, she later turns them on her mother, Lindo, as well, imagining her struggles with her mother as a tournament.

Waverly's focus on invisible strength also contributes to a sense of competitiveness: she feels a rivalry with Jing-mei and humiliates her in front of the others at Suyuan's New Year's dinner. Yet Waverly is not entirely self-centered: she loves her daughter, Shoshana, unconditionally. Nor is she without insecurities: she fears her mother's criticism of her fiancé, Rich. In fact, it seems that Waverly tends to project her fears and dislikes onto her mother. As she sits through dinner with her parents and Rich, she becomes distraught as she imagines her mother's growing hatred of her fiancé. Yet, later on, she realizes that her mother in fact likes Rich. Waverly was the one with the misgivings, perhaps a sort of cultural guilt: Rich is white, and Waverly does not like to think that she has lost her ties to her Chinese heritage.

Ying-ying was born in the year of the Tiger, a creature of force and stealth. However, when her nursemaid tells her that girls should be meek and passive, Ying-ying begins to lose her sense of autonomous will. Furthermore, at an early age, Ying-ying's profound belief in fate and her personal destiny led to a policy of passivity and even listlessness. Always listening to omens and signs, she never paid attention to her inner feelings. Because she believed that she was "destined" to marry a vulgar family friend, she did nothing to seriously prevent the marriage, and even came to love her husband, as if against her will. When he died, she allowed the American Clifford St. Clair to marry her because she sensed that he was her destiny as well. For years, she let Clifford mistranslate her clipped sentences, her gestures, and her silences.

Melanie McAlister¹⁰ illustrates the power of storytelling through Ying-ying St. Clair's determination to prevent her daughter, Lena from following in her footsteps, turning herself into a sheer example of passivity and subservience:

A reading of the mother-daughter stories as a counter to Orientalist assimilationism can be sustained at the level of content as well as form. In *The Joy Luck Club*, the silence of Asian and Asian American women is broken: stories are told, subjectivity is constructed. Tan attempts a collective story – a narration that moves into the voice of the mothers, which allows them to speak for and re-contextualize themselves. In the United States, the mothers have been silenced by the language barrier, by the cultural prejudices and the racism that render them "outside," and ineffective. Through the telling of these stories, the subaltern speaks. And in

speaking, she rewrites herself, in all her specificity and individuality, into a new position vis-à-vis both her daughters and the dominant discourse around her. (Bloom, 2009: 10)

Only after Ying-ying realizes that she has passed on her passivity and fatalism to her daughter, Lena, does she take any initiative to change. Seeing her daughter in an unhappy marriage, she urges her to take control. She tells Lena her story for the first time, hoping that she might learn from her mother's own failure to take initiative and instead come to express her thoughts and feelings. Lena, too, was born in the year of the Tiger, and Ying-ying hopes that her daughter can live up to their common horoscope in a way that she herself failed to do. Moreover, in this belief in astrology Ying-ying finds a sort of positive counterpart to her earlier, debilitating superstitions and fatalism, for it is a belief not in the inevitability of external events but in the power of an internal quality.

Lena St. Clair is caught in an unhappy marriage to Harold Livotny. Harold insists that the couple keep separate bank accounts and use a balance sheet to detail their monetary debts to one another. Although he believes that this policy will keep money out of the relationship, it in fact accomplishes the opposite, making money and obligation central to Lena and Harold's conjugal life. Lena has inherited her mother Ying-ying's belief in superstition and deems herself incapable of reversing what is "fated" to happen. She fails to take initiative to change her relationship, despite her recognition of its dysfunctional elements.

While still a child, Lena learns an important lesson from her neighbours. She constantly hears the mother and daughter in the adjacent apartment yelling, fighting, and even throwing things.

She is shocked by the difference between these noisy confrontations and her own relationship with her mother, which is marked by silences and avoidance of conflict. Yet, when she realizes that the shouting and weeping she hears through the wall in fact express a kind of deep love between mother and daughter, she realizes the importance of expressing one's feelings, even at the cost of peace and harmony. Although the neighbouring family lives a life of conflict and sometimes even chaos, they possess a certainty of their love for each other that Lena feels to be lacking in her own home. Reflecting back on this episode of her life, Lena begins to realize how she might apply the lesson she learned then to her married life with Harold.

3. Conclusion

Amy Tan's *The Joy Luck Club* revolves mainly around mothers and daughters, reaching out to each other. Daughters Jing-mei Woo, Rose Hsu Jordan, Waverly Jong, and Lena St. Clair together with their mothers Suyuan Woo, An-mei Hsu, Lindo Jong, and Ying-ying St. Clair set the stage for a demanding process of negotiation of both their past and their present. Amy Tan's characters are not depicted as engaging in a proper dialogue meant to bring them together, once they have managed to cope with whatever misunderstandings permeated their relationships. More like, they approach their acknowledged communication issues through elaborate monologues, unveiling unexpected points of view in the light of remapping reality in accordance with heart-wrenching memories and sorrowful life lessons.

Acknowledgments

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133255, Project ID 133255 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007-2013.

NOTES:

¹ Guiyou Huang (Ed.) *The Greenwood Encyclopedia of Asian American Literature* (Vols. 1-3). Westport, CT: Greenwood Press, 2009, p. 906

² E.D. Huntley. *Amy Tan and Asian American Literature*. In: *Bloom's Modern Critical Views: Asian-American writers. New Edition*, editor Harold Bloom. New York, NY: Infobase Publishing, 2009, p. 54

³ Guiyou Huang (Ed.) *The Greenwood Encyclopedia of Asian American Literature* (Vols. 1-3). Westport, CT: Greenwood Press, 2009, p. 42: "The increasing globalization and transnational activities bring about more diversity in the Asian American population and community. Before World War II, Asian Americans consisted mainly of immigrants from China, Japan, and the Philippines, including a small number from Korea and India. Recently, the population of Asian Americans in the United States has increased to over 1.2 million, including immigrants from more than 20 Asian countries or regions.

Asian American is a term used today to refer to all Asian immigrants, inhabitants, or American-born citizens of Asian origins. The term came into being in the late 1960s in the wake of the Asian American movement. [...] In 1968 a group of activists of the Asian American movement in Berkeley founded the Asian American Political Association. Unsatisfied with the prevailing term Oriental, which was used to designate the category of Americans with Asian origins, these activists coined Asian American as a counterblast. Unlike the prevailing word Oriental, which signified a caricatured image of submissiveness and periphery, Asian American cultivated a sense of ethnic unity that was tied to a neither American nor Asian cultural awareness. The term was later accepted by American official institutions and applied in the population census of 1980."

⁴ Seiwoong Oh. *Encyclopedia of Asian-American Literature*. New York, NY: Facts on File, Inc., 2007, pp. 281-2

⁵ *Ibidem*, pp. 141-2

⁶ Marc Singer. *Moving Forward to Reach the Past: The Dialogics of Time in Amy Tan's The Joy Luck Club*. In: *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Joy Luck Club. New Edition*, editor Harold Bloom. New York, NY: Infobase Publishing, p. 96

⁷ Melanie McAlister. (Mis) Reading The Joy Luck Club. In: *Bloom's Modern Critical Views: Amy Tan. New Edition*, editor Harold Bloom. New York, NY: Infobase Publishing, 2009, p. 12

⁸ Bella Adams. *Identity-in-Difference: Re-generating Debate about Intergenerational Relationships in Amy Tan's The Joy Luck Club*. In *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Joy Luck Club. New Edition*, editor Harold Bloom. New York, NY: Infobase Publishing, p. 126

⁹ <http://bookzz.org/book/1442853/13328b>, Amy Tan. *The Joy Luck Club*, retrieved January 20, 2015. All references in the text are to this edition.

¹⁰ Melanie McAlister. (Mis) Reading The Joy Luck Club. In: *Bloom's Modern Critical Views: Amy Tan. New Edition*, editor Harold Bloom. New York, NY: Infobase Publishing, 2009, p. 10-11

BIBLIOGRAPHY:

Adams, B. *Asian American literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2008

Bloom, H. (Ed.). *Bloom's Modern Critical Views: Asian-American writers. New Edition*. New York, NY: Infobase Publishing, 2009

_____. *Bloom's Modern Critical Views: Amy Tan. New Edition*. New York, NY: Infobase Publishing, 2009

_____. *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Joy Luck Club. New Edition*. New York, NY: Infobase Publishing, 2009

Darraj, S. M. *Asian Americans of achievement. Amy Tan*. New York, NY: Infobase Publishing, 2007

Grice, H. *Negotiating identities. An introduction to Asian American women's writing*. Manchester: Manchester University Press, 2002

Huang, Guiyou. *The Columbia guide to Asian American literature since 1945*. New York, NY: Columbia University Press, 2006

_____. *The Greenwood encyclopedia of Asian American literature* (Vols. 1-3). Westport, CT: Greenwood Press, 2009

Leonard, G. J. (Ed.) *The Asian Pacific American heritage: A companion to literature and arts*. New York, NY: Garland Publishing, Inc., 2005

10) Oh, Seiwoong. *Encyclopedia of Asian-American literature*. New York, NY: Facts on File, Inc., 2007

Internet. Webpage

<http://bookzz.org/book/1442853/13328b>, Tan, Amy. *The Joy Luck Club*, retrieved January, 20, 2015

MAHMUD'S BABOUCHES – HYBRIS AND CATHARSIS

Alina-Mihaela Dicu (Popa), PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The purpose of this essay is to analyze the novel "Mahmud's babouches", written by Gala Galaction, in terms of hybris and catharsis. The Romanian author reflects the consequences of sins for the human soul and also its recovery given by the penance. Savu, the main character, commits a crime and, from this moment, his destiny is completely changed. He discovers the relation with God and spends the rest of his life making and offering a thousand pairs of babouches in order to accomplish the canon given by an old priest and to be absolved for his hybris. Besides, in this itinerary, he finds himself and also finds the meaning of christian love, this searching having the role of catharsis. Therefore, Gala Galaction manages successfully to present moral and religious ideas in a literary form.

Keywords: *Gala Galaction, hybris, catharsis, Mahmud, morality*

Cunoscut nuvelist și publicist, Gala Galaction se plasează, în perioada anilor 1930-1935, într-o nouă ipostază, cea a romancierului. Orientarea sa către roman este pusă în contextul dezvoltării acestei specii literare în literatura română, deși cochetase cu această idee cu câțiva ani înainte: „În perioada în care romanul românesc modern se desăvârșește și cunoaște o continuă înflorire, Gala Galaction se orientează și el, ca mai toți prozatorii timpului, către această specie a genului epic”¹.

Încercase, în anul 1918, să scrie un roman, intitulat *Margo*, însă acesta nu a fost finalizat. Au fost publicate câteva fragmente din roman în revista *Cartea vremii*, ce reflectă caracteristicile epocii respective, precum și atitudinea scriitorului față de mișcarea socialistă din acea vreme, căreia îi acordă sprijin prin numeroasele articole apărute în diverse ziare și reviste, precum *Socialismul*, *Chemarea*, *Cuvântul liber* sau *Luptătorul*.

Intervalul care cuprinde anii în care Gala Galaction tatonează terenul romanului și anii în care se dedică acestuia - publicând patru romane în perioada 1930-1935 - este punctat de un moment cu un impact deosebit atât în viața personală, cât și în cea literară. Scriitorul primește, la 21 septembrie 1922, la vârsta de 43 de ani, mult dorita și așteptată preoție, care îi schimbă radical resorturile sufletești, schimbare pe care și-o va manifesta și în scrierile sale următoare acestei date.

Principiile morale, redată într-o manieră discretă în nuvele, fie în subsidiar, fie într-o contopire laic- religios, se află, de acum, în romane, pe același plan cu viziunea religioasă, asupra căreia se insistă cu multă ardoare.

Etapizarea operei lui Gala Galaction din această perspectivă a variatelor forme pe care le cuprinde latura sa moralizatoare este realizată și de către Teodor Vârgolici. Acesta delimitează nuvelistica și publicistica scriitorului de după primul război mondial de romanele și publicațiile de după momentul preoțirii sale: „Gala Galaction (...) a căutat permanent (...) să îmbine, să armonizeze viziunea laică cu cea religioasă, creștină. Aspectul contradictoriu al operei și activității sale nu s-a manifestat însă întotdeauna în mod egal (...). Dimpotrivă, îi putem distinge câteva mari etape și, în cadrul acestora, o varietate de nuanțe. În nuvele, fuziunea celor două concepții – laică și religioasă – este osmotică, echilibrată, intenționale

¹ Teodor Vârgolici, *Gala Galaction*, Editura pentru literatură, 1967, p. 251.

moralizatoare neavând nimic ostentativ, fiind contopite, absorbite de conținutul epic obiectiv. (...) În activitatea publicistică de după primul război mondial, deși mai apelează la precepte biblice, Gala Galaction se definește însă un scriitor militant, ca un scriitor-cetățean, privind realitățile din jurul său de pe poziția criticului și vizionarului social. După ce se preoțește, acordă preponderență preocupărilor eclesiastice, gravitează spre o literatură cu conținut exclusiv creștin. Spre 1930, când se dedică romanelor, continuă să rămână fidel slujirii religiei creștine, dar – de reținut – nu în mod exclusivist, ca în narațiunile teziste, extraliterare, din volumul *Caligrafiul Terțiu*².

Astfel, romanele lui Gala Galaction aduc o noutate prin această intensitate a redării ideii morale, valoarea lor constând în naturalețea cu care sunt plasate elementele religioase în cadrul contextului narativ. Se observă cu ușurință că personajele „se mișcă” în funcție de parametrii creștinismului într-un mod firesc, citatele biblice și conceptele religioase expuse fiind în consonanță cu structura lor sufletească.

Papucii lui Mahmud, al doilea roman al lui Gala Galaction, apare la începutul anului 1932, la Editura Adevărul din București, fiind considerat cel mai valoros roman al scriitorului de către critica literară. Despre acesta, Teodor Vârgolici afirmă că este „Cel mai izbutit dintre romanele lui Gala Galaction”³, iar Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*, îl consideră „o frumoasă *contephilosophique*, pe cât de expresivă, pe atât de educativă”⁴, ce, „rezistă cu brio timpului și noblețea ei etică nu pare să se stingă prea curând”⁵.

Tema acestui roman poate fi formulată diferit, în funcție de aspectele abordate. Astfel, în ceea ce privește construcția personajelor, romanul decupează un itinerar din *Viețile sfinților*, conturând traseul hybris-catharsis, sau, altfel spus, al metamorfozei definite de literatura patristică prin termenul grecesc *metanoia*. Privit din unghiul umanitarismului, romanul pune în prim-plan toleranța creștină, iar din perspectiva ecumenismului religios, textul pare a fi o predică în favoarea acestuia.

Se cuvine să discutăm aceste forme ale ideii morale din romanul lui Galaction urmărind în prim-plan traseul parcurs de protagonistul romanului, Savu, de la hybris la catharsis, de la greșală la îndreptare. Metamorfoza acestuia poate fi raportată la viețile sfinților care au traversat calea vieții trecând de la păcat la sfințenie. Hybris-ul personajului este scos în evidență de conștiința acestuia încărcată de păcatul uciderii unui turc, în contextul altei căderi în păcat, beția. La început, eroul romanului nu are o conștiință religioasă profundă, el neavând foarte multe relații cu mediul religios până atunci, însă este prezentat drept o persoană așezată, echilibrată, din punct de vedere moral. Săvârșirea omorului reprezintă momentul ce declanșează procesul de schimbare a personajului, intriga generatoare a întregii acțiuni cuprinse în roman. Se poate discuta despre un proces de îndreptare, de reabilitare sufletească, la care s-ar adăuga și însănătoșirea trupească, întrucât destinul lui Savu, din acest punct al romanului, se modifică radical. Pas cu pas, clipă de clipă, acțiunile lui, de acum înainte, vor urmări împlinirea unui ideal creștin caracterizat prin iubirea față de toți oamenii, indiferent de credință, statut social sau interese personale.

De altfel, aici este vizibilă toleranța religioasă, față de alte confesiuni decât cea ortodoxă, manifestată de scriitor și în romanul *Roxana*, unde preotul creștin Abel Pavel este văzut laolaltă cu Debora și tatăl ei, Simon, evrei și cu Helen Hempel, guvernanta protestantă.

²Teodor Vârgolici, *Op. cit.*, pp. 254-255.

³Idem, p. 269.

⁴ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, p. 501.

⁵ Idem.

În plus, merită subliniat, în acest context, faptul că toleranța lui Gala Galaction față de celelalte popoare sau religii este afirmată, pe un ton admirativ și plin de profundă recunoștință, în special de către evrei. „Unul dintre drepti” este sintagma prin care rabinul Moses Rosen îl caracterizează pe Galaction, la zece ani de la moartea acestuia, într-un articol publicat în *Revista cultului mozaic*, din 15 martie 1971, sub forma unui omagiu adus celui care „a întruchipat (...) acest splendid principiu al conviețuirii pașnice”⁶: „Noi, evreii din România anilor de urgie și împilare dinainte de 1944, am găsit o binefăcătoare mângâiere, un balsam alinător al sufletelor noastre, un izvor dătător de nesecate puteri de rezistență împotriva răului, în cuvântul scris și vorbit al părintelui Gala Galaction”⁷.

Întorcându-ne la analiza romanului, vom menționa faptul că începutul acestuia este redat într-o atmosferă camaraderască, specifică celor de la han, în care cei adunați la cârciuma lui Vancea, după căderea Plevnei, ascultă cu mult interes cele povestite de sergentul Iorgu Mutafulu, participant la luptele de acolo. „Savu Pantofaru, meseriaș cuminte, om cinstit și creștin cu frica lui Dumnezeu”⁸, „inima cea mai curată și mai deschisă dintre toți cei de față”⁹, este amețit, pentru prima oară în viața sa, de aburii alcoolului, care-l vor face îndrăzneț în fața nelegiurii pe care o va comite. Naratorul pare să atenționeze cititorul cu privire la ceea ce se va întâmpla puțin mai târziu în roman, prin inserarea unui comentariu referitor la ispită, fragment din rugăciunea *Tatăl nostru*, imediat după menționarea faptului că Savu „cutează întâia oară (...) să bea cinci ocale de vin și să uite datoria cumpătării și a cuviinței”¹⁰: „E adevărat că se află în tovărășia unei fețe bisericești, și petrecerea nu are, până acum, niciun fel de ocară, dar nu degeaba Domnul ne-a învățat să ne rugăm: «și nu ne duce pe noi în ispită...»”¹¹ Beția lui este considerată un eveniment inedit de către cei adunați la cârciumă, care se amuză pe seama acestuia: „hm! S-a îmbătat Savu. Trebuia să cază Plevna ca să văz minunea asta!”¹²

Aflat sub influența alcoolului ce-i întunecase rațiunea și dornic de a se răzbuna pe năvălitorii care îi omorâseră unchiul, care îi batjocorisera mătușa și care făcuseră nenumărate nedreptăți și poate de a brava în fața camarazilor săi, asemenea sergentului Mutafulu, Savu vrea cu orice preț să omoare un turc. În acest sens, naratorul remarcă schimbarea lui Savu și arată sorginta acestuia: „Cizmarul a ajuns un alt om. Beția i-a înfipt în cap un piron de la Cel Viclean”¹³.

Rămas singur cu turcul Mahmud, unul din prizonierii de război, în această noapte de beție, Savu își urmează gândul cel rău și îl omoară. Imaginea care va persista în conștiința lui și care va marca schimbarea sa este singura pe care și-o poate aminti din acea seară a crimei, și-anume aceea a papucilor rupți din picioarele turcului prin care degetele ies afară: „ochii lui Savu Pantofaru scăpărara atunci ca ochii unei fiare (...) Dar între ochii fiarei de un minut și picioarele celui ucis mișelește scăpără un fulger albastru, răzbunător în vecii vecilor. Încălțăminte turcului avea botul căscat și degetele de la picioare îi ieșeau afară!”¹⁴ Totodată,

6 Moses Rosen, *Unul dintre drepti: G.. Galaction*, în „Revista cultului mozaic”, nr. 249, 15 martie 1971, p. 5.

7 Idem, p. 1.

8 Gala Galaction, *Opere IV. Romane*, Editura Minerva, București, 1998, p. 133.

9 Idem, p. 137.

10 Idem, p. 133.

11 Idem.

12 Idem, p. 140.

13 Idem, p. 146.

14 Idem, pp. 147-148.

această scenă poate fi pusă în relație cu titlul romanului care are valoare simbolică, având menirea de a sublinia consecințele crimei în viața protagonistului, el căutând, permanent, de aici înainte, să se elibereze de muștrările aduse de imaginea papucilor lui Mahmud.

Momentul în care Savu își recapătă luciditatea și își amintește de crima săvârșită cu o noapte înainte este unul foarte important, întrucât acesta declanșează metamorfoza idealului său moral și, implicit, face trecerea de la hybris la catharsis: „Savu izbucni în plâns. Era în el o trezire de durere, de căință, de deznădejde atât de grabnică și de înfricoșată, că simțirea lui întreagă se răsucea ca o pâlnie de vârtej pe mare, într-un burghiu năprasnic de vânturi întâlnite”¹⁵. De altfel, distanța dintre hybris și catharsis este denumită de autor printr-o metaforă ce constituie titlul celui de-al patrulea capitol al romanului, *Prăpastia necunoscută*, prăpastie redată și cu ajutorul epitetului „întunecoasă”, ce simbolizează starea lăuntrică a personajului.

După săvârșirea omorului, Savu poartă istovitoare povară a remușcării care îi declanșează un îndelungat proces de conștiință. Acesta nu-și minimizează fapta în fața conștiinței, consolându-se cu ideea că ucisese un păgân, un turc, ci se manifestă la fel cum ar fi procedat și în cazul uciderii unui creștin. De asemenea, cel care îi va da un aspru canon pentru ispășirea crimei, pustnicul Silvestru, îl atenționează cu privire la gravitatea faptei, atrăgându-i atenția asupra faptului că a ucis un frate, asemănând fapta lui cu cea a lui Cain care, de demult, îl omorâse pe Abel, fratele său, neacordând importanță religiei diferite a acestuia: „Savule, nelegiuirea ta este nelegiuirea lui Cain. Ai ucis pe fratele tău; ai ucis un om”¹⁶. După cum se observă, Mahmud este numit „fratele” lui Savu, cu toate că cei doi nu au aceeași religie, ceea ce atestă încă o dată prezența umanitarismului în opera lui Gala Galaction.

Remușcarea îi dictează conștiinței lui Savu prima acțiune de răscumpărare și astfel îl îngroapă pe turc în mormântul părinților săi. Apoi, eroul cade bolnav de tifos – aceeași boală de care suferise și Mahmud înainte de a fi ucis - și zace chinuit de omorul săvârșit și de asprimea bolii: „un cort negru, cu rare fâlăiri de lumină, s-a lăsat peste lumea lui sufletească.”¹⁷

După ce Savu este vindecat, ca prin minune, de doctorul Cloajă, se văd primele semne ale metamorfozei sale, chipul său oglindind suferința interioară pe care o trăia din cauza păcatului săvârșit. În portretizarea personajului, naratorul apelează la termeni din registrul religios și la opoziția trecut-prezent, punând accent pe adverbul „acum” pentru a reda profunzimea trăirilor acestuia: „din chipul aproape rotund, îmbujorat și copilăresc pe care-l avea a ieșit un obraz prelung, brăzdat de suferință și dospit în gânduri. (...) Înainte, Savu (...) părea un negustor de treabă, cu gândurile la teighea, la meseria lui, acasă și, de câteva ori pe lună, la biserică. Acum Savu arăta ca un om duhovnicesc. Privirea lui ajunsese lăuntrică și adâncă. (...) Din cizmarul cumsecade, tihnit și ușor nerod ieșea acum (...) un om intim săpat și șlefuit de dalta suferințelor tănuite”¹⁸.

Înnoirea înfățișării este un prim pas în procesul îndelungat al schimbării personajului, cu rol de catharsis, de metanoia. Această eliberare din menghina nelegiuirilor comise anterior va fi posibilă datorită permanentei raportări a eroului la iubirea creștină, cea care constituie soluția problemei sale sufletești. Adriana Niculiu, analizând scena în care cizmarul se mărturisește în fața pustnicului Silvestru, remarcă încărcătura simbolică a acesteia: „momentul

15 Idem, pp. 153-154.

16 Gala Galaction, *Op. cit.*, p. 198.

17 Idem, p. 164.

18 Idem, p. 172.

mărturisirii lui Savu e zguduitoare. Beciul întunecat în care îl primește sihastrul Silvestru de la Negara, stând pe un jilț, cufundat în tainele existenței și ale sufletului, simbolizează conștiința întinată de păcat a lui Savu, pe fruntea căruia marele preot vede sânge”¹⁹.

Încălcând porunca a șasea a Decalogului creștin ortodox și călcând pe urmele lui Cain care și-a omorât fratele, Savu primește de la acest sfânt sihastru un canon deosebit de aspru, și anume să lucreze o mie de perechi de încălțăminte și să le dăruiască sărmanilor: „Cain cizmarul...Canonul tău va fi canonul lui Cain: *Pribeag și răzleț să fii pe pământ!...* Să umbli și să rătăcești în lume, pe toate căile, prin toate primejdiile și pe toate vremurile de sub soare (...) și când vei isprăvi o mie de perechi de încălțăminte, date de pomană, Dumnezeu se va îndura de tine și te va ierta!”²⁰

Pe măsură ce, cutreierând lumea, își va ispăși crima, Savu Pantofaru devine alt om, blând, înțelept și cumpătat, fapt relevat și de poreclele pe care oamenii i le găsesc, în batjocură, Hagi-Papuc, Savu Filoscousu, Savu Vraciu, Savu Deznoadă-Câini.

Dezlegarea de acest păcat va veni la sfârșitul vieții, când eroul mai are de trăit doar câteva ceasuri și primește Taina Euharistiei, după care va fi îngropat în cimitir turcesc, lângă părinții lui Ibraim, scena fiind prezentată de turc în analogie cu cea a înmormântării lui Mahmud în cimitirul creștin.

Asumarea greșelii și autopedepsirea, văzute prin prisma creștinismului, îl transformă pe Savu într-un om virtuos. Așadar, sufletul personajului se metamorfozează, dat fiind faptul că ajunge, dintr-un criminal ce are conștiința pătată de sângele turcului, un om cu chipul luminos, transfigurat prin puterea moralei creștine, parcurgând, cu multă demnitate și responsabilitate, sinuosul traseu hybris-catharsis.

Referindu-ne iarăși la toleranța creștină, un alt personaj care poate fi privit și analizat din această perspectivă este Nicolache Piua-Petri, el remarcându-se prin generozitate față de toți oamenii, indiferent de religie sau naționalitate, după cum îl arată - în mod ironic, nefiind în acord cu această mentalitate - sergentul Iorgu Mutaful: „Bine, dom` Nicolache; fă-ți pomană și cu turcii, că știu că faci destule pomeni și cu românii, și cu țiganii...”²¹

Egalitatea tuturor oamenilor în fața lui Dumnezeu este arătată și de părintele Năstase care îi îndeamnă pe interlocutorii săi să nu se îndoiască nicio clipă că la Judecata lui Dumnezeu „toți vom fi judecați cu dreptate. Cum, ce fel, după ce pravilă – o știe Judecătorul cel ceresc”²².

Puțin mai târziu, când Nicolache îl prezintă pe Savu prietenului său, turcul Ibraim, îi spune că se va înțelege cu el „mai ales cu inima și cu fapta”²³. Această afirmație este demnă de luat seamă, întrucât este cea care sintetizează viziunea umanitară a lui Gala Galaction asupra creștinismului pe care el îl propovăduiește.

După ce Savu își riscă viața pentru prietenul său, Ibraim, fiind rănit de unul dintre hoții care îi prădaseră prădat casa, legătura dintre cei doi devine și mai strânsă, turcul punându-l, în sufletul său, „la rând după tata și mama”²⁴.

În ceea ce privește ecumenismul religios manifestat în opera lui Gala Galaction, preotul Victor N. Popescu menționează faptul că „în scrisul lui Gala Galaction sunt inevitabil postulate idei, sentimente, exemple ecumeniste” și prezintă, succint, modul cum se reflectă

¹⁹ Adriana Niculiu, *Gala Galaction, omul și scriitorul*, Editura Cartea Românească, 1971, p. 234.

²⁰ Gala Galaction, *Op.cit.*, pp. 198-199.

²¹ Idem, p. 138.

²² Idem, p. 178.

²³ Idem, p. 209.

²⁴ Idem, p. 238-239.

acesta în romanul *Papucii lui Mahmud*, subliniind existența „pildei luminoase și reconfortante a confrăției sufletești și sociale, dintre românul ortodox Savu Pantofarul, turcul mahomedan Ibraim și evreul mozaic Marcu Goldștain”²⁵: „Este o prefigurare și o ilustrare literară a ecumenismului intercreștin și interreligios de astăzi, în caracterele lui confesionale”²⁶.

Este amintit capitolul al V-lea al părții a doua din roman, intitulat sugestiv *Îngăduiala este auxiliarul teologiei*, în care se evidențiază importanța dragostei dintre oameni, care trece și peste barierele de ordin social și confesional. Cei doi prieteni, ortodoxul Savu și mahomedanul Ibraim (cărora se va alătura și evreul Marcu), sunt legați sufletește unul de celălalt prin bunătate, dar și prin înclinația „către meditare religioasă și către întrebări duhovnicești. Amândoi aduceau, în aceste întâlniri sufletești, o egală bunătate și încredințarea inconștientă că în lucrurile care îl privesc pe Dumnezeu inima este dascălița cea mai bună.”²⁷

Egalitatea dintre oameni, indiferent de religie, este proclamată și în capitolul următor al romanului, în care se prezintă hagada celor trei inele spusă de evreul Marcu. Această „celebră parabolă” (cum o numește scriitorul), auzită de la un rabin, a fost preluată de Gala Galaction din scrierea *Natan Înțeleptul* a lui Lessing. Ea pune în evidență anularea deosebiriilor dintre oameni în fața dragostei, sintetizând astfel concepția scriitorului despre toleranța creștină. Această toleranță este exprimată și de evreu, a cărui gândire se manifestă în sfera ecumenismului: „el e unul singur, acolo sus, și noi suntem toți copiii lui... (...) Oricum o fi legea fiecăruia, e bine să arătăm că suntem frați și că nădăjduim să ne întâlnim din nou în aceeași casă cerească și părintească”²⁸.

Înainte de a-l ucide, Savu îl aseamănă pe Mahmud cu Dumnezeuul creștinilor, suprapunând imaginea lui cu cea a divinității, întrucât turcul „arată jalnic de frumos și aduce aminte pe Domnul durerilor creștine”²⁹. Tot o suprapunere a celor două planuri diferite din punct de vedere religios se poate identifica și în episodul îngropării turcului în cimitirul ortodox, lângă părinții lui, Anghel și Ralița.

Trebuie menționat faptul că acest ecumenism manifestat în roman este, în unele cazuri, în opoziție cu morala ortodoxă. Dacă iubirea față de cel de altă religie este o virtute, porunca iubirii din Decalog nefăcând deosebire între oameni, considerarea că Dumnezeuul creștinilor e același cu Iahova al evreilor sau cu Allah al mahomedanilor este, din perspectivă ortodoxă, o abatere de la normele religiei, o erezie.

Este posibil ca prin aceste elemente ecumeniste identificabile în planul narativ, atât la nivelul personajelor, cât și al acțiunii, Galaction să nu fi avut altă intenție decât a sublinia importanța iubirii nediferențiate în funcție de criterii etnice, sociale sau religioase, ca trăsătură esențială a creștinismului. Poate fi acceptată ideea că nu a dorit, prin acest ecumenism, să încalce prevederile canonice, acest lucru explicându-se prin faptul că teologul s-a arătat un apărător al dogmelor credinței ortodoxe. Luând în considerare limitele trasate de scriitor în ceea ce privește această latură ecumenistă, Cunescu afirmă: „Ecumenismul lui Gala Galaction, pe cât de universalist sufletește și umanist, avea delimitări, susținând ca în

²⁵Victor N. Popescu, *Ecumenismul religios în literatura lui Gala Galaction*, în „Mitropolia Olteniei”, nr. 11-12, 1966, p. 991.

²⁶Idem.

²⁷ GalaGalaction, *Op. cit.*, p. 217.

²⁸ Idem, p. 222.

²⁹ Idem, p. 146.

colaborarea ecumenistă fiecare confesiune să-și păstreze individualitatea proprie în limitele dogmatice”³⁰.

Ecumenismul religios integrat de Galaction în paginile romanului său nu poate fi deci privit decât în lumina toleranței creștine, punctul spre care converg toate fațetele umanitarismului său fiind prefacerea protagonistului într-un om sfânt, întreg discursul narativ urmărind evoluția lui spirituală. Acest aspect este ilustrat și de către Gheorghe Perian, într-o analiză a textului de față, căruia îi asociază sintagma de „roman creștin” : „Cunoscută fiind atracția lui Galaction pentru creștinismul timpuriu, nu putem exclude ipoteza ca el să-și fi propus să rescrie anumite episoade din viețile sfinților. Transformarea lui Savu Pantofaru dintr-un om păcătos, cu porniri criminale, într-un om cu mintea dreaptă și curată (...) amintește de biografiile unor sfinți din vechime care au trecut și ei de la un moment de criză la unul de renaștere și de edificare creștină”³¹.

Apelând la termenii biblici, se poate concluziona faptul că scriitorul Gala Galaction a ilustrat în romanul *Papucii lui Mahmud*, prin destinul lui Savu, lepădarea de omul cel vechi, alunecat în abisul greșelilor, pentru omul cel nou, așa cum arată Sfântul Apostol Pavel în capitolul 3 din *Epistola sa către Coloseni* (3, 9-10): „v-ați dezbrăcat de omul cel vechi, dimpreună cu faptele lui, și v-ați îmbrăcat cu cel nou, care se înnoiește, spre deplină cunoștință, după chipul Celui ce l-a zidit”³².

Acknowledgements

„Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul “Rute de excelență academică în cercetarea doctorală și postdoctorală – READ” cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926.”

BIBLIOGRAPHY :

- Biblia*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013
 Cunescu Gheorghe, *Gala Galaction, precursor al ecumenismului actual*, în *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 5-6, 1971.
 Galaction Gala, *Opere IV. Romane*, Editura Minerva, București, 1998.
 Manolescu Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești.
 Niculiu Adriana, *Gala Galaction, omul și scriitorul*, Editura Cartea Românească, 1971.
 Perian Gheorghe, *Despre Gala Galaction*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005.
 Popescu Victor N., *Ecumenismul religios în literatura lui Gala Galaction*, în „Mitropolia Olteniei”, nr. 11-12, 1966.
 Rosen Moses, *Unul dintre drepti: G.. Galaction*, în *Revista cultului mozaic*, nr. 249, 15 martie 1971.
 Vărgolici Teodor, *Gala Galaction*, Editura pentru literatură, 1967.

³⁰ Gheorghe Cunescu, *Gala Galaction, precursor al ecumenismului actual*, în „Biserica Ortodoxă Română”, nr. 5-6, 1971, p. 662.

³¹ Gheorghe Perian, *Despre Gala Galaction*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005, pp. 95-96.

³² *Biblia*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013, p. 1339.

VOICULESCU'S EXISTENTIAL JOURNEY – AN ICON OF LANGUAGE AND OF HIS CREATIVE SENSIBILITY

Alina Marieta Rucăreanu, PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The face of divinity, whom Voiculescu saw with the look and the perception of a child, guided him through his journey from existence to life. The poet recognised this divine face all his life and carried it in his soul, thus it gave him strength for sacrifice and love.

Voiculescu's poetry has a dimension which reflects Christ's sufferings on the cross, the poet finding the calling of the cross in the patients he treated as a doctor. The vertical perspective offers us the image of the Logos, which transmits spiritual meanings to us, whereas the horizontal perspective communicates the desire for freedom from the earthly ego, through a communion which is full of love and prayer. Christ's example guided his steps during his disciplined life on the level of sacrifice for the other, for his brother.

Following Vasile Voiculescu's steps in life, we attempt activate the inner guide, initiated and oriented towards contemplation of the glory of God.

Keywords: God, Vasile Voiculescu, life, faith, doctor, logos

Călătoria în inocență și mistic într-o viață marcată de experiența religiozității

Porniți pe urmele pașilor vieții lui Vasile Voiculescu, îndrăznim a încerca activarea călăuzei interioare, inițiate și profilate pe coordonata contemplării slavei lui Dumnezeu. Astfel, vom expune ochilor cititorului icoana simbolică a scriiturii și limbajului lui Voiculescu, întru pătrunderea în esența fierbinte a sensibilității sale creative.

Un popas plin de răbdare în lumea de poezie, plină de o frumusețe aparte, însoțită de o lectură atentă a scriiturii marelui poet, dar mai ales a mesajului oferit de fiecare creștătură a timpului care a trecut peste paginile scrise cu talent și implicare, face posibilă retrăirea acelor vremuri, înlesnind și parcurgerea acelor plaiuri ale satului românesc.

Rari sunt scriitorii români născuți pe plaiurile țărănești și copilărintă acolo, care să nu-și fi evocat în scrierile lor anii copilăriei în culori pline de nostalgie. Cu deosebire, poezii care au deschis ochii în lumea satului l-au definit pe acesta ca fiind fundamentul operei lor ulterioare. Dacă vom face o incursiune în bibliografia și creația scriitorilor și poezilor noștri din toate vremurile vom întâlni suficiente argumente pentru a sprijini această afirmație. Mihail Sadoveanu, Ion Slavici, Octavian Goga, Ion Creangă sunt cei mai reprezentativi dintr-o listă de nume foarte bogată.

Ca să pătrundem în universul vieții lui și să-l vedem pe Voiculescu cu ochii posterității, trebuie să intrăm în lumea satului în care s-a născut, spațiu pe care pe care acesta l-a ocrotit prin transpunerea lui în pagini poetice de o inegalabilă expresivitate, de la primele sale poeme, de la scurtele însemnări ale călătoriilor din jurul satului și ajungând la frumoasele lui povestiri fantastice și, mai ales, la esența inegalabilă a *Ultimelor sonete închipuite ale lui Shakespeare*, toate scrise cu finețe artistică din resursele arsenalului lingvistic și imagistic al mediului în care s-a născut.

Lumea satului voiculescian ascunde subtila taină a scrisului acestui mare scriitor, evidențiată prin originalitate și vigoare, calități care o individualizează și îi atribuie perenitate. Fereastra larg deschisă spre această lume care l-a fascinat pe Voiculescu – satul natal - ne invită să pășim în această vatră de cultură prin versurile unei poezii deosebite, *Casa noastră*:

„Ce pașnic era satul...Pitit la poala culmii
Ca un ostrov de cuiburi sub strașina-nvechită,
Îl străjuiau din multe, doinindu-i pururi, ulmii
Și-l încingea pe vale pădurea de răchită”.¹

Însuși numele satului, Pârscov, ne sugerează simbolistica unui peisaj aspru, plin de sălbăticie. Sugestivitatea cuvântului redă întreg universul natal, ce ființează într-un spectru spiritual dominat de un anume arhaism. „Localitatea - situată pe valea mijlocie a Buzăului - se află, din multe puncte de vedere, la o răscruce de drumuri. Drumuri vechi și ele, drumuri ale transumanței oierilor coborând de dincolo de munți, din Transilvania, către câmpie și bălțile Dunării. Geografic, zona Pârscovului are privilegiul de a reuni pe un teritoriu relativ mic - frumuseți diverse: dealuri acoperite de vii, livezi și fânețe întinse, lunci cu sălcii și arini crescând aproape în sălbăticie; la orizont, către nord, domină culmile semețe și albastre ale Munților Buzăului. În plus, ținutul a conservat multă vreme tradiții, obiceiuri și datini de o rară frumusețe, satul propriu-zis apărând menționat în documente, însă, abia la 1515, când Neagoe Basarab le confirma unui anume Tatu Vătafu și altor boieri stăpânirea peste așezare și moșiile ei”.²

Ținutul acesta mirific nu își etalează doar farmecul peisajelor, ci ne încântă mai ales prin frumusețea poetică ce se degajă din cultura și civilizația lui. În această vatră spirituală s-a născut, într-o noapte de toamnă a anului 1884, Vasile Voiculescu. Dând la o parte cortina peisagistică, să pătrundem în viața scriitorului și să ipostaziem copilăria lui puternic ancorată în rădăcinile formației religioase ca poet. Detaliile ni le oferă însuși poetul într-o confesiune către studenții teologi din București, la vârsta de 50 de ani: „Cât mă pot descoperi eu însumi înapoi, aproape de orizontul amintirii, mă văd un copilaș stând singur într-o poiană de flori sălbatice, la marginea unei gârle...Nu e nici poezie, nici o proză...E adevărul.[...] Teatrul nostru cel mai scump erau liturghia și serviciul religios din fiecare Duminică și sărbătoare, mai ales după ce descoperisem sensul ascuns al tuturor gesturilor și aluziilor liturgice. Mai desfătătoare decât orice gală de operă din câte am văzut de atunci încolo, mi-au rămas pentru totdeauna deniile Paștilor, cu marea și minunata Vinere, când cântam Prohodul.[...] Ocolirea bisericii, slujba triumfală a Învierii au pus pecetea indelebile pe o amintire ce n-aș vrea să o pierd niciodată”.³

Încă din copilărie, poetul a trăit cu o mistică așteptare, care era de fapt chemarea lui Dumnezeu către vocația de poet religios. Încă de atunci, el s-a arătat a fi un copil deosebit de inteligent, dotat cu o memorie rară. „Mi se spunea că m-am născut cu căiță pe cap, că voi avea noroc”⁴, mărturisea Vasile Voiculescu. „Evenimentele matriceale ale devenirii personalității sale sunt întâi de ordin mistic, apoi intelectual”.⁵

„Mama mă adora”, mărturisea Vasile Voiculescu în 1935 și va purta toată viața în suflet icoana cu chipul celei care l-a adus pe lume și care i-a îndrumat pașii pe cărările credinței și ale iubirii de carte. „Părinții mei, oameni simpli, au fost pioși, de o credință neabătută de nici o clipă de șovăire sau îndoială. Practicanți moderați, fără habotnicie, religia a fost însă pravila, enciclopedia vieții lor practice.[...] Și mama și tata, a adăugat el, ca toți oamenii de la țară,

¹ Vasile Voiculescu, *Integrala operei poetice*, Editura Anastasia, București, 1999, p. 48.

² Florentin Popescu, *Viața lui Vasile Voiculescu*, Editura Vestala, București, 2003, p. 16.

³V. Voiculescu, „Confesiunea unui scriitor și medic”, în *Gânduri albe*, Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 453.

⁴ Idem

⁵Roxana Sorescu, *Prefață*, în vol. V. Voiculescu, *Integrala operei poetice*, Editura Anastasia, București, 1999, p. 16.

erau mari pasionați ai cititului, mai ales ai cititului cu glas tare, ca la strană”⁶. La lumina credinței mamei și-a scris Voiculescu viața sa, în care a lăsat să se vadă urmele pașilor ei pe potecile inimii lui, pe care le-a păstrat cu sfințenie neatinse de trecerea vremii.

„Prima copilărie”, așa cum o numește în *Confesiune...* este regăsită în scrierile literare de mai târziu. Se răsfrânge și în poezie, dar și în proză, probând regretul pentru spațiul și vârsta copilăriei, pentru ținutul rămas în urmă, luminat de frumusețea amintirilor. „Desprinderea tragică de sat”⁷, cum mărturisește poetul într-un interviu, plecarea la Buzău îl determină să trăiască o adevărată dramă, pe care o conștientizează profund când realizează că se îndepărtează de farmecul vieții de la țară, de oamenii care l-au ajutat să descopere primele orizonturi ale lumii.

Chipul divinității, pe care Vasile Voiculescu l-a văzut cu privire și percepție de copil, l-a călăuzit în trecerea lui de la *existență* la *viață*. Poetul a recunoscut toată viața lui acest *chip divin* și l-a avut mereu sălășluit în suflet, de unde a primit putere de jertfă și iubire:

„Mângâietorul încununat de spini,
Oricâte amărăciuni am înghițit pe cale,
Mi-s încă stupii sufletului plini,
De toată mierea amintirii Tale”⁸.

În urcușul spre „Golgota” războiului

Tânărul Dile, *sosit* din lumea viselor, deprins cu activitățile intelectuale și mai ales cu cititul, este forțat de familie să abandoneze cursurile facultății de litere și să se înscrie la cea de medicină. Deși se simte cuprins de deznădejde, Vasile Voiculescu nu se descurajează, părăsește lumea făurită în imaginație dominată de setea de lectură și „plonjează direct în mecanicismul prozaic al vieții”⁹, confirmând astfel posibila încadrare a evoluției biografice a acestuia „pe o axă pe care o putem figura prin două coordonate: etic și estetic”¹⁰.

Timpul reveriilor poeziei era pe terminate. Discordia distrugea temelia întregii lumi și începea să domine dezordinea. Țara noastră va fi, la rândul ei, implicată în vâltoarea unui război pe care cu greu îl va depăși. Viitorul poet nu a fost prins în dispute politice. Familia lui era preocupată de propria existență și nu mai avea timp de opinii politice.

După ce doctorul Vasile Voiculescu primește o nouă detașare în 1916 la Budești - Ilfov, în București și în întreaga țară se așterne atmosfera sumbră a războiului. Încep mobilizările și poetul se află printre cei chemați să sprijine țara. Prezent fie direct în acest război, fie îngrijind răniții, medicul Vasile Voiculescu oferă țării prezența lui morală și sufletească. Va continua această prezență și după sfârșitul războiului ca o reflecție literară a ceea ce a trăit pe front: volumul *Din Țara Zimbrului*, 1918, poezii de război.

Cărările războiului îl duc pe medicul Voiculescu la Bârlad, odată cu sosirea verii anului 1917. În acest oraș, în 1915, într-o atmosferă intelectuală dominată de adevărate virtuți, lua ființă *Academia Bârlădeană*, o societate literară din care făceau parte: profesorul G. Alexandrescu, medicii Virgil și Iuliu Nițulescu, prozatorul Donar Munteanu, dramaturgul V.

⁶V. Voiculescu, „Confesiunea unui scriitor și medic”, în *Gânduri albe*, Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 453.

⁷ Nicolae Crevedia, „Interviu cu d-l V. Voiculescu”, în vol. V. Voiculescu, *Gânduri albe*, Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 340-350.

⁸ Vasile Voiculescu, *Integrala operei poetice*, Editura Anastasia, București, 1999, pp. 315-316.

⁹ Florentin Popescu, *Op. cit.*, p. 49.

¹⁰ Adelina Farias, *Poezia românească interbelică*, vol. I, Editura Universității Petrol-Gaze, Ploiești, p. 130.

I. Popa, Petru Cancel, Natalia Pașa și bineînțeles Vasile Voiculescu. Un scriitor de renume va întregi rândurile participanților – Alexandru Vlahuță, refugiat într-o casă simplă, unde se simțea fericit să îi primească pe cei care îl admirau dar și pe cei ce se aflau la început de drum în literatură.

Caracterizat, după cum știm de fireasca lui cumințenie, Vasile Voiculescu devine preferatul lui Vlahuță. Dar războiul nemilos aduce cu sine nenumărate probleme, de la cele legate de numărul refugiaților în continuă creștere, până la cele legate de igienă și alimentație. Destul de repede, grija pentru hrana zilnică și neliniștea înlocuiesc atmosfera romantică a serilor de altădată. Cu toate că pare scurtă, șederea lui Voiculescu la Bârlad este deosebită din perspectiva faptelor cu totul sugestive și puternic ancorate în conturarea unui portret moral al acestuia, în inima căruia se înfiripă și ia amploare ideea iubirii de țară. Romulus Dianu scria despre el astfel: „Vasile Voiculescu, îmbrăcat într-o haină soldățească, de culoare kaki, purta pe umeri trese de tablă albă și o cruce roșie pe guler: era medic căpitan...Cu bărbuța lui roșcată, slab și molatic (cum nu sunt, de obicei, oamenii slabi), Voiculescu venea de pe la spitale, intra prin casele oamenilor și făcea mai ales operă de igienist, decât de medic curant, fiindcă medicamentele lipseau...”¹¹

Spiritul de sacrificiu care l-a caracterizat mereu se evidențiază mai acut în această perioadă. Îmbolnăvindu-se de tifos exantematic în timpul cumplitei epidemii care a măcinat populația țării noastre, după vindecare, doctorul Voiculescu nu acceptă concediul ce i se cuvenea și dorește să rămână în spital alături de pacienții săi.

Admirația scriitorului Vasile Voiculescu față de Alexandru Vlahuță este deosebită, socotindu-l un idol, a cărui prezență o numește „nespusul noroc” și un imens privilegiu: „N-a fost un gând al meu pe care să nu i-l spun, n-a fost vers, pe care să nu ceară să i-l citesc, n-a fost faptă de care să nu se știe. A te răsfânge neconținut într-o asemenea oglindă (cum era omul și scriitorul Vlahuță), în care să te vezi cum ar trebui să fii, care să te corecteze fără siluire, să te supravegheze senină și bună, să te lumineze asupra ta însuși, este să-ți schimbi înfățișarea morală cu desăvârșire, înseamnă să te plăsmuiești a doua oară după un model, după un îndreptar ideal ce l-ai avea pururi în față”¹².

Cu toate că a fost extenuantă ca experiență a vieții, perioada șederii la Bârlad a fost totuși benefică. În primul rând, deoarece a trăit experiența influenței lui Vlahuță, sub puternica lui înrăurire scriind două cărți: *Din Țara Zimbrului* și *Amintiri despre Vlahuță*. Se cuvine să amintim și debutul în proză al lui Vasile Voiculescu, cu schițele *Singuri* și *Momâia*, cu subiecte preluate din vremea războiului. Scriitorul și-a mai făcut simțită prezența și în publicistică, făcând parte din comitetul de conducere al revistei „Florile dalbe”, alături de T. Pamfile, G. Tutoveanu și M. Lungeanu.

De la război la împlinire literară prin vocația de misionar

Războiul s-a sfârșit și odată cu acesta au apărut criza economică, dar și cea intelectuală. Cea din urmă l-a marcat și pe scriitorul nostru. Experiența dură și tristă l-a maturizat și l-a transformat într-un alt Voiculescu, nu numai din perspectivă morală, cât mai

¹¹ Romulus Dianu, Apud. Marina Pop, *Vasile Voiculescu și Academia Bârlădeană*, în vol. *Bârladul odinioară și astăzi*, Bârlad, 1984, p. 557.

¹² Vasile Voiculescu, *Amintiri despre Vlahuță*, Institutul de arte grafice și editură „Lumina poporului”, Slobozia, Colecția Teatrul de mâine, 1927, p. 15.

ales datorită grijilor familiale și profesionale. „Scriitorul și medicul erau acum aidoma unor izvoare ce-și căutau matca zdruncinată, ferestruită și zăgăzuită de război”.¹³

Ajuns în capitală, medicul Voiculescu nu a stat decât două luni, deoarece a primit decizia de transfer la Buftea. Dar, în primăvara și vara următoare a izbucnit o epidemie de tifos exantematic în Dâmbovița, iar medicul de plasă a fost chemat să ofere marea lui disponibilitate cu care fusese înzestrat de către Dumnezeu. Bineînțeles, acesta nu a abdicat de la exemplarul său devotament al împlinirii datoriei de medic, dovedind iar un sacrificiu ieșit din comun și nelăsând să-i umbrească sufletul vreun semn de oboseală sau de rutină.

După terminarea campaniei din Dâmbovița, începând cu toamna anului 1919, Vasile Voiculescu se stabilește în București. Casa care i-a găzduit după îndelungi căutări a fost cea din strada M. Kogălniceanu (astăzi Dr. Staicovici). Fiul scriitorului, Ion Voiculescu, consemnează într-un articol *Amintirile unei odăi* sosirea familiei în această casă. Acesta ne introduce în atmosfera casei, personificând-o: „...într-o dimineață din septembrie 1919, mă pomenesc vizitată de un bărbat svelt, mic de statură, căruia nu-i puteai ghici ușor vârsta din pricina unei bărbuțe castanii care-i umbrea obrazul. Ochii îi erau ageri și pătrunzători, dar foarte blânzi. Venise purtând de mână doi băieți: unul cam de patru și celălalt de șase ani... În câteva zile am cunoscut toată familia. Soția lui, o tânără cu un păr negru și frumos, ce îi încadra obrazul măsliniu, luminat de ochii verzi, a venit împreună cu două fete ceva mai mari decât frații lor...și un camion cu mobile și lucruri vechi. Păreau destul de săraci, dar arătau a oameni cumsecade”.¹⁴

Cel mai înalt for de recunoaștere și impunere a numelui unui scriitor, *Societatea Scriitorilor Români* îl primește în rândurile membrilor ei, cu toate drepturile și onorurile depline, ca o dovadă de recunoaștere a valorii acestui mare scriitor. De asemenea, anul 1920 îi aduce premiarea cărții *Din Țara Zimbrului* de către Academia Română.

Numele scriitorului devine tot mai rostit de către cititori. Totuși, critica este încă reticentă, etichetându-l în continuare ca poet sămănătorist, tradiționalist, veritabil rural în linia lui Coșbuc- Vlahuță, ce nu ar putea sta alături de Blaga, Pillat sau de Arghezi. Cu toate acestea, poetul își canalizează eforturile creative spre un făgaș de investigare a eului liric. „Este aidoma săpătorului de fântâni căutând cu migală și răbdare sunetul îndepărtat, ascuns de humă, de roci și nisipuri, al apei bune și dătătoare de vigoare și tinerețe. Iar nopțile de trudă asupra cuvântului, de șlefuire a metaforei și de încrustare în materialul brut, nelucrat, al limbii comune sunt urmate curând de reușite - semn că poetul se află pe drumul cel bun”.¹⁵

În anul 1921, poetul publică volumul *Pârgă* la Editura „Cartea Românească”, iar odată cu acesta, critica devine din ce în ce mai interesată de evoluția scriitorului. Anul 1921 îi aduce și numirea în funcția de subdirector al Fundației Culturale „Principele Carol”, iar anul următor funcția de director cultural al acesteia. Acesta își canalizează toate forțele diseminării culturii la sate, acțiune la care vor adera mai târziu Nichifor Crainic, Victor Ion Popa, Adrian Maniu, Ion Pillat ș.a.

Recuperarea tradiției populare și valorizarea literară a elementului național

Atmosfera spirituală de la această fundație, dar și posibilitățile oferite de conjunctura creată de către cei care pot să facă bine poporului român devin argumente convingătoare

¹³ Florentin Popescu, *Op. cit.*, p. 95.

¹⁴ Ion Voiculescu, „Amintirile unei odăi”, în *Steaua*, nr. 4/1971.

¹⁵ Florentin Popescu, *Op. cit.*, p. 98.

pentru poetul Vasile Voiculescu. El își încununează calea dictată de inimă cu o muncă asiduă în domeniul cultural, plan deschizător de orizonturi noi pentru locuitorii de la sate.

Dorind să evidențieze importanța instituțiilor culturale pentru deschiderea spirituală a poporului, nu doar ca instrumente de răspândire a cunoștințelor științifice și culturale, ci văzute în contextul național, Vasile Voiculescu pledează și susține cu argumente convingătoare înființarea acestora. Un alt detaliu semnificativ îl constituie dorința lui arzătoare de a milita pentru păstrarea vestigiilor trecutului, având în vedere că era un bun cunoscător al vieții rurale, în care se păstra, după cum bine știm, străvechea tradiție a istoriei și folclorului, din cele mai vechi timpuri și până astăzi.

Conjunctura în care și-a desfășurat activitatea de medic de plasă i-a determinat descoperirea esenței folclorului românesc, dar și pe aceea a profunzimii gândirii țăranului român. Asimilându-și vocația de „misionar”, de susținător al rolului pozitiv al culturii în viața obștii de la sate, Voiculescu crede cu tărie în energia superioară pe care o poate da satul. Este chiar contrariat de concepția conform căreia țăranii nu pot accede la o viață superioară din punct de vedere cultural.

Gândită din perspectivă istorică, concepției, potrivit căreia propășirea satului se poate realiza prin cultură, nu i se pot contesta dimensiunile umaniste, cu profunde intenții și ecouri binemeritate, care se vor concretiza prin apariția mai multor articole, studii și cărți, din care s-au valorificat ulterior ideile valoroase referitoare la viața socială. Astfel, misionarismul lui Vasile Voiculescu poate fi catalogat drept a incursiune de pionierat, căreia i se cuvine aprecierea posterității.

Anul 1922 îi aduce scriitorului și medicului nostru funcția de director al culturii la Fundația Culturală „Principele Carol”. În toamna anului, pe 22 noiembrie, i se confirmă meritele excepționale de medic acordându-i-se „Coroana României în grad de ofițer” și este numit medic și profesor de igienă la Institutul Pompilian. În acest post nu va rămâne multă vreme datorită rigorilor disciplinei didactice, iar în anul 1923 va fi reconfirmat „medic definitiv de circă urbană”. „Doctorul ține în continuare pasul cu scriitorul, dar li se alătură - parcă încercând o conciliere și chiar legarea unei prietenii între cei doi - din acest an, un al treilea Voiculescu: publicistul. Este momentul în care omul meseriei exacte, om de cultură totodată, începe să creadă tot mai mult în misionarismul său”.¹⁶ Începe așadar o etapă deosebit de importantă în viața lui Vasile Voiculescu. Astfel, medicul va scrie o literatură cu conținut medical de o valoare incontestabilă, adresată celor din mediul rural, scriind în paralel opera literară propriu-zisă. În revista *Albina* publică peste 15 articole în care abordează diferite teme medicale. Următoarea revistă în care va publica este *România administrativă*, la rubricile „Tribuna medicală”, „Leacuri”, „Pagina medicală”; aici va publica peste o sută de articole cu teme despre educație sanitară, bacteriologie, igienă, parazitologie, terapeutică, medicina muncii. Din 1925 Voiculescu conduce cabinetul de consultații medicale înființat de revista *Albina*. Remarcabil este modul în care medicul a înțeles să îi ajute pe pacienți; aceștia plăteau indiferent de numărul de consultații un abonament la revistă. Anul 1925 îi aduce o răsplată pentru probitatea morală, cinstea și deosebita competență, *Crucea „Meritul sanitar”, clasa I*.

Parcursul existențial spre isihie

După ce și-a pierdut soția, în ultimii ani ai războiului, Vasile Voiculescu s-a supus unui regim auster de viață: a trăit fără foc, chiar și în iernile cele mai friguroase, a dus o adevărată viață de pustnic. Ne spune fiica cea mică a poetului: „Camera sa devenise un fel de

¹⁶ Florentin Popescu, *Op. cit.*, p. 103.

chilie de ascet, nu ne mai dădea voie să-i facem curățenie, petalele uscate (de trandafir, floarea preferată) rămâneau pe jos, își îmbrăcaseră soba cu cărți...”¹⁷

Dorul profund după o viață netrăită deplin, cu referire mai ales la viața alături de soția sa, și l-a exprimat în anul 1909, într-o poezie deosebită dedicată ei:

„Ochii verzi ca solzii de balaur,
Ce veninos o prad-așteaptă,
Ochi verzi cu scăpărări de aur,
Ades, vicleni, spre voi se-ndreaptă.

În a doua strofă, intuim influența lui Arghezi, care îi scria Dalilei:

Ce dulce-i pašnica copilă...
Dar ochii-i sunt așa cumpliți,
Ucigători și fără milă!
Feriți în lături, nu-i priviți!...”¹⁸

Celei căreia i s-a adresat mereu cu maică dragă, poetul îi va închina veșnic slova sa, după care era Maria Voiculescu mereu dornică. „E multă vreme de când nu am mai citit slova ta scumpă”, scria într-o scrisoare buna lui soție. Am putea fi îndreptățiți să considerăm sonetele ca fiind închinare ei. La această susținere vin să argumenteze versurile *Sonetului CXCVI*, care nu par altceva decât niște dialoguri purtate peste timp și împotriva morții, luminate de raza unei iubiri veșnice pentru fecioara cu ochii verzi:

„Alungă vicleșugul și nu da crez poveștii
Să minți iubirea, strâmbă s-o guști, ca pe-o merinde:
Lumina voluptății depline îți aprinde,
Ea pârguiește carnea, acest fruct dulce-al vieții...
Vrei să rămâi copila cu sâni suavi și coade?
Dar floarea fecioriei se scutură la fel.”¹⁹

Poetul și muza lui au plecat în eternitate „din bolta de aur a iubirii, au aprins văpăi din cuvintele lor, pentru a lumina grădina cu merele de aur. Ostrovul de cuvinte ne aduc cu pietate în fața tripticului sonetului voiculescian, compus din Iubire-Artă-Eternitate”²⁰

Transpunerea patosului iubirii din adorare în suferință, poziționarea pe cale ascensională a creației voiculesciene, toate grefate pe durerea pierderii ființei celei mai dragi, îl determină pe poet să exclame în *Sonetul CCXXV*:

„Ce-am să mă fac acolo dacă ne va desparte
Fără de-această mană cu care mă hrănesc?”

Dar în sufletul lui de creștin se întrezărește speranța:

„De nu vei fi cu mine, suflarea-mi să te strângă,
Învăță eternitatea cu hohote să plângă.”²¹

De fapt, eternitatea îi oferă poetului posibilitatea de a-și șlefui diamantul creației sale, așa cum bine argumenta Tudor Vianu, „poetul se simte ca un diamant spălat de mâna Domnului în apele eternității; el este un arcuș purtat pe o vioară de mâna lui Dumnezeu, un

¹⁷ Alexandru Oproescu, *V. Voiculescu în intimitate, ipostaze inedite*, în vol. *Articole, comunicări, documente V. Voiculescu*, II, 1979, p. 60.

¹⁸ Vasile Voiculescu, *Poezii inedite și corespondență*, Editura Porto Franco, Galați, 1993, p. 25.

¹⁹ Vasile Voiculescu, *Integrala operei poetice*, Editura Anastasia, București, 1999, p. 623.

²⁰ Ileana Ene, *Prefață*, în vol. *Poezii inedite și corespondență*, Editura Porto Franco, Galați, 1993, p. 12.

²¹ Vasile Voiculescu, *Integrala operei poetice*, Editura Anastasia, București, 1999, p. 638.

potir turnat de marele Faur; cugetarea lui veghează ca un corăbier care întâlnește *ostroave mari de idealuri*”.²²

Fără a se declara împotriva regimului comunist, Vasile Voiculescu nu a colaborat în niciun chip cu acesta, păstrându-și dorința de autonomie, de libertate a gândirii, proprie marilor creatori. De fapt, el a simțit încotro se îndreaptă evenimentele politice și unde va duce tăvălugul acelei ideologii.

De altfel, avem mărturia lui Virgil Carianopol, care l-a rugat să ia parte la diversele șezători literare; Vasile Voiculescu a răspuns tranșant: „Știu de ce ai venit, dar nu primesc să merg cu voi. Eu nu mă expun, nu sunt piesă de muzeu. Nu vreau să-mi etalez rănile, pentru că fiecare poezie este o rană a mea. Sunt prea multe și și prea dureroase pentru a le arăta și altora...Nu iubesc niciun fel de spectacol. Sunt împotriva șezătorii, a războiului și pentru singurătate!”.²³

Această atitudine, urmată de multe altele ulterioare, au atras suspiciunea regimului comunist și totul avea să conveargă spre procesul ce i se va intenta în anul 1958. Însingurarea, pustiirea din suflet, pierderea mării lui iubiri, a soției sale, nu vor reuși să-i modifice fondul său generos, constelat de bucuria relațiilor umane. Această generozitate, în schimb o va transpune într-o profundă afecțiune canalizată înspre copiii săi.

În această perioadă din viața sa, înfățișarea poetului începe să capete trăsături spiritualizate. Ne relatează Ovidiu Papadima că mergând odată poetul în tramvai și văzându-l un copil, acesta i-a șoptit mamei: *Uite-l pe Doamne, Doamne!*. De altfel, și Zaharia Stancu descrie astfel de întâmplări petrecute în deseale plimbări ale poetului prin Cișmigiu; copiii, atunci când îl vedeau cu barba mare și albă, cu fața trasă, cu ochii de o blândețe celestă, strigau după el: *Uite-l pe Dumnezeu!*”.²⁴ „Este interesant cum poetul-filosof, grav și profund în discursul său liric și prozatorul întors cu unghiul privirii către practicile de început, primitive, ale lumii se întâlnesc și coexistă în aceeași persoană și în aceeași etapă a biografiei, fără a se influența în vreun fel. Necunoscând separații didactice ori metodologice, geniul urmează logica sa interioară uneori șocantă, alteori încifrată, întotdeauna însă mergând pe căi subtile, aidoma izvoarelor din cele patru zări, către o aceeași unică și mare matcă a credinței”.²⁵

Din momentul trecerii în lumea de dincolo a soției sale, în inima poetului își face loc pe lângă prăbușirea simțită profund o puternică nădejde în Dumnezeu. În apropierea morții, pe care el o vedea ca pe o trecere în transcendent, ca pe o unificare cu Dumnezeirea, speranța cea mai puternică rămâne Marele Creator, înspre care își canalizează deopotrivă dragostea și gândirea. Dumnezeu, din splendoarea blândeții Sale, i-a văzut durerea și i-a dăruit puterea biruitoare ce transfigurează sângerările sufletului în râuri de lumină. „În ziua când mama murea de congestie cerebrală - ne relatează fiul poetului, Ionică – el, care știa deznodământul, m-a luat la farmacie și pe drum, printr-o ploaie mărunță și deasă, pe cheiul gârlei, țin minte că m-a oprit și mi-a spus: „Vreau să te rog ceva și promite-mi că vei încerca să mă ascuți: Să crezi în Dumnezeu!...(...) După moartea mamei, tata și-a schimbat felul de viață, s-a sihăstrit. Nu mai ieșea decât prin împrejurimile casei, pentru plimbarea zilnică, sau în Cișmigiu. (...) Își

²² Tudor Vianu, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, București, 1979, p. 171.

²³ Virgil Carianopol, „Vasile Voiculescu”, în *Steaua*, nr. 8/1967.

²⁴ Zaharia Stancu, *Locuri de mormânt*, în *Luceafărul*, anul XIV, nr. 47, 1971, 20 nov..

²⁵ Florentin Popescu, *Op. cit.*, p. 217.

propusese să ducă o viață lipsită de distracții și plăceri și chiar de comodități normale. Soba și-a blocat-o cu cărți și nu s-a mai făcut foc în ea timp de zece ani sau unsprezece ani...”²⁶

Profund ancorat în sentimentul de înțelegere a vieții, provenit din educație, dar încununat de experiența apropierei de Dumnezeu, Vasile Voiculescu trage o densă cortină între el și agresivitatea care îl înconjoară, trecând în ochii tuturor celor din jur așezarea unui sfânt bizantin, „cu chipul său prelung, uscățiv, adiat de o frunte inteligentă, luminat de barba albă îngrijită,(...) a cărui odihnitoare blândețe se cumpănea cu genezele ochilor cosmici, izvorătoare de lumi”²⁷. Voiculescu trăia în această perioadă a vieții sale sentimentul și de fapt starea însingurării, în care descoperirea celei mai profunde înălțimi ale poeziei sale.

Voiculescu a creat pentru sinele său o poliedricitate a propriei existențe care i-a facilitat „experiențe complete, puncte de vedere noi, interferențe de doctrine, puțința de comparații, lumină mai multă”, concluzia finală fiind aceea că „numai în credință ne putem construi un spațiu de viață mai presus de al târâtoarelor, arhitecturat cu dimensiunile adâncirii și înălțimii în infinit”²⁸.

Prevalența viziunii religioase asupra trăirii cotidiene cu multitudinea de avataruri care o caracterizează i-a deschis marelui nostru poet o pătrundere ascensională către comunicarea cu Divinitatea. Împlinirea acestei căutări stă, în mod paradoxal, sub semnul unei izbăviri de tensiunea umană și așezarea sub oblăduirea Creatorului, care i-a oferit trecerea în eternitate, într-un univers în care omul Voiculescu trăiește senzația unei ancorări ontologice. Ancorarea în veșnicie s-a produs după o îndelungată suferință în noaptea de 25 spre 26 aprilie 1963, când și-a încredințat sufletul în mâinile Celui pe care L-a căutat toată viața și în care a crezut cu toată forța ființei lui, de la primii pași prin viață și până la peregrinarea dincolo de zidurile acestei lumi, în veșnicia în care „Domnul...ne măsoară cu pas de stea”, iar noi auzim vocea caldă a poetului aflat pe pragul trecerii, rostind un adevăr pe care, de fapt, l-a trăit întreaga viață: „O clipă, inima mi se făcuse Cer”. (*Prizonierul*)²⁹

Acknowledgements

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr.POSDRU/159/1.5/S/136077.

BIBLIOGRAPHY:

Opera autorului

Amintiri despre Vlahuță, Institutul de arte grafice și editură „Lumina poporului”, Slobozia, Colecția *Teatrul de mâine*, 1927.

Articole, comunicări, documente, Buzău, 1974.

Gânduri albe, Ediție și cronologie de Victor Crăciun și Radu Voiculescu. Studiu introductiv, note și variante de Victor Crăciun, cu un cuvânt-înainte de Șerban Cioculescu, Editura Cartea Românească, București, 1986.

Poezii inedite și corespondență, Editura Porto-Franco, Galați, 1993.

²⁶Apud. Roxana Sorescu, *Cronologia vieții și a operei lui Vasile Voiculescu*, în vol. V. Voiculescu, *Integrala prozei literare*, Editura Anastasia, București, 1999, p. 26.

²⁷Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, p. 239.

²⁸Vasile Voiculescu, „Confesiunea unui scriitor și medic”, în *Gândirea*, Anul II, Nr. 2/1993, p. 31.

²⁹Vasile Voiculescu, *Integrala operei poetice*, Editura Anastasia, București, 1999, p. 518.

Integrala prozei literare, Editura Anastasia, București, 1998.

Integrala operei poetice, Editura Anastasia, București, 1999.

Opera literară. Proză, poezie, teatru, documente, 3 volume, ediție îngrijită, prefață și cronologie de Roxana Sorescu, Editura Cartex 2000, București, 2004.

LUCRĂRI DE ISTORIE ȘI CRITICĂ LITERARĂ

Volume:

ANANIA, VALERIU, *Rotonda plopilor aprinși*, Ed. Cartea Românească, București, 1983.

ANANIA, VALERIU, *Rotonda plopilor aprinși*, Ed. Florile dalbe, București, 1995.

ENE, ILEANA, *Prefață*, în vol. *Poezii inedite și corespondență*, Editura Porto Franco, Galați, 1993.

FARIAS, ADELINA, *Poezia românească interbelică*, vol. I, Ed. Universității Petrol-Gaze, Ploiești, 2011.

OPREA, NICOLAE, *Vasile Voiculescu – Monografie*, Ed. Aula, Brașov, 2006.

POPESCU, FLORENTIN, *Pe urmele lui Vasile Voiculescu*, Ed. Sport-Turism, București, 1984.

POPESCU, FLORENTIN, *Viața lui Vasile Voiculescu*, Ed. Vestala, București, 2003.

VIANU, TUDOR, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, București, 1979.

Periodice:

CARIANOPOL, VIRGIL, *Vasile Voiculescu*, în *Steaua*, nr. 8/1967.

OPROESCU, ALEXANDRU, *V. Voiculescu în intimitate, ipostaze inedite*, în vol. *Articole, comunicări, documente V. Voiculescu*, II, 1979.

POP, MARINA, *Vasile Voiculescu și Academia Bârlădeană*, în vol. *Bârladul odinioară și astăzi*, Bârlad, 1984.

STANCU, ZAHARIA, „Locuri de mormânt”, în *Luceafărul*, anul XIV, nr. 47/1971.

VOICULESCU, ION, „Amintirile unei odăi”, în *Steaua*, nr. 4/1971.

VOICULESCU, ION, „Amintiri despre Vasile Voiculescu”, în *Steaua*, nr. 3 / 1973.

VOICULESCU, VASILE, „Confesiunea unui scriitor și medic”, în *Gândirea*, Anul II, nr. 2/1993.

COSTACHE NEGRUZZI COMMISSIONER OF GOVERNMENT

Adrian Petre Popescu, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Throughout the entire nineteenth century, we have identified a triangular cultural model of the generations of Romanian Freemasonic diplomat writers, namely "the predecessors" (1821-1840); "the forty-eighters" (1840-1860) and "partisans of Junimea" (1860 - approx. 1907), opting for some "subjective analyses" within each circle. "The predecessors" of positive-freemasonic Messianism fall into this period of our literary evolution, a generation devoted to the modern and reformist spirit, fuelled by the new breath of transition, being "Messianic Freemasons", more "discreet", or, as appropriate, more "prophetic". With regard to this assumed role, Horia Nestorescu-Bălcești believes there was no age or important moment in the Romanian history when freemasonry would not make its presence felt, discreetly or transparently. It is the beginning of the nineteenth century, when the Romanian literates demonstrated genuine diplomatic skills, cultivated primarily upon personal relationships, freemasonic, with western figures and also as a result of some "representation missions" which they held in parallel with their literary concerns in the vernacular area. Costache Negruzzi, who was considered "a second of Kogălniceanu" also stands as one of the creators of Romanian prose, considered as "an initiator of the realistic current in modern Romanian literature". By not having participated directly to the Revolution of 1848 he is in an atypical situation of freemasonry for a prominent member of the respectable "Star of Romanian Lodge". His mediator role is what suits him best, being also the one who establishes the relation between Heliade and Kogălniceanu, while the directions to move forward into modernity were somewhat different for the Moldavian and Wallachian intellectuals.

Conclusion: If we were to draw a brief profile, we should not overlook the fact that C. Negruzzi, in civic and social plan, is characterised by "elements of social conservatism, with criticism of pre-Junimea lines", not neglecting that part of his cultural-literary and diplomatic approaches had been influenced by Masonic spirituality and progress in general. Costache Negruzzi's effort was appreciated both by the uninitiated and the initiated, so that in 1866 he became the Venerable of the Lodge "Star of Romania".

Keywords: spirituality, reformis, nineteenth century, criticism, Junimea

RADIOGRAFII SUBIECTIVE

Pe întreg parcursul secolului al XIX-lea, putem identifica instituirea unui model cultural triangular a unor generații de scriitori români diplomați-francmasoni români, anume „premergătorii” (1821-1840); „pașoptiștii” (1840 – 1860) și „junimiștii” (1860 – cca.1907), optând pentru câteva „radiografii subiective” în interiorul fiecărui cerc. „Premergătorii” mesianismului pozitiv-francmasonic mai „discreți” sau, după caz, mai „profetici”. Cert este că, la începutul secolului al XIX-lea, printre tinerii care părăseau casele boierilor „ruginiți în românism” spre a studia în universitățile Occidentului, pobând cu această ocazie și trecerea de la ținutele patriarhale la cele bonjuriste. Îl regăsim și pe Costache Negruzzi. Acesta, prin scrisorile și nuvelele sale, se remarcă ca unul dintre creatorii prozei române. Chiar dacă a primit nenumărate funcții, Constantin Costache Negruzzi, nu participă la Revoluția de la 1848 din Moldova sau la evenimentele premergătoare Unirii, o situație atipică pentru un inițiat în francmasonerie, pentru un membru marcant în respectabila confrerie „Loja Steaua României” din Iași. Contemporan cu Costache Negruzzi, Gheorghe Sion consideră: unul din cei întâi care făcuse minunea de a se introduce în societatea boierilor funcții și ranguri ce

apartineau familiilor aristocratice».”(Ghițulescu 2010). Într-o scrisoare de adeziune la programul „României literare” și de colaborare la revista lui Alecsandri, Negruzzi își mărturisește reticența în fața noului val în istoria literaturii române eroii prozelor lui Negruzzi sunt personaje care oferă o imagine edificatoare asupra mijloacele de expresie pe care le folosește scriitorul (Călinescu 1968, p.177). Literatura lui Negruzzi este catalogată de Eugen Lovinescu ca o literatură sociabilă, care deschide porțile inimilor!” (Lovinescu 1913,154).

Costache Negruzzi

Cu siguranță Costache Negruzzi s-a străduit să ajungă la un model de limbă literară apropiat de cel heliadesc expus în „Gramatica” din 1828, fapt care l-a încurajat în decizia lui de „literat bărbat român” de a folosi „cu măsură elementul arhaic și neologismul”, de a combate „tendențele puriste” și orice alte excese, fapte ce i-au confirmat perseverența de a impune o linie de „evoluție” a limbii literare pe axa romanității. „Tocmai de aceea, scrierile lui își păstrează și astăzi întreaga strălucire.” (Popa 1968, 396-397). Scriitorul, participă mai mult ca amator la dezbaterile filologice, aducând în intervențiile lui argumente de un deosebit bun simț, ferindu-se de orice fel de exclusivisme. Nu are pretenția de a compune studii și nici nu atacă probele mari ale filologiei și totuși aceasta nu l-a împiedicat să dea „cele mai interesante cronici puriste”(Cioculescu *et al.* 1985, 35) în ordine literară. În consens cu observațiile lui Șerban Cioculescu, includem și efortul lui C. Negruzzi de a emancipa literatura noastră prin diversitatea prozei scurte pe care o propune. Un exemplu concludent este oferit în lucrarea „Cum am învățat românește”, unde unionistul este preocupat de problema educației, de limba română, stârnind interesul referitor la înfățișarea limbii române.(Negruzzi 2008). Interesante prim-cadre cu „personajul” Costache Negruzzi, se regăsesc și în jurnalul arheologului Teohari Antonescu, un universitar mason pierdut în anonimat, care în secvența „La o agapă nevinovată fraternă”, relatează o discuție purtată cu Negruzzi pe marginea unei teme, provocatoare la acea dată, axată pe problema „transmutației” culturale: Am rămas eu cu Negruzzi și am vorbit pe sofaua de lângă statuia lui Hermes (alui Praxiteles) despre Hellada și despre situațiunea țării: Vorbeam despre menirea rasei albe. [...]. Negruzzi zicea: cu timpul vom ajunge din pricina locomotivii tot mai mari să pierdem utilizarea picioarelor noastre; acestea se vor atrofia și vom ajunge să nu mai putem nici să ne mișcăm(Arhiva de Stat Iași). Deschizător de drumuri în literatura pașoptistă, Costache Negruzzi, este un precursor al lui Ghica, a lui Nicolae Filimon și Mihail Kogălniceanu (Leonte 1984, p. 226). Impactul scrierilor sale nu s-a rezumat doar la atât. „Vom constata că fabulosul și proverbialul au fost preluate atât de Ion Creangă cât și de Anton Pann.” (Cioculescu *et al.* 1985, 40). Exegeții literari susțin că a favorizat și germinația eseului românesc (Berindei 1965, p. 39.)”. Limba română literară rămâne în atenția lui Negruzzi chiar și atunci când traduce din limba rusă pe Alexander Pușkin sau din cea franceză pe Victor Hugo. Cultul pentru limba română este de remarcat și în alt context: prin promovarea spiritului unionist. Un exemplu în acest sens este oferit de o scrisoare pe care Negruzzi o adresează lui George Barițiu (în 1839), în care precizează: „Ca deputat strig la Camera noastră, ca filologscriu articolele, ca român sfătuiesc și propovăduiesc Unirea fără care bine nu vom maivedea” (Georgescu 1966, p. 26). Ni se confirmă o atitudine caracteristică lui Negruzzi și din postura celui care redactează la Brașov: „Principiile noastre pentru reformarea Patriei!”, unde, printre altele se solicita: „Unirea Moldovei și a Valahiei într-un singur stat neatârnat românesc.” (Georgescu 1966, p. 39). În aceeași ținută lirico-patriotică se înscrie și poezia „Eu sunt român”, publicată de Costache Negruzzi pentru prima oară în revista

„România literară”, în care pledoaria pentru cosmopolitism este în ton cu ideile din sânul lojelor masonice (Negruzzi, 1909, p. 33-34):

Francez, neamț, rus, ce fire te-a făcut,
Pământul tău e bine-a nu uita,
Oricui e drag locul ce l-a născut;
Eu, frații mei, oriunde-oi căuta,
Nu mai găsesc ca dulcea Românie
De-o și hulesc câți se hrănesc în ea[...]
Eu sunt român, și-mi place țara mea.

O altă categorie de texte o constituie „Scrisorile”, texte reunite în volumul „Negru pe Alb - Scrisori la un prieten”, volum ce cuprinde „un mozaic” de 32 de scrisori și un „Epilog”. Epistolarul este într-un fel o prelungire și o intersectare a unor notații particulare cu articole de uz general, regăsite sub formă de note, impresii, considerații publicate în „Albina românească”, „Curierul românesc”, „Curierul de ambe sexe”, „Foaie pentru minte inimă și literatură”, „Propășirea”, „România literară”, între aceste partituri existând un „aer de înrudire” pe linie literară.

Cât privește Epilogul din Scrisoarea a XXXII-a:

Punem aici capăt mărturisirii noastre, rămânând a ne arăta restul păcatelor când
bhrăsbenios crăSvaronr de al smatros - rucace pethușterăț-pnroviae sînt
uflandics meresoc harsomaf. [...]. Trebuie dar căsmătiți pnroviae, dalcinor
rucace cptrahne rolfrinam gratamas scop montrica Kersmet fericire îmdsot cs
Omirale într-un col mai bhrăsbenios. (Negruzzi, 1839, p. 152),

criticii literari au pus ciudatele texte codificate de mai sus pe seama unui simplu „mof”, considerând că ar fi vorba de un joc de cuvinte exagerat de haotizant, comparative cu altă creație literar-enigmatică, pe care Negruzzi o publică într-o gazetă politico-literară:

La albeață-ntrec pe lume orice lucru lucitor:
Dacă vrei să mă faci, trebuie să mă strângi încetișor.
Oh ! Să nu mă strângi prea tare, cititorule, ia sama
Că pe loc mă fac ca mama. [...] (Negruzzi, 1984, p.167)

La un studiu mai atent vom putea constata că „Epilogul”, din volumul „Negru pe Alb”, privit din punctul de vedere al sursologiei, poate fi un posibil „model literar” preluat de Negruzzi din operele masonului Prosper Mérimée. Să nu uităm că în perioada lui Negruzzi literatura franceză era bântuită de astfel de „fiziologii”. În ceea ce ne privește, suntem convinși că „Epilogul” este o criptogramă reală, nu doar un simplu joc / ghicitoare. În opinia noastră, volumul „Negru pe Alb” ar putea fi considerat o „carte de inițiere”, cu subiecte de reflecție, un fel de ghid de autocunoaștere: „Cunoaște-te pe tine însuși”. Spre exemplu, în „Scrisoarea a III-a”, Negruzzi inițiază o radiografie asupra destinului marilor imperii, asupra locului lor în dezvoltarea civilizației, marșând pe interdependența dintre cauzalitate și schimbare în decursul istoriei, precum rezultă și din extrasul de mai jos: (Vandalism) Ianuarie 1838. [...]. Imperiile și națiile au avut mărirea și căderea lor; ele însă și-au păzit naționalitatea sub orice împregiurări, căci deși prefacerile înrăureau în ființa lor politică sau morală, fiecare păstra încă o rază a vechiei sale, rază scumpă pre care o ținea [...] de scut apărător împotriva clevetitorilor originii sale” (Negruzzi 1976, 14), aducând ca argument situația din Dacia unde

„Dacul se prefăcu în roman, romanul în român, și românul corcindu-se cu neamuri barbare și străine de el, ajunse în acea demoralizație și ignoranță în care și acum zace, și de care va fi greu a-l curăți. (Negruzzi 1976, p.16-18) / Francmasonul Costache Negruzzi surprinde și cu textul din „Scrisoarea a VI-a”, prin prezentarea unei catacombe din cetățuia Neamțului, un loc descris ca fiind propice actului meditativ-gnoseologic, în care „sloboade” o rază misterioasă de lumină. Este vorba de un loc funerar, o catacombă unde „pe poliți se înșiră tidve cu oase de morți”, imagine similară locurilor de întrunire preferate de membrii confreriilor vremii și pe care o punctează ca atare. În aceeași notă de meditație transcendentă, dar mutând cadrul spre spectrul diplomatic, se înscrie „Scrisoarea a VII-a”, cu mențiunea că aici Negruzzi surprinde efectele mișcărilor insurecționare, precum a fost mișcarea masonică eteristă care a constituit preambulul revoluției de la 1848. Este de remarcat și subtitlul „Calipso” dat de Negruzzi, nume este de origine greacă, folosit cu semnificația „de-a se ascunde”, prin care autorul atrage atenția că mesajele așternute în scrisoare mai au un alt mesaj: Știi că în anul 1821 a izbutit revoluția Greciei, și că ea își avu începutul la Iași. Precum în toate revoluțiile, asemenea și în aceasta s-au făcut mai multe excesuri, căci totdeauna printre patrioți se vără oameni de acei care caută a se folosi de orice tulburare. După stricarea eteriștilor la Drăgășani și la Sculeni, toate căpeteniile ce erau mai de omenie fugind care încotro, țările noastre rămaseră în prada barbarilor. (Negruzzi, 1976,p. 31-33.). Nu atât scurtele cadre istorice din „Scrisoarea a XXVIII-a” intitulată „Pelerinagiu” (1852), cât mai ales evocarea momentelor de reflecție asupra hotărârilor drepte sau strâmbe, vin în susținerea ipotezei că Negruzzi invoca în opera sa doctrine iluministe cum ar fi percepțiile lui Martin Luther: „Wer nich liebt Wein, Weiber und Gesang / Der bleibt ein Narr sein Lebenlang” Prin acel citat, Negruzzi oferă indirect un comentariu la percepțiile lui Luther din Noul Testament, privitor la relația Dumnezeu - Omenire, aceasta din urmă înțelegând prin învățăturile religioase, un răspuns rațional la legile orale a adevărului divin, prin care ideea abstractă a pierderii și regăsirii credinței se bazează pe dragoste și nu pe frică. „Justificarea prin credință” fiind element central al crezului lui Luther. Ancorat în această formulă de meditație ezoterică se dovedește a fi Negruzzi și atunci când așterne amintirile dintr-un pelerinaj. El insistă, cu acest prilej, asupra unui însemn heraldic, postat deasupra ușii mănăstirești, pe care îl remarcă în Monastirea Răducanul „situată în cea mai frumoasă poziție, pe o stâncă din malul Trotușului”. Pasajele scrise într-o româna amalgamată cu „franțuzeasca” - din care nu lipsește o epigramă bufă - sunt supuse unei hermenutici - prin care masonul Negruzzi, aplecat asupra expresiei „Veleat” (marchează momentul evenimentului, dar și trecerea timpului) sau a semnificației literelor alăturate: α (Alpha) ψ (Psi) ζ (Sigma) β (Bêta) - confirmă că nu era un neinițiat. Motivația preferinței lui Negruzzi pentru o asemenea înșiruire a literelor din alfabetul grecesc clasic ionic, nu este întâmplătoare și ar putea avea la bază următoarea interpretare: Alfa și Omega reprezintă cheia Universului. La întrunirile masonilor se fac referiri la ele prin evocarea paragrafului: „Eu sunt Alfa și Omega, Începutul și Sfârșitul, zice Domnul Dumnezeu, cel ce este, cel ce era și cel ce vine.” (Apocalipsa 1, verset 8); ψ (Psi) este utilizat, de regulă, ca un simbol de organizare; ζ (Sigma) are o valoare adresat unor organizații / asociații / confrerii, iar β (Bêta) este utilizat pentru a anunța o modificare / schimbare. Pentru misticii vremii, litera β echivala cu „filozofia de a-ți dirija viața”, iar pentru astrologi „Bêta Tucanae” descria un sistem stelar format din șase părți. Ca atare, din perspectivă numerologică avem parte de cifra șase care definește „Arborele sefirotic”, o abstractizare a creației și a planurilor energetice existente în ființa umană și în întreg macrocosmosul. Ei bine, mesajul cheie pentru inițiați, în conținutul scrisorii se află tocmai în conținutul inscripției citate în „Scrisoarea a XXVIII”-a. Supoziția se bazează și pe un alt detaliu. Este vorba despre coincidența pe care o sesizăm dintre anii în care au fost scrise textele din volumul „Scrisori” și anii în care Negruzzi se afla în plin proces de inițiere

francmasonică. Cele 32 de creații și „Epilogul” ar putea oglindi cele 33 de grade din francmasonerie, prezentate inițiaților dar și profanilor, pentru ultimii apelând printr-o formulare literară în termeni accesabili. Pășind pe aria speculativă am putea emite încă o presupozitie și anume că „Epilogul” ar putea conține chiar un mesaj de final, transmis Marele Inspector General al Lojii -funcție pe care Negruzzi o deținea la acea dată- doar inițiaților, cunoscătorilor alfabetului masonic folosit la finele veacului al XVIII-lea. Așa am justifica în text prezența acelor frânturi de expresii sau de cuvinte transcrise într-o anumită formulă (fono) logică, inspirată din cuvintele uzuale folosite de „hrisoveliții” și „evreii suditi” (a căror limbă era asemănătoare cu dialectul săsesc transilvănean), comunitate etnică pe care autorul a cunoscut-o foarte bine, și pe care o numea în temenii unui realism transparent „judani strempoși”, „rufos judan” ș.a.m.d. Negruzzi folosește practica criptării până și în culegerea unor texte liturgice (B.C.U. Iași) prin intermediul cărora putem constata că ele cuprind și „șapte rugăciuni” semnate de unionist, acestea fiind posibil legate de mediul practicilor din interiorul confreeriei pe care o frecventa. Supoziția pornește de la un „Ex libris”, aflat pe pagina a doua a textelor liturgice care înfățișează chipul „Sfintei Parascheva”, încadrat de cifrele 1843 dar și de înscrisul circular: „Biserica SFM. Paraschiva din Muntimea de Sus Iași +”. Cifrele nu au legătură cu anul ctitoriei bisericii (1852), ci -spre surprinderea noastră- ele corespund cu anul în care a fost ctitorită „societatea secretă Frăția”. Astfel, cele șapte rugăciuni ar putea fi legate de ceremoniile masonice dedicate Arhanghelului Rafael (care se numără printre cei șapte arhangheli postați în fața tronului lui Dumnezeu, descris în „Apocalipsa” lui Ioan, și numiți „Îngerii Prezenței”), singurul arhanghel, în afară de Mihail și Gavriil, cunoscut și acceptat atât de către Biserica Ortodoxă cât și de cea Catolică, drept un „aducător” al „darului tămăduirii - cel care - ne arată cum să ne vindecăm noi înșine prin iubire și bucurie; el ne permite să găsim vindecarea în natură și în energiile universale.” (Burtea 2009). Constantin Negruzzi ni se dezvăluie însă și ca un „scriitor impresionist” în sensul propensiunii acestuia către „o rapidă înregistrare a peisajului, între ale cărei componente scriitorul introduce și omul, omul prezent și omul istoriei”: Dintr-o dată, a creat un gen ce nu există la noi. Alături de scrisorile lui spirituale, săltărețe, șerpuitoare în jurul atîtor lucruri, Negruzzi poate arăta și blocul de marmură al lui „Alexandru Lăpușneanu”, care nu mai e jocul unei minți rafinate, ci o creație pornită din intuiție artistică. (Lovinescu 1997, p. 157). Scrierile publicate de Costache Negruzzi în presa vremii: „Albina românească”; „Curierul de ambe sexe”; „Foaie pentru minte, inimă și literatură”; „Dacia literară”; „Propășirea”, reunite în anul 1857, în volumul „Păcatele tinereților”, conțin și texte cu tentă diplomatică - mai evidente în ciclul primelor proze semnate de literatul-mason. Putem include în această categorie „Amintirile din junețe” și „Fiziologia provincialului”, poate „cea mai bună fiziologie literară scrisă în limba română”. Pretutindeni apar tipuri ale vremii, fără îndoială după modele autentice, unele circulând dintr-o scriere în alta, cum este postelnicul Andronache Zimbolici din anecdota „Au mai pățit-o și alții” pe care îl reîntâlnim și în povestea lui „Toderică, jucătorul de cărți” (o nuvelă publicată în 1844, în revista „Propășirea”), inspirată după stilul altui literat mason, Prosper Mérimée („Cronica vremurilor de altădată”, 1829), dar presărată cu moravuri locale (Negoîtescu 1991, 31). Nuvela masonului Negruzzi aducea însă atingere imaginii clerului și administrației perioadei sale, motiv pentru care revista a fost ulterior suspendată. Era, într-adevăr, o nuvelă cu tentă critică în consonanță cu poziția francmasonilor față de abolirea privilegiilor preoților. În aceeași „notă critică”, amintim și pamfletul „Istoria unei plăcinte” („Scrisoarea XXII”), unde Negruzzi supune, sub cerneala acidă a penei sale, efectele colaterale ale evoluției societății, satirizând ipocrizia și parvenitismul din perioada fanariotă prin destinul celor două plăcinte: una războinică și alta pacifistă, de ale cărei efecte în plan social este interesat prozatorul. Carențele lumii românești

sunt evidențiate și prin descrierea drumului de la boier la mare vornic al unui curtean oportunist, intrat în grațiile Măriei-sale, „mare cunoscător în ale plăcintelor”. Curtea care mizează în acest traseu pe capacitatea „stomahului” gurmandului domnitorul în care „se îngropau” ca într-un „abis fără fund” dulcegării de tot felul: „caimac, gugoașe, alivenci, iaurt, sarailii, baclavale, plăcinte învărtite ș.c.l.”. Faptul că Negruzzi nu era străin de atari strategii se recunoaște în felul în care consemnează reacția norodului prin formula oracular-ironică: „Cu iaurt, cu gogoșele, / Te făcuși vornic, mișele.” (Negruzzi 1976, 16.). Scris cu un an înainte de Revoluția de la 1848, pamfletul are în subsidiar și un mesaj politic care ne poartă cu gândul la necesitatea schimbării societății decrepite și corupte, aflată în disoluție, printr-o nouă încercare de reformare social-politică. Să mai consemnăm și faptul că „[...] după spargerea eteriștilor [...], în vremea domnilor fanarioți, Negruzzi s-a mai folosit acest voal tematic-culinar pentru a-și ascunde mesajul, în cursul anului 1841, când în colaborare cu Mihail Kogălniceanu publica cele „200 de rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești - carte apărută și tipărită cu cheltuiala și îngrijirea unei societăți de înaintare și strălucire a neamului românesc.” (Rodica 2011), cărora le alătura alte rețete străine. Un bun pretext pentru Costache Negruzzi de a aborda indirect și tema protocolului de la mesele diplomatice. Acest interes pentru fascinația gastronomică este recunoscut și în nuvela „Alexandru Lăpușeanu” în care prozatorul inserează și câteva elemente de culoare în tabloul „dejunului fatal” oferit voievod boierilor: În Moldavia, pe vremea aceea, nu se introdusese încă moda mâncărilor alese. Cel mai mare ospăț secuprindea din câteva feluri de bucate. [...]. Pânza mesei și șervetele erau de filaliu țesute în casă. Tipsiile pe care aduceau bucatele, talgerile și păhărele erau de argint. Pe lângă părete sta așezate în rând mai multe ulcioare bucatele, talgerile și păhărele erau de argint (Leonte 1986). Această preocupare tematică era în ton cu „meditațiile de gastronomie transcendentă” din cadrul confreriilor acelei perioade, în cadrul cărora se prezentau „planșe tematice” despre fiziologia gustului fiind preluate de la baronul de Anthelme Brillat-Savarin, autorul volumului *Physiologie du Goût, ou Méditations de Gastronomie Transcendante; ouvrage théorique, historique et à l'ordre du jour, dédié aux Gastronomes parisiens, par un Professeur, membre de plusieurs sociétés littéraires et savantes* de (1825), precum și de la excentrici ca Villon, Baudelaire ș.a.m.d. Ca atare, este ușor de aproximat direcția înspre care ar fi trebuit să ruleze această rațiune gurmandă, asumată de un filosof și eseist de talia lui Michel Onfray, anume drept o chestiune: (diet)etică, estetică, metafizică sau chiar ontologică. Numai că în cazul de față artizanul rămâne, sadicul domnitor și nu bucătarul, „artistul” acestui ospăț. El, singur, este cel care aduce, în mijlocul unor „tragedii neîncetate reînnoite”, plăcerile care maschează, sub aspect cultural, forța „exigențelor naturale”, știut fiind că, în opțiunea lui Onfray, hedonismul va fi întotdeauna un „răspuns circumstanțial” la „filosofia tragică”. Este o preocupare continuată în confreriile secolului al XX-lea, fenomen confirmată de Gheorghe Manolache, potrivit căruia tentativa este validă, în sensul relaționării culturii gastronomice cu „artele frumoase”, „științele” „sociale” ori „naturale”, concentrate și pe „sistemul nutrițional” al corpului uman. Este, în fapt, o preocupare care mizează pe faptul că, dintre principalele activități ale unui „gourmet”, nu ar trebui eludate: descoperirea, degustarea, experimentarea, cercetarea, înțelegerea și/sau documentarea asupra alimentelor (mâncărilor și/sau băuturilor) ș.a.m.d. Mai subliniem faptul că, „în dreptul preocupărilor diplomaticești” ale lui Negruzzi, se mai pot adăuga tratativele cu iluminării ardeleni - în scopul emancipării naționale- și, evident, demersurile lui ca judecător, de la Divanul Domnesc, sau cele administrative din sfera de acțiune a comisarului împuternicit în Basarabia cedată de ruși Moldovei (după Tratatul de la Paris). Prodigioasa activitate politică, a lui Negruzzi precum și întreaga sa creație literară, atât de diversă, de la valoroase traduceri din cultura universală până la conceperea unor lucrări cu iz reformativ, au

constituit tot atâtea motive pentru a fi propus și numit în 1867 membru al Societății Literare Române, viitoarea Academie Română. Referitor la ideea încetățenită cu privire la imaginea unui Negruzzi memorialist, a cărui proză aduce în literatura română „tehnica literară a memorialului”, D. Popovici este convins că „afirmația” nu corespunde întru-totul realității decât în condițiile în care avem în vedere doar anumite „secțiuni” din arhitextul lui Negruzzi, scriitorul care are „talentul particular” de a pune într-o lumină aparte „cauzele mici” ale „marilor prefaceri”.

Concluzii: Dacă ar fi să-i creionăm un profil de sinteză, n-ar trebui să omitem că lui C. Negruzzi, în plan civic-social îi sunt proprii „elemente de conservatism social, cu critice prejunimiste împotriva procesului de formație a societății noastre” (Lovinescu 1997, p. 197) fără a neglija faptul că o parte din demersurile sale cultural-literare și diplomatice au stat sub influența spiritualității masonice și a progresului în genere. Efortul lui Costache Negruzzi a fost apreciat atât de neinițiați cât și de inițiați, motiv pentru care, în 1866, va ajunge Venerabilul Lojii „Steaua României”. După cum, în plan literar, el va rămâne ca autor al unei opere străbătută de o „atitudine impură”, eclectică, în sensul că „romantismul și romanescul” se întâlnește cu „realismul, adeseori de cea mai bună calitate”. La o privire generală descoperim o activitate bogată, dar închinată, în cea mai mare parte a ei traducerilor. Mai puțin importante rămân traducerile pentru teatru, importante sunt traducerile din Victor Hugo –mai cu seamă baladele acestuia-, precum și acelea din Thomas Moore, Antioh Cantemir și Pușkin. Remarcabile sunt schițele sale de moravuri, care pun în lumină unele dintre calitățile sale esențiale: umorul, ironia, pe de o parte; viziunea realistă pe de altă parte. [...] Prin nuvelele și prin scrisorile sale, el se definește ca un inițiator al curentului realist în literatura modernă și ca unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai lui în această literatură. [...] Toate acestea ne arată ne arată că Negruzzi este mai puțin decât se crede un secund al lui Kogălniceanu. (Popovici 1972, p. 368-369).

BIBLIOGRAPHY:

- Berindei, D. (1965), *Din începuturile diplomației românești moderne*, București: Editura Politică.
- Burtea B. M. (2009 ,ian. 21) , *Plăcintele lui Negruzzi*, în: ”Jurnalul Național”, București, Nr. 4925
- Călinescu, G. (1968). *Istoria Literaturii Române. Compendiu*, București: Editura pentru Literatură.
- Lovinescu, E. (1968). *Costache Negruzzi. Viața și opera lui*, București: Editura Casei Școalelor.
- Popa, N.I. (1968). *Costache Negruzzi*, în: ”Istoria literaturii române”, București: Editura Academiei.
- Cioculescu, S.; Streinu, V. and Vianu, T. (1985). *Istoria literaturii române moderne*, București: Editura Eminescu.
- Ghițulescu, V.C, (2010. oct.21-27). *Ceaslov story, Despre procopseala învățaturii*, în: ”Dilema veche”, nr.349.
- Mandach, R. (2011, mai 29). „200 de rețete... cercate!”, în: Jurnalul Național, Nr. 5699.
- Negruzzi, C. (2008). *Amintiri din junete.*, în: ”Fragmente istorice. Negru pe alb”, București: Editura GRAMAR.
- Negoîtescu, I. (1991). *Istoria literaturii române (1800-1945)*, București: Editura Minerva.
- Negruzzi, C. *Opere Complete*, vol. II, ediție îngrijită de E. Carcalechi și Ilrie Chendi, București: Editura Minerva, 1909,
- Negruzzi, C. (1839, mai 11). *Epilog* , în: „Albina Românească” nr.37.,
- Negruzzi, C. (1984). *Opere, Proză, Poezie, Vol. 2*, Ediție îngrijită de Liviu Leonte, București: Editura Minerva.
- Negruzzi, C. (1976). *Negru pe alb, Scrisori la un Prieten*, postfață și bibliografie de Ion

Rotaru, București: Editura Minerva.

Leonte, L. C. (1984). *Negruzzi, Proză, Poezie*, în: "Opere", București: Editura Minerva.

Lovinescu, E. (1977). *Istoria civilizației române moderne*, ediție și studiu introductiv de Z. Ornea, București: Editura Minerva.

Petrescu, I. (1972). *Scriitorii de la „Dacia literară”*, ediție îngrijită și note de Ioana Petrescu, București: Editura Albatros.

VIRGIL MAZILESCU AND THE ONEIRIC MOVEMENT

Cristina Vasilică, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The present study aims to demonstrate that despite its traditional association with oneiric poetry, Virgil Mazilescu's poetic project does not actually owe too much to the phenomenon in question. In order to support this hypothesis, the approach focuses on the context and circumstances of Mazilescu's literary debut, on the reception of his poetry within and outside the oneiric group and on the way in which he positions himself in relation to the prominent representatives of the movement. Another endogenous preoccupation of this demonstration is to analyse and draw a parallel between the main features of oneiric aesthetics as stated by its originators Dumitru Ţepeneag and Leonid Dimov, on the one hand, and the degree to which they reflect, de facto, in Virgil Mazilescu's poetry, on the other.

Keywords: the oneiric movement, oneiric aesthetics, Virgil Mazilescu, ontological commitment, reception history

O încercare de a cuantifica dimensiunea onirică a poeziei lui Virgil Mazilescu e, încă de la început, sortită eșecului. Raportarea s-ar face, în felul acesta, la un fenomen în mișcare, încă insuficient sedimentat și în legătură cu a cărei existență reală în spațiul literaturii noastre se păstrează, în continuare, un nedisimulat scepticism. Neajunsurile teoriei onirice (care nu s-a delimitat cu suficientă hotărîre de suprealism și a cultivat ambiguitatea asupra programului său prin asocierea cu textualismul, al cărui părinte se pretinde, într-un mod discret, a fi), o înțelegere deficitară a exigențelor teoretice reclamate de onirism și asumarea lipsei de unitate estetică la nivelul grupului (aproape) ca pe o particularitate a curentului numai cu greu fac posibilă recunoașterea filonului subtil care ar uni autori atît de diferiți.

Virgil Mazilescu și grupul oniric

Virgil Mazilescu începe să scrie poezie încă din timpul facultății. Frecventează cenaclul „Mihai Eminescu”, condus de Marin Sorescu, și cenaclul „Nicolae Labiș” al revistei „Luceafărul”, aflat sub diriguirea lui Miron Radu Paraschivescu, în chiar perioada de cristalizare a grupului oniric. Debutează, în anul 1966, în „Povestea vorbei”, supliment al revistei „Ramuri”, coordonat de M.R. Paraschivescu, cu poezia *mîncău la o masă lungă și bogată*.

Debutul editorial are loc în 1968, odată cu publicarea volumului *Versuri*, distins cu premiul revistei „Luceafărul”. După doi ani, în 1970, e editat cel de-al doilea volum, *Fragmente din regiunea de odinioară*, iar după alți nouă, în 1979, colecția „Hyperion” a editurii Cartea Românească va fi deschisă cu volumul *Va fi liniște va fi seară*, o selecție din poemele anterioare, plus alte treizeci și șase de poeme inedite. În 1983, i se publică ultimul volum antum – *Guillaume poetul și administratorul*.

Precaritatea mărturiilor despre activitatea lui în cadrul grupării onirice, ca și polemicile despre legitimitatea asocierii esteticii sale cu onirismul conduc ușor la concluzia că Virgil Mazilescu se raporta la scriitorii din grupul oniric ca la un grup de prieteni, mai curînd decît ca la o mișcare cu un program pe care trebuia să și-l însușească și la care trebuia să-și adecveze opera.

Contribuții teoretice din partea lui nu există. Aflăm de la Dumitru Ţepeneag că Mazilescu fugea de teorie „ca dracul de tămîie” și la fel și teoria de el. Lipsește și de la masa

rotundă organizată de revista „Amfiteatru”, când e anunțat programul mișcării, și la care își vor aduce aportul Țepeneag, Dimov, Turcea și criticul Laurențiu Ulici. O mărturie a aceluiași Țepeneag îi justifică absența prin faptul că Mazilescu promisese să fie prezent, dar „îl uitase Dumnezeu prin împrejurimi”¹.

Receptarea lui Virgil Mazilescu în interiorul grupării onirice

În ce privește modul cum Virgil Mazilescu era receptat de către colegii lui din grupul oniric se impune, de la început, o observație. Aceștia nu au încercat niciodată să și-l „revendice”, erau cu toții pe deplin conștienți de originalitatea poeziei lui Mazilescu și de singularitatea lui printre poeții grupului. Un diagnostic foarte pertinent i-l va pune chiar teoreticianul mișcării, Dumitru Țepeneag: „Lirismul său mai apăsător (= disperare pudică ascunsă prin rupturi sau digresiuni) îl deosebește evident de ceilalți onirici. Să fie oare mai puțin? De-o originalitate poetică incontestabilă, iritantă pentru critic, onirismul său are o culoare kafkiană.”²

Celălalt poet major al grupului, Leonid Dimov, îi conferă, într-un „bilanț subiectiv” în care figurează, printre debutanții anului 1968, nume ca Dan Laurențiu, Sorin Mărculescu sau Mircea Ciobanu, cea mai înaltă poziție: „Magicianul sintaxei, lent dansator în pământul nimănui dintre concret și abstract: Virgil Mazilescu, poate cel mai spectaculos – deocamdată – talent din enumerarea noastră.”³, fără a se aventura, însă, în a face afirmații privitoare la onirismul poeziei lui.

Receptarea critică a lui Virgil Mazilescu

Primul aspect în legătură cu care exegeții se pun de acord în privința poeziei lui Virgil Mazilescu e recunoașterea – fără prea mari rezerve – a dificultății de a o încadra într-o schemă preexistentă, imposibila înregimentare a lui Mazilescu într-un curent literar care să-i acopere întreaga operă.

Astfel, unii (majoritatea) au identificat la Mazilescu diverse tehnici de creație împrumutate din suprarealism, alții, ca Marin Mincu, un „suprarealism confecționat după rețetă” și „manierismul ermetizant și steril”⁴ ori doar ermetism (Valeriu Cristea) sau doar manierism (Ion Caraion), postsuprarealism (Gheorghe Grigurcu), un amestec de parnasianism, romantism, simbolism și suprarealism (Nicolae Oprea). Dumitru Micu îl tratează laolaltă cu Constantin Abăluță, Ion Cocora, Ovidiu Genaru, Daniela Crăsnaru „și alți avangardiști”.

¹Dumitru Țepeneag, *Grupul oniric a coborât din maimuța suprarealismului*, în: Buciu, Marian Victor, Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag. *Onirismul estetic. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu*, Editura Curtea veche, București, 2007, p. 323

²idem, *Cîteva idei fixe și tot atîtea variabile*. În: Buciu, Marian Victor, Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag. *Onirismul estetic. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu*, Editura Curtea veche, București, 2007, p. 284

³ Leonid Dimov, *Bilanț subiectiv*, op.cit, p. 62.

⁴ Într-un articol ulterior („Arta înaltă a descrierii”, publicat în *Eseu despre textul poetic II*, la Cartea Românească, în 1986), Marin Mincu va reveni asupra deciziei inițiale de a încadra poezia lui Mazilescu în categoria celei „de limbaj”, printr-o semnificativă schimbare de optică, recunoscînd că modul de a face poezie al lui V.M. era mult mai avansat decît cel în care se făcea, gîndea și chiar recepta poezia la vremea respectivă, și repoziționîndu-l în întîmpinarea textualismului cu miză existențială.

Mircea Cărtărescu îl plasează în zona neoexpresionistă a minimalismului poetic, unde îl va situa și Octavian Soviany, dar numai odată cu volumul *Guillaume poetul și administratorul*.

Desigur, majoritatea acestor situații sînt făcute fără radicalism, ci cu păstrarea, de fiecare dată, a unei rezerve necesare, neavînd pretenția de a putea acoperi cu un concept o formulă poetică inedită și în continuă (deși subtilă) mișcare de la un volum la altul.

Lucru incontestabil, poetica mazilesciană se sustrage oricărei taxonomii, nefiind nimic din toate cele enumerate mai sus (bineînțeles, *nu pînă la capăt*) și fiind, în același timp, din toate cîte ceva. Cert e că cele cîteva plachete ale poetului nu încetează să stîrnească controverse nici pînă azi, cînd Virgil Mazilescu e redescoperit de generațiile mai noi de poeți și cînd discuția despre filiațiile sale cu suprarealismul încă nu s-a stins.

Dar, dacă s-a vorbit despre manierismul, suprarealismul, ermetismul etc. lui Mazilescu, ceea ce atrage în mod flagrant atenția e discrepanța dintre prezența invariabilă a acestuia în orice evocare a grupului oniric cristalizat în jurul lui Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov și frecvența cu care poetica lui e conexată realmente cu programul mișcării onirice. Foarte puțini sînt cei care au reușit să întrezărească în textele sale, prin hățișurile unui discurs fragmentat și ale unei „imagerii inconsecvente”, cum o numește Nicolae Manolescu, un discret filon oniric. Caracterul oniric al producțiilor sale poetice e, desigur, semnalat în discuția despre descendența suprarealistă a poeziei sale, ca fiind cumva implicit, dar asta numai pentru că „onirismul se trage din maimuța suprarealismului”. Cu alte cuvinte, nu se poate vorbi despre onirism fără a se face apel (și) la suprarealism. Însă despre identificarea limpede a unui demers programatic de raliere la dezideratele curentului oniric, cu puține excepții, nu s-a încumetat nimeni să facă afirmații categorice.

Una dintre aceste excepții e criticul Marian Victor Buciu, care a discutat în repetate rînduri despre fenomenul oniric, în special în relație cu opera lui Dumitru Țepeneag, de care s-a ocupat îndeaproape. Într-o încercare de identificare a rolurilor deținute de fiecare (presupus) membru al grupului, Buciu îl situează pe Virgil Mazilescu printre „practicieni”, alături de cei doi piloni centrali – Țepeneag și Dimov, care sînt și teoreticieni și practicieni – și de Daniel Turcea, Vintilă Ivănceanu, Florin Gabrea, Iulian Neacșu, Emil Brumaru, Virgil Tănase și Sorin Titel. Nu e foarte sigur în privința lui Dumitru Dinulescu și Ștefan Stoian. Dar altfel, după cum se observă, Marian Victor Buciu nu tăgăduiește legitimitatea conceptului de „onirism” ca definind o mișcare autonomă.

Dintre cei care contestă existența influențelor onirice în lirica mazilesciană, l-am ales, nu chiar la împlinire, pe criticul și poetul George Popescu. Exemplul mi se pare simptomatic pentru modul în care este în general digerat și asimilată teoria onirică. Criticul pleacă din start de la o premisă greșită, datorată unei înțelegeri inadecvate a programului oniric: „Onirist, în sensul strict al termenului ivit în cercul bucureștean binecunoscut, Mazilescu n-a fost, întrucît, la o analiză atentă a poemelor sale, nu evaziunea *din* realitate, în ciuda impresiei puternice de dezavuare a acesteia, cît mai curînd *descinderea* într-un real precar, insidios, cu gestul unui revoltat căruia șansa nu i-a mai lăsat nicio șansă de împăcare.”⁵(sic!)

Diagnoza lui George Popescu nu se face prin raportare chiar la cel mai „strict” sens al termenului. Țepeneag, și apoi Dimov, anunțaseră cu maximă claritate că literatura onirică are drept obiect *realitatea*, prin sondarea anumitor regiuni ale ei insuficient explorate și pe care își propune să le pună într-o stare de echilibru cu întregul. Așa stînd lucrurile, demonstrația merge mai curînd în direcția susținerii onirismului mazilescian, decît a negării lui. Ori, mai exact, dacă Mazilescu nu e oniric, nu e *în ciuda* – nu *din cauza* – descinderii lui în real.

⁵ George Popescu, *Logos vs. ontos: funcția anestezică a poeticului*. În: *Mozaicul*, 8 (154)/2011, p. 5

O poziție extrem de echilibrată o are Ion Buzera, autor al unei monografii despre poezia lui Virgil Mazilescu: „Este (...) greu de precizat în ce măsură a aderat Virgil Mazilescu la «estetica» acestui grup. Se poate considera că este numit și astăzi «oniric» mai degrabă în virtutea unei confrerii spirituale și nu pentru că ar exista simptome clare că a aderat la sau a fost «captat» de «poetica de grup» onirică. A fost prieten cu Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov, Daniel Turcea, a avut cu ei și inerente neînțelegeri, însă modul în care a conceput poezia a fost de la început diferit de cel oniric.”⁶

Poziționarea lui Virgil Mazilescu sub umbrela onirismului e cu atât mai riscantă cu cât lipsa de unitate estetică a grupului e recunoscută unanim atât de către membrii lui, cât și de istoricii și teoreticienii literari, dar fără a fi privită ca un obstacol în calea încheșării mișcării onirice, ci acceptată ca o particularitate a ei. Iată cum vede promotorul grupului eterogenitatea onirismului: „În ultima vreme, îmi place să mă gândesc la *onirism* ca la o piațetă traversată de mai multe persoane care vin din direcții diferite și se îndreaptă care încotro. Se poate spune că Dimov e cel mai oniric dintre noi, pentru că opera lui ilustrează cel mai bine și onirismul «în general» (fie el de tip romantic sau suprarealist), dar și onirismul pe care eu, teoretician cu căluș la gură, încercam să-l inventez în anii aceia, anticipând, într-o oarecare măsură, ceea ce s-a numit mai târziu *textualism*.”⁷

Astfel privind lucrurile, pare legitimă evitarea asumării unei asocieri categorice a lui Mazilescu cu un fenomen contestat, discutat și care nu se bucură încă de o situație și de o confirmare clară a poziției sale în contextul literaturii noastre.

Trăsături ale esteticii onirice

Dar în ce constă, de fapt, estetica onirică? Prin *renunțarea la lirism* (senzația de ubicuitate din vis ar duce la dispersarea eului) și pretenția de *obiectivitate*, onirismul tinde să ștergă granițele dintre poezie și proză, considerându-le artificiale din punct de vedere oniric⁸ și o piedică în calea convertirii timpului în spațiu, reclamate de legitimarea curentului de la pictura suprarealistă. Textul se produce din el însuși, împrumutând din vis doar structura, criteriul, nu materia primă, substanța, așa cum făceau suprarealiștii. Spațiul literar e ținut sub un control atent, grație unei lucidități calculate. *Luciditatea* este, pentru onirici, un principiu fundamental, de natură să accentueze distanța față de romantism, care pune accent pe inspirație, și față de suprarealism, care cultiva dicteul automat. Iată cum descrie Dumitru Țepeneag fenomenul oniric: „Oniricul, văzut categorial (deci la un mod ideal) *se opune liricului și metaforicului*, dar și epicului bazat pe legea cauzalității. Literatura onirică e o literatură a spațiului și a timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omoloagă, ci analoagă lumii obișnuite. E o literatură perfect rațională în modalitatea și mijloacele ei, chiar dacă își alege drept criteriu un fenomen irațional. Și, în orice caz, literatura onirică nu e o literatură a delirului, nici a somnului, ci a deplinei lucidități.”⁹

⁶ Ion Buzera, *Virgil Mazilescu. Monografie*, Editura Aula, Brașov, 2000, p. 11-12

⁷ Din dialogul lui Dumitru Țepeneag cu George Arion (*Flacăra*, sept. 1993), reluat cu titlul *Am plătit: exil, eliminare totală și altele* în vol. *Dimov, Țepeneag*, loc. cit., p. 329

⁸ Într-un interviu acordat lui Radu Călin Cristea pentru revista *Amfiteatru* (nr. 9-10/1990) și republicat apoi în volumul de interviuri *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, ed. îngrijită de N. Barna, Editura Allfa, București, 2000, Țepeneag subliniază că onirismul, tinzând să ștergă granițele dintre poezie și proză, propune, în acest fel, o cale de acces către textualism: „În felul ăsta am ajuns la ideea de text, independent de tel-queliști și cu mult înaintea «textualiștilor»” (p.38)

⁹ Dumitru Țepeneag, *În căutarea unei definiții*, în *Dimov, Țepeneag*, op. cit., p. 79-80

Ambiguitatea împrumutată din suprarealism e prezentă și la onirici, însă ca intenție explicită a textului, ca rezultat al unui demers conștient, rațional, și definită drept capacitatea de a folosi la maximum contextul și subtextul pentru a crea o operă deschisă, cuvântul investit cu maximum de sens, pentru a permite interpretări multiple.

O altă trăsătură definitorie a onirismului e accentul pus pe *picturalitate*, pe vizual, în încercarea de a face „un fel de muzică pictată, în care timpul să fie neîncetat convertit în spațiu.”¹⁰

Alte particularități care ar trebui menționate sînt *refuzul metaforei* (care „înghite timpul și accelerează viteza versului”) și *al legii cauzalității*, care e înlocuită cu consecuția și enumerarea, așa cum se întîmplă în poezia lui Leonid Dimov.

Literatura onirică are drept obiect *realitatea*, nu visul. Leonid Dimov și apoi Țepeneag vor explicita ipoteza de mai-sus, afirmînd că literatura produsă de ei e realistă, pentru că visul nu este un mijloc de evaziune din realitate, ci parte a ei, un mijloc de a o cuceri. Astfel, producerea de vise se bazează pe materialul furnizat de realitate, de anumite regiuni mai greu observabile ale ei și care conțin la fel de multe elemente onirice ca un vis obișnuit, granița dintre ceea ce numim realitate și onirism fiind extrem de subtilă.

Dacă la nivelul producerii de opere onirismul a fost inconsistent, mai ales din cauza istoriei lui curmate brusc de cenzură, Țepeneag (și nu numai) îi atribuie, totuși, un impact deosebit asupra a ceea ce avea să devină literatura noastră în anii '80: „Potențial vorbind, mișcarea onirică pare să conțină dezvoltarea ulterioară a literaturii române, adică și textualismul și postmodernismul. [...] Cu un minim de bunăvoință și de onestitate, generația optzecistă și-ar putea recunoaște rădăcinile în mișcarea onirică.”¹¹

Acesta este, deci, contextul în care va evolua, pentru o scurtă vreme, Virgil Mazilescu, a cărui poezie Ion Buzera o caracterizează foarte inspirat drept „un afront adus inteligenței interpretative, un «atac subtil» la adresa judecăților ei”¹².

Dimensiunea onirică a poeziei mazilesciene

Selectez la întîmplare un poem din primul volum de *Versuri* (1968) – volum despre care se spune, în general, că ar mai putea datora ceva onirismului: „credeam că între o sabie și cealaltă vor crește turme de porci / va înflori liliacul // eu cu propozițiile altor popoare aici pe masă / tu cu mîini mai bătrîne într-un sac din piele de animal / eu nu și nu cînd noaptea coboară / și stai tu la o masă de brad spionîndu-ți ceasul cîta hoție-ngrămădită în colțuri comerț: / pe mine mie însumi cu mare preț m-aș vinde / sînt o înfrîngere pe roți: // regret care surîde (regret pentru cine) / și tu a mea casă care te-ai îngură / ca un trandafir (aș putea chiar să te mănînc) / sticla din creierii arhitecților (sîntem prieteni) // dar printre marile roți ale timpului / și printre marile roți ale timpului” (*credeam că între o sabie și cealaltă vor crește turme de porci*).

Să-l trecem acum prin filtrele impuse de ideologia onirică: despre renunțarea la *lirism* nu poate fi vorba – eul e prezent în text, emoțiile lui sînt asumate („sînt o înfrîngere pe roți”) și nu se obiectivează, deci, prin proiectarea în exterior. Se îndepărtează, în acest fel, și orice prezumție de ubicuitate sau de omnisciență, pentru că eul nu se dispersează. De fapt, la

¹⁰ Interviu de Radu Călin Cristea cu D. Țepeneag, (Amfiteatru, nr. 9-10/1990) apud Dimov, Țepeneag, op. cit., p. 42

¹¹ idem, *Reîntoarcerea fiului la sînul mamei răătăcite*, Institutul European, Iași, 1993, pg. 162-163 (interviu realizat de E. Pavel pentru revista *Apostrof*, nr. 5/1993)

¹² Ion Buzera, op. cit, p. 15

Mazilescu, se poate vorbi mai degrabă despre dedublare, dar aici discuția se îndepărtează și poate face obiectul unui studiu de sine stătător.

De lipsă a *lucidității* în controlarea textului nu-l putem suspecta. E cunoscută și mult discutată obsesia lui pentru precizie, pentru cizelare, obținută prin reveniri periodice asupra poemelor și operații succesive de eliminare a surplusului. Și, dacă l-am suspecta, atunci l-am circumscrie suprarealismului, nu onirismului. Cu siguranță, o sintagmă ca „marile roți ale timpului” nu e doar o emanație necontrolată a subconștientului poetic.

Ambiguitatea există, însă nu ca „intenție explicită a textului”, nu e cultivată cu metodă. Ambiguitatea, la Virgil Mazilescu, e mai curînd o consecință a procesului de dezambiguizare a mesajului. Scopul lui, prin epurările repetate ale textului, e acela de a ajunge la claritate, la *precizie*, la puritatea cuvîntului, nu de a îngreuna receptarea mesajului. Într-o confesiune publicată în revista *Manuscriptum*¹³, Nora Iuga își amintea că Mazilescu ar fi spus odată: „Aș vrea să-mi scot ficatul și să-l pun pe hîrtie și așa să fie poezia!”. Deci, dacă ambiguitatea există, ea se datorează doar membranei, foitei protectoare din jurul fiecărui cuvînt, care obligă, în acest fel, la decopertări succesive, pentru a ajunge cît mai aproape de esența lui, de „sîmburele” cuvîntului, nu unor alăturări riguros cîntărite, calculate și proiectate să producă un efect de încifrare a discursului.

Despre *enumerație și alăturare* nu se poate discuta, pentru că singurele semne ortografice utilizate sînt [...] (două puncte). *Exigența spațiului* amplu și a *obiectivității* prin renunțarea la lirism, care are ca scop înlăturarea granițelor dintre poezie și proză, nu e nici ea satisfăcută. Textul mazilescian, chiar dacă are uneori aparența unor scurte narațiuni, e cel mai adesea împărțit în strofe, inegale ca dimensiuni, cu decupaje stranii dar, în definitiv, strofe. Ceea ce are și o altă consecință: monotonia atmosferei dintr-un text 100 % oniric, datorată unei organizări a imaginilor după principiul simultaneității, într-un spațiu amplu, nu e de regăsit la Mazilescu. Decupajele insolite ale versului, spațiile albe inserate chiar în interiorul versului și care ar echivala cu o tăcere, cum s-a mai afirmat, („cîtă hoție-ngrămădită în colțuri comerț”), sintaxa stranie, ritmul sincopat și inversiunile înlătură orice lipsă de varietate a discursului. Textul trebuie descompus și recompus apoi pentru a obține o desfășurare și o curgere logică a lui.

Nu se poate vorbi nici de un refuz al *legii cauzalității* așa cum o percepeau oniricii. Povestea avansează ca o consecință a unor fapte ușor de constatat în țesătura textului. Să reluăm prima parte a poeziei: „credeam că între o sabie și cealaltă vor crește turme de porci / va înflori liliacul”. Forma de trecut „credeam” vorbește despre renunțarea la speranța unei îndreptări („credeam”, dar azi nu mai cred), unei rezolvări a situației dificile (săbiile) de care eul e asaltat – tot cu un vers mazilescian – „din două părți deodată”. Conștientizarea greșelii comise, probabil, de către iubită ar face-o să se rușineze (turma de porci), dar în acest fel s-ar restabili apoi armonia („va înflori liliacul”). Și mai departe: „eu cu propozițiile altor popoare aici pe masă” (citind), „tu cu mîini mai bătrîne într-un sac din piele de animal / eu nu și nu cînd noaptea coboară / și stai tu la o masă de brad spionîndu-ți ceasul / cîtă hoție-ngrămădită în colțuri comerț: / pe mine mie însumi cu mare preț m-aș vinde / sînt o înfrîngere pe roți: / regret care surîde (regret pentru cine)”.

Acest „eu nu și nu” denotă, probabil, insistența de a o reține pe iubita care, grăbită, se tot uită la ceas, cu dorința nedisimulată de a pleca. Suspectă este și „hoția-ngrămădită în colțuri”, care pare să îi fie atribuită tot femeii. Urmează exprimarea nemulțumirii de sine – „sînt o înfrîngere pe roți”, înfrîngere atît de aproape de absolutul ideii de înfrîngere, încît ar putea fi vîndută ca un trofeu: „pe mine mie însumi cu mare preț m-aș vinde”. Explicitarea

¹³Nr. 1-4/1993, p.233

sintagmei „înfrîngere pe roți” prin structura „regret care surîde” urmată de paranteza „(regret pentru cine)” vine ca o alinare, o încercare de a-și face curaj, ca o încercare de a închide rana provocată de iubită. Deși regretă plecarea ei, eul zîmbește, într-un efort neconvingător de îmbărbătare.

Cît despre existența unui caracter pregnant vizual la nivelul întregului poem, din nou, nu se poate vorbi. Dacă, printr-un efort de concentrare, casa grasă ca un trandafir poate fi reprezentată, vizualizată, cu „sticla din creierii arhitecților” e mai dificil. Ca să nu mai vorbim despre „înfrîngerea pe roți” sau „marile roți ale timpului”.

Cromatica onirică e aproape cu totul absentă. Și nu doar din poemul de față, ci din întreaga lirică mazilesciană. Obsesia cromatică a poetului se reduce la culoarea galbenă sau la auriu (adică tot galben) și la cea neagră, care nici ea nu apare prea des numită, ci prezența ei trebuie extrasă, de cele mai multe ori, din oximoronul „lumină întunecată”.

Componenta fantastică nu se regăsește, cu puține excepții (îngeri și cai înaripați, în doar cîteva poeme), mai nicăieri în această poezie al cărei imaginar e populat cu elemente cît se poate de reale.

Mazilescu se menține în *spațiul realului*, dar nu cu scopul de a decupa din el o „realitate analoagă visului”, pe care să o ordoneze lucid, după criteriile producerii visului, ci cu scopul de a sonda cît mai adînc în profunzimile ei: „cu universul în ceață sînt poetul scafandru cel cuminte”, va spune el într-un poem (*ar fi din ce în ce mai greu*).

Angajarea ontologică atît de vizibilă îl îndepărtează și mai mult pe Mazilescu de estetica onirismului. Ce i-ar putea datora șatov (din volumul *Va fi liniște, va fi seară*), spre exemplu, un poem despre dezgust și revoltă, mult mai apropiat de gîndirea estetică expresionistă, esteticii visului: „ei au lumea lor și lumea asta a lor îmi face greață / și chiar cu o cutie goală de conserve în gură sînt gata să urlu / și chiar cu o bombă în măduva șirei spinării sînt gata să urlu / că au lumea lor și că lumea asta a lor îmi face greață.”. Urletul, sub toate formele lui (scîncetul, chirăitul, scheunatul, lătratul, strigătul) este, de altfel foarte prezent în toate volumele lui Virgil Mazilescu. Sau acest poem, cules de la cîteva pagini distanță de precedentul, din care deznădejdea răzbate atît de clar: „sub stîncă-nzăpezită din privirile / fericirilor lumii acesteia / un singur cuvînt îmi ajunge / o vorbă mică și îmi recapăt curajul” (*magie*). Sau *cîntecul lui guillaume*, din cel de-al treilea volum, *Guillaume poetul și administratorul* (1983): „am băut din sîngele ei și mi s-a părut că e bun / am mîncat din carnea ei și mi s-a părut că e bună / dar mă întreb și astăzi cine este ea la urma urmei / și de ce a trebuit să beau tocmai din sîngele ei / și să mănînc din carnea ei – și uneori îmi aduc aminte / «deschid ușa asta la care bat plîngînd»”.

Nu există mărturii explicite din partea lui Virgil Mazilescu despre modul cum își gîndea și concepea poezia – rezultat al inapetenței lui pentru teoretizare, așa cum am mai spus. Cu toate acestea, o lectură atentă a recenziilor sporadice pe care le-a publicat în calitate de redactor al revistei *România literară*, în intervalul 1969-1984, poate aduce lămuriri suplimentare valoroase. Cele scrise în primii ani sînt mai ales despre artele plastice. Iată ce spune într-un asemenea articol, redactat cu prilejul unei expoziții de fotografie organizate de Asociația Artiștilor Fotografi: „(...) ne place să credem, mai mult decît *surprinderea*, decît *copierea* unei secvențe oricît de frumoase în sine, tocmai *interpretarea*, *subtextul liric*, adică intenția premergătoare mișcării pur tehnice poate conduce într-adevăr către realizări remarcabile, către sfera artei, în ultimă instanță.”¹⁴. Deci nu vîrful vizibil al aisbergului îl interesa pe Mazilescu, cît partea subacvatică, nevăzută a lui, mecanismul secret care pune

¹⁴ Virgil Mazilescu, *Decuparea spațiului în alb-negru*. În: *România literară*, nr. 3, 14 ianuarie 1971, pg. 27

textul în mișcare. De altfel, ideea apare și în unul din cele mai citate poeme ale sale – *prefața* la volumul din 1979, *Va fi liniște va fi seară*: „și după ce am inventat poezia într-o încăpere clandestină din adâncul pământurilor sterpe – curajul și puterea (omenească) s-au topit ca aburul”.

„Scufundarea în adâncul pământurilor sterpe” nu are nimic tentant pentru – spre exemplu – cu adevărat oniricul Leonid Dimov, care preferă o abordare ludică a „feței văzute” a lucrurilor, într-un spațiu deschis tuturor posibilităților, dar himeric, care se poate spulbera prin trezirea din reverie. La Virgil Mazilescu se întrezărește o suferință autentică – fie că e vorba despre dificultatea pe care o presupune creația sau dificultatea pe care o presupune existența –, fără speranța trezirii din vis.

Concluzii

Dacă o delimitare netă a onirismului estetic de celelalte mișcări de avangardă e suficient de complicată, cu atât mai complicată e problema situării lui Mazilescu în sînul poeziei onirice. Nu se poate pune, deocamdată un diagnostic exact al *onirismului* poeziei lui. Și pentru că estetica onirică teoretizată la noi îi datorează ceva deopotrivă romantismului și expresionismului și supraréalismului, lucrurile ar deveni, poate, mai clare după investigarea defalcată și a acestor dimensiuni.

Însă, dacă înclinația spre fidelitatea propriei formule a împiedicat, parțial, în cazul lui Virgil Mazilescu, o fuziune autentică cu mișcarea onirică și cu dezideratele sale, o anume înrudire, deloc lipsită de însemnătate, există totuși, în măsura în care onirismul teoretizat de Țepeneag și Dimov premerge nașterea a ceea ce se va numi *textualism*. Practic, Mazilescu depășește formula onirismului și face deja pasul dincolo, spre o poezie preocupată de însăși nașterea ei. Scopul luării în posesie a textului este, de fapt, luarea în posesie a realului, pe care onirismul o reclama, însă, pentru Virgil Mazilescu, recuperarea lui pare să fie posibilă mai curînd prin intermedierea scriiturii care îl denotă. Reculul din fața confesiunii, care a fost observat în repetate rînduri în legătură cu producția sa poetică, e motivat, la Mazilescu, de lipsa unei opțiuni clare în favoarea ontologicului sau în favoarea textului. E revendicată astfel fanta subțire dintre cele două – un „pămînt al nimănui”, cum spunea Leonid Dimov – pentru a deveni spațiul în care poezia lui se produce. Ezitarea poetului, conștientă și asumată, are rolul de a proteja acest spațiu din care posibilitățile de întoarcere în oricare dintre cele două direcții rămîn oricînd deschise. Instalat la intersecția vieții cu textul, rămîne de văzut spre care dintre cele două ceruri privește cu mai mare interes poetul.

Acknowledgements

This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government.

BIBLIOGRAPHY:

Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române, A-L, L-O*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005

România literară, nr. 3, 14 ianuarie 1971

Bădescu, Horia; Coande, Nicolae; Boldea, Iulian; Vlașin, Gelu; Popescu, George; Militaru, Petrișor; Nedelea, Gabriel, *Amintindu-mi-l pe Virgil Mazilescu. Corespondențe*. În: *Mozaicul*, an XIV, 8 (154)/2011, pg. 3-6

- Buciu, Marian Victor, *Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag. Onirismul estetic. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu*, Editura Curtea veche, București, 2007
- Buciu, Marian Victor, *Țepeneag. Între onirism, textualism, postmodernism*, Editura Aius, Craiova, 1998
- Buzera, Ion, *Virgil Mazilescu. Monografie*, Editura Aula, Brașov, 2000
- Dimov, Leonid, *Carte de vise*, Editura pentru Literatură, București, 1969
- Ilie, Rodica, *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațiul cultural romanic*, Editura Universității „Transilvania” din Brașov, 2008
- Mazilescu, Virgil, *Decuparea spațiului în alb-negru*, în *România literară*, 3/14 ianuarie 1971, pg. 27
- Mazilescu, Virgil, *Opere*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2003 (ediție alcătuită de Alexandru Condeescu)
- Mazilescu, Virgil, *Va fi liniște, va fi seară*, Editura Cartea Românească, București, 1977
- Moceanu, Ovidiu, *Visul și literatura*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999
- Mureșan, Viorel; Ștef, Traian, *Leonid Dimov. Monografie*, Editura Aula, Brașov, 2000
- Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008
- Țepeneag, Dumitru, *Clepsidra răsturnată. Convorbiri cu Ion Simuț*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003
- Țepeneag, Dumitru, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat (Interviuri)*, ed. îngrijită de N. Barna, Editura Allfa, București, 2000
- Țepeneag, Dumitru, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*, Institutul European, Iași, 1993

PECULIARITIES OF THE ROMANIAN AVANT-GARDE

Mirela Radu, Assist., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest; Cristina Veronica Andreescu, Assist. Prof., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: Starting from the term avant-garde, which in the past had military connotations, applying this term in art and literature brings with it the feature of militancy, nonconformity and visionary, of a revolutionary war. Adrian Marino rejects a precise definition of the term, motivating his opinion through the very characteristics of the movement itself " heterogeneous, scattered often chaotic."¹ The critic, however, starting from the definition of the term military, accepts, by extension, the use of the term to designate the militant and warrior character of movement. The progress promoted by it represents "its full meaning and avant-garde dramatic paradox: continuous death and resurrection."² Marino identifies the offensive character of the movement (which approaches it to the military term) and as method of this offensive one can notice the split, opposition, denial.

Keywords: modernity, avant-garde, literary movement, eclectic, periphery complex

Dacă pentru întreg modernismul ruptura reprezintă o trăsătură comună, pentru avangardă această detașare este dusă la extrem și "brutalitatea rupturii este atât de radicală, încât avangarda se transformă într-o adevărată explozie morală."³ În sprijinul afirmației, Adrian Marino amintește de distructivismul dadaismului, furia suprarealistă, disperarea lui André Breton, revolta ce își găsește ecouri până la mișcarea Beat.

Complexul agresivității, așa cum îl numește Adrian Marino, este exagerbarea spiritului de revoltă. Câteva exemple de astfel de atitudini extreme sunt pamfletul apărut la moartea lui Anatol France (*Un cadavre*-1924), unele scrisori deschise, bătăi pe scenele teatrelor (Andre Breton îl agrează pe Tzara), o scrisoare deschisă adresată Papei: *Adresse du Pape* (1925), acțiuni scandaloase (Peret scuipa preoții în public) etc. Avangarda, cultivând negația, dezvoltă spiritul distructiv.

Dar mișcarea avangardistă presupune emancipare și descătușare și, potrivit lui Marino, mișcarea nu se poate sustrage recuperării purității originare "Visul furios al avangardei este, de fapt, neînchipuit de idilic, noua Arcadie a secolului XX."⁴ Același critic identifica drept altă caracteristică a mișcării avangardiste proiecția în viitor, căci "predispoziția vizionară decurge din însuși spiritul precursor al avangardei, prin definiție futuristă, larg deschisă spre viitor, fascinată de marele « mâine »"⁵ iar aceasta viziune asupra a ceea ce va veni angajează toate aspectele vieții umane: socialul, politicul și arta.

Avangarda, în variile sale forme de exprimare, are un numitor comun : dorința de a rupe legăturile cu tradiția și de a șoca. "Oricum s-ar numi aceste curente: cubism...futurism, Dadaism, suprarealism, constructivism sau integralism, oricare ar fi chiar direcțiile contrare în care se îndreaptă aceste mișcări, întrucât cubismul, constructivismul și integralismul ținesc, cel puțin

¹ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973, p. 177

² Idem, p. 180

³ Idem, p. 181

⁴ Idem, p. 187

⁵ Ibidem

în plastică, spre o artă abstractă, pur intelectuală, pe când dadaismul și suprarealismul se îndreaptă spre illogic, spre irațional, găsit pur în stare onirică (...) -cu toate diferențele, așadar, aceste mișcări au două note comune: caracterul revoluționar de rupere a oricărei tradiții artistice, de libertate absolută, de panlibertate, de violare a conceptului estetic de până acum al limbii, a sintaxei, a punctuației, o libertate saturnalică de sclav beat, în care vedem punctual extreme al principiului individualist adus de simbolism și de modernism în genere; și, în al doilea rând, o voință fermă de a realiza o artă internațională, peste hotare, fenomen de reacțiune postbelică.⁶

Principiul dadaismului expus în cele 7 manifeste este întoarcerea la incoștientul pur. În ceea ce-l privește pe Vinea (teoreticianul constructivismului și cel care a publicat *Contimporanul*), Lovinescu îl considera ca fiind cel care a înlăturat sentimentul, sensibilitatea, anedocticul, amestecând peisajul interior cu cel exterior, folosindu-se de expresii enigmatice, sfidând punctuația. Iar în legătură cu D.B. Fundoianu (care a colaborat cu revistele *Flacăra*, *Contimporanul*, *Adevărul literar și artistic* și *Integral*), Lovinescu considera inspirația sa ca fiind tradițională, "(...) rurală, cu boi și băligar, bucolică fără să fie idilică, cu peisagii de provincie moldovenească în care accentul și notația interesantă sunt moderniste."⁷ Pe Ilarie Voronca (teoreticianul integralismului), Lovinescu îl vede caracterizat de o sentimentalitate răvășită și descompusă de tristeți și restriști, făcând exces de comparații.

Un alt integralist : Mihail Cosma, împarte literatura în preistorie și istorie. Istoria începe cu Marinetti. Arta veche, pentru Cosma, include futurismul, expresionismul, cubismul și dadaismul iar arta nouă începe cu integralismul: "De la spiritul unilateral și îngust al încercărilor separate, de la exploatarea pe parcele a sensibilității noastre, am ajuns la norma contemporană: integralism. Spirit constructiv, cu nemărginite aplicații în toate domeniile. Sforțarea integrală, către desăvârșirea sintetică a existenței."⁸ Mai recent, Gilles Deleuze și Felix Guattari, în *Anti-Oedip* (1972), văd în om o mașină de dorințe. Dar pentru avangarda, nu știința este importantă, ci mitul ei. Abordând dezumanizarea promovată de mișcarea avangardistă, Matei Călinescu afirma "scientismul cultivat de avangardă de dragul potențialului său metaforic antiartistice și antiumanist este adaptat-și filozofic și estetic-strategiei dezumanizării."⁹

Suprarealiștii precedați de futuriști, expresioniști și de mișcarea Dada, pentru care doar contrastul este singura legătură cu trecutul, propun o versiune anarhică și nihilistă a revoltei și, cum se știe, tot ei vor fi cei care vor considera la un moment dat că "revoluția suprarealistă" nu e suficientă (ca expresie strictă a revoluției spiritului) și ca atare își vor pune mișcarea "au service de la révolution", marcând o angajare politică de stanga, marxizantă. Starea de continuă revoluție e afirmată peste tot în cadrul avangardei istorice și la toate nivelele vieții sociale și creației. Iar dacă e vorba despre reperul social atacat, el este, fără îndoială, spiritul burghez reprezentat de conformism, filistinism, pozitivism, imobilism social și estetic resimțite mai mult ca oricând spre sfârșitul secolului XIX și debutul celui următor.

Asemenea atitudini pot fi regăsite, firește, și în spațiul mișcării românești de avangardă, cristalizată cu o anumită întârziere față de cea europeană, în condiții specifice, autohtone: contextul social-istoric ce încuraja, în preajma marii Uniri din 1918, mai degrabă construcția și reconstrucția culturală decât contestarea unei tradiții relativ recente, a modernității. Societatea românească se afla, în epoca de cristalizare a avangardelor europene, în plin proces de consolidare burgheză, iar în plan cultural trecutul pretindea respingeri și rupturi radicale. Premise

⁶ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București 1981, vol. II, p. 316

⁷ Idem, p. 320

⁸ M. Cosma, *De la futurism la integralism*, nr. 6-7 Revista *Integral*

⁹ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995, p.116

nefructificate la timp ale unei modernități insurgente vor trebui să-și găsească terenul mai fertil (așa cum a fost cazul dadaismului, cu manifestări concludente și consecințe majore în cadrul mai larg, european, și nu în patria de origine a inițiatorului mișcării), după cum programe iconoclaste lansate peste frontiere, precum futurismul, nu vor avea decât ecouri asimilate în sinteza modernă, oarecum reconciliantă, de factură integralistă dinspre mijlocul anilor '20 ai secolului trecut. Respinsă ori întâmpinată cu mari rezerve de către tradiționaliști (în primul rând de Nicolae Iorga, dar și de cercul revistei *Viața Românească* ori de gruparea *Gândirea*), avangarda s-a bucura de o atenție mai nuanțată în mediile moderniste (prin critici ca E. Lovinescu, Perpessicius, G. Călinescu, Mihail Sebastian, Pompiliu Constantinescu etc.) care, din perspectiva unor "moderniști moderați" au amendat însă categoric "extrernismul" mișcării. De fapt, cercetarea avangardei literare românești, în ansamblu ei, dezvăluie, dincolo de foarte caracteristicul radicalism al atitudinilor - fie în direcția "rupturii", fie în cea a afirmării "noului" o anumită moderație: în esența sa, demersul avangardist rămâne totuși la noi, unul de tip "integralist", de "sinteză modernă". Acest caracter al mișcării atât la nivelul doctrinelor, unde diversele programe interferează (cu excepția suprarealismului din anii '40), cât și în sensul coabitării cu forme ale modernismului mai echilibrat, inconsecvențele și oscilațiile între tendințe diferite, tentația "cumințirii", a "clasicizării" - pot fi considerate semne de slăbiciune. Pe de altă parte însă, "voința de sinteză", remarcată de critica românească a ultimelor decenii (Matei Călinescu, Adrian Marino, Ovid S. Crohmălniceanu, Marin Mincu etc.) atestă și o capacitate de selecție, un anumit spirit critic afirmat în procesul asimilării și dezvoltării unor idei apte să fertilizeze spațiul creator național.

În ceea ce privește România, până în anii '20, avangarda autohtonă era fragilă, însă revistele erau preocupate de a promova futurismul italian. De pildă, în revista *Viitorul*, în 1909, a fost publicat manifestul lui Marinetti și o listă a poezilor italieni, iar Ion Minulescu saluta, în 1910, succesul pe care Marinetti îl avea în străinătate. Criticul D. Micu a observat afinitatea liricii minulesciene față de futurism, în special în perioada premergătoare primului război mondial. Dar oamenii de artă români acționau și în exterior. Un exemplu este acela al revistei italiene futuriste *Poesia* unde scriau Elena Văcărescu și Macedonski. În 1912, *Rampa* lui Cocea, își declara vădit adeziunea față de mișcarea italiană. Popularizarea cea mai asiduă o va face *Contemporanul* în anii '20. Avangarda românească, timidă și la început de drum, glăsuiește și prin revista *Chemarea* din ale cărei articole răzbate atitudinea antipoliticianistă, antiburgheză, antitraditionalistă, care pentru Tzara a reprezentat o fază premergătoare Zurich-ului. Dar, așa cum afirma Paul Cernat, revista "nu poate fi, în nici un caz, așezată în rând cu mișcările avangardiste ale momentului. Prin ea, preavangardismul românesc se racordează însă la pulsul unei sensibilități europene marcat de criza radicală a valorilor sale dominante."¹⁰

Avangarda românească are un decalaj vizibil față de cea în plan european. Dacă în 1910, în Europa, exista futurismul lui Marinetti, la noi încă persistau formele tradiționale. Abia nouă ani mai târziu Lovinescu pune bazele cenaclului și revistei moderniste *Sburătorul*. În ceea ce privește momentul Tzara, acesta este singurul moment în care avangarda românească o ia înaintea celei europene. Iar acest lucru, dacă ne gândim bine, nu a fost făcut pe plaiuri românești, ci de pe teritoriu francez. Deși futurismul italian este bine receptat pe tărâm românesc, o adevărată adoptare a sa nu a existat. De-abia începând cu al doilea deceniu, avangarda română începe să recupereze timpul pierdut și decalajul instalat. Paul Cernat afirma că a existat o "distanță temporală dintre primele contacte cu mișcările artistice novatoare din Occident și asimilarea lor efectivă(...)

¹⁰Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, 2007, p. 108

de 10 până la 20 de ani."¹¹ Văzând literatura occidentală ca pe un nucleu al mișcării avangardiste și România drept o "Periferie" a acestei mișcări, criticul conchide că "modelele pure de la Centru (simbolism, decadentism, avangarde, suprarealism) sunt asimilate la Periferie în forme slabe, diluate, hibride, eclectice." Exemple de perfecte sincronizări: Tzara, Eugen Ionescu, Brâncuși își datorează sincronismul cu mișcarea europeană faptului că au apărut și activat pe meleaguri străine și nu autohtone. "Complexul periferiei" este dorința ardentă a reprezentanților mișcărilor novatoare din România de a "arde etapele" pe care alte literaturi europene le-au parcurs pe îndelete, o încercare de modernizare forțată și rapidă. Ilustrarea "complexului periferiei", potrivit lui Paul Cernat, este dat de reevaluarea publicisticii literaturii "preavangardiste" a lui Vineanu, prin stabilirea unor legături corecte între futurismul italian și cercurile de intelectuali români, prin urmărirea resorturilor procesului de "legitimare internă" și "externă" a avangardei, prin realizarea câtorva studii de caz (revista *Contemporanul*, cazul *Urmuz*), prin evidențierea contactelor, afinităților, diferențelor dintre avangarda românească și cea maghiară, poloneză, cehoslovacă, rusă etc., prin surprinderea tentativei de revoluționare a teatrului sau a influenței cinematografului asupra poeziei. Dar, paradoxal, când vine vorba de mișcarea inițiată de Tzara, acest "complex al periferiei" va degenera în "complex al superiorității" față de celelalte culturi balcanice pe care susținătorii mișcării dadaiste le vor considera "înapoiate" comparativ cu ceea ce a dat România pe plan literar european.

Într-o afirmație, ce preia idei ale altui critic-Marin Mincu, Ion Pop afirma: "Desfășurarea în timp a fenomenului avangardist românesc pune în lumină în primul rând această particulară disponibilitate, cultivată în sensul unei cât mai largi cuprinderi a orizontului novator. Cum se va vedea, nu o dată aceeași biografie creatoare înregistrează, progresiv, vârste și experiențe diferite ale «stării de spirit» avangardiste, într-un fel de febră a metamorfozelor, domolită în cele din urmă într-o fertilă sinteză. E ceea ce a și permis situarea mișcării românești (cu termenii din Angelo Guglielmi) mai degrabă sub zodia experimentalismului decât a negativismului avangardist propriu-zis."¹² Același critic observă că programele avangardiste, cu excepția mișcării suprarealiste dintre 1940-1947, nu au o formă pură. În plan autohton au loc contaminări și influențări reciproce ale mișcărilor avangardiste: constructivismul fie conservă caracteristici dadaiste, fie este influențat de futurism. De aceea studierea acelei mișcări în societatea română are caracteristici deosebite față de cea pe plan internațional, iar o cercetare a mișcării ar trebui să aibă în vedere creațiile individuale ale scriitorilor pentru a se observa liniile directe sau caracteristice ce o pot apropia sau depărta de un curent sau altul căci "dincolo de fragilele, permeabilele frontiere de la suprafață se va ghici, poate -totuși- mișcarea ce le transgresează în adâncime" concluzionează același critic.

"Deși spiritul avangardist românesc a impulsionat avangardismul internațional, aproape în toate domeniile artei, avangarda literară românească nu e un curent omogen, care să se manifeste într-o singură direcție, ci un amalgam de curente, sintetizate bine în formula integralismului. (...) De aceea, influențele externe sunt mereu substituite cu modele autohtone într-o dialectică tipică pentru spiritul culturii românești care dovedește pondere și echilibru, asimilând și sintetizând tendințele cele mai disjuncte."¹³ În România noul manifestat în mod nihilist nu a prins teren, el îmbinându-se într-un mod original cu valorile specifice tradiționale și autohtone. Dacă în plan european avangardismul a fost foarte bine teoretizat dar mai puțin prezent în opere efective, în plan românesc situația stă invers, excepție o face grupul suprarealist din 1947 iar

¹¹Idem, p. 10

¹² Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990, p. 64

¹³Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Pontica, 2006, p. 31

recunoasterea acestei mișcări de către Breton marchează încetarea celor trei decenii de avangardism românesc. Avangardiștii români, în plan extern, impulsionează în aceste trei decenii trecerea de la avangardă la experimentalism. Poeții de după război (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Constant Tonegaru, până la Nichita Stănescu) vor adopta neomodernismul și postavangarda, mergând pe drumul predecesorilor lor în încercarea de reînnoire literară. "Constructivism, suprarealism, integralism pot fi privite nu doar ca orientări artistice diferite ale trunchiului avangardist, ci și ca valuri succesive și diferențiate teoretic asupra actului creator"¹⁴ de anvergură internațională, cu puncte de apariție autonome și cu mișcări cu traseu propriu, cu specific național și temporal, avangarda constituie un fenomen etern al istoriei literaturii ce atinge, potrivit lui Adrian Marino, plenitudinea în secolul XX "abia acum ea se dezvoltă, în formele cele mai violente pe care le cunoaștem, totalitatea virtualităților organice, care au cunoscut diferite răbufniri de-a lungul istoriei."¹⁵ După părerea aceluiași exeget, mișcarea poate fi repetată abia după ce a fost lăsată în urmă.

Avangarda românească este eclectică (îmbinând elemente de suprarealism, dadaism, futurism etc.) și mult mai "docilă" decât cea la nivel european, lipsindu-i, parcă incisivitatea acesteia din urmă. Aceste caracteristici sunt în concordanță și se pot explica prin spiritul românesc, mult mai permisiv și temperat.

BIBLIOGRAPHY :

- Călinescu, Matei *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995
 Cernat, Paul *Avangarda românească și complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, 2007
 Cosma, Mihai *De la futurism la integralism*, nr. 6-7 Revista *Integral*
 Lovinescu, Eugen *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București 1981, vol. II
 Marino, Adrian *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973
 Mincu, Marin *Avangarda literară românească*, Editura Pontica, 2006

¹⁴Idem, p. 13

¹⁵Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973, pp. 223-224

SAKUNTALA-SAFTA/TWO DIFFERENT OR NOT SO DIFFERENT AVATARS OF THE ROMANIAN FICTIONAL 'GYPSY' GIRL

Puskas-Bajko Albina, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The literary writings habitually include descriptions of female Gypsies that highlight their Oriental and exotic looks, their animal natures, and their potential for explosive and potentially dangerous sexuality. Almost all such descriptions tend to be static portraits. These figures never play a role in the narrator's experience or function as active characters in the narrative; they barely move and never speak; they are evoked purely as images, as objects to be taken in with the eye. For the average author, Gypsy women appear the same in all places, languidly leaning against the wall, magnetic, indifferent; a swift animal, like a strung bow, bringing all the East with her, and ashy wildness which is the Gypsy's only. (Arthur Symons, In Praise of Gypsies, 297) There is a suggestion in this description of powerful energy coiled and ready to strike, a dormant but nonetheless readily apparent erotic aggression. The portraits of 'Gypsy' girl include a catlike diabolique charm, another „wild beauty” as a. Again and again, eyes and teeth are emphasized, as are languorousness and its opposite, passion. Authors and their readers safely project sexual desire onto these canvases: the women promise sexual adventure but, still and subordinate, never pose a threat. Wordless and motionless, or loud and serpentine in bed and in the street, they possess the erotic power of the odalisque.

Keywords: *Romanian literature, 'Gypsy', witch, initiation*

In the present paper I will deal with two striking female characters from Romanian literature, striking in their presence as an overwhelming beauty that attracts males through exoticism, magic and physical/psychological charm: Safta, from George Mihail Zamfirescu's novel, *Maidanul cu dragoste*, (*Love's waste land*),¹ written in 1933; the first volume of a trilogy (*Bariera- The Barrie*)², including the two following volumes: *Sfânta mare neruşinare- The holy great shamelessness* (1935) and *Cântecul destinelor- The song of fate* (1939). The novel was an immediate success, especially among readers, critics describing it as: "An impressive 'Gypsy' epos and a vibrant Walpurgic night of tragic witches congregation, where the hex consists of chasing demons."³ We must specify that a Walpurgic night refers to the night of 30.04., when witches are supposed to have a secret meeting, dancing and performing hex-rituals; but it also refers to a nightmarish situation.⁴

A recurring theme in the magical realist prose of Voiculescu and the expressionist-naturalist prose of G.M. Zamfirescu is erotic demonism, obsessive love like a state of trance, who can tempt many other protagonists, especially male ones. Exemplary in this respect are *Sakuntala* and *The waste land of love*, this topic seems to explore the limits of the abyss of the human soul, trying to show us the extent to which seduction and mechanisms of the soul's mood can amount to in a trap of carnal and spiritual attraction. And just as in *Lostrita* the first explanation we are given is that of the spell, telling us is that those who are in this state have

¹ My translation

² idem

³ Perpessiciu, cited in <http://jurnalul.ro/cultura/arte-vizuale/de-pe-maidan-cu-dragoste-516096.html>, accessed on 30.04.15

⁴ "Dicţionarului Explicativ al Limbii Române", Editura Univers Enciclopedic, 1998

been bewitched, that the state of the soul / psyche was altered by the action of their force / energy coming from outside. If in *Sakuntala* Vasile Voiculescu only creates the exposition of this issue by creating an extraordinary magical atmosphere, in *The Waste Land of Love*, we are given the solution for getting out of this situation, namely casting a counter-spell that cancels the effect of the alleged initial spells: a trip into the depths of the subconscious ("the omniscient unconscious")⁵; exploring the 'mahala' (Romanian slum)

In the case of Vasile Voiculescu's prose, the stage of unsophisticated exposure of this topic is exceeded, wrapping the sordid topic of subconscious animalic yearning into a network of events described with such finesse and power of capturing our attention large that the events seem more significant than their symbolic meaning⁶. The narrator in both cases though can be determined by magic, incantation, spiritual focus on the partner, to live according to a model that transcends everyday events. The transfer occurs between individuals, from the owner of magical force to the innocent man, developed by framing the narrator in a spiritual stream which until then has been ignored by him which gives him the possibility to abolish boundaries imposed by space and time.

The narrator's love for *Sakuntala* is motivated by two phenomena: the girl offers a revelation of his own archetype visible in her, and his friend Dionis lets him experience his own love instead of him as otherwise our narrator would not have understood Dionis and says, providing in the simplest possible way, the proof that spiritual transfer is possible: "You were another me. A second Dionis, who repeats that a part of my life, so I can check and correct myself."⁷

The characters in *The Waste Land of Love*-except chapters dedicated to the tragedy of the romantic existence of hooligans-live their life, a life where the sun does not rise, lacking of ideals and probably therefore more mixed-up, more complicated, or simply more diverse, but in the same time, most picturesque and more fierce. As the author puts it himself, "In all these works, (he) was obsessed with the same idea: *the mystique of human beings*. The characters of *The Waste Land of Love* have only troubles and sins and a know-how of cruel death without revolt and without curses. (...) They live their fate without a murmur wrapped in the gentle and apostolic unconsciousness of the sheep taken to the slaughterhouse. This novel is dominated by *the mystique of life*."⁸

Male writers habitually incorporate portrayals of female 'Gypsies' that emphasize their disturbingly foreign and exotic appearance, their animalic behaviour, and their hidden feature of fulminant and hazardous sexuality. The vast majority of such portrayals show a tendency to be static portraits. These figures never play a role in the narrator's experience or function as active characters in the narrative; they barely move and never speak; they are evoked purely as images, as objects to be taken in with the eye. For Arthur Symons, 'Gypsy' women appear the same in all places, „wherever one travels, East or West”: a girl of fifteen in Belgrade leans languidly against the wall, „haughty, magnetic, indifferent; a swift animal, like a strung bow, bringing all the East with her, and ashy wildness which is the 'Gypsy's' only."⁹ There is a suggestion in this description of powerful energy coiled and ready to strike, a dormant but

⁵<http://revistanautilus.ro/articole/firescul-realismului-magic-vasile-voiculescu/>

⁶<http://www.poeziile.com/autori/Vasile-Voiculescu/proza-lui1569119.php>

⁷ Vasile Voiculescu, *Iubire magică*, Biblioteca pentru toți, București, 2001, p.208, traducerea mea

⁸ G.M. Zamfirescu despre *Maidanul cu dragoste*, in *Maidanul cu dragoste*, Biblioteca pentru toți, București, 2009, p.417, trad. mea

⁹ Arthur Symons, *In Praise of Gypsies*, quoted in Deborah Epstein Nord, *Gypsies and the British Imagination 1807-1930*, Columbia University Press, New York Chichester, West Sussex, 2006, p 159

nonetheless readily apparent erotic aggression. Charles Leland portrays one Gypsy girl as „pantherine, with diabolique charm”, and another „wild beauty” as a „damsel... with devil's gunpowder in her...of a figure suggestive of leaping hedges; and with...white teeth and burning black eyes, there was a hint of biting, too, about her”¹⁰. Again and again, eyes and teeth are emphasized, as are languorousness and its opposite, passion. Groome quotes a passage from the Illustrated London News that underscores a Gypsy beauty's „veiled fire”, „serpent-like power”, „filmy languor” and latent magnetism driving to obsession. The white male safely projects sexual desire onto these canvases: the women promise sexual adventure but, still and subordinate, never pose a threat. Wordless and motionless, they possess the erotic power of the odalisque.¹¹

Whether the representation of `Gypsy women` are limited to these static portrayals or more active ones in Western fiction- `Gypsy` characters have been generally invested with deep symbolic meaning. “They are mostly regarded as forceful images, able to strike the imagination of the reader. The mere mention of the fictional `Gypsy`, however fleeting and incidental, is enough to evoke-as if by some magic virtue- a sense of enchantment and mystery.”¹²

The association of `Gypsy` women with magic is undoubtedly one of the most deeply rooted in the imagination of the non-Gypsies. Ever since they first appeared among populations that had chosen to live a sedentary life, the perception which surrounded `Gypsies` nomadic way of life was likely to result in immediate incrimination of any kind and eventually, accusations of witchcraft. Such allegations served as impressively authoritative and competent strategies of social control and predisposed them to their integration in the ranks of sorcerers, witches and deviants, rebels and trouble-makers.” `Gypsies` itinerary was also frequently connected with some kind of supernatural entities and mysterious events which had occurred in a distant, obscure past. They were thought to be carrying the weight of a terrible curse, to be the descendants of biblical figures, and consequently regarded as the phenomenal materialization of a reality forever lost in the mists of time. As a result of these beliefs, `Gypsies` were rarely seen as a people immersed in the historical present. Rather, they were looked at as relics of a vanished humanity, the living remnants of a separate dimension, remote from the present both in terms of space and time. It was this temporal and spatial displacement that laid the basis for the unrealistic images and features projected in the course of time onto this enigmatic people. Atypical in their outward features and bizarre in their habits and occupations, `Gypsies` gradually came to epitomize, in the `collective conscience`, the source of all the arcane, occult phenomena falling outside the domain of the ordinary.”¹³

The original sin is evident in the `mahala` (slum) or `shatra` (`Gypsy` camp), special locus of the original sin, a place where the obscenity and rawness of the inhabitants' lifestyle should not surprise us.¹⁴ G.M.Zamfirescu's novel is one of environment and atmosphere,

¹⁰ idem

¹¹ Deborah Epstein Nord, *Gypsies and the British Imagination 1807-1930*, Columbia University Press, New York Chichester, West Sussex, 2006, p 159

¹² Paola Toninato, *The Rise of Written Literature among the Roma: A study of the Role of Writing in the Current Re-Definition of Romani Identity with Specific Reference to the Italian Case*, University of Warwick, March 2004, p. 88

¹³ Idem, p. 89

¹⁴ G. M. Zamfirescu, *Maidanul cu dragoste*, Biblioteca pentru toți, Jurnalul Național, București, 2009 Prefață de Marius Chivu, p.16

populated with characters as colourful as possible, Safta being the most representative of them, prone to moral promiscuity and primordial sexuality, "permanently mixing the grotesque with the nostalgic, the idyllic with the mystical and the sordid with the pathos, written in the colourful language of the nineteenth century, *The Waste Land of Love* is a tragic and trivial Balkan epic of the periphery, conceived in the melancholy confession of a slum Peter Pan."¹⁵

With Safta and Sakuntala we enter an imaginary museum of images, whether these images are dreams, lies, truths or fictions, these 'Gypsy' heroines provide us with a miraculous pathway to the depths of the human soul. The imaginary appears as an immaterial double of the concrete world, reality being constantly projected into the magic, which in turn is projected back into other protagonists' life. They hold a special position in this doubled area, they represent the magician and the magic. The categories of this sphere (witch, charm, spell, hex, related to old beliefs and superstitions, traditions; aim to reveal hidden truths about the subconscious desires of male narrators. The described features are remnants of ancient cults, magic rites pertaining to tradition, many groups believing, not just individuals. The shape and rhythm of magical rites is "eminently transferable and confirmed by public opinion."¹⁶ The magic effect occurs through words, chants, gestures of some occult forces, or spirits. In the view of Marcel Mauss and Henri Hubert, the magic act is "any rite which is not part of an organized cult, a private rite, secret, mysterious, tends to cross the threshold of a forbidden rite."¹⁷

The two writers are unique if we consider their unlocking of ancient imaginary aiming at magic, through the thoroughness in the description of the magic act. The rite is depicted from a subjective perspective, in both cases, despite the aura of authenticity given by the first person narration seems to have roots in the fairy tale, as who believes in pieces of bones hidden in the pot which bear the power to change existences? In *The Waste Land of Love* (*Maidanu cu dragoste*),

"Moravurile fiind uşoare, ("căci ispita trupului nu ştie carte şi u are lege"), iar bordelurile, la îndemână, mahalaua este erotizată la modul primar şi promiscuu: "se pasionează" şi face adulter, umblă după secrete, cere răzbunare şi trăieşte din plin fiecare scandal. Se colportează bârfe, se ţes intrigi, se plănuiesc răfuieli. Femeile sunt curioase şi iscoditoare, înşală, scornesc şi clevetesc tot timpul ("noi o cunoaştem pe femeie doar de la brâu în jos" spune cineva la un moment dat) şi femeile au superstiţii, unele, mai bătrâne, ştiu descântece, vrăji şi blesteme, iar când se confruntă faţă în faţă, ca pentru a-şi marca teritoriul, şi aruncă ocări, batjocuri, se spurcă, ţipă şi se iau de păr."

„The moral laws were lenient ("for the temptations of the body body do not know how to read and do not have a legislation"), and with brothels at hand, the slum is eroticized in a primordial and promiscuous way "it is passionate" and commits adultery, looking for secrets, demanding urgent revenge and lives every scandal to the full. Gossip, intrigue is woven, and repercussions are devised. Women are curious and inquisitive, cheating, backbiting and chattering all the time ("we know the woman only from the waist down," says somebody at a moment in the story) and women have superstitions, some, older, know incantations, spells

¹⁵ Idem, p.17

¹⁶ Marcel Mauss, Henri Hubert, Teoria generală a magiei, Trad. de Ingrid Ilinca şi Silviu Lupescu, Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 26

¹⁷ Idem, p.32

and curses and when confronted face to face, as if to mark their territory, they throw insults, taunts, scream and tear each other's hair.¹⁸

The description of the witch in *Sakuntala* is so realistic that we actually forget about our reluctance towards any kind of magic, all our suspicions being put to sleep:

"Sătui de zarvă, ne-am depărtat spre fundul văii, unde ne-am dat într-o rînă pe velințe moi, cu Stanciul alături. După noi s-a luat, ca o cățea greoaie, lăbărțată de prea mult făt, cu țîțe fleascăte atimind aproape de pămînt, Kiva, vrăjitoarea laii. Și aici eram dezamăgiți. Ea dezmințea tipul clasic de babă încovrigată pe picioare sfrijite ca fusele. Mă așteptam la un chip de smochină neagră, ponosită, din zbîrciturile căreia să iasă lama unui cosor coclit și să frigă doi ochi răutacioși de viperă, fără pleoape. Kiva, dimpotrivă, era o bălădă groasă, butucănoasă, cimă, cu fața rotundă slinoasă și pătată ca o lună mîncată de vîrcolaci, dar cu o expresie de bunăvoință și înțelegere omenească. De pe șoldurile revărsate ca niște perne în lături, de pe tirna umflată a pîntecului bardahanos și de pe fundul de băniță al tirtitei, fustele, urcate ca pe niște coviltire, cădeau în cascadă peste picioarele umflate și, curios, părul frumos pieptănat, cu cărare la mijloc, bătea în roșu. Tip de codoașă! Numai ochii o dau de gol. Ochi rotunzi de bufniță care scrutează umbrele și văd în beznă iar mîinile mici, cu degete delicate și nervoase, îi destăinuiau toate iscusințele"

"Fed up with the commotion, we departed together with Stanciu towards the bottom of the valley, where we came across abody wrapped in soft clothing. Following us, like a cumbersome bitch, from too much foaling, with her flaccid titshanging, Kiva, witch of the black peolpe. And here again I was let down. Her appearance dened the classic type of old hag with scrawny legs curled as spindles. I was expecting a battered face of black fig, from which two mischievous lidless viper eyes should have looked at me. Kiva, by contrast, was a fat old woman, her round face greasy and stained like a moon eaten by werewolves, but showing goodwill and understanding. From her hips the swollen belly poured out like cushions aside,; her skirts like walls of a verandah as if falling in a waterfall fashion, cascades over her swollen legs and curiously, her beautifully combed hair, parted in the middle, with streaks of red hair. Pimp type! Only her eyes gave her away. Her round owl eyes that see in the dark scanning shadows and her small hands, with delicate and nervous fingers, they proved all her dexterity"¹⁹

The readers must admit that they are charmed by the *Sakuntala* story, charmed by the fact that the narrator is so involved in depicting the witchcraft's multiple facets, that it is possible to believe ourselves to be voyeurs a little bit, waiting, counting with each breath the blows or spits of the old witch, Kiva. Her rough hand shuts the eyelids of the young lover in need of a cure for his suffering heart, her other hand caresses his hair, touching his neck, crown, and temples. The synesthetic reception from the reader's part of this act of magic makes this one true hex.

The style of the authors truly convince. One relly believes the murmur of the incantation, in blowing on the cheeks three times, in spitting like angry black cats do, we feel the witches' breath on our face. This is why these two witches are full of life, that is why the lover boy will love even more passionately, he is helped by witchcraft to see and feel the true force of attraction. The witches are key figures as, with their appearance, we step into a fantastic realm of hallucinatory reality. The question arises: is magic dexterity or art?

¹⁸ G. M. Zamfirescu, *Maidanul cu dragoste*, Biblioteca pentru toți, Jurnalul Național, București, 2009
Prefață de Marius Chivu, p.14

¹⁹ Vasile Voiculescu, *Iubire magică*, Biblioteca pentru toți, București, 2001, p178., traducerea mea

Both Kiva and Safta are initiators of love to the narrator, presenting him with a possible avatar of magical beauty: Kiva, in love with Dionis, presents Dionis's alter-ego (the narrator) with a possible younger and more attractive avatar of herself: Sakuntala; Safta, committing adultery with a series of men, introduce the young narrator to her younger self: a seductress of the slums and not only. The amazingly beautiful avatars' appearance is preprepared carefully in slight allusions of eroticism in other representations of erotic attraction. Before the anonymous narrator meets the much awaited exotic beauty, in Voiculescu's short story, he is exposed to all kinds of enchanting carnal visions:

„Deși mă uluieră amestecul de bazar pestriț, șteala scânteietoare de culori, mișuna de pici despuiate, târgul de grumazi descoperiți, sânii goi și slobozi sub pieptarul salbelor galbene, pulpele suvelcate ale fetelor, nurii dezveliți ai femeilor răsturnate pe jos, dansurile dezvățate, pozele nerușinate, căutam totuși să găsesc pe cea care vrăjise mințile lui Dionis și nu o aflam. Nu putea fi nici galeșa cu ochii genoși și pântecul armonios de baiaderă, nici nurlia cu trupul de violoncel de abanos, nici arzuia cu sânii durdulii și buturii coapselor neastâmpărate ca niște șerpi, nici almea mlădie de alături, cu umerii bucălați, cu carnea pătinată și sânii patetici, nici nubiana sfruntată ce-și lăfăia țâțele împungace cu sfârcurile boite în rumenele la fel cu buzele. Nici șopârla cu miezul ochilor galben, care se strecurase cu ghiocul pâna la noi, gătită în ilic roșu scurt, de sub care șalele de tuci șlefuit, frumos șanțuite, ca la o torsă antică, lunecau dirdaus amețitor spre rotunzimile buclor. Nici molateca din față, cu priviri vulpeșe și piepții cărnoși buluciti sus spre gura polcuței, strânsă pe mijloc în copci gata să plesnească și care se marghieolea spre noi alintindu-și boiul pe șoldurile viclene.”

„Although I was flabbergasted by the varied mixture of the colourful bazaar, the brilliant shine of different shades, the crawling naked feet, the fair of uncovered necks, free and naked breasts under yellow necklaces and breastplates, the bare thighs of girls, the charms of undressed women knocked down to the ground, obscene dances, shameless poses, I was still looking to find the one that had put a spell on Dionis and could not find her. It couldn't be the melancholy girls with heavy eyelashes and the belly of a choryphee, nor the gracious one with an ebony cello body, nor the burning girl with plump breasts and thighs restless like serpents, nor the Egyptian dancer-singer with chubby shoulders, with shiny flesh and pathetic breasts nor the plumper Nubian with jumpy tits and nipples like a painting the red of her lips. Nor the lizard with yellow iris that had crept up to us with her shells, dressed up in her red short skirt under which her polished, beautiful thighs, as an ancient torso, slid dizzying to the rotundity of her buttocks. Neither the soft one in the front with foxy eyes and fleshy breasts heaving up towards the mouth, belt on her waist stitched so that it was ready to burst out, while she was pamperingly looking at us patting her cunning hips.”²⁰

In Safta's case, every afternoon, when her loving husband, Gore was away at work, the house became Safta's meeting place with the girls from the slum. Neighbors and wives, young and old, gathered in joyful spree, to drink coffee, to find out the latest gossip or listen, heated and mute, full of lust and squinting from time to time, telling each other stories of sex at night with their husbands or lovers, while Safta, master of ceremony, „sat perched on top of the bed, among the pillows, wearing only a shirt, her flesh rolling away from her bare legs.”²¹

After the unveiling ceremony, any advocate of the happy gang dominated by Safta was obliged -among the comrades in tricks, clown-behaviour and the little coffee secrets weren't allowed- to tell everyone present how many times and how their husbands loved them at

²⁰Vasile Voiculescu, *Iubire magică*, Biblioteca pentru toți, București, 2001, p178., traducerea mea

²¹G. M. Zamfirescu, *Maidanul cu dragoste*, Biblioteca pentru toți, Jurnalul Național, București, 2009, p. 128, my transl.

night- the public giggling and smacking their lips. Discontent with the clumsiness of young wives with their husbands, especially the older women and the 'Gypsy' began to teach the tricks of carnal love to the novices. In case the new ones were simple minded or just did not follow the advice, they"were laid onto the bed and many attitudes were explained to them, while one of the young comrades (...) competent and happy to have an opportunity of extra excitement, sometimes borrowed the rhythmic attitudes of men . (...)

"Novicele, deseori cu sângele aprins inutil în îmbrățișarea ce nu le spusese nimic, plecau aiurite să se ofere, cât mai curând, întâiului întâlnit, șpe maidan sau într-un vagon gol de triaj.(...)Novicea era primită a doua zi în casa țigăncii cu îmbrățișări maternale și poftită la loc de cinste, alături de Safta, să bea cafea din ceașca mare și groasă a gazdei și să răspundă la ultima întrebare."

"The novice, often unnecessarily excited sexually, her blood lit up by the prelude, leaving the house, had sex with any man on the street or in a vacant lot or epty wagon yard. The next day the novice was received in house of the 'Gypsy' woman with maternal hugs full of lust and ostentatively, along with Safta, drank coffee from the host's large coffe cup while she answered all the curious questions."²²

Safta is an expert in love and erotic practices, as in her youth she was a renowned singer of the slums, roaming the city with her band of folk fiddlers. Young, enticing to the eye of partying drunks, always willing to breathe life into herself and others, she passed from hand to hand, and from lap to lap, always smiling, tirelessly employing an arsenal of seduction and reassurance that would stir the senses of any man. Sakuntala-Rada, on the other hand, is a virgin beauty, comparable only to an Indian goddess. She appears for the first time, trampling the meadow, similar to a miniature Indian sacred virgin. Like. The same walk modulated by ancient songs, the same posture in pure forms, the same proud tenderness her oval face and magical eyes framedby her black-bluish hair,

„sânii înfloriți pe negrul liman al pieptului, și mai ales sub borangicul galben al veșmântului, coapsele străvazute ca două zeițe misterioase, pe umerii gemeni cu chiupul tainic al pântecului."

"her breasts blossoming on the black lagoon of her chest, and most of all, under the yellow silk garment, her thighs as visible as two mysterious goddesses, on the twin shoulders of her dark secretive belly."²³

What is the magic facination surrounding the image of the 'Gypsy' in the eyes of he non-,Gypsy' authors? It is almost impossible to give a precise answer to this question. For certain, the magic of the fictional 'Gypsy may not be easily identified with some specific features, although some physical and material traits have been frequently associated with the belief in some special powers. The magnetic and piercing look of the 'Gypsy' male character, his deep voice, his agile limbs, the dark eyes and the sensual movements of the female 'Gypsy' seem to exert a mysterious, irresistible attraction on the non-,Gypsies' and may lead to disastrous events.

The 'magic characterization' of the 'Gypsy' within the body of non-,Gypsy' literature is so wide and pervasive that the mere attempt to investigate here its endless rmifications would represent an impossible, fruitless undertaking. However, a recurrent pattern that can be easily deduced from these representations consists in using the 'Gypsy' as a repository of some exceptional qualities, ranging from some arcane connetion with the devil to a number of

²²G. M. Zamfirescu, *Maidanul cu dragoste*, Biblioteca pentru toți, Jurnalul Național, București, 2009, p 139, my transl.

²³Vasile Voiculescu, *Iubire magică*, Biblioteca pentru toți, București, 2001, p.182, my transl.

occult powers. On the one hand, the 'Gypsies' seem to be the guardians of a secret world, the only creatures to have right of access to a mysterious, alternative dimension. The 'Gypsy' characters appear to dwell on the threshold between truth and illusion. As for 'Gypsy' female characters, they are represented as having divining faculties, as experts in the magic arts. They are frequently depicted as exotic creatures with a diabolic ability to bewitch non-'Gypsy' males, who cannot help falling madly in love with them against their will.

The magic of 'Gypsy' women

The role played by 'Gypsy' female characters in works by non-'Gypsy' artists appears to follow a recurrent pattern. In many works, the 'Gypsy' is at the centre of some intricate plot, often entailing child stealing, the use of magic or various forms of trickery. 'Gypsies' are here perceived as synonymous with ruse, deception and double-dealing: they are ambiguous, mischievous characters by definition. Female figures in particular are portrayed as malicious and treacherous. In addition to hatching evil plots and harbouring hostile feelings against non-'Gypsies', they are also employed to give the narration a magical connotation. This is particularly evident in literary works by nineteenth century authors, where the presence of a 'Gypsy' female character is generally surrounded by a magical atmosphere, emphasising their erotic nature.

In the two characters analyzed in this article, we can find the same trails of avatars initiating the narrators in the realms of love and: Kiva, in love with Dionis, presents Dionis's alter-ego (the narrator) with a possible younger and more attractive avatar of herself: Sakuntala; Safta, committing adultery with a series of men, introduce the young narrator to her younger self: a seductress of the slums and not only. The amazingly beautiful avatars' appearance is prepared carefully in slight allusions of eroticism in other representations of erotic attraction. Before the anonymous narrator meets the much awaited exotic beauty, in Voiculescu's short story, he is exposed to all kinds of enchanting carnal visions. In Zamfirescu's story, the reader is given access to a whole world of erotic experience by the famous and infamous Safta

Acknowledgements

I would like to thank the POSDRU/159/1.5/S/133652 Project entitled „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate” for its substantial financial support in my research.

BIBLIOGRAPHY:

- Chivu Marius, Preface to G. M. Zamfirescu, *Maidanul cu dragoste*, Biblioteca pentru toți, Jurnalul Național, București, 2009
- Mauss, Marcel, Henri Hubert, *Teoria generală a magiei*, Trad. de Ingrid Ilinca și Silviu Lupescu, Editura Polirom, Iași, 1996
- "Dicționarului Explicativ al Limbii Române", Editura Univers Enciclopedic, 1998
- Epstein Nord, Deborah, *Gypsies and the British Imagination 1807-1930*, Columbia University Press, New York Chichester, West Sussex, 2006
- Perpessicius, cited in <http://jurnalul.ro/cultura/arte-vizuale/de-pe-maidan-cu-dragoste-516096.html>, accessed on 30.04.15
- <http://revistanautilus.ro/articole/firescul-realismului-magic-vasile-voiculescu/>
- <http://www.poeziile.com/autori/Vasile-Voiculescu/proza-lui1569119.php>

Symons, Arthur, In Praise of Gypsies, quoted in Deborah Epstein Nord, Gypsies and the British Imagination 1807-1930, Columbia University Press, New York Chichester, West Sussex, 2006

Toninato, Paola, The Rise of Written Literature among the Roma: A study of the Role of Writing in the Current Re-Definition of Romani Identity with Specific Reference to the Italian Case, University of Warwick, March 2004

Voiculescu, Vasile, Iubire magică, Biblioteca pentru toți, București, 2001

Zamfirescu, *Despre Maidanul cu dragoste*, in Maidanul cu dragoste, Biblioteca pentru toți, București, 2009

SYMBOLIC IMMORTALITY THROUGH CHILDREN AND CONTRASTING ATTITUDESTOWARD MOTHERHOOD WITHIN THE ROMANIAN POPULAR CULTURE

**Adriana Teodorescu, PhD, Postdoctoral researcher, "Petru Maior" University of Tîrgu
Mureş**

Abstract: This paper discusses two texts published in 2012 on Smartwoman new media platform (hosted by the Romanian website news, Hotnews), texts which are competing to testify, on the one hand, to the social and personal benefits of parenthood and, on the other hand, to the benefits of not being a parent/being childfree, both with an emphasis on motherhood rather than on fatherhood. Both texts belong to internet users protected by a fictive identity or at least unverifiable, lacking notoriety, the second being a critical response to the former. We will identify and examine comparatively the semantic structures that build the two discourses (good mother / bad mother, running out of time / having plenty of time, transformation / preservation of identity, etc.) and we will try to determine their position and their possible role within the Romanian popular culture, in the strengthening or, on the contrary, in the weakening of the stereotypes related to motherhood and to the desire / need for children. We will also investigate to what extent the texts appeal to the symbolic immortality through children, by inquiring whether we are dealing with a plenary representation of this symbolic immortality or, on the contrary, with a hidden cultural narrative.

Keywords: *motherhood, childfree, symbolic immortality through children, hidden narrative, new-media, Smartwoman*

Introducere

Spre deosebire de alte forum-uri¹ de discuții sau față de alte platforme destinate problemelor sociale cu abordare dinspre actorii vieții de zi cu zi, *Smartwoman*, găzduită de site-ul de știri interne și internaționale *Hotnews*², se remarcă printr-o mai bună și mai frecventă instrumentare a argumentării – un soi de slogan acoperind viziunea internautic editorială este „smart”, inteligența adică –ca principală metodă de susținere a unui discurs, dintr-o perspectivă personală, asupra unor chestiuni diverse, de la relații între bărbați și femei, trecând prin raportarea la muncă și timp liber și până la creșterea copiilor, confruntarea personală și socială cu infertilitatea etc. Argumentarea, ca modalitate de expunere a unor idei, dorința de persuadare a publicului cititor și demonstrația, uneori mai teoretizantă, dar de cele mai multe ori realizată prin exemple, ca macro formulă narativă, sunt întâlnite și atunci când sunt relatate povești de viață strict personale, ce utilizează, ca formă de expunere, stilul confesiv. Evident că nu ne aflăm într-o veritabilă metodă științifică și nici pretențiile platformei nu sunt măcar de tip pseudo-științific, dar este importantă această caracteristică a recursului la argumentație, căci ea arată îndepărtarea de stereotipii, ca reflex imediat de reprezentare și comprehensiune a realității și o mai mare deschidere către gândirea critică. Pe scurt, textele de pe *Smartwoman* fac în mai mare măsură apel la raționalitate decât la

¹ Despre logica distribuirii informației în spațiul online și deosebirile față de mediul offline, a se vedea: Andrea B. Hollingshead, “Communication Technologies, the Internet, and Group Research”, in Michael. A. Hogg and Scott Tindale (eds.), *Blackwell Handbook of Social Psychology: Group Processes*, Wiley-Blackwell, 2003, pp. 557-574.

² <http://www.hotnews.ro/>, consultat ultima dată în 05.05.2015.

dimensiunea afectiv-emoțională. Iarăși, comentariile utilizatorilor sunt mai elaborate decât ale altor site-uri, aceștia discută, mai mult decât confirmă sau infirmă, anumite puncte de vedere exprimate în textul principal, iar câteodată ajung ele însele să se constituie, ca amploare discursivă și consistență conținutistică, în texte de tip articol, texte pe care cei care gestionează platforma *Smartwoman* le propun ulterior ca articol. Feedback-ul utilizatorilor este imediat – în minute și ore de la postarea articolului – și se încing adevărate polemici între doi sau mai mulți comentatori. Cititorului care nu se implică în comentarea articolului i se oferă un tablou mult mai complex al chestiunii abordate de către articolul-matcă, adică a textul care generează intervenții din partea utilizatorilor de internet. Inclusiv al doilea text pe care îl vom analiza în acest capitol este un răspuns la primul text, constituind o replică critică la cel dintâi. Faptul că textele aparțin unor utilizatori protejați de o identitate fictivă – sau cel puțin de o identitate care nu se poate verifica și care nu poartă cu sine povara unei notorietăți care s-ar putea dovedi limitatoare prin grija față de o imagine care să placă unui public – funcționează, ca premisă măcar, ca un bun indicator al unui dinamism social real al ideilor cu privire la maternitate și în general.

În continuare vom discuta două texte de pe platforma *Smartwoman*, care se întrec în a dovedi, pe de o parte, beneficiile sociale și personale ale faptului de a fi părinte și, pe de altă parte, beneficiile non-parentalității (ale unei ideologii de tip *childfree* și al unui status social și reproducător temporar de tip *childless*³), ambele cu accente mai pregnante asupra maternității decât a paternității. Vom urmări atât identificarea structurilor semantice care se degajă din lecturarea textelor (mama bună/mama rea, criza de timp/belșugul de timp, transformarea/conservarea identității, etc.), încercând să aflăm poziția și rolul lor în cadrul culturii populare românești (în sensul culturii recente, influențate de mass-media). Mai exact, să vedem dacă aceste structuri contribuie la slăbirea sau, din contră, la fortifierea stereotipurilor legate de raportarea culturală la maternitate (dorința și necesitatea de a avea copii). Totodată, vom investiga în ce măsură se face apel la imortalitatea simbolică prin copii, cercetând dacă avem de-a face cu o reprezentare plenară a acesteia sau, din contră, cu o narativă culturală ascunsă.

Elogiul maternității

Primul articol se numește „Cine nu are copii nu știe ce-nseamnă” și este redactat de către o persoană de gen feminin, pe numele său (declarat) Adriana Iomer, care este, după cum reiese din datele dezvăluite în text, mamă. Comentariile aferente textului, la data de 5 mai 2015, erau în număr de 198, în vreme ce textul a fost publicat la data de 9 octombrie 2012. Stereotipizarea maternității nu este nici directă, nici stridentă, precum se întâmplă în cazul textelor propagandistice care circulă în rețeaua Facebook⁴, ci abordează calea exemplificării prin imagini. De exemplu, maternitatea ca sens suprem al femeii nu mai este o

³ Cf.: Chanel Dubofsky, “‘Childless’ or ‘Childfree’: The Difference Matters”, <http://rhrealitycheck.org/article/2014/05/08/childless-childfree-difference-matters/>, 8 mai 2014, consultat ultima dată în 06.05.2015.

⁴ Este vorba despre texte care conțin elogii ale maternității de tip: să fii mamă e cel mai frumos lucru din lume, copilul este cel mai de preț cadou al vieții, maternitatea înseamnă împlinire totală etc. Aceste texte sunt distribuite fie în scop publicitar, de companii precum Pampers, fie în scop pedagogic, de către comunități virtuale dedicate mamelor sau copiilor, și se caracterizează prin emfază stilistică și repetitivitate ideatică-imagistică (cam aceleași concepte vehiculate în aproximativ același tip de imagini). Într-un fel sau altul, toate aceste texte sunt subsumabile ideii de propagandă întrucât ceea ce ele propagă fără nuanțe, ca o valoare absolută, este necesitatea personală, socială și culturală a femeii de a deveni mamă.

idee clar formulată, ci o lecție servită oarecum indirect, prin intermediul imaginii copilului care, deși imperfect, „Face însă ceva ce nu poate fi înlocuit pe lumea asta... îți spune MAMA”. Tendințele socio-culturale de dezvrăjire a maternității, intens mitizate în postmodernitate⁵, se află, subtil, prezente și în acest articol, numai că sunt observabile într-o relativă diluare de tip imagistic în raport cu o cvasi-teorie sau o viziune clar formulată împotriva maternității stereotipice: „Să apuci să citești doar în metrou, în drum spre și dinspre muncă și să descoperi astfel că transportul în comun poate fi și plăcut”. Nu ni se spune în mod abrupt că un copil este *cea mai frumoasă realizare* a unei femei, nici că a avea grijă de un copil este *cel mai plăcut lucru din lume* ori că acest copil este perfect⁶, așa cum o întreagă retorică postmodernă detectabilă în spațiul mass-mediatic încearcă să convingă. Mai degrabă este prezentă ideea de muncă a femeii în vederea întemeierii unei bune relații cu copilul și cu sine însăși. Doar că această ultimă relație se dovedește, în final, una *pentru* copil, mai puțin valoroasă decât prima relație, un simplu vehicul (tehnic ontologic, am spune) pentru împlinirea celei dintâi.

Filonul pedagogic este foarte pregnant, dar lui i se asociază, ca atitudine a agentului de învățare, și un ușor dispreț pentru publicul învățării. Este, în esență, o pseudo-învățare, pentru că nu există cale prin care învățătura poate pătrunde la cel care nu o deține, dar căruia i se adresează, anume persoana care nu are copii. Aceasta ar putea fi capabilă de comprehensiune – a ști ce înseamnă – numai atunci când devine părinte. În rest, învață, cât învață, prin non-participare la experiența parentalității, că adevărata lecție îi este, cel puțin deocamdată, inaccesibilă. De asemenea, vorbim de pseudo-învățare și deoarece alți beneficiari ai lecției ar putea fi cei care au copii și care nu învață, efectiv, nimic nou, ci doar își reîntăresc postura de putere la care au ajuns printr-o învățare anterioară, printr-o experiență demarată înaintea mesajului pedagogic.

Astfel, înlăturând această carcasă pedagogică și argumentativă, se vedește cum conținutul lecției este relativ simplu și, din punct de vedere compozițional, reductibil la două axe clasice de configurare a maternității: valorizarea copilului ca sens superior al vieții omului și în special a femeii, respectiv feminitatea relațională. Copilul este portretizat ca fiind inocent, dotat cu bunătate naturală, capabil să recompenseze eforturile mamei, fie ele doar culinare („Să te chinui să faci o prăjitură care știi că nu a ieșit așa cum trebuia, dar să primești pentru ea aprecierea sinceră a unui suflet curat, cel al copilului tău”) și, mai cu seamă, apt pentru a-și iubi mama („Face însă ceva ce nu poate fi înlocuit pe lumea asta... îți spune ‘MAMA’...”). Mama, pe de altă parte, este înfățișată în diada părinte-copil fără sprijinul partenerului de viață sau al tatălui copilului. Ea găsește forța de a depăși dificultățile creșterii unui copil în bucuria pe care el i-o dăruiește („Să te trezești noaptea, împinsă de o dorință necontrolată de a-l auzi cum respiră și să adormi la loc mai liniștită ca niciodată”) și utilizează aceste dificultăți în beneficiul propriu („Să alergi după el în parc și să te menții astfel într-o formă nemaipomenită”, „Să faci plajă la verticală pentru că alergi după el pe lungul mării și să te

⁵ Cf.: Elizabeth Badinter, *Mother Love: Myth and Reality Motherhood in Modern History*, translated by R. De Garis, Macmillan, 1981. Elizabeth Badinter, *The Conflict. How Modern Motherhood Undermines the Status of Women*, translated by A. Hunter, New York, Metropolitan Books, 2012. Susan Douglas % Meredith Michaels, *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined Women*, New York, London, Toronto, Sidney, The Free Press, 2004. Jean-Anne Sutherland, “Idealization of Motherhood”, in Andrea O’Reilly (ed.), *Encyclopedia of Motherhood*, Thousand Oaks, California, SAGE, 2010. Judith Warner, *Perfect Madness. Motherhood in the Age of Anxiety*, New York, Riverhead Trade, 2006.

⁶ Cf.: Despre raportarea postmodernă la copil ca obiect al plăcerii: “Pourquoi fait-on des enfants?”, in *Philosophie Magazine*, 27 martie, 2009.

alegi totuși cu un bronz perfect”, „Să încerci să-ți înfrânezi niște porniri și vorbe care nu ar crea un mediu educațional plăcut pentru el și să devii tu, astfel, un om mai bun”). În plus, și mama, asemenea copilului, are o capacitate neselectivă de a iubi. Ea nu iubește într-un mod re-compensator, și nici nu are în vedere vreo grilă meritocratică de evaluare a copilului. Acestuia i se oferă totul exclusiv în baza legăturii biologice de sânge: „Să iubești necondiționat... chiar dacă nu duce gunoiul, își lasă hainele aruncate prin casă sau nu te ajută niciodată la spălatul vaselor”. Spiritul sacrificial matern este și el cuprins în lecțiile parentalității, dar mai puțin emfatic, el se rezumă la a se arăta într-o scenă precum cea a păstrării dulciurilor în vederea unei viitoare posibile poftă a copilului: „Să ai frigiderul plin de dulciuri dar să nu te atingi de nimic pentru că, cine știe, poate va cere exact ce nu a mai rămas”. Registrul semantic este aici mai degrabă diminutival și sentimental – nu realități prea complicate, ci frigiderul cu dulciuri. Există, în total, 11 asemenea scurte lecții care alcătuiesc lecția majoră a articolului, o lecție ce se dovedește, după o ușoară senzație de posibilă de-stereotipizare, a segregăției dintre părinți și non-părinți, ce reactivează aceeași dimensiune socio-fantasmatică a maternității ca experiență limită, despre care nu se poate vorbi decât din interiorul ei, fenomenologică, care este observabilă și în alte discursuri construite și promovate în spațiul mediatic românesc și internațional. De prisos să spunem că atunci când autoarea se referă la mamă, ea înțelege mama bună⁷, mama care respectă dezideratul cultural actual al sacrificiului și al bucuriei resimțite de practicarea acestui sacrificiu.

Textul nu permite să avansăm ideea unui apel direct la o structură de imortalitate simbolică prin copii⁸, dar este oarecum observabil că această structură reprezintă o narativă scufundată. Copilul împlinește maximal femeia, o transformă iremediabil în mamă, poziție din care tot ceea ce nu are de-a face cu maternitatea ei se află în inferioritate calitativă. De fapt, imortalitatea simbolică este un lucru aproape de bun simț într-o lume în care mama, cea bună, cea corectă, se transferă energetic, prin dedicare totală și prin disoluția unui timp personal, căci mama acestui text este într-o criză de timp constantă – și, se presupune, inclusiv ca bagaj de cunoștințe și idei, prin educație – în copilul său. Chiar dacă se utilizează timpul prezent, viitorul, timpul transformării este timpul real, temporalitatea adevărată a acestui scurt articol. Care nu mai sperie pentru că moartea, în această grilă, nici măcar nu mai există.

Avantajele non-maternității pe înțelesul tuturor

Cel de-al doilea articol este, după cum am precizat, un răspuns la cel dintâi: „La începutul săptămânii a fost postat un articol intitulat: ‘Cine nu are copii nu știe ce-nseamnă’... în care autoarea a exprimat o serie de întâmplări obișnuite din viața unei mămică împlinite. Aceste lucruri simple, momente fericite alături de copilul ei, înseamnă pentru ea expresia fericirii”. Articolul este publicat în data de 11 octombrie 2012, de către o persoană care se semnează *ady* și a strâns un număr extrem de mare de comentarii, 680 la data de 5 mai 2015, site-ul *Smartwoman* indicând 31180 de citiri pe articol la aceeași dată. Articolul care l-a provocat are însă un număr mai scăzut de lecturi, de doar 9236. Textul se numește „Ce bine e

⁷ Cf.: Sharon Hays, *The Cultural Contradiction of Motherhood*, Yale University Press, 1998. Ivana Brown, “Ambivalence, maternal”, in Andrea O’Reilly (ed.), *Encyclopedia of Motherhood*, Thousand Oaks, California, SAGE, 2010. Anna Gotlib, “‘Bad’ Mothers”, in Andrea O’Reilly (ed.), *Op.cit.*

⁸ Strategie personală și socio-culturală prin care se face față gândului morții prin imaginarea unei continuități, dincolo moartea individului, prin ceva diferit de individul însuși: copii, natură, artă etc. Cf.: Roy F. Baumeister, *Meanings of Life*, New York, Guilford Press, 1991. Robert Jay Lifton, *The Broken Connection: On Death and the Continuity of Life*, New York, Simon and Schuster, 1979.

să nu ai copii și nici să nu îți dorești” și reprezintă o deconstrucție a pseudo-pedagogiei maternității pusă în scenă de articolul dintâi. El începe prin a se poziționa în raport cu articolul generator, drept replică a acestuia și, subtil, prin referire la comentatorii primului articol, ca o rediscutate de pe alte poziții, mai clare, a conflictului dintre cei care își exprimă militant fericirea oferită de copii și cei care au curajul să îi critice pe aceștia, atrăgându-și, din partea lor, oprobiul.

Atitudinea autorului față de cei care au copii, din perspectiva celor care nu au copii ar putea părea mai flagrant agresivă decât era în articolul anterior atitudinea autoarei față de cei care nu au copii, o agresivitate neviolentă, ce se întemeiază ca atare datorită stilului direct al expunerii: „În primul rând vreau să spun că sunt de acord cu cei care se opun părinților care simt nevoia să le spună tuturor celor care nu au copii cât de minunat este statutul de părinte. Nu mă interesează dacă este vorba de mame sau de tați, deși în general cred că mamele fac acest lucru mai des, pentru că există un precedent social în sensul acesta. Dar nu contează asta”. Iată semnalată ca precedent social dimensiunea de construcție socială a maternității, în contrast față de naturalizarea prezentă în filigran în aproape toate mini-lecțiile articolului prim. Observarea naturii sociale a maternității este cea care permite autorului să se despartă de imperativul categoric al parentalității și să afirme că „Cert este că există un grup de oameni care chiar nu își doresc copiii – cel puțin într-un anumit moment al vieții lor. Și nu, nu are nicio importanță dacă ei se vor răzgândi sau nu în această privință pe parcursul vieții lor”. Prin apărarea dreptului de a alege să nu fii părinte se deschide anti-pedagogia maternității, așa cum o înțelege autorul. El insistă, înainte de toate, asupra percepției sociale a celor care nu își doresc copii – o percepție eminamente negativă – și observă potențialul de rată personală pe care o astfel de percepție îl activează pentru cei ce nu se supun normelor maternității, asumându-și identificarea acestei consecințe drept unul dintre motivatorii exprimării în scris pe această temă: „Motivul pentru care am ales să nu evit acel articol, și mai mult, să scriu și un răspuns la el, este următorul: prin astfel de mesaje, societatea acceptă o singură viziune asupra împlinirii umane, și anume cea de a fi părinte. Prin urmare, cei care nu își doresc acest lucru sunt mereu bombardați cu niște valori pe care ei nu și le însușesc, căpătând astfel un statut social inferior celor care au copiii. Iar dacă cei fără angajamente îndrăznesc să deschidă gura și să spună că, de fapt, ei sunt fericiți așa, sunt întâmpinați mereu cu ostilitate sau cel puțin cu neîncredere”. Se realizează un portret succint al non-maternității/parentalității, din unghiul integrării și acceptării sociale, ce va fi completat, prin aducerea în prim plan a unor avantaje ale non-maternității, cu un portret având mai multe nuanțe, din perspectiva unor variabile precum timpul liber, mai puțină presiune în luarea deciziilor etc. Se obține, astfel, atât un portret – superficial la nivelul puterii de persuasiune asupra lectorului – al curențelor vieții fără copii – prin ochiul celor condamnă non-maternitatea, cât și un portret inversat, în care sensul suprem al vieții nu mai este ocupat de copil, ci, fără să cunoască vreo culme, banalizându-se în intensitate, devine mai curând individual decât relațional.

Într-adevăr, deconstrucția maternității fericite se realizează în principal pe această axă configuratoare a feminității relaționale. Femeia fără copii își utilizează după voie proprie timpul liber și nu mai trebuie să se împartă între necesitățile ei și necesitățile copilului, să le subordoneze pe cele dintâi la cel de-al doilea tip („Pot dispune de timpul meu așa cum vreau – după serviciu nu trebuie să fug acasă pentru a mă ocupa de nevoile nimănui”) sau să se gândească la urmările acțiunilor ei asupra copilului („Pot lua orice decizie în legătură cu viața mea, inclusiv unele alegeri care ar crea instabilitate, fără a fi nevoie de a lua în calcul situația unei persoane complet dependente de mine, și fără a fi nevoie să-i asigur un venit constant și o locuință permanentă și adecvată pentru un copil”) sau să se preocupe de viitorul altei ființedecât ea însăși („Nu trebuie să plătesc pentru nimic în legătură cu un copil sau să-mi bat

capul cu probleme de genul: grădiniță, școală, bone, etc.”). Cum relaționalul ca funcție înăscută feminină de asumare a celuilalt este diluat, la fel se întâmplă și cu sacrificialul. A nu avea copii înseamnă, prin urmare, a nu renunța la frumusețea corpului feminin („Pentru femei, nu trebuie să nască, să alăpteze, să se îngrașe, să țină diete, sau orice altceva în această categorie. (Desigur, aici e vorba de cele care nu își doresc acest lucru – deloc sau pentru moment. Tot ce spun e ca astea sunt avantaje despre care se vorbește foarte rar, sau deloc, pentru că nu este acceptabil social.)”, dar și a nu sacrifica liniștea casei („Mă pot bucura de casa mea în liniște”), a somnului („Pot dormi noaptea și dimineața fără să mă deranjeze nimeni”), a relației („Pot avea intimitate cu partenerul/partenera oricând doresc”, „Mă pot bucura mereu de spontaneitate într-o relație, fiind liberi să mergem oriunde, oricând, inclusiv în toate acele locuri în care copiii nu au ce căuta, sau cel puțin necesită o atenție deosebită și pot sta relativ puțin timp fără a se plictisi”), ori a profesiei („Nu trebuie ca eu sau partenerul/partenera să își întrerupă activitatea lucrativă pentru a sta acasă mai mulți ani, timp în care se distanțează de alte ființe umane adulte, și ajunge să nu mai aibă practic o viață socială proprie, eventual să bârfească vecinii sau să discute numai despre telenovele și ce a mai făcut copilul pentru a avea totuși un subiect de conversație”). Autorul pune în evidență alienarea prin lipsa muncii și sugerează pericolul infantilizării mamei din pricina retragerii ei din societate. O infantilizare altfel, am văzut, valorizată. Autorul, *ady*, se dovedește, din unele comentarii în care își marchează gramatical genul, a fi femeie, iar nu bărbat, după cum ar putea induce în eroare numele și adresarea la masculin a majorității comentatorilor.

Lecția de dezvrăjire a maternității, cu argumente de cele mai multe ori extrem de pragmatice, este binevenită în contextul unui discurs social ce idealizează maternitatea și o impune ca normă de acceptare deplină a femeii în societate, dar este, la rândul său și ea pândită de exagerări și este fasonată de un indubitabil impuls demonstrativ. Imortalitatea simbolică nu este nici aici pusă propriu-zis în discuție, dar prin valorizarea timpului prezent, a conservării în dauna transformării, a aderenței la sine în fața revărsării sau transferării în altul, se înțelege că ea nu este nici măcar vizată. Nu aveam de-a face cu o deconstrucție a imortalității simbolice prin copii, deconstrucție în care literatura postmodernă excelează prin scriitori precum Milan Kundera sau Pascal Bruckner. O explicație ar fi caracterul polemic imediat reactiv al articolului, precum și orientarea sa pragmatistă care exclude până și recursul, non conștient, critic sau demitizant, la o narativă scufundată a imortalității prin copii.

Ambele texte, per ansamblu, își exhibă dorința de a impune cititorilor o anumită fațetă a realității maternității, una excesiv de pozitivă și naturalizantă, în primul caz, iar cealaltă negativă și pragmatistă. Tot ambele sunt traversate, dincolo de parada adevărului propriu susținut, de o atitudine resentimentară: pentru cei care nu au copii, respectiv pentru cei au copii. Dacă primul articol întărește reprezentările stereotipice ale maternității puse în circulație de către mass media românești, după cum și reconfirmă atitudinile prevalente ale societății tradiționaliste, frecvent anti-feministe, românești, conform cărora maternitatea este obligatorie⁹, cărora li se asociază, în ultimii ani, „*glamour*”-izarea creșterii copiilor, venită pe filieră occidentală, în acord cu care a avea copii și a fi părinte nu este numai natural și benefic, ci, de asemenea „fun” și „cool”¹⁰, cel de-al doilea oferă șansa, oricât de modestă, unei deschideri de reprezentare și de concepere a maternității de tip *outside the box*.

Acknowledgements

⁹ Cf.: Ramona Păunescu, *Evoluții politice ale maternității*, Iași, Polirom, 2012.

¹⁰ Cf.: Elizabeth Podnieks, „Celebrity Motherhood”, in Andrea O'Reilly (ed.), *Encyclopedia of Motherhood*, Thousand Oaks, California, SAGE, 2010.

Acest articol a fost finanțat de către Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate”: POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

- “Pourquoi fait-on des enfants ?”, in *Philosophie Magazine*, 27 martie, 2009.
- Badinter, Elizabeth, *The Conflict. How Modern Motherhood Undermines the Status of Women*, translated by A. Hunter, New York, Metropolitan Books, 2012.
- Badinter, Elizabeth, *Mother Love: Myth and Reality Motherhood in Modern History*, translated by R. De Garis, Macmillan, 1981.
- Baumeister, Roy F., *Meanings of Life*, New York, Guilford Press, 1991.
- Brown, Ivana, “Ambivalence, maternal”, in Andrea O’Reilly (ed.), *Encyclopedia of Motherhood*, Thousand Oaks, California, SAGE, 2010.
- Douglas, Susan & Michaels, Meredith, *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined Women*, New York, London, Toronto, Sidney, The Free Press, 2004.
- Dubofsky, Chanel, “‘Childless’ or ‘Childfree’: The Difference Matters”, <http://rhrealitycheck.org/article/2014/05/08/childless-childfree-difference-matters/>, 8 mai 2014, consultat ultima dată în 06.05.2015.
- Gotlib, Anna, “‘Bad’ Mothers”, in Andrea O’Reilly (ed.), *Encyclopedia of Motherhood*, Thousand Oaks, California, SAGE, 2010.
- Hays, Sharon, *The Cultural Contradiction of Motherhood*, Yale University Press, 1998.
- Hollingshead, Andrea B., “Communication Technologies, the Internet, and Group Research”, in Michael. A. Hogg and Scott Tindale (eds.), *Blackwell Handbook of Social Psychology: Group Processes*, Wiley-Blackwell, 2003, pp. 557-574.
- Lifton, Robert Jay, *The Broken Connection: On Death and the Continuity of Life*, New York, Simon and Schuster, 1979.
- Păunescu, Ramona, *Evoluții politice ale maternității*, Iași, Polirom, 2012.
- Podnieks, Elizabeth, “Celebrity Motherhood”, in Andrea O’Reilly (ed.), *Encyclopedia of Motherhood*, Thousand Oaks, California, SAGE, 2010.
- Sutherland, Jean-Anne, “Idealization of Motherhood”, in Andrea O’Reilly (ed.), *Encyclopedia of Motherhood*, Thousand Oaks, California, SAGE, 2010.
- Warner, Judith, *Perfect Madness. Motherhood in the Age of Anxiety*, New York, Riverhead Trade, 2006.

LIMINALITY IN IOAN PETRU CULIANU'S SHORT STORIES. ON THE THRESHOLD WITHIN COUNTRY AND IN EXILE

Adriana Dana Listes Pop, PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

*Abstract: The concept of liminality¹ reflects a state of dissociation, indeterminacy and uncertainty that the liminal persona is going through in a process of transformation which finds its ideal expression in the short-story genre, considered "the liminal genre par excellence". In Ioan Petru Culianu's case, the liminal state is generated by the heterotopia of adolescence crisis materialized in a series of short stories and by the critical period of exile expressed in *The Last Stories*. The exiled finds himself in an ambiguous situation, being according to Victor Turner "betwixt and between" all the recognised fixed points in space-time of structural classification², sometimes perceived by the new community as almost structurally invisible. In Culianu's case, the exiled position was enhanced by that of dissidence as Julia Kristeva considers exile a form of dissidence involving an uncomfortable situation of uprooting and integrating into a new society, in her view the writing being not possible without a specific exile situation.*

Keywords: *liminal persona, heterotopia, on the threshold, betwixt and between*

The marginal and liminal state can be better expressed in the short story, "the liminal genre par excellence"³, characterized by architextual liminality through its overlapping with the essay, sketch, poem, novel, narrative or discourse⁴, the liminality of the short story being approached through the instruments of literary anthropology and cognitive psychology. The liminality in short story is conveyed through depicting a series of actions taken by the liminal characters passing through difficult periods of transitions from social, political, moral states to others. The liminal or the threshold situation expresses the state of intermediarity, the "in-betweenness" felt by the character, the "liminal persona"⁵, caught among conflicting spatial, chronological and social structures. In Ioan Petru Culianu's case, the liminal situation is determined on the one hand by the heterotopia of adolescence crisis and on the other hand by the marginal exile situation, conveyed to the reader in his last stories published abroad.

¹ "Liminality is a concept of both demarcation and mediation between different processual stage, spatial complexes, and inner states that is of obvious importance in an age of global mobility, digital networking, interethnicity, transnationality, ecological reconsiderations of species boundaries as well as technological redefinitions of the human", *Liminality and the Short Story. Boundary Crossings in American, Canadian, and British Writing*, edited by Jochen Achilles, Ina Bergmann, New York, Routledge, 2014, p. 3.

² "[...] they are neither one thing nor another; or maybe both; or neither here nor there; or may even be nowhere (in terms of any recognised cultural topography), and are at the very least "betwixt and between" all the recognised fixed points in space-time of structural classification", Victor W. Turner, "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage", in *The Proceedings of the American Ethnological Society*, 1964, Symposium of New Approaches to the Study of Religion, pp. 4-20.

³ *Liminality and the Short Story. Boundary Crossings in American, Canadian, and British Writing*, edited by Jochen Achilles, Ina Bergmann, *op. cit.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*

⁵ Victor W. Turner, "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage", *op. cit.*

In the process of writing his maturity short stories, Culianu was influenced by the exile situation as Julia Kristeva⁶ considers exile a form of dissidence involving a difficult circumstance of uprooting and integrating into a new society, in her opinion the writing being not possible without a certain exile condition. Among the three categories of dissident intellectuals shaping the culture of the end of the twentieth century, Kristeva names the rebel dissident in opposition with the political power, the psychoanalyst dissident and the writer dissident using the power of language to create texts encoding opposition within it.

According to Victor Turner, given the society as a structure of positions and relationships, the liminal beings, the foreigners in this case, are characterized by a structural invisibility, in an ambiguous situation, being perceived by the new community as being structurally "betwixt and between"⁷. Among short-stories, the most likely to express threshold or liminal situations⁸ are the childhood and adolescence creations which give account of the maturing process, the act of transition from the childhood and teenage condition to the full adulthood position, the stories that describe the aging process, science fiction writings and travel literature, all these short stories categories using temporary and transitory characters, settings and situations⁹.

The short story cycle, also called short story collection or short story sequence is a hybrid genre of stories connected through serialized publishing in magazines¹⁰, popular with the American public Culianu addressed himself to in *The Last Stories*. Even though the readers are somehow trapped within architextual limits, being "caught between genres"¹¹, situation which complicates their interpretative effort, its smaller dimensions compared to the novel and rolling the scenes in a cinematographic rhythm makes it efficient in communicating cognitive content to the audience. According to Edgar Allen Poe, "the brief prose tale"¹² offers the writer the possibility to better control the communication with the reader without the interruption necessary for the novel's length, breaking the unity of the reading and its effects.

This paper analyzes the short stories published by Ioan Petru Culianu in the literary magazines within country and abroad, investigating the liminal condition encoded within the texts. In his teenage writings, Culianu depicts the heterotopy of adolescence crisis, his maturing process whereas the teenage writer expresses his inner feelings, the liminal states felt after getting in contact with the harsh or boring reality, through onirical and Borgesian narrative techniques. The vices, the instincts, the human bestiality and death scare him, so that everything seems "grotesque, disgusting, delusional", he sees severed heads, amputated hands

⁶ Julia, Kristeva, *The Julia Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, translated by Leon S. Roudiez by Columbia University Press and Sean Hand by Basil Blackwell Ltd., New York, Columbia University Press, 1986, p. 295.

⁷ Victor W. Turner, "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage", *op. cit.*

⁸ "Some literary genres are constitutively close to processes of transition, threshold situations, and questions of liminality", *Liminality and the Short Story. Boundary Crossings in American, Canadian, and British Writing*, *op. cit.*, p.4.

⁹ "children's and adolescents' fiction and fiction about ageing, gothic fiction, fantastic and science fiction, as well as travel literature. All of these genres thematize forms of liminality, often by their transgressive plots, ambivalent characters, and transitional settings", *Ibid.* p. 4.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² "In the brief tale, however, the author is enabled to carry out his full reader without interruption. During de hour of perusal, the soul of the reader s is at the writer s control", Edgar Allen Poe, *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*, edited by G.R. Thompson, The Library of America, 1984, p. 586.

and feet, blood, rapes, dead bodies he runs away from in horror. In his first stories, the writer is aware of the fact that he has "the fiction to fly over time" at his disposal (*Evening, Against the Wall*) to create a better reality, instrument through which he builds alternative realities as a refuge from what he later calls "a disgusting political regime" (*The Language of Creation*). The investigation of the adolescence short stories presupposes the interrogation of the social and political reality the author lived in, the social context expressed by Jacques Derrida through the concept "real-history-of-the-world"¹³ which includes the history and the social reality¹⁴, found at Culianu in the expression "history crazed by the real" (*Traces*).

Through his stories published in *Luceafărul*¹⁵ / *Star* literary magazine, Culianu becomes part of the oneiric movement, founded by Dumitru Țepeneag and Leonid Dimov, a literary movement emerged as a "an undermining gesture against the official cultural policy and the pseudo-esthetical direction of the socialist realism"¹⁶. The onirism expressed inner feelings and dreams exploiting what Laura Pavel calls "the literary specific ambiguity"¹⁷. According to Nicolae Bârna¹⁸, the onirism is a form of literary dissidence which structures a fictional oneirical universe through its visuality, using painting techniques and by putting into practice an oneiric "legislative guide" called "dream legislation" by Marian Victor Buciu¹⁹. This dream is an alternative, daily, rational dream²⁰ which becomes an instrument for interpreting the reality perceived as complementary to or "analogous to dream"²¹. In Ioan Petru Culianu's case, the oneiric narrative discourse is dialogic through its oneirical trait since in Kristeva's view, the dream logic "transgresses rules of linguistic code and social morality"²².

The oneirical marks are visible in his adolescence short stories in reflecting a liquefied, dematerialized reality "the street ground turned into an ocean of peaceful waters" (*Imagine the Army in Golf*), in Țepeneag's stories the liquafiation being more complex, human beings swimming into a liquid which can become viscous again all of a sudden. Culianu's characters are immersed, sunken in a suffocating reality built from patchworks of people "dripping" on the streets and urban chunks that are "empty and cold" (*Instead of the Beginning: Always a Beginning*) developed on the Borgesian theme of the tenant from the upper floor visited by strangers "I live alone, in a fifth-floor apartment" (*The Book of Sand*) being the attic in Culianu's

¹³ Jacques Derrida, *Limited Inc.*, translated by Samuel Weber, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1988, p. 136.

¹⁴ "the concept of text or of context which guides me embraces and does not exclude the world, reality, history", *Ibid.*, p. 137.

¹⁵ *The Star / Luceafărul*. Weekly magazine edited by the Romanian Writer's Association published in Bucharest monthly initially, between 1958-1965 and then weekly (1965-1989) in the template of 42/60 cm. From the beginning, the magazine proposed to "encourage young talents and to contribute to the education of the readers", organizing debates, press investigations and The Star's Colloquia, I. Hangiu, *Dictionary of Romanian Literary Press. 1790-1990*, second edition, Bucharest, Romanian Cultural Foundation, 1996, p. 270.

¹⁶ Laura Pavel, *Dumitru Țepeneag and the Alternative Literature's Canon*, Cluj-Napoca, Science Book's House, 2007, p. 8.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introduction into a Paper World*, Bucharest, Albatros, 1998, p. 32.

¹⁹ Marian Victor Buciu, *Țepeneag in-between Onirism, Textualism, Postmodernism*, Aius, Craiova, 1998.

²⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹ *Ibid.*, pp. 24, 34.

²² "By adopting a dream logic, it transgresses rules of linguistic code and social morality as well", Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 41.

prose (*Objects in Movements*). The matter is liquefied, it drains, decomposing, the matter's fluidization being a Borgesian theme, too ("A river of vehicles and people ran betweenus", *Delia Elena San Marco*).

The background is painted in gray tinge which absorbs everything, in Culianu's and Țepeneag's writings the streets and the pavements being grey, even the sky is turned upside down in *Light* and the man is thrown into the sky "projected highly and obscurely on the unidentified background" of the night, the same as in Țepeneag's *On the Curb of the Sidewalk* where "the sky is grey", sometimes turning upside down, too ("only the sky, other upside down lake, grey"). In Culianu's *Rabid Cat* there is a "grey sky through the dusty window of the caffè", Foucauldian transitional space of temporary halt²³ cumulated with the heterotopia of the window glass extending the sky into a virtual mirroring, the cats being grey and red striped with a grey head in the same story.

In the *Red Shirt* "the pavement is soft" and in *The Art of Fugue* "the sidewalk's crack" threatens to swallow the person inside causing him to unbalance while walking. On the sidewalks, especially on the curb of the sidewalks, people walk only with bowed heads "with bowed head out of fear or shame" having three occurrences at Țepeneag *On the Curb of the Sidewalk*, at Culianu the crowd of "bowed heads" being caught into a constant run (*Rabid Cat*). In both writer's stories, the glass and the light are greenish, the sky turning green sometimes, like made of "green glass", the light is "glassy green" in Țepeneag's *Failure*, it "flows slightly, pale and greenish" out of a small window at the end of the corridor in *Fragment*, while in Culianu's *Imagine the Army in Gulf* the light is filtered through the "greenish granular glass windows" and through a "green translucent sphere". Seldom, the monochromatic fades away, making it possible for the horizon to gradually colour in red "the sky will continue to colour itself: from incarnadine to red, in a more brighter and intense red, a purple red" in Culianu's *Traces*, where the "sunset red light" matches "the red sky" in Țepeneag's *Waiting*.

The motif of the white, dirty and bloody shirt is common to both writers, accompanied by the moldy walls and corridors, by the wooden plank, rags, gasps, cold cement, the chill and the bars. Culianu's *Red Shirt* is initially white, the character mirrors himself wearing it in a window glass flooded by aggressive sunlight, blackened, the shirt gradually turning yellow, orange, reaching a rusty red in the end. Țepeneag's *Accident* mentions "the dirty collar, that spot of blood on his shirt gaping chest" conditioned by the presence of the corridor leading to the "bloody halls" packed with chunks of flesh (*Corridor*).

The motif of the end of the corridor is connected in both cases to the concentration camps, in Culianu's *Traces* "his friend's father appears at the end of the corridor", while in Țepeneag's *Corridor* the character desperately tries to reach "the end of the corridor, from where the green light flows" through a "barred small window" from where one can see many other moldy walls, one after another. In Culianu's *Light*, near the "cold rubble of the wall", the character is knelt, smoking tobacco through the cell's bars", being described in *Traces* the narrow, "lumpy cement of the corridor", people being built alive there as in a "macabre charade". The teenager feels the presence of death among older relatives in a gloomy setting formed by heavy furniture which can be found in Țepeneag's *Corridor* as "wooden monsters, hideous, cruel", the seat backrests being barred, whilst Culianu's chairs have the seat backs decorated with heartshaped stones (*And I Laughed, Foolishly, without My Own Permission*).

²³ Michel Foucault, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, edited by Neil Leach, London, New York, Routledge, 1997, pp.329-357.

In this reality, the time is fractured, broken into a “new time” and a “common time” (*Evening, Against the Wall*).

The mirror theme is to be found in the story titled *The Art of Fugue* which is intertextually connected to Țepeneag's *Useless is the Art of Fugue*, expressed in the reflective glass window mirroring the nothingness and the character “contracting himself onto his own emptiness” where the reader discovers Foucault's heterotopic mirror and the Borgesian mirror doubling a spectral reality (*Covered Mirrors*). In the *Red Shirt*, F.G. is caught into a constant run reflecting himself into a glass case where from the sun pushes him violently away, blinding him. In the same story, the mirrors open “the negative void opened onto itself” and in Țepeneag's *Through the Keyhole* one can see, in terror, the emptiness growing to the left and to the right.

The reader can find strange Borgesian beings, yellow striped tigers, lionesses and colourful monkeys (*Evening, Against the Wall*) encountered at Țepeneag, too, the striped tiger being a Borgesian motif (“ten or twelvemortal wounds furrowed his body, like the stripes on a tiger's skin” *A Dialog Between Dead Men*), title borrowed by Culianu in other text. Țepeneag sees *Through the Keyholes* social chaos, a tram accident, militia men shooting at the cattle, altogether with “lions and tigers escaped from a circus”. Young Culianu depicts animalized human beings “the hairy snake head” (*Evening, Against the Wall*) found at Borges in the form of “beetling brows, yellowed teeth, the sparse beard of a mulatto ora Chinaman, and beastlike dewlaps” (*Ragnarok*). Culianu's fugues resemble Țepeneag's, understood as chase, where the distance between the chaser and the chased remains equal, as in Culianu's *Rabid Cat* which keeps the same distance from the followed, a similar chase being found in Țepeneag's *On the Curb of the Sidewalk*. The text ostentatiously titled “*This Volume Mimics*” clarifies that “often the Fugue pursues freedom but ends in a sumptuous cell, on whose walls is engraved the severe, absolute punishment of some names”²⁴. In his last creation phase, Culianu's fugue comes close to the Borgesian fugue which expresses life as “a kind of fugue” (*Borges and I*).

The cat motif developed in *Rabid Cat* reemerges in the maturity story titled *The Intervention of the Zorabs in Jormanania*, where the rabid cats following the character become killer cats. If in the adolescence story the cats meow and whimper behind the bushes while medical students' high heels hit the asphalt rhythmically, the rabid cats' victory against the followed person meaning the possibility of contamination, in the maturity story the cats are Zorabs considered a type of zoological weapons. The Baha Zorab cat is a killer cat, apparently a normal cat who managed to transform president's Gologan body into a “bleeding wound” and cut his wife's jugular, Mrs. Mortu.

The second category of serialized published short stories is written together with H.S. Wiesner, “in four hands”²⁵ as Culianu admits, being written and published abroad, depicting the liminal situation of the exile. The stories are written together with his partner in a quite fun project²⁶, Culianu explaining this collaboration through his faulty English²⁷, not good enough

²⁴ Ioan Petru Culianu, *This Volume Mimics, The Art of Fugue. Stories*, with five author's drawings, Preface by Dan C. Mihăilescu, Iași, Polirom, “Ioan Petru Culianu's Library”, 2002 (written between 1967 și 1972), p. 59.

²⁵ Gabriela Adameșteanu, *Talking to Ioan Petru Culianu*, Ioan Petru Culianu, *The Sin Against the Spirit. Political Writings*, second edition, translated by Corina Popescu, Claudia Dumitriu, Tereza Culianu-Petrescu, Iași, Polirom, “Ioan Petru Culianu's Library”, 2005, p. 61.

²⁶ “It is all written together, it is not mere translation. It is more fun, actually. These have been well received by the public, some of them were published”, *Ibid.*, p. 62.

to write literature, needing help in this regard, even though it is not merely translation involved there. The stories outline Foucauldian heterotopias, heterochronism and transition spaces like customs houses, airports, labyrinthine streets, cemeteries, ships, restaurants, libraries, auctions, flea markets, warehouses. The liminal mental states are expressed by feeling dizzy and out of space (“Now I was somewhere, not knowing very well where”), constant rush, moving counter-time, the stress of modern life in an international community, timezone overlaps, sudden departures to airport, conspiracies, plots, expulsions, accidents, deaths.

The Invisible College’s narrative structure includes four different heterotopic spaces, the ship, considered by Foucault the perfect heterotopia, the cemetery, the library and the mirrors of the Lighthouse of Alexandria, which, even if broken, potentiated the sea natural reflection the ship was floating on. The heterotopia of the mirror is doubling the space, in this case the sea reflection, while floating, in Foucault’s view the mirror enabling “the depths of that virtual space which is on the other side of the mirror”²⁸. Life is presented here as an “intricate maze of travelings” Ibn Gubair noting that “wine and fate had carried him on some strange ways, so strange”, passing through cities already wandered up to the ending point of the cemetery hut, suggesting the imminence of death. The journey begins with the cart, continues by boat, passing through “the dark custom” described as a “jumble of people and luggage” where “bags are often lost without being ever found and people were each searched on all sides” and made “to swear they have not forgotten to declare anything”.

The character experiments the Borgesian doubling of personality “It’s Borges, the other one that things happen to” (*Borges and I*) situation which in Culianu’s case extends spatially on a larger scale (“Only after that I realized that I knew it, that I had spent a while now I find absolutely lost in that country, that I was even an official clerk there and somewhere in the north, in a place whose dialect was hard to understand, I still had a house and an ex-wife”), paragraph where the reader discovers the author’s biographical hints as Culianu lived for a time in the Netherlands. The fictions approach the theme of successive trips to different countries in the same narrative frame sweeping through Paris, Cincinnati, for an international conference and Massachusetts for a flea market, another space of heterotopia collecting old and new stuff altogether passing from one person to another, communicating explicit intercultural tensions, “the shock of language recognition” (“I left Paris in the morning and I had not been aware of crossing any language barriers”, *The Language of Creation*). The same story amalgamates, as in a hallucinating film script, the wanderings of Mary Boole, Ramon Lull, Bochart, Descartes, Leibniz, John Crowley author of *Aegyptt*, Giordano Bruno, Waterloo, Casanova, Calcutta, Cincinnati, Massachusetts, Iraq’s invasion, *Del Telegraaf*, 1247, the eighteenth century, the year 1600.

The temporal, spatial, literary and media levels are fused through a cinematographic editing technique similar to dreams, the scenes rapidly succeeding in a “painful alternation of accidental events” expressed through the metaphor of “the monstrous puzzle”. The narrator feels he can not control events “the idea that something strange is happening to me has been confirmed” and the movements in space, permuting himself suddenly from one place to another (“I forgot completely where I was and what I was looking for in that unknown place”) feeling almost teleported “in an unexpected and devoid of charm area of Europe”.

²⁷ “Yes, yes, we write together in English. English is not my native tongue. I write well my scientific works, but for literature there is need for something else and for the moment I do not write literature in English by myself”, *Ibid*.

²⁸ Michel Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, *op. cit*.

The Language of Creation opens with a secret meeting of two conspirators following which a character is expatriated, continues with a number of convictions for conspiracy against the political regime, a death of a philosopher in a car accident, speculating further on the power of the language (“a prolific code is the language of creation”), of the Book of Creation, the power of the language being understood as an ability to intervene and change the perceptions of others through language. The characters chosen are sometimes real people as “my friend M., the most famous scholar in the endless world of the Kabbalah” the reader recognizing Moshe Idel (*The Late Repentance of Horemheb*) and other historical and literary characters. Moshe Idel takes “countless trips crossing the globe far and wide following unpredictable paths” who teaches the author proper time management necessary for organizing a very busy international agenda symbolized by the metaphor of the “mystery of time manipulation”.

The two of them meet in a restaurant, a heterotopic space reflecting cosmopolitanism and the appearance of the melting pot of the American metropolis, a kosher restaurant in Park Ridge, noisy and crowded with Hebrew French customers from Canada. The two discuss the book *Lo Strano Caso della Hanau 1609* by Umberto Eco in a narrative framework that connects multiple temporal and spatial levels: the sixteenth century BC, the early XX th century, 1963, 1965, 1963 again, Cairo, Buenos Aires, Chicago, framework within various real and historical characters are brought together - Napoleon, Einstein, Idel, Eco, Horemheb. The historical characters listed are considered “victims of history” instrumented in a “plot hatched by history itself”, prisoners of history and of time, the narrating instance being aware of the “breaking of my own gone history”. Sometimes, he manages to relax, to break away from the chaos of information and constant movement of life (“In fact, my mind was far away from that painful alternation of accidental events, unsatisfied desires, vain regrets and unfulfilled promises that most of us - whether successful or not - call it reality”.

BIBLIOGRAPHY:

- Culianu, Ioan Petru, *The Diaphanous Parchment. The Last Stories*, Written in collaboration with H. S. Wiesner, Translated by Mihaela Gliga, Mihai Miroiu, Dan Petrescu, Postface by Dan Silviu Boerescu, Bucharest, Nemira, 1996 (1989), 219 p.
- Culianu, Ioan Petru, *The Sin Against the Spirit. Political Writings*, second edition, Translated by Corina Popescu, Claudia Dumitrescu, Tereza Culianu-Petrescu, Dan Petrescu, Edition Notice by Tereza Culianu-Petrescu, Iași, Polirom, ”Ioan Petru Culianu’s Library”, 2005 (1999), 266 p.
- Culianu, Ioan Petru, *The Art of Fugue. Stories*, with five author’s drawings, Preface by Dan C. Mihăilescu, Iași, Polirom, ”Ioan Petru Culianu’s Library”, 2002 (written between 1967 și 1972), 252 p.
- Bârna, Nicolae, *Țepeneag: Introduction into a Paper World*, Bucharest, Albatros, 1998, 284 p.
- Buciu, Marian Victor, *Țepeneag in-between Onirism, Textualism, Postmodernism*, Craiova, Aius, 1998, 272 p.
- Borges, Luis Jorge, *Collected Fictions of Jorge Luis Borges*, Translated by Andrew Hurley, New York, Penguin Books, 1999 (1998), 576 p.
- Derrida, Jacques, *Limited Inc.*, Translated by Samuel Weber, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1988 (1972), 160 p.

- Foucault, Michel, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, edited by Neil Leach, London, New York, Routledge, 1997, pp.329-357.
- Hangiu, I., *Dictionary of Romanian Literary Press. 1790-1990*, second edition, Bucharest, Romanian Cultural Foundation, 1996, 677 p.
- Kristeva, Julia, *The Julia Kristeva Reader*, Edited by Toril Moi, Translated by Leon S. Roudiez by Columbia University Press and Sean Hand by Basil Blackwell Ltd., New York, Columbia University Press, 1986, 334 p.
- Liminality and the Short Story. Boundary Crossings in American, Canadian, and British Writing*, Edited by Jochen Achilles, Ina Bergmann, Routledge, 2014, 282 p.
- Pavel, Laura, *Dumitru Țepeneag and the Alternative Literature's Canon*, Cluj-Napoca, Science Book's House, 2007, 179 p.
- Poe, Edgar Allen, *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*, Edited by G.R. Thompson, The Library of America, 1984, 1555 p.
- Turner, W. Victor, *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*, in *The Proceedings of the American Ethnological Society, 1964, Symposium on New Approaches to the Study of Religion*, pp. 4-20.
- Țepeneag, Dumitru, *Waiting*, Bucharest, Romanian Book, 1993 (1972), 116 p.

THE AUTHORSHIP AND THE PLAY OF AUCTORIAL MASKS IN MIRCEA HORIA SIMIONESCU'S NOVELS

Adriana Mădălina Simionescu (Cojocaru), PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The purpose of this research project is to analyze the AUTHORSHIP in Mircea Horia Simionescu's novels, an attempt which, while it doesn't immediately claim to succeed in deciphering completely the key Simionescian characteristics - well concealed by the enchantments of his literature-, examines even the less important and intriguing feature of the work pertaining to the author from Târgoviște.

An interesting trait of Mircea Horia Simionescu's prose is the play of narrative personae. In almost every novel he wrote, there are several fictional voices: one who informs the reader about the way the book was written and how it ought to be understood (the author); another voice who has the mission of storytelling (the narrator) and other voices, belonging to the characters. Due to the uniform language, all these voices seem to be avatars of the writer himself. For the language of the characters and the narrator, the same linguistic means are used, irrespective of the social situation or of their cultural background. Mircea Horia Simionescu's novels have an arborescent structure, with themes and leitmotifs which multiply infinitely under different coordinates, though we can identify a common axis represented by the author's position of taking ownership of his writing.

Moreover, we seek to unravel the play of auctorial masks from the Ingenious' novels, taking into consideration their volatile and slippery nature, as they lead the reader into a labyrinth which seems to continuously ramify. In Mircea Simionescu's novels, we find an author who tells the story of his life, who catalogues his works, who guides his characters, some of them being authors as well, rehashing the destiny and the actions of the first author or rebelling against him. Everything is a game of appearance, a play of masks, a double escape: from fiction to reality and back again, but also from fiction to fiction.

Keywords: *authorship, play of auctorial masks, paratextual elements, fiction, reality*

Proiectul de față, dedicat scriitorului Mircea Horia Simionescu își propune să aducă în dezbatere un autor autentic, valoros și deloc temperat. Proiectul își propune ca temă de investigare *condiția AUTORULUI în romanele mirceahoriasimionesciene*, o încercare ce nu are ca pretenție imediată descifrarea exactă a reperelor mehașiste bine învăluite în mrejele literaturii, însă tratează o coordonată importantă și provocatoare a operei autorului târgoviștean.

O trăsătură interesantă a prozelor de mari dimensiuni ale lui Mircea Horia Simionescu este jocul cu instanțele narative. În aproape fiecare roman al său apar mai multe voci: o voce care relatează despre cum a fost scrisă lucrarea și cum trebuie ea înțeleasă¹ (autorul), altă voce care este mandatată să povestească întâmplările (narratorul) și alte voci, ale personajelor. Prin limbajul uniformizat, toate aceste voci par a fi avataruri ale scriitorului însuși. În limbajul personajelor, al naratorului și al autorului sunt utilizate aceleași mijloace lingvistice, indiferent de situația socială sau de cultura lor. Romanele lui Mircea Horia Simionescu au o structură arborescentă, cu teme și laitmotive care se multiplică la infinit sub alte coordonate, însă, se poate observa o axă comună reprezentată de condiția Autorului de asumare a scrisului.

¹ Aceste informații sunt întâlnite în prefețele, postfețele sau ultima copertă a unora dintre cărți (elemente paratextuale)

În continuarea acestui periplu vom căuta să deslușim jocul măștilor auctoriale din romanele Ingeniosului având în vedere caracterul volatil și alunecos al acestora care îl conduc pe cititor într-un labirint ce pare că se ramifică în continuu.

Întâlnim în operele lui Mircea Horia Simionescu un autor care își povestește viața, își cataloghează opera, își îndrumă personajele care la rândul lor, unele dintre ele, sunt autori care reiau destinul și acțiunile autorului-prim sau se revoltă în fața acestuia. Totul este un joc al aparențelor, un spectacol cu măști, o dublă evadare: din ficțiune în realitate și invers, dar și din ficțiune în ficțiune. Analiza scrierilor lui Mircea Horia Simionescu interpretând rolul elementelor paratextuale – prefețe, postfețe, note de subsol – în justificarea pretextului scrierii și în relația scriitor-cititor va scoate la suprafață intenția autorului de a nu-și dezvălui cu ușurință coloanele pe care și-a construit opera, ci de a-i oferi plăcerea cititorului de a investiga și de a se instrui în prealabil pentru această misiune.

Uneori autorul se lasă copleșit de drama neînțelegerii operei, a neintegrării individului în societate și transmite îndemnuri anti-lectorale cititorului, cum este cazul în *Avertismentul* din *Paltonul de vară* (1996) unde recomandarea pe care i-o adresează “celui ce deschide această carte (...) de-a o închide imediat, de-a o prinde între degetul gros și arătător – ceafă a unui șobolan mort, descoperit noaptea în așternut – și a o azvârli cu toată scârba și înfiorarea pe fereastră sau în rigola străzii și a ecologiștilor”² în primă instanță șochează. Aceeași idee se reîntâlnește în *Prospectul* care însoțește volumul *Versete de unică folosință* (2010) în care se prevăd unele incompatibilități și reacții adverse: “Unele definiții și multe versete, chiar întreaga demesurată întreprindere, pot provoca grave alergii cititorilor crescuți în rezervații școlare. Recomandarea sinceră a casei editoriale e netedă: cititorul să evite întâlnirea cu cartea depozitului subconștient, primejdios, să-i terfelească lucrării, sub tălpi fățarnicia. Celor ce se simt amenințați de *dăzmățul* emisiei, indiferenți sau neștiutori, trebuie să le reamintim că avangardismul, formele lui viu productive, hrănește de mai bine de 150 de ani arta în toate compartimentele ei. (...) Refuzul recunoașterii demersului literar să-i rețină pe întârziați pe linia de depou”³. Îndemnul este caustic și ironic, dar ascunde provocarea autorului târgoviștean pe care o lansează cititorului contemporan de a se rupe de analiza clasică a unei opere ce își dezvăluie cu ușurință cheile de lectură. În alte scrieri Ingeniosul este ironic la adresa sa, a scrierii sale și a receptării acesteia cum se poate lesne observa în romanul *Redingota* (1984) supranumit “un roman sconcs”⁴ într-o variantă reeditată și revăzută de către autor, în *Argument* ni se relatează și motivul: “*Redingota*, roman apărut în 1983, n-a fost citit după apariția lui în anul următor – nici de redactorul de carte, nici de supraveghetorii Consiliului Culturii de pe acea vreme, cu atât mai puțin de recenzenții sau criticii literari, mari și mici, după apariție. I-au dat drumul cu ochii închiși! Singuri autorul și corectorul l-au puricat. Primul (foarte probabil și-al doilea) s-a bucurat de textul curat. Din 1984 până azi, autorul, care știa bine ce a pus în roman, a trăit nemulțumirea de-a nu fi fost citit. După calculele și investigațiile sale, cel mult 10 (zece) cititori au deschis cartea în București și provincie, dintre ei 9 (nouă) ducând lectura până la capăt. Probabil că al zecela a răposat între timp; exclus să nu-i fi plăcut romanul. (...) fără voia mea, însă prin stăruința mea, am înregistrat, dragă George, o performanță cum rar întâlnești în dicționarele enormităților: am compus un roman pentru un singur cititor – autorul lui! –, nu-i sigur dacă posedând calificarea ce se cere. Vânător de ocazii perdante.”⁵ Cu observația că este ediția a II-a, “recită”⁶!

² Mircea Horia Simionescu, *Paltonul de vară*, Editura Albatros și Editura Universal Dalsi, București, 1996, p. 9.

³ Mircea Horia Simionescu, *Versete de unică folosință*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2010, pp. II-III.

⁴ Mircea Horia Simionescu, *Redingota*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 7.

⁵ *Ibidem*, pp. 7-9.

Alteori autorul are un aer de jovialitate, deconspiră ițele scrierii sale cititorului pe care caută întotdeauna să și-l educe, să-l atragă în tumultul creației ca într-un vârtej în care apar deopotrivă personajele, cititorul, autorul, prefabricatele operei sale. Astfel de cazuri putem întâlni în *Dicționarul onomastic* (1969), ediția a III-a, definitivă, întregită cu volumul *Jumătate plus unu* (1976), apărută la editura Humanitas în 2008, unde în loc de prefață găsim îndemnul “Citiți-mă noaptea!”, sau în *Bibliografia generală* (1970), reeditat și el în 2007 la editura Humanitas, și purtând un “Cuvânt înainte” scris de către autor. În ambele cazuri autorul povestește destinul apariției cărților sale, pretextul scriitoricesc de la care a plecat: în primul caz, întocmirea unei liste pentru alegerea numelui primului copil al prietenului său, Radu Petrescu, întâmplare ce se grefează pe jocurile din copilărie alături de fratele Tityre, iar în cel de-al doilea caz, o provocare cu sine în întocmirea unei bibliografii generale sub formă de sinteză. Însă, fiecare dintre cele două romane au în subsidiar gândirea artistică mehașistă cu privire la scrierea și descrierea onomastică, întocmirea unui dicționar onomastic de sine stătător, un “dicționar onomastic sentimental”⁷, precum și prezentarea unei “panorame exhaustive a literaturii contemporane”⁸. Ambele situații prezintă un scriitor care distrează și se distrează scriind, asumându-și chinurile cathartice ale creației, însă tensiunea creatoare este eliberată în momentul în care ceea ce s-a zămislit este o literatură “perfect digerabilă, (...) curată ca o farmacie”⁹, “scrisă și oferită cititorului obosit de grămezile de cărți cu cap și coadă, dar fără ceva la mijloc, cărți în care se succedă părți ce nu se plămădesc una dintr-alta datorită simplei inerții a fermentației, maiuaua fiind mai concludentă decât coca”¹⁰. Același scriitor își educă cititorul prin revelarea ițelor creațiilor sale. Simte mereu nevoia sa dezvăluie regulile jocului, tehnicile de creație precum și intențiile de a-și manevra personajele care par a fi păpuși într-un spectacol perpetuu. Contactul cu cititorul este menținut continuu. Atunci când pare că îl uită, scriitorul îl implică în lectură prin specificații precum: “Cititorule, ai fost tras încă o dată pe sfoară – vezi și ADINA –, căci autorul ți-a vârat sub ochi o privire amorțită și demodată”¹¹; sau: “Putem conchide că este cu totul absurd ca poezii din zilele noastre să se scuze cu și *Eminescu era așa*”¹².

La o privire mai atentă, amuzamentul scriitorului ascunde travaliul creației, de altfel “neînchipuit de migăloasă”¹³ dar care i-a conferit revelația unei formule a dezghețării literaturii, produsul alunecând din “păhăruțele genurilor și speciilor [printr-o] ieșire onorabilă din impasul în care intrase de la o vreme literatura”¹⁴ sufocată de neobosita și vigilenta cenzură. Idei că în opera sa sunt pasaje care persiflează în mod ștregăresc și deconectant literatura stearpă a *Obsedantului deceniu*, îi stau mărturie observațiile scriitorului din postfața *Bibliografiei generale*: “Dacă cronicarii și criticii au elogiat cartea la apariție și mai târziu, pentru originalitatea ei, pentru inaugurarea în spațiul nostru a ceea ce se cheamă antiliteratură, foarte puțini s-au ocupat de adresa politică, aflată la nivelul mai profund al textului; se înțelege că n-au ajuns până la el sau, mai sigur, că n-au avut putința să-l traducă pentru toată

⁶ *Ibidem*, p. 3.

⁷ Mircea Horia Simionescu, *Febra – file de jurnal (1963-1971)*, Editura Vitruviu, București, 1998, p. 104 unde, sub această sintagmă, este amintit titlul inițial al *Dicționarului onomastic*.

⁸ Mircea Horia Simionescu, *Bibliografia generală*, Editura Humanitas, București, 2007, p.6.

⁹ Mircea Horia Simionescu, *Dicționar onomastic*, Editura Humanitas, 2008, p. 8.

¹⁰ *Ibidem*, p. 7.

¹¹ *Ibidem*, p.40.

¹² Mircea Horia Simionescu, *Bibliografia generală*, Editura Humanitas, București, 2007, p.71.

¹³ Mircea Horia Simionescu, *Dicționar onomastic*, Editura Humanitas, 2008, p. 8.

¹⁴ *Idem*.

lumea, pentru cenzura furată de insolvența formei. Lucru ciudat e că astăzi, autorul înclină să dea mai mare crezare primei presupunerii – neînțelegerea – decât secunde. El, autorul, s-ar fi așteptat ca, îndată după căderea tiraniei și a feluritelor ei cenzuri, criticii (dar nu numai ei) să se întrecă în a numi în gura mare ceea ce nu se putuse decât șopti, editurile să se bată ca să retipărească prima și cea mai cuprinzătoare panoramă a anilor de opresiune, operă literară și document, comedie și, totodată, diagnostic al unei maladii ce părea incurabilă, bazaconie trasă din realități cu semn distinct, înrudită cu epopeile eroice”¹⁵.

Aceleiași teme a trăirilor cathartice ale scrisului pentru autor i se înscrie și romanul *Cum se face* care are în prefața *Mai multe începuturi* confesiunea scriitorului chinuit de imposibilitatea de a găsi începutul perfect al narațiunii, geniul creator fiind inhibat în fața albului imaculat al foi de hârtie. Romanul conține binecunoscuta grijă pentru scris, pentru *cum se face* literatură, precum și constanta operei sale – idealul estetic flaubertian al *cărții despre nimic*, al “fără-de-sensului visat în copilărie/ cu acel nimic infuzat în toate”¹⁶ – “Nu s-a stins în mine intenția nebună de a da expresie caligrafică aceluia Nimic întrevăzut de Flaubert, pentru că disproporția armonioasă dintre formă și mesaj mi-a sporit mereu mai mult gustul pentru gustul și produsul gratuit și derivatele lor”¹⁷. Romanul *Cum se face* reprezintă și se prezintă ca un pact care are o dublă miză: pe de o parte, autorul îi prezintă cititorului cum se scrie un text, care sunt dedesubturile actului de creație, și, pe de altă parte, intenția de a se supune unei testări, aceea a scrierii unui roman după o lungă perioadă în care actul scrisului i s-a refuzat cu încăpățănare: “a fost o lungă vreme când *ziua și începutul* (...) dovadă stau nesfârșitele ocazii când, așezându-mă în fața hârtiei virgine și a penarului, am simțit acut panica de-a fi uitat regulile jocului, forma cuvintelor, posibilitățile lor de a se combina în spațiu, puterea lor de a transmite altuia vibrațiile de sub zgârietura grafică”¹⁸. Construcția romanească este saturată de un amalgam de proze scurte, topite în creuzetul însuși al romanului, alături de tot felul de texte insolite ce nu par a avea legătură cu restul narațiunii. Aparenta lipsă de omogenitate a romanului, dată de tehnica fragmentării, lipsa legăturilor între textul-ramă – care le cuprinde pe toate – și piesele epice în sine, toate acestea susțin structura caleidoscopică a romanului, conducând, totodată, la demonstrația scriitorului despre *cum se scrie, cum se face un roman* – “Nu aștept, de ani și ani, ceasul începutului Cărții mele celei întregi, pregătită de truda câtorva mii de pagini?”¹⁹.

Problema “ambiguității auctoriale”²⁰ o putem observa în romanul *Nesfârșitele primejdii* (1978). Acesta este romanul lui George Pelimon – dar și al lui Mircea Horia Simionescu – pentru că, la un moment dat, cele două romane apar în oglindă, reflectându-se unul în celălalt. Într-un alt roman, *Asediul locului comun* (1988) autorul devine personaj alături de celelalte *caractere* din scriere care par a fi avataruri ale sale, astfel pierzându-și orice identitate substanțială și mărturisind: “Cititorul povestirii mele nu trebuie mințit. (...) De aceea, mă grăbesc să declar că eu mă aflu, de la începutul romanului pe care îl desfășor aici, în castelul muzeu deja înfățișat (...) Personaj eu însumi, mă ocup aici cu rămășița. (...) Toate

¹⁵ Mircea Horia Simionescu, *Bibliografia generală*, Editura Humanitas, 2007, p. 377.

¹⁶ Mircea Horia Simionescu, *Versete de unică folosință*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2010, p.186, poezia “pe gânduri”.

¹⁷ Mircea Horia Simionescu, *Cum se face*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2002, p. 12.

¹⁸ *Ibidem*, p. 8.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Ion Negoitescu, *Scriitori contemporani*, Editura Paralele 45, Pitești, 2000, p. 463.

personajele locuitoare în castel sau trecătoare pe sub zidurile lui sunt tot eu. Nu-i o banalitate dintre cele mai ciudate că toate doamnele Bovary sunt eu, vreau să zic romancierul?”²¹.

Romanul *Redingota* urmează binecunoscutul model simionescian al ficțiunii în ficțiuneși care are ca punct de plecare un motiv livresc: acela al rescrierii unei opere cunoscute cu autor cunoscut, aici, totul pornind de la scandalul iscat de descoperirea plagiatului lui Eugen Barbu și de la un pariu cu prietenul său Radu Petrescu să scrie câte o povestire urmând îndeaproape un model ilustru.²² Este vorba de nuvela lui Thomas Mann, *Moartea la Veneția*. În interiorul ficțiunii, care preia modelul operei *Moartea la Veneția*, autorul creează mai multe ficțiuni, mai multe nuclee epice, astfel, fiecare dintre cele cinci părți ale romanului poate fi apreciată drept ficțiune de sine-stătătoare, iar personajul-narator profesor Erich van Vogelbach pare a fi chiar proiecția scriitorului Mircea Horia Simionescu, și care își scrie (ipotetic vorbind) *jurnalul* vieții sale în spațiul în care avatarurile vieții empirice se îngemănează cu cele ale vieții de lectură, în spațiul în care cerul cu litere și cerul cu stele sunt unul și același. Notațiile se succed într-un imprevizibil zig-zag, care, totuși, în cele din urmă, delimitează o devenire spirituală. Tocmai această înaltă temperatură a ideilor, a trăirilor intelectuale, pare că topește *jurnalul intim* în proză autentică. Se observă apropierea clară dintre subiect și obiect prin "captarea observațiilor, senzațiilor și gândurilor într-un mod direct"²³, după cum subliniază criticul literar Ion Bogdan Lefter, întreaga acțiune estetică "își subordonează o vastă acțiune de recuperare, recondiționare și re folosire a depozitului cultural existent, într-o deschidere fără precedent către toate stilurile și toate manierele"²⁴, astfel se poate explica noutatea justificării epice a legăturilor dintre literatură și istorie regăsite în *Addenda*²⁵ *Redingotei* pe care autorul pune un accent important prin chiar nuanțele ironice.

Romanul face deliciul cititorului prin efectele de ironie²⁶, autoironie și pamphlet caracteristice literaturii postmoderne, prezente în scriitură: autorul punctează în *Argument* următoarele date despre modul în care s-a publicat romanul în 1984: "Singuri autorul și corectorul l-au puricat. Primul (foarte probabil și-al doilea) s-a bucurat de textul curat."²⁷ sau "Autorul (...) după calculele și investigațiile sale, cel mult 10 (zece) cititori au deschis cartea

²¹ Mircea Horia Simionescu, *Asediul locului comun*, Editura Militară, București, 1988, pp. 25-26.

²² Informație regăsită în paginile romanului *Licitația* (2003), MHS, în *Cursiv bio- bibliografie Mircea Horia Simionescu*, p. 98.

²³ Ion Bogdan Lefter în studiul *Experimentul literar postbelic românesc*, ed. Paralela 45, Pitești, 1998, p. 83.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Semnificativă pentru scriitorii postmoderni este așezarea textelor scurte (a unora) în *addenda* unor cărți (jurnale sau romane). La Mircea Horia Simionescu se pot desprinde chiar din interiorul unor lucrări (cum este *Redingota*) asemenea texte pe care le vom denumi povestiri-enclavă. Conform poziționării în cărți, putem considera proza scurtă a celor trei scriitori un fel de anexă a întregii opere, un adaos care are rolul unor ingrediente și care dau adesea sarea și piperul. Și aceasta, deoarece, aflată în subsolul operei, proza scurtă aduce la suprafață mecanismele textuale, strategiile generative care stau la baza actului narativ. Acesta este de fapt și rolul unei addende (adaos la o lucrare, completare, explicații suplimentare).

²⁶ Ironia (sau perspectivismul). Eco este de părere că trecutul nu mai poate fi recuperat cu candoare, ci cu ironie. Postmodernul nu crează, ci mimează. *Jidov rătăcitor, personaj picaresc în continuă schimbare a mediilor și perspectivelor, incapabil să întemeieze, dar trăind cu frenezie și exces de imaginație situații efemere, construindu-și lumi fragile și autosuficiente ca baloanele de săpun, postmodernul trăiește ironia cu atîta intensitate, încît ea, pînă la urmă, dispare, la fel de pervazivă ca și aerul pe care îl respiri.* (p. 102) Ironia postmodernă, spre deosebire de cea modernă, este slabă, fără veleități social-politice.

²⁷ Mircea Horia Simionescu – *Redingota*, ed. Paralela 45, Pitești, 2002, p.7.

în București și provincie, dintre ei 9 (nouă) ducând lectura până la capăt. Probabil că al zecelea a răposat între timp; exclus să nu-i fi plăcut romanul.”²⁸; ” Fără voia mea, însă prin stăruința mea, am înregistrat (...) o performanță cum rar întâlnești în dicționarele enormităților: am compus un roman pentru un singur cititor – autorul lui! - nu-i sigur dacă posedând calificarea ce se cere. Vanzător de ocazii perdante”²⁹. Aceleași unde ale ironiei se pot observa și în paginile romanului unde, în dragostea unei femei personajul-narator găsea ”prea multă anecdotă și prea puțină esență”³⁰; despre doi partizani ai nazismului cu intenții de profesori universitari spunea că ”sfera preocupărilor lor era îngustă ca o curea”³¹. În *Addenda*, scriitorul punctează că ”Cititorului i se oferă un modest corpus de documente, unele detalii de care la nevoie se poate lipsi, cum lesne se poate dispensa și de lectura întregii narațiuni, dacă socotește de cuviință să facă acest lucru.”³².

Mircea Horia Simionescu presară comentarii excelente, de bun-simț și acide, la propriul său produs literar. „Este, și aceasta, un semn al superioarei jovialități care-l animă. Jovialitatea este a sa faculté maîtresse. Jovialitatea ironică, jovialitatea fantastă, jovialitatea speculativă, jovialitatea epică – în fine, fiecare rând al lui M.H. Simionescu stă sub egida frapantei bucurii de a vedea, a gândi, a clasifica, a scrie și a descrie. Scriitorul teoretizează modul ludic de a exista (vital și literar). Jocul reprezintă triumful subiectului asupra obiectului, triumful libertății asupra necesității, victoria gratuitului asupra pragmaticului.”³³ analiza George Pruteanu. Întregului roman îi este imprimat un caracter personal specific narațiunii simionesciene, relatările la persoana I singular conferă efectul de autenticitate/originalitate scriiturii, subiectivizarea fiind o altă trăsătură a postmodernismului. Autenticitatea viziunii literare se combină în mod paradoxal cu ironia și parodia dând un aer de jovialitate literaturii lui MHS. Valeriu Cristea compara trecerea prozatorului de la meta-roman la roman cu ”o miraculoasă baie de prezent istoric”³⁴ întâlnită în paginile *Redingotei*. Identitatea autor – personaj este desconspirată în *Addenda* anexată romanului. De unde se desprinde ideea că Mircea Horia Simionescu nu a scris un roman ci, în încercarea de a transcrie/rescrie o lucrare a unui scriitor celebru a imaginat un personaj care voia să transcrie o lucrare a unui scriitor cunoscut. În felul acesta, jocul, pornit dintr-o carte, se va întoarce întotdeauna la ea. Această rescriere este o formă impusă a intertextualității, Mircea Horia Simionescu fiind preocupat cu precădere de aprofundarea uneia dintre temele fundamentale ale târgoviștenilor – personajul conștient de faptul că este scris și care se revoltă împotriva creatorului său textual: ”Domnule cu ochii verzi, cine vei fi, lasă-mă în pace! Am multe treburi de terminat, nici n-am început pe cele mai importante! Nu decide tu pentru mine! Sunt singurul stăpân al vieții mele și tot ce fac îmi aparține în chip absolut! Dacă ai timp, pierde-ți-l altfel, ocupă-te de stupărit, de scufundări în adâncul mării, de fotbal, scrie la urma urmei istoria Războiului de treizeci de ani, sunt gata să-ți cedez tema... Dar scutește-mă și nu mă scrie”³⁵ dar se consolează rapid când realizează că lumea este o păpușă matrioșka: ”Dar și el, omul cu ochii verzi, este scris de cineva! gândi Erich și descoperirea îl umplu de satisfacție. E

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 9.

³⁰ *Ibidem*, p. 67.

³¹ *Ibidem*, p. 51.

³² *Ibidem*, p. 299.

³³ George Pruteanu – art. *Despre junețe și doi disidenți*, rev. *Astra*, nr. 5, 20 mai 1972, p. 31.

³⁴ Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, ed. *Cartea Românească*, București, 1987, p. 57.

³⁵ Mircea Horia Simionescu, *Redingota*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 226.

josnică, servitorească și penibilă consolare: și ceilalți mor ca și noi!”³⁶. Personajul principal este un auto – reflector prin raportarea la modelul său livresc la care restrânge cadrul preocupărilor sale existențiale. Erich van Vogelbach este un personaj complex care prin toate experiențele pe care le-a trăit de-a lungul narațiunii evoluează, surprinzând continuu cititorul prin adâncimea trăirilor și franchețea ideilor.

Există în scrierile lui Mircea Horia Simionescu personaje care par a fi avataruri clare ale scriitorului târgoviștean. Astfel, în *Breviarul (Historia calamitatum)* (1980), în *Note* ne este dezvăluit faptul că Anonimul “ar fi unul și același lucrător care a întocmit cândva un dicționar onomastic și o bibliografie generală, alcătuită ciudate ce nu aparțin nici științei, nici literaturii”³⁷. În romanul *Învățăture pentru Delfin* (1979), cronicarul anonim, după ce trăiește diverse experiențe de-a lungul încercării de a scrie o bibliografie romanțată a escrocului Gri Macedoneanu, va începe să scrie *învățăturile către Delfin*. Într-un alt roman, *Asediul locului comun*, pe lângă toți actanții-scriitori din cetate, trăiește și scrie în umbră Autorul care întocmește un roman intitulat întocmai *Asediul locului comun*. În orice caz, putem conchide cu ideea că toate personajele care sunt anonime și scriu romanul în care apar sunt prezente fantomatice și că *bântuie* dintr-un roman în altul. Ion Buzerea observa că romanele *Licitația* și *Asediul locului comun* sunt “sondaje în posibilitățile de camuflaj, de pierdere a urmelor, de indecidabil ale instanței auctoriale”³⁸.

Consecvent principiilor naratologiei proprii, distribuite discret în chiar temele poveștii celor douăzeci de volume publicate până la *Licitația*, Mircea Horia Simionescu abordează în romanul citat, cu ajutorul personajului central Locusteanu (dublul parodiant al autorului), teze precum: asimilarea tehnicii muzicale în arta sa narativă, emergența livrescului, superioritatea persoanei I a naratorului față de impersonalitatea perfectă caracteristică secolului trecut, provocarea cititorului comod printr-o textură dificilă ce invită la o lectură activă. Această abordare se realizează într-o pledoarie indirectă *pro arte sua*, prin vocea auctorială din acest roman conceput ca o parodie a prozei polițiste sau a celei științifico-fantastice susținute în pasaje eseistice în roman. Subiectul romanului constă în faptul că autorul reconstruiește viața unui scriitor consacrat, care dispare într-un accident de tren. “Moștenirea” defunctului nu interesează decât sub aspect financiar: opera admirată și aplaudată deunăzi nu valorează în lumea afacerilor nici două parale, licitația editurilor nu ridică prețul creației de-o viață la nici măcar modesta sumă necesară stingerii unei datorii mai vechi la Fondul literar. Apare însă o soluție miraculoasă: cum răposatul era des convocat să revină în academii, institute și universități spre a fi elogiat, sub transparența unui ilustru strigoii, apropiații îl capturează și îl forțează să scrie noi cărți, deschizându-i astfel o carieră suplimentară, *post-mortem*. Nu mai interesează că spiritul ostatic, lipsit de vlagă și vindecat de ambiții produce maculatură ușor vandabilă, nu literatură. De aici reies satira ascuțită, instinctul ludic și accentele grotești, ironice ale cărții.

Încă de la începutul romanului, naratorul își manifestă opțiunea pentru literatura fragmentului³⁹, străină de literatura senzației, a desfășurărilor palpitate, întemeiată pe intrigă

³⁶ *Ibidem*, p. 227.

³⁷ Mircea Horia Simionescu, *Breviarul (Historia calamitatum)*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 256.

³⁸ Ion Buzera, *Școala de proză de la Târgoviște*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007, pp. 156-157.

³⁹ “Fragmentarea – pune în discuție al doilea principiu al esteticii thomiste: *integritas*. Discontinuitatea textului, literar, muzical sau plastic, este un principiu ce pare să se fi impus definitiv. În postmodernism, care se inspiră din dizolvarea decadentă, fragmentarismul devine un adevărat principiu generativ, funcționând ca scop în sine.”, Ihab Hassan *Apud*. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, ed. Humanitas, București, 1999, pp. 94-95.

și personaje convențional-tradiționale. “Experimentez fragmentul și lipsa de concluzie”⁴⁰ – afirmă prozatorul, tocmai pentru a zdruncina obiceiurile cititorului leneș. Accidentul suferit de scriitorul Locusteanu devine, în acest caz, benefic pentru suportul creației sale. Șocul, real sau imaginar, produce dereglarea memoriei, cu consecințe imediate în sfera scrisului. Teoria ubicuității – ubicuitate conferită de condiția de “ființă invizibilă și atotcuprinzătoare”⁴¹, avansată textual, - nu trebuie înțeleasă doar ca parodie a omniscienței și omniprezenței naratorului tradițional, ci “ca modalitate de a susține fragmentarea reprezentărilor universului și ruptura cronologică în ordinea evenimentelor narate”⁴². Romanul *Licitația* reprezintă o desăvârșire a tehnicii metaromanului⁴³ pe care, în ciuda observațiilor criticilor, Mircea Horia Simionescu nu l-a părăsit niciodată. Dimpotrivă, metaromanul sau metaficțiunea, metaliteratura în general, indiferent de specia abordată, a făcut întotdeauna obiectul de interes al autorului. Dincolo de toate artificiiile tehnicilor abordate de către autor în *Licitația*, dincolo de mulțimea fragmentelor care deconstruiesc programatic subiectul unui roman pe care îl compun, de numărul mare de personaje care năvălesc într-un cardu ce pare să se multiplice și el necontrolat, dincolo de toate acestea, se deslușește clar metaromanul. *Licitația* este un roman complex, ale cărui granițe cedează când ai mai mult senzația că ele se fortifică, un roman al cărui subiect nu poate fi revelat decât cu mare greutate pentru că este construit din fragmente dispuse aleatoriu, iar personajele sunt posesoarele unor identități atât de fluide încât autorul nu reușește să le prindă într-un contur – nici măcar să le asigure aceeași corporalitate fizică de la un fragment la altul. Tema romanului ne este expusă de însuși autorul său în notele din *Cusiv Bio – Bibliografic*: “*Licitația*, romanul Imprevizibilului care nu poate pleca definitiv în moarte pentru simplul motiv că are de înapoiat un împrumut derizoriu”⁴⁴. Destinul personajului Locusteanu se poate defini prin expresia autocaracterizatoare a scriitorului în romanul *Redingota* – “Vânzător de ocazii perdante”⁴⁵. Romanul de față se apropie prin temă de romanele lui Franz Kafka – *Procesul*, *Castelul*, *America* – în cadrul cărora se tratează ideea insignifianței individului sufocat, strivit, depersonalizat de o birocratie atotputernică.

Naratorul cu ocupație de scriitor teoretizează literatura fragmentului, manifestându-se împotriva celei tradiționale cu subiect coerent și personaje înscrise în tipare. Se adresează tot timpul cititorului, acelui cititor în stare să descifreze tipul de ficțiune oferit, certându-l, în nenumărate rânduri, pe cititorul comun, adeptul literaturii tradiționale cu cap și coadă, cu sensuri și explicații clare, *cititorul năvălit* cum îl numește. Identitatea narator-personaj este desconspirată în argument de chiar scriitorul care afirmă că: “Este vorba despre un accident de tren, petrecut la Topleț (...) acceleratul în care mă aflu s-a ciocnit frontal cu un mărfaș”⁴⁶, “Adesea îmi dădeam cu pumnii în cap pentru nesăbuița de a mă împrumuta, la strâmtoare, la Fondul literar și la cămătarul Suhac”⁴⁷ – de unde nu încape dubiu că personajul-scriitor Locusteanu este avatarul lui Mircea Horia Simionescu în proiecția livrească. Efectele de ironie, autoironie, satira, spiritul ludic cu care Mircea Horia Simionescu și-a obișnuit cititorii se reîntâlnesc și în *Licitația* și fac deliciul celor care-l citesc. Ca element de noutate, romanul

⁴⁰ Mircea Horia Simionescu, *Licitația*, ed. Paralela 45, Pitești, 2003.

⁴¹ Nicolae Oprea, art. *Parodia pseudo-literaturii în ciclul “Ingeniosul bine temperat”*, rev. *România culturală*, nr. 2, 2008.

⁴² *Idem*.

⁴³ Metaroman însemnând roman despre roman.

⁴⁴ Mircea Horia Simionescu, *Op. Cit.*, p. 245.

⁴⁵ Mircea Horia Simionescu, *Redingota*, ed. Paralela 45, Pitești, 2002, p. 9.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 6.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 8.

Licitația aduce tehnica fragmentării subiectului, a puzzle-ului, pentru a ironiza anumite tare ale societății, ale literaturii și nu numai.

Opere de o complexitate aparte, romanele lui Mircea Horia Simionescu au un caracter omogen și, în același timp, alunecos – în principal prin jocul vocilor auctoriale care conduc spre caracteristica de contaminare a literaturii cu realul și invers, la care se alătură fragmentarea, decupajul, narațiunea în narațiune, ludicul, jovialitatea limbajului, sugestia, ironia, subtilitățile și trimiterile constante la opere, autori, personaje, curente din toate palierele artei, istorie și alte domenii, adică abundă în intertextualitate și metaliteratură.

Acest caracter alunecos este pus într-o reacție chimică alături de un amalgam de impulsuri (nonconformismul, răzvrătirea, afrontul și dezvrăjirea regulilor clasice ale prozei), se adaugă patentul mehașist (viziunea personală a unui nou tip de literatură), sunt preparate la temperatura înaltă a combustiei creatoare și se obțin *celulele* din seria romanelor insolite care compun laolaltă o lume ideatică și ideală a literaturii în care autorul evadează de multe ori, o epopee a lumii moderne în care formele *osificate* ale convenționalului sunt demolate cu stăruință.

BIBLIOGRAPHY:

I. PRIMARĂ

SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Nesfârșitele primejdii*, Editura Eminescu, București, 1978.

SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Învățăture pentru Delfin*, Editura Albatros, București, 1979.

SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Breviarul (Historia calamitatum)*, Editura Cartea Românească, București, 1980.

SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Toxicologia sau Dincolo de bine și dincoace de rău*, Editura Cartea Românească, București, 1983.

SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Asediul locului comun*, Editura Militară, București, 1988.

SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Paltonul de vară*, Editura Albatros și Editura Universal Dalsi, București, 1996.

SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Febra – file de jurnal (1963-1971)*, Editura Vitruviu, București, 1998.

SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Redingota*, ed. a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Licitația*, ed. a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.

SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Bibliografia generală*, ediția a 2-a, definitivă, Editura Humanitas, București, 2007.

SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Dicționar onomastic*, ediția a 3-a, definitivă, întregită cu volumul *Jumătate plus unu*, și o prefață a autorului, Editura Humanitas, București, 2008.

SIMIONESCU, MIRCEA HORIA, *Versete de unică folosință*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2010.

II. SECUNDARĂ

BUZEREA, ION, *Școala de proză de la Târgoviște*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007.

CĂRTĂRESCU, MIRCEA, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010.

DRAGOLEA, MIRCEA, *În exercițiul ficțiunii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.

GHEORGHIȘOR, GABRIELA, *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea și fetișizarea literaturii*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2011.

- LEFTER, ION BOGDAN, *Primii postmoderni. Școala de la Târgoviște*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
- NEGOIȚESCU, ION, *Scriitori contemporani*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.
- NEGRICI, EUGEN, *Literatura română sub communism*, Editura Fundației PRO, București, 2006.
- NEGRICI, EUGEN, *Figura spiritului creator*, Editura Cartea Românească, București, 2013.
- PODOABĂ, VIRGIL, *Metamorfozele punctului*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004.
- PRUTEANU, GEORGE, *Eseuri & cozerii*, <http://www.pruteanu.ro>.
- SIMION, EUGEN, *Scriitori români de azi*, vol. V, Editura Cartea Românească, București, 1989.

AN ECOCRITICAL APPROACH TO BELONGING AND EXCLUSION IN THE RELATIONSHIP OF CULTURE VS. NATURE

Dimitrie Andrei Borcan, PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: Although at the beginning of the 21st century it is no longer appropriate to think of nature and culture as terms in opposition, the history of thought and of ecocriticism particularly evinces interaction between these hybridized entities. This paper marks a few stances of ecocritical approach to literature and culture in a roughly diachronic sequence. Researchers have found out ecocritical preoccupations dating back to ancient times, but mostly in the post-Renaissance and post-Enlightenment period, especially starting with romanticism and with American transcendentalism. The paper analyses the definitions given to the human/ the non-human by a few contemporary authors and approaches to language as a cultural prerequisite in defining humans. Postmodernist critics are mostly insisted on, as a logical consequence of the great variety of ecocritical approaches to literature and culture in the last decades. For every mentioned system of ecocritically interpretable analysis of culture vs. nature, a comment upon the the relationship of inclusiveness or exclusion it involves is attached. A few exemplifying literary texts have been briefly analysed to support the arguments.

Keywords: *ecocriticism, nature, culture, belonging, exclusion*

Although ecocriticism is a relatively recent field of study, it has existed as a direction of literary and cultural interest for a very long time. What characterised such preoccupations was the common feature of separating reality in certain dichotomies, such as nature/culture or the human/ the non-human. In an epistemic approach, ecocriticism is part of a larger postclassical shift from causal and linear knowledge to complexity and nonlinearity, making room for interaction instead of isolated properties of individual phenomena. It should be stated from the start that at the beginning of the 21st century it is no longer appropriate to think of nature and culture as terms in opposition. It would be more suitable to envisage them as hybridized entities, for fear of puristic oversimplification in this respect.

Ecocriticism applied to the history of culture and literature has reexamined a lot of literary concepts. Among them are the European Greek and Roman pastoral, Chinese and Japanese traditional naturepoetry, medieval European pilgrimage tales. Ecocritics have also reconsidered Kant's Sublime and other Nature concepts belonging to romantic literature. To a certain extent, the idea of a relationship of inclusion between culture and nature is present in all these.

Of course, in solving the culture vs. nature dilemma, one should start by defining the terms in discussion. In her study *What Is Nature?* (1995), Kate Soper refers to nature "from a cosmological Neoplatonist perspective", "conceived...as the totality of being" "in the Great Chain of Being" (1995:22). Soper remarked that while the Enlightenment idea of human emancipation from nature enabled man's rights of freedom and self-realisation, it however placed "mind over body, reason over the affective" (1995:31). She specifies that nature is more "what takes place without the voluntary and intentional agency of man," and analyses the opposition culture vs. nature diachronically. Thus, she contrasts the Enlightenment concepts of mind over body, reason over affectivity (31) and the romantic liberation from the power of culture and civilisation. The latter outlook inspired both the 1960s emancipation in society and politics and the 1970s environmental discourse, but it has been ambivalent in being "a component of all forms of racism, tribalism and nationalism"(32), all of them using 'nature' to

condemn any 'deviations' from social or racial norms. Soper agrees with Bohme regarding the "pathologies of epistemology" (1995:19), i.e. the disruption of communicative feedback between mind and matter or between nature and culture. Gernot Bohme exemplifies the culture vs. nature opposition by reference to the classical Baroque French gardens and their use of nature as mere raw material to be submitted to the geometry rules for the sake of mathematical beauty, bringing nature to a relationship of exclusion from culture and the romantic English landscape gardens conceived as "technologies of alliance" i.e. as an expression of culture integrated in nature.

Ecocriticism first appeared in the United States, a fact which is explained by the Americans' traditional worshipping of the natural beauty of their land. Romantic American writers motivated their claims for cultural originality by direct access to *Nature*, as in Emerson's 1836 essay bearing the name. The American transcendentalists expressed their belonging to Nature considering that there is a private relationship between every self and the universe, as "the eternal One" exists in every individual. Emerson stated that "within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty; to which every part and particle is equally related; the eternal One." (1836:3) His essay *Nature* expressed admiration for the material world infused with the divine and encouraged nature exploring and intuition provided by the universal soul prevailing over the intellect. Transcendentalists borrowed concepts, creating a flexible set of values, where reciprocally excluding thinking systems such as Puritanism, German Idealism and Eastern religions were combined, in an effort of demonstrating their belief in the openness to the beauty of the world. Being forceful critics of slavery and gender inequality, contending that everyone must be respected because of their universal soul, they condemned exclusion on no matter what grounds, praising integration.

Connecting ecocriticism to science was successful, with intellectual historians exploring interrelations between nineteenth century natural science and writers' work like Thoreau's *Walden* and Hardy's novels. Scientists like Darwin influenced nature writers and poets, and modernist scholars discussing how Darwinism or general relativity theory had an impact upon the writers of the last century. The very definition of humans has been a matter of dispute for ecocritics. In her study *Literature, the Environment and the Question of the Posthuman*, Louise Westling remarked that the illusion of the human separation from the rest of nature has haunted Western thought since Plato and ecocriticism since its origins two decades ago. She describes two tendencies in the recent posthumanistic discourse: the 'cyborg' posthumanism, and the 'animot' posthumanism (the name was invented by Derrida).

The debate on what is 'defining' for mankind dates back to the Renaissance humanism. Pico della Mirandola's 1487 manifesto *On the Dignity of Man* assumed that humans' characteristic is their selfshaping ability to descend into animal states or ascend into disembodied spiritual realms higher than the angels' ones (7-11). What characterises such a definition of humans is the abyss between them and animals, the break with nature. This theory was embraced by Descartes' systematic approach to the human mind functioning in an abstract context outside materiality, and produced a humanist definition of man as a superior being whose language and consciousness place him high above all animals and natural world, creating exclusion between culture and nature. Narratives of exploration from the Renaissance bore this mark of superiority of the western culture over the savage nature of the Others. The critique of such a humanism was the central project of twentieth century thinkers like Heidegger, who denied in *What Is Called Thinking?* the humans' kinship with the other animals, contending that the human body is something different from an animal organism, in a relationship of reciprocal exclusion. One of the famous examples of the abyss separating humans from animals is the claim that primates do not have hands. "The hand is infinitely

different from all grasping organs- paws, claws or fangs- different by an abyss of essence....Only a being who can speak, that is think, can have hands and can be handy in achieving works of handicraft."(1968:16) For Heidegger, not only are we the only creatures with language, but even the human body is different from the animal realm (1968:16). Heidegger never succeeded in moving beyond the insistence that our species exists in the unique realm of language, Dasein, where we are separated by a gap from any other creature. "The human body is something essentially other than an animal organism"(1977b:204). Derrida, in his essay *Geschlecht II: Heidegger's Hand* (1983:173-4), shows the arrogance of this haughty humanist pretense, trying to demonstrate the belonging relationship between the animal regnum and humans. His contemporaries Deleuze and Guattari tried to dissolve the boundaries between humans and other animals in *A Thousand Plateaus* (1987).

The cyborg posthumanism is perhaps the best known manifestation of the new movement. One of the earliest texts on techno-posthumanism was Donna Haraway's cyborg manifesto of 1985. Another one was K. Hayles *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* (1999). Such studies supply a cyborg vision of the posthuman, escaping from its bodily limits by virtual reality and genetic engineering. A redefinition of our species as fusions with technologies and media is a contemporary variant of the Cartesian definition of human as transcendent mind manipulating matter. For Haraway, nature is a hybrid construction among humans and nonhumans (1992:297). Strict demarcation between the human, the natural and the technological are blurred: the non-humans are organic and cyborgs, consisting of machines and organisms, or of humans, animals and machines, with "multiple, without clear boundaries, frayed, insubstantial" identities (1992:219). They are the basis of her conception of nature, resisting any definition.

The other approach, the 'animot' posthumanism leads in a different direction, and here ecocriticism can find new possibilities, because it defines the human's place in the ecosystem by destroying the boundary man/animal. Derrida has been exploring this boundary for years, since *Geschlecht II* (1983), mainly the relations of humans to animals. In a 2002 essay, *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, Derrida argues that "we must worry all these concepts, more than just problematise them" (2002:393). He states that one cannot speak of the 'animal' as unique being, because there are millions of other beings that we must consider. He thinks back to his Renaissance predecessor Montaigne and he begins, like him, with a question about his relationship with his cat, wondering whether, when playing with her, he is not a pastime to her more than she is to him and whether this hindered communication between them is not a human defect as much as an animal one (2002: 331). He coins the word 'animot' from the plural of the noun animal ('animaux') and also deplores the limited lexis naming the Other beings with whom we share the world. His work joins an American current including phenomenologists (Alfonso Lingus) and primatologists (Barbara Smuts). Cary Wolfe's anthology *Zoontologies* (2003) brings samples of this work together.

James Lovelock's *Gaia* hypothesis (1979) stated that the earth is a self-regulating system whose inhabiting creatures preserve the necessary conditions for its well-being. He thus explains the stability of the earth temperature despite variations heat received from the sun, and the keeping in balance of the highly unstable mixture of gases in the atmosphere. Lovelock's outlook of the earth as a self-regulating community is accepted in scientific research and argues in favour of a belonging relationship between living systems, nature including culture. Lynn Margulis' studies of anaerobic bacteria have led her to describe Earth as a 'symbiotic planet' in which evolutionary changes are caused as much by symbiosis between bacteria as by their competition. As human animals we live in symbiosis with lots of bacteria colonising our bodies (1998:22). As philosopher Alfonso Lingus puts it, our bodies

are like 'coral reefs' systems based on both micro-scale (organ) and macro-scale (universe) belonging.

Our fellow creatures have many of the intellectual and technical skills we once assumed to be uniquely human. Animals have languages, they communicate by sounds and gestures (Motaigue 1965:331-2). Animals make and use tools. Dogs and horses clearly communicate with us in complex reciprocal conversations. The history of literature abounds in examples of the kind. Jack London's novels are just a few. Folk tales about animals with magical powers or able to speak are common to all peoples. Primatologist Barbara Smuts relates an encounter with a young female gorilla that held her in her friendly embrace (1987: 114). Smuts goes further into what cannot be denied as meaningful communication between equals across what both Heidegger and Derrida presented as a gap, and she replaces exclusion with belonging. The migration of birds and fish demonstrate remarkable intelligence in long journeys that baffle human observers, who find that instinct is an inadequate notion for defining these behaviours. Taking into account our understanding of who we are as a species both historically and symbiotically functioning, the humanist claim of our semi-divine superiority to other creatures due to our culture is nonsensical. It is the idea of the superiority of butterflies as a perfect creature of God/Nature as compared to man as "a failed mad work of the Creator" that Stein, the entomologist collector, expresses in Joseph Conrad's *Lord Jim* (1994:156).

In an ecological perspective, the claims for humans' unique access to language that dominated western philosophy are becoming unsatisfactory. If we accept evolution as our history, human language co-evolved with us together with all the other life forms. For Maurice Merleau-Ponty, we are intertwined with around us. He thought that "language is born of our carnal *participation* in a world that *already speaks to us* at the most immediate level of sensorial experience", and thus "language does not belong to us but to the sensible world of which we are part the 'flesh' of the world - the dynamic community of things and beings (1988: 95), language grows up of what we see as 'silence' . The challenge is to learn to hear "the voices of silence" in the world, which is actually replete with communication (1973: 126) Guides for learning how to respond to this can be found in traditions of tribal cultures, in modern works of poetry and fiction. One modernist writer in particular anticipated Merleau-Ponty's ideas about humans' contacts with the voices of the living community. Virginia Woolf devoted considerable attention to the non-human world from her first novel (*The Voyage Out*) to the end of her career. But she most radically displayed what Merleau-Ponty called "wild Being" in her final novel *Between the Acts*, a meditation upon the meaning of the human history in the wider living world, against the geological history. She created an interweaving structure of events between the two world wars, a pageant, the ordinary lives of its players and audience, and other creatures. Animal voices interweave with the humans in the conversation that opens the novel, and at crucial points in the pageant, animals enter to perform, in one of the most powerful exemplifications of belonging ties between humans and natural species.

The functions of literature as an ecological force within the larger systems of culture have been analysed by Hubert Zapf in *The State of Ecocriticism and the Function of Literature as Cultural Ecology* (2002). According to him, ecocriticism as an emerging interdisciplinary paradigm has developed in literary studies in the following directions:

A content-oriented, *sociopolitical* form of ecocriticism, dealing with environmental awareness, diversity of race, class and gender, the interconnection between local and global ecological issues. Literary perspectives of gender studies have led to the emergence of *ecofeminism*; bringing together the issues of race and class and the environmental issues has opened the area of *environmental justice*.

In a *cultural-anthropological* direction, ecocriticism has diagnosed the deep-rooted self-alienation of humans in the modernity and postmodernity civilisation, which, in an anthropocentric illusory autonomy has tried to isolate itself from its roots in nature. While in premodern preindustrial societies human life observed concrete interaction with natural life cycles, modern life has become abstract through increased differentiation and loss of holistic ties with both natural and social life, leading to exclusion and praising it. This loss was turned into a virtue by the postmodern celebration of fragmented selves and multiple worlds, leading to deep problems of isolation, rootlessness, emotional displacement, all being symptoms of the alienation that characterises a lot of literary genres of postmodern literature (e.g. the theatre of the absurd) and give urgency to the question of reconnecting the extreme anthropocentrism and individualism to their counterpoles- interhuman connections and biophilic necessities on which the balance of human beings depends.

On an *ethical* level, ecocriticism militates for the revision of anthropocentric values and their replacing by a complex web of togetherness as the result of cooperation, a thing which was emphasised by the Gaia hypothesis of the earth as an organism and the "*biophilic mutuality*" (Ruether 1992) between all living beings as the grounds ecological ethics.

Another direction of ecocriticism regards the aesthetic and imaginative dimension of literature, defining "*literature as cultural ecology*". More specific cases of literature as cultural ecology are genres like pastoral, georgic or idyll, in which literature has contrasted alienating structures of civilisation with alternative forms of nature/culture exchange. Within the classical tradition, one of the most powerful influences on literature in this direction has been Ovid's *Metamorphoses*, presenting human experiences integratively as part of a multishaped and changing web of life, with mutual correspondences between humans and nature.

Since the era of the romantic first sustained response of literature to the era of modern culture, the ecological concerns have become growingly explicit, and have led in the twentieth century to the appearance of various forms of environmental literature characterised by energy or 'liveliness' as a criterion for literary texts as compared to the scientific, ideological or pragmatic functional texts. To Nietzsche, art had the power to revitalise the Dionysian life energies, paralysed by Apollonian order and Socratic rationality, and was therefore a medium of self-renewal. The work of art as *energeia* was an intensification of artistic productivity, and a metamorphosis of composition and decomposition as the shaping forces of natural life itself. A more explicit formulation of this view builds on Heidegger's idea of poetic language as an expression of man's '*dwelling*' on the earth. Both Nietzsche and Heidegger therefore refer to a relationship of belonging between culture and literature.

An example of a traditional syllogism is "All men die/ Socrates is a man/ Socrates dies", which Bateson replaces by his "syllogism in grass": "Grass dies/ Men die/ Men are grass". (Bateson 1991: 237). Wordsworth programmatic poem *The Daffodils* has a comparable structure, with metaphorical analogies not only between different natural phenomena like daffodils, waves, and stars, but also between these and the poetic self, who derives therapy and poetic inspiration from identification with the dancing daffodils. Even more obvious is the parallel to Bateson in Walt Whitman's *Leaves of Grass*, in which the very title establishes the central analogy between man and grass that is explored in numerous new variants in the text, and thereby becomes a source of creativity. Grass is the basis of ever new metamorphoses of the self and the world in which the poet includes himself, too. Bateson's ecological syllogism is transformed by Whitman into a poetic process which expands the metaphor into an integratory relationship between nature and culture. At the end of Whitman's *Song of Myself*, where the poet's individuality dissolves into the cycle of nature,

and where the poetic process explodes in cascades of images, the poetic self is transformed into a spotted hawk, the "barbaric yawp" of pre-language, like the nightingale in Keats, the west wind in Shelley, the primitive scream *Howl* in Allen Ginsberg, all instances of precivilisatory nature.

On the basis of analogies between ecological and aesthetical processes, the functional profile of literature is differentiated by Hubert Zapf in the form of a triadic model combining the '*cultural-critical metadiscourse*', the '*imaginative counterdiscourse*' and the '*reintegrative interdiscourse*.'

The *cultural-critical* metadiscourse describes relationships of reciprocal exclusion between culture and nature and consists in the representation of typical deficits, imbalances and contradictions within dominant systems of civilisation. Texts characteristically present structures of severe external or internal constraint, traumatising exclusion of difference and multiplicity, leading to self-alienation, failed communication and stasis. Their imagery includes death-in-life and imprisonment. Self alienation is often the result from dominant dogmatised oppositions, such as intellect vs. emotion, order vs. chaos, thus frustrating fundamental communicational and biophilic needs of human beings. Melville's *Moby Dick* can illustrate this function, personifying the expansive politico-economic system of mid-nineteenth century America in its anthropocentrism, in Captain Ahab, whose mission of annihilating Moby Dick turns the ship itself into a symbol of the technological supremacy of man over nature, a prison which is pulled with its crew into the abyss, being excluded from a normal relationship with nature.

The second literary function as cultural ecology is the *imaginative counterdiscourse revision*. In *Moby Dick*, the white whale becomes the incarnation of a counterdiscourse, which represents the extra-human pre-civilisatory world that resists Ahab civilisatory will to dominate creation. The whale, the Other of Ahab's anthropocentric ideology, is the excluded alter ego of the human actors, inaccessible to a final interpretation or clear definition.

The third functional aspect of literature as cultural ecology is the *reintegration* of the excluded with the cultural reality system, which does not mean any harmonisation of conflicts, but rather, by the very act of reconnecting the culturally separated, sets off a new crisis. The alternative worlds of fiction derive their intensity from the interaction of distanced halves of dichotomies: the conscious and the unconscious, culture and nature, order and chaos. This bringing together of separated discourses, even if it results in catastrophes on the level of the plot, on a symbolic level appears as a process of rebirth and reaffirmation of the vital energies. Characteristic images here are metamorphosis and regeneration. This function, in which literature links the culturally excluded in new ways to the cultural reality, is the '*integrative interdiscourse*' (Link 1992). In *Moby Dick*, while Ahab's monomaniacal pursuit of the whale goes towards its tragic conclusion, the antagonistic man and whale, culture and nature as two poles are brought together at the end, and the final catastrophe contains the potential of self-renewal. The book ends in annihilation, and the interdependence man-nature, which Ahab denied, is underlined by the fact that the ship is pulled down into the ocean by the whale. On the other hand, this becomes a scene of rebirth for Ishmael. The whole story has moved towards this vortex, which configures the abyss into which the civilisation as supremacy over nature threatens to plunge, and the regeneration which the restoration of the relationship between humanity and nature sets free.

In the romantic tradition, literature has a vital function to the evolutionary potential of culture as a whole, its innovational power being doubled by the power of recycling regeneration by relating, in ever new forms, the cultural memory to the biophilic memory of the human species. In her study *Nature 'Out There' and as a 'Social Player': Some Basic*

Consequences for a Literary Ecocritical Analysis (1999), C. Grewe-Volpp points out to K. Hayles's 'constrained constructivism' as the interplay between the 'unmediate flux' or 'out there' (nature) and human beings' constraints.(1995:53). The world as constrained co-constructivism is the result of complex engagements between nature as a 'social player' and human beings. Consequently, an ecocritical literary analysis should have an activist side, as M.P. Cohen observed (1999:1092). In order to identify the environmental crisis as a crisis of the mind, of 'attitudes, feelings, images, narratives', (Buell 2001:1), ecocriticism must go beyond criteria of green politics and study the methods of representation of the complex interconnection of nature and culture. An understanding of the physical environment as both the material entity and a cultural construction and of culture as rooted in the physical world has the consequence that, in a final analysis of the dichotomies mentioned before, literary ecocriticism can detect belonging. Ecocriticism points to stances of postmodern exclusion between culture and nature, but more often than not to culturally determined nature and naturally determined culture in no opposition, but in a flexible continuum.

BIBLIOGRAPHY:

- Bateson, Gregory (1991) *Steps to an Ecology of Mind*.1972. Chicago, Illinois, Univ. of Chicago Press
 Bohme, Gernot (1989), *For Ecological Nature Aesthetics*, Frankfurt: Suhrkamp
 Buell, L. (2001) *Writing for an Endangered World: Literature, Culture and Environment in the U.S. and Beyond*, London: Belknap Press
 -----.(1995) *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Literature*. Cambridge MA: Belknap Press
 Carson, Rachel (1999) *Silent Spring*, London: Penguin
 Cohen, Michael(2004)*Blues in the Green: Ecocriticism under Critique*, *Environmental History*, 9 (January): 9-36
 Decartes, René (1986) *A Discourse on Method*, London: Dent
 Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1987) *A Thousand Plateaus*, Minneapolis, Univ. Minnesota
 Derrida, Jacques (2002) *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*,*Critical Inquiry*, 28 -----. (1987) *Geschlecht II: Heidegger's Hand*, Chicago, University of Chicago
 Emerson, Ralph Edward (1983) *Nature in Essays and Lectures*, New York: Library of America
 Garrard, Greg (2004) *Ecocriticism*, New York: Routledge
 Glotfelty, C, Fromm, H., (eds.) (1996) *The Ecocriticism Reader*, Athens, Georgia: Univ. of Georgia
 Grewe-Volpp, Christa (1999) *Nature 'Out There'and as 'a Social Player': Some Basic Consequences for a Literary Ecocritical Analysis* in Gersdorf, C. and Mayer, S.(eds.) (2006) *Nature in Literature and Cultural Studies*: Rodopi
 Haraway, Donna (1991)*A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century. Simians, Cyborgs and Women: The Reivention of Nature*: Routledge
 Hayles, N. Katherine (1996) *Simulated Nature and Natural Simulations* in W. Cronon (ed.) *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, London: Norton
 Heidegger, Martin (1977) *Building, Dwelling, Thinking* in Krell, San Francisco: Harper 323
 Lingus, Alfonso (2003) *Animal Body, Inhuman Face* in Wolfe, Cary (ed.) *Zoontologies: The Question of the Animal* . Minneapolis: University of Minnesota
 Link, Jurgen (1992) *Literary Analysis as Interdiscourse Analysis* in Fohrmann, J, and Muller, H., (eds.) Frankfurt:

Suhrkamp

Lovelock, James (1982) *Gaia: A New Look at Life on Earth*. New York: Oxford

Margulis, Lynn (1998) *Symbiotic Planet*. New York: Basic Books

Melville, Herman (1990) *Moby Dick or The Whale*, London: Penguin Books

Merleau-Ponty, Maurice (2003) *Nature* Evanston: North-Western University

Montaigne, Michel de (1965) *An Apology for Raymond Sebond in Essays* New York: Oxford

Press Nietzsche, F. W., (1974) *The Portable Nietzsche*, Harmondsworth, Midsx:Penguin

Viking Pico

della Mirandola, Giovanni (1956) *Oration on the Dignity of Man* South Bend: Regnery

Ruether, R. (1992) *Gaia & God: An Ecofeminist Theology of Earth Healing* San Francisco:

Harper Smuts, Barbara (1999) *Reflections in Coetzee, J.M.(ed.) The Lives of Animals*.

Priceton University Press: 107-120

Soper, Kate (1995) *What Is Nature? Culture, Politics and the Non-Human* Oxford: Blackwell

Westling, Louise (1998) *The Green Breast of the New World : Landscape, Gender and*

American Fiction Atlanta: University of Georgia Press

Whitman, Walt(2005) *Song of Myself: A Sourcebook and Critical Edition* New York:

Routledge Woolf, Virginia (1992) *Between the Acts* London: Penguin

Wordsworth, William (1969) *Poetical Works* Oxford: Oxford University Press

Zapf, Hubert (2002) *Aspects and Perspectives of Ecocriticism and Literary Ecology in REAL: Yearbook of Research in English and American Literature*

SACRED SYMBOLS IN ANA BLANDIANA'S LYRICS

Bianca Cruciu, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The Ana Blandiana's poetry are interesting and full of artistic and life experience. The symbols who characterizes her poetry art are based on a particular and artistic language, in direct relation with another symbols, sacred symbols for exemple. From the perspective of meaning the poetic self is in a perfect communication with the creation and the supreme Creator. She trust in divine help and love. The divine symbols are a hierophany in a various manifestations. In Blandiana's lyrics sacred symbols constitute an axis of the poetic message.

Keywords: words, symbols, sacrality, poetry, life and death, love, truth

A crea înseamnă după Pompiliu Marcea a scoate la iveală ceea ce n-a mai fost înainte¹, iar artistul estereceptorul direct al mesajului epocii sale, el se bucura de marile izbânzi și se întristează de neîmpliniri. Ființa sa parcurge purgatoriul vieții, vibrând prin antenele cu care este dotat la infinitele moduri de manifestare ale prezentului.²

Poezia Anei Blandiana în conformitate cu argumentele aduse de Ion Pop în "Poezia unei generații", ne dezvăluie două direcții fundamentale ale acesteia, una vizând problematizarea atitudinilor iar cealaltă vizează problematica însăși a actului de creație ca expresie a meditației asupra lumii³ luată ca și creație divină.

Universul întreg creat de Dumnezeu, se dezvăluie în fața poetei cu toate fetele sale complexe. Din contopirea dualității eu poetic și exterior rezultă „cuvântul” care mai apoi conduce toate energiile spirituale înspre lume. Ea tânjește și realizează o meditație asupra sensului poeziei în sine. Cuvântul ei nu se poate confunda cu realitatea. De fapt el nu este o lume, ci doar un semn al ei, nu un cântec al lumii ci despre lume.⁴

În starea de libertate, cuvântul devine purtătorul unei realități diferite de cea pe care o avusese până atunci, susține Jean Burgos în „Poetică Imaginarului”. Cuvântul este capabil să exprime altceva și această capacitate îi oferă statutul de imagine⁵. În cazul de față *Cuvintele* pot fi/sau crea imagini, el cuvântul, este lăsat să trăiască pentru el însuși pentru că mai apoi să trăiască pentru altul prin lectura.

Într-o altă ordine de idei, vorbește despre *cuvinte* că intră în diferite alcătuiuri și că joacă nenumărate roluri. Fiecare demers poetic nu poate fi o tentativă de a lua în stăpânire universul limbajului. El are nevoie de un act purificator, de purificare a cuvântului și de toate rolurile lui precedente care-l calificau, socializându-l și comunicând prin el. Astfel el beneficiază de purificarea care îl scoate deasupra condiției de semn.⁶ Poezia este o ivire concomitentă cu verbul poetic în act.⁷ Cuvintele încep să spună mai mult decât spuneau la început, ele se dilată încărcate de semnificații multiple oferind poeziei o densitate și o

¹ Pompiliu Marcea, *Lecturi fidele*, ed. Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1979, p.234.

² Idem, p.235.

³ Ion Pop, *Poezia unei generatii*, ed. Dacia, Cluj Napoca, 1973, p.248.

⁴ Idem, p.248.

⁵ Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, ed. Univers, București, 1988, p.7.

⁶ Idem, p.9.

⁷ Ibidem, p.9

semnificație aparte.⁸ Un cuvânt este resimțit drept cuvânt și nu un simplu substitut, nici explozie de emoție⁹, ci un cuvânt este important numai prin locul pe care îl ocupa în discurs și prin legăturile pe care le stabilește cu contextul.¹⁰ Cuvintele generează simboluri.

Actul creator al Anei Blandiana stă „sub semnul unei vine tragice” (dar o altfel de vină tragică decât cea a Ilenei Malancioiu). Vina ei întrerupe contactele originare și secătuiește viața lucrurilor.¹¹ Dorește să instituie o ordine în dezordinea existențială a vremii sale. Este o lume plină de fluiditate și nestatornicie și ea continua să caute punctul de sprijin pentru univers.

Prin poemele sale se întrevede și o profundă aplecare spre tema responsabilității etice. Își arogă calitatea sa de conștiință ordonatoare nu doar pentru că eul ei așa îi dictează, ci pentru că este obligată de destin să-și asume sensurile lumii.

Știe să-și asume totul, luând act de propriul destin. Nu face concesii ci își asumă tot cu un orgoliu personal specific, dar plin de demnitate și acționează conform direcției pe care ea este conștientă și convinsă că va trebui să meargă.¹²

Cu o voce de om singur, cum este catalogată tot de către Ion Pop, dar cu conștiința propriei solitudini, ea exercită numeroase confruntări dramatice cu lumea. Pledează pentru elemente morale ca puritate, gingășie, adevăr afirmând că “Știu, puritatea nu rodește, /Fecioarele nu nasc copii/E mare legea-maculării/Tributul pentru a trăi... /din Persoană întâia plural.

Descoperă coordonatele universului său în funcție de imperative etice. Ea are obsesia unei configurații ideale. Spaima de moarte implică un refuz al vieții.¹³

Temele lirice vizează implicarea eului în drama cunoașterii înțeleasă ca asceză, nu ca epuizare a tensiunilor spirituale interne.

Conștiința ei se identifică cu a unei transcendențe proiectând o ordine sperioasă a lumii. De aici derivând o impersonalitate rece, intransigența atitudinilor, reprimarea hotărâtă a sentimentelor particular accidentale.¹⁴

Se regăsesc în poezia ei o serie de simboluri literare semnificative. Simbolurile sunt centrul vieții imaginative ele scot la iveală secretele inconștientului, pun în mișcare resorturile ascunse ale unor acțiuni și oferă noi perspective asupra necunoscutului și infinitului.¹⁵ Simbolul este mai mult decât un simplu semn el ne transferă dincolo de semnificație.¹⁶

În poezia Anei Blandiana există și un paradis personal, dar un altul decât cel al lui Adam și al Evei dintru primordialitate care se măsoară în simplitate, lipsa grijiilor. În schimb paradisul ei se măsoară în capacitatea de concentrare spirituală. Făcând acest parcurs poezia sa căpătă astfel echilibru și o oarecare liniște și luminozitate.

Toate *elementele de sacralitate* descoperite în poemele Anei Blandiana vin să scoată la lumină faptul că divinitatea, Dumnezeu nu era o persoană necunoscută ei, ci una cu care și prin care se putea supraviețui într-un sistem totalitar oferindu-i poetei o minimă liniște necesară ca

⁸ Ibidem.p.28.

⁹ Ibidem.p.41.

¹⁰ Ibidem.p.37.

¹¹ Ion Pop, op.cit.249.

¹² Ibidem.p.250.

¹³ Ibidem.p.251.

¹⁴ Ibidem.p.255.

¹⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dicționar de Simboluri, ed.Artemis, București, 1995, p.15.

¹⁶ Idem.p.25.

fundament al creației. Nu-i sunt străine poetei toată gama de sentimente umane de la ură, revoltă, nemulțumire, disperare și până la iubire, credință și speranță. Toate aceste sunt trecute prin filtrul individual/personal într-o manieră plină de originalitate.

Se regăsesc în poezia ei o serie de simboluri literare semnificative. Simbolurile sunt centrul vieții imaginative ele scot la iveală secretele inconștientului, pun în mișcare resorturile ascunse ale unor acțiuni și oferă noi perspective asupra necunoscutului și infinitului.¹⁷ Simbolul este mai mult decât un simplu semn el ne transferă dincolo de semnificație.¹⁸

Timpul divin

La Ana Blandiana totul se petrece în timp. *Timpul divin* pus în slujba binelui, ca mesaj spiritual ca început și sfârșit, alfa și omega. Spune că "timpul nu e miez niciodată, / Ci numai început și sfârșit". Destinul poetei este unul personal, original dar simplu și firesc. Viețuirea ei aici pe pământ pare a fi una obișnuită, nu ieșită din tipare, nu este una excepțională. Existența ei fiind una normală. Fiecare persoană este unică, irepetabilă și inconfundabilă. Care vine în lume într-un timp al ei personal și tot într-un timp personal va pleca și-n eternitate, într-o altă dimensiune existențială, alt timp. Venită în această lume recunoaște că "mă spăl într-un râu de secunde" (existența ei în timp și spațiu) "și mă șterg cu un ștergar de ore curat, / Și pletele mele de ani / Mi le pieptăn într-o oglindă de timp" metafora prezentă aici sugerează eternitatea timpului (Iată) iar "ștergarul de aer curat" pare că semnifică viața poetei pe care și-o dorește plină de puritate de împlinire, "în oglindă de timp". Oglinda reflectând că simbol adevărul, sinceritatea, puritatea, conținutul inimii și al conștiinței. În același timp poate fi și simbol al înțelepciunii și al cunoașterii.

Condiția trecătoare a omului

Condiția omului pe pământ este tot în timp, sau poate fi asociată timpului. Poate fi asemănată firului de iarbă care "firul ierbii e un anotimp verde, / și firul fânului, unul uscat", de aici existența-viața că iarba verde și trecerea spre moarte ca firul fânului, iarba uscată. Omul trecut dincolo fără viață este ca fânul uscat. Revine mai apoi amintindu-ne că de fapt "timpul" nu e miez niciodată / ci numai început și sfârșit / și dând o definiție oarecum personală morții spunând că "moartea e și ea durată, / apoi, nemişcat de uitare, fluviul zăcând în sine / ca o mare / Moartea este veșnică, în ea nu mai există noțiunea timpului, orelor, secundelor, este infinită ca un fluviu, mare care zace veșnic, statică și nemişcată, înmărmurită-n timp. Elementul moarte ca sfârșit e văzut de poetă ca "durată" împlinire a unei misiuni aici pe pământ.

Destinul uman - Destinul Frunzei - Moartea

Destinul uman este adesea asemănat cu destinul trecător, ciclic al Frunzei din poemul "Am obosit". Poeta recunoaște că adeseori obosește. Dar și el, poetul în mod excepțional mereu se naște, evoluează, ca pasarea Phoenix. În cazul de față asistăm la un declin al ființei umane, la însușirea unei stări firești umane, oboseala "Am obosit să mă nasc din idee, / Am obosit să nu mor - / Moartea este o odihnă, un repaus. Se năruie parcă aici tacit mitul renașterii, al regenerării și al morții.

Frunza este simbolul vegetal al trecerii, al începutului și sfârșitului, al relativității. Poeta spune "Mi-am ales o frunză / Din ea mă voi naște, / După chipul și asemănarea ei, / ușor / Seva răcoroasă o să mă pătrundă". Seva frunzei este liantul ce ține frunză în viață, este

¹⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dicționar de Simboluri, ed. Artemis, București, 1995, p. 15.

¹⁸ Idem, p. 25.

“sângele” frunzei, elementul vital indispensabil unei existențe, element pe care poeta și-l va impropria cu delicatețe spunând “Seva răcoroasă o să mă pătrună/Și nervurile îmi vor fi feagede moaște”. Seva care-i va da stare de bine și poftă de viață, de trăire o va face fericită, într-o viețuire propice în care toate nervurile îi vor fi fragede moaște. Moaștele care sunt teoretic oasele frumos mirositoare ale sfinților, cu viață sfântă, ori în cazul de față și poeta crede că aceasta sevă o va ajuta să devină moaște.

Tot de la elementul vegetal ”frunză” care devine deja un etalon, poeta învață mai multe lucruri utile în această lume. Verbele definitorii existențial că a tremura, a crește, a străluci, a se desprinde. Acestea vin să întărească ideea că omul are un destin în viața, un parcurs personal, are îndoieli și credințe puternice. În cazul nostru ne spune că de la frunza” o să învâț să tremur”, acest tremur nu înseamnă neapărat frica, ci doar o balansare ușoară între extreme, dar o unduire conștientă și personală. La fel de bine poate fi și un sentiment de nesiguranță în lupta vieții unde omul are și eșecuri, neîmpliniri, nerealizări, dar după care zice că „o să cresc”, adică din orice se poate învăța, din fiecare întâmplare „creștem” spre înțelepciune, spre maturitate.” Și de durere o să mă fac strălucitoare” - durerea este suspinul sufletului rănit. Este neîmplinire, poate fi eșec, este un sentiment ce doare, care sapa și măcina, care poate duce la moarte (nu adevărată) ci una spirituală, sufletească sau poate fi o încercare ce te va face mai puternic astfel ea afirmă că „și de durere (o) să mă fac strălucitoare”. Prin durerea aceasta și prin lupta și efort personal poate să ajungă să biruie, să devină învingătoare, strălucitoare. Apoi o să mă desprind de pe ram/Că un cuvânt de pe buze/În felul acesta copilăresc/În care/Se moare/La frunze”. Din nou se aseamănă cu frunza simbolizând trupul muritor al omului care după ce și-a îndeplinit rolul, misiunea aici pe pământ, ”se desprinde de ram”. Ramul care face parte din pom simbolizând perenitatea, viața pământescă. Arată aceasta desprindere ca o trecere (Blaga) spre tăcere (moarte), atât de ușoară, de simplă, de dezinvoltă cum se desprinde un cuvânt de pe buze. Un fel copilăresc, ușor și simplu” în care se moare” la frunze. Destinul frunzelor poate fi destinul omului trecător, naștere, evoluție, moarte (marea trecere), eternitate.

Tot în acest registru sumbru al morții deloc caracteristic poetei noastre, dar prezentat doar ca realitate existențială, se găsește o altă fată a morții în poemul ”Arta de a muri” unde „a muri” este o artă” Ars morendi” și care înseamnă „a luneca încet/Pe lungile pante-ale serii”. Poeta învață lecția morții ca pe o rugăciune, pe îndelete încă din copilărie tocmai pentru ca să-i fie familiară și să nu se sperie când vine timpul, pentru ca să-i pară rău” Și să nu mă scumpesc/La prețul nimbului, exorbitant, /Cerut de călău” și adăugat atâtor dureri, schingiuri, umilințe, profanări și incendii. Moartea poate fi o salvare pentru ea „Din nenumăratele ieri/Salvate prin tine”. Moartea-cântec mergând fără rușine, /spre moarte, /Ars morendi-”. Această stare nu o mai înspăimântată, este accesată, va fi asumată ca orice artă, devine chiar frumoasă, dar poate fi o evadare liniștită, o eliberare, o călătorie continuă spre altceva, spre o altă dimensiune existențială.

O altă ipostază a morții poate fi aceea reprezentând opresiunea unui sistem totalitar comunist. Acesta semănând sau identificându-se cu o moarte lentă pentru poetă. Tindem să credem că sistemul totalitar în viziunea Anei Blandiana era asemanătoare cu o arhitectură a valurilor.” Cine ar putea să oprească vreodată/Această arhitectură-n mișcare/Mereu renăscând și murind/” (Arhitectura-n mișcare). Se pare că avem de-a face aici cu o moarte ca reflecție a condiției sociale.” A muri din lipsa de libertate/Că din lipsa de aer, /Nu pentru că ești închis, /Ci pur și simplu/pentru că ea cușca exista -/Că subiect/Pentru o propoziție/Care își așteaptă predicatul! /(Subiect) din volumul Arhitectura valurilor.

Existenta iadului

Legat de simbolistica morții apare la Ana Blandiana existența iadului, a infernului „Un infern fără diavoli?... /Sunt obligată să mă întreb/Și sămi-i imaginez/Făcând eforturi să aprindă focul/In umezeala aceea din mijlocul pământului/Apoi cărand deșelați căldările cu smoală, și furcile și celelalte multe, /și-apoi când totul este gata, /Repartizându-și rolurile cu schimbul/Care sunt astăzi dracii, care sunt păcătoșii /”. Dacă ne- ar fi permis să speculăm momentul inspirativ al acestui poem am fi tentați să credem din nou că realitatea momentului social existențial care a fost dorit să fie immortalizată în poezie este iadul trăit de însăși autoare. O” mascaradă care nu interzice delirul”. În poem ea exprimă pictural un tablou veridic, credibil (creștinește) al iadului, exact cum este zugrăvit în pictura creștină. Aducând un plus de argumentare valorică și palpabilă, anume că acei mulți din iad, spiritele rele, își repartizează rolurile cu schimbul, reușind parcă să cuprindă întreaga lume de nu mai ști zice poeta „Care sunt astăzi dracii, care sunt păcătoșii” și „orele în care diavolul ești tu însuși” atunci când faci rău, te îndepărtezi de adevăr și credința.

Suferința asumată în mod hristic

Cu toate că există frica, umilința, revolta, răzbunarea, ca apanaje ale trăirii interioare în acea vreme, Ana Blandiana reușește să fie ea însăși, să-și mențină coloana vertebrală dovedind într-un fel o atitudine hristică de a întoarce și celălalt obraz atunci când e lovit, relevanța în acest sens este poezia „A lovi”. Aici ea declară că „nu îmi e frică/ nu știu cum se ridică/Glasul, brațul cum/se întinde să lovească? /” Și ca să scuip în obraz/ trebuie să adun salivă/și ură/În loc de silabe/Și trebuie să-l împușc/pe cel mai de-aproape? /Aripa îmi sângera și se despică/între răzbunare/și alibi/Și nu mi-e frică/Dar mi se pare/Mai mare/Umilința de a lovi/” (A lovi) Poeta este prin natura ei o ființă delicată și nobilă, are o noblețe a oamenilor distinși, o noblețe a oamenilor mari care atunci când sunt loviți suferă asemeni lui Hristos în liniște și tăcere pentru că sunt convinși că are cine să-i răzbune să riposteze în locul lor, Divinitatea la momentul potrivit care nu se va lăsa deloc așteptat. A lovi și a fi violent i se pare oumiliința, diavolească de-a dreptul, diavolesc este a lovi, a fi violent, dar îngeresc, divin, este a ierta umilința ce ni se face. Smerenia de care dă dovadă, finețea și rafinamentul feminin în arta de a suferi cu resemnare, denotă că este o ființă plină de noblețe interioară și exterioară. Nu pentru că nu ar putea fi violentă și dizgrațioasă prin revoltă, dar ea știe pur și simplu că este oribil să faci aceasta, să lovești și să te răzbuni, pentru că acest fapt de a lovi este apanajul oamenilor mici și fără caracter. Motivează această rezervă a ei de a riposta spunând că “Aripa îmi sângerează și se despică/Între răzbunare/Și alibi/”, ce este un alibi dacă nu o scuză, o justificare, un pretext, iar aripa este simbolul zborului spre înalt, spre desăvârșirea umană și spirituală, ori dacă ea ar fi ales răzbunarea, această aspirație ar fi fost inhibată, chiar înfrântă dacă nu omorâtă, astfel încât ea alege să-și păstreze liniștea inimii, sufletească și triumfal să meargă mai departe.

Geneza facerea lumii

Poeta pare să fie preocupată și de Geneza, facerea lumii. Astfel o compară cu un ou primordial. Poezia Oul primordial poate fi un tablou al creației primordiale. Poeta se adresează sieși și face o radiografiere a creației divine, a stării genuine, pure a ființei în acea perioadă existențială. Oul este un simbol universal și consideră că el conține germenele creației. Sugerează starea de bine pe care încearcă să o resimtă, în care totul era bine și perfect. Este Simbolul oului primordial care plutea deasupra apelor în actul creației, Apa revine și ea ca element purificator. Universul în care a fost zidit omul era unul al fericirii, al împlinirii, al veșniciei.

“Ți-aduci aminte cât de bine/Era în oul de pe ape/Unde eram zidiți de-a pururi/Făptură singură deplină în care universu-ncape/Și-și este suficienta sieși, /Plutind lumina în lumina? /Ți-aduci aminte cum pluteam? /Iubire fără dor de nimeni/Și oglindindu-se pe sine/Izvorul fericit și mut-/Durerea nu se născocise/Singurătatea era plină/Cuvântul nu era născut/aici Cuvântul nenăscut se referă la Dumnezeu Fiul, Iisus Hristos care va veni în lume la plinirea vremii cu scopul de a răscumpăra lumea din păcat, ori la creație, când a fost creată lumea” toate erau bune foarte”. Oul este o realitate primordială care conține în germene multiplicitatea ființelor. Face aluzie la binele protopărinților Adam și Eva până la cădere, omul fiind creat să fie tânăr, sănătos, frumos și nemuritor. Amintește poeta aici că “eram zidiți de-a pururi “adică pentru veșnicie, ca făptură singură, deplină în care încăpea întreg universul (în măreția și misterul său) ieri erau” sieși suficienți” și pluteau în lumină,” plutind lumină în lumină”.

În starea primordială totul era limpede, liniște pace, era „Iubire fără dor de nimeni/Durerea nu se născocise/durerea abia după căderea din rai apare, de fapt ca urmare a neascultării, a căderii, a ispitirii adamice.” Singurătatea era plină/Cuvântul nu era născut/”. La un moment dat poeta se substituie protopărinților Adam și Eva și se-ntreabă “cine a greșit și până când? /” s-a greșit prin ispitirea șarpelui greșală care durează până la momentul Răscumpărării hristice.” Oul perfect tăiat în două, /S-a rupt în cer și în pământ/Însingurând deodată o lume/”. Oul reprezenta perfecțiunea, dar odată prin păcat, greșală, din perfect devine imperfect.

Aknowledgement:

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

Pompiliu Marcea, *Lecturi fidele*, ed. Cartea Românească, București
 Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, ed. Univers, București, 1988
 Ion Pop, *Poezia unei generații*, ed. Dacia, Cluj Napoca, 1973
 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de Simboluri*, ed. Artemis, București, 1995
 Ana Blandiana, *La cules de îngeri*, ed. Litera, Chișinău, 1997.

THE ROMANIAN AVANT-GARDE - PART OF THE FIRST GLOBALIZATION'S PHENOMENA

Călin Stegorean, PhD, Researcher, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The Romanian avant-garde manifested through the interference and the osmosis of new aesthetic directions which Romanian visual arts and literature had experienced since the beginning of the 1920's, aligning itself with a phenomenon that could already have been considered global at that time. In Romania the avant-garde was perceived by almost all its experts as a phenomenon whose appearance and existence were determined by the inter-war Romanian avant-garde magazines as Contimporanul, 75 H.P., Punct, Integral, unu, Alge.

The avant-garde magazine Contimporanul organized the first new art exhibitions in Romania with international participation, they contributed to the crystallization of the avant-garde in visual arts as well as the consolidation of the avant-garde movement in literature.

The Romanian avant-garde was one of the chapters with the greatest international echo in the history of Romanian culture, one of the rare moments of synchronicity with the European art and culture.

Keywords: avant-garde, avant-garde magazines, art exhibitions, synchronicity

In Romania, the Avant-garde manifested itself via the interference and osmosis of new aesthetic directions that the autochthonous arts and literature had been in contact with since the early 1920s, thanks to their alignment with a phenomenon that could be considered global, even at that time. Indeed, starting in Europe in the first decade of the 20th century new artistic directions put in question the shapes, the content and the significance of the artworks and even the established social's organization and values. Considering the art produced until then obsolete, the futuristes, dadaistes, abstractionist, suprarealists and many other new art currents proposed new forms in art in accord with the new life conditions created by the industrial development and the society's secularization. Soon, due to the development of communication's means, the new artistic trends spread all over the world from Europe to Northern and Southern America, China and Japan, Africa and Middle East. The first cultural globalization's phenomena was in act, unifying a new kind of conceiving the world and life, not only artistically speaking, and causing in some decades important changes in the societies which led to the modern world as we know it today.

Romania was part and place of this process, offering to the world the contribution of some prominent and influential artists which created and spread new forms in arts.

With roots firmly entrenched in local culture and far from being an imported phenomenon, as Andrei Pintilie remarks in his work *Ochiul în ureche (The Eye in the Ear)*, "the Romanian Avant-garde had already made its 'official' debut abroad, through artists like Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hans Mattis Teutsch, and M. H. Maxy, and had been expected, "prepared" in the country, by others, such as Ion Vinea."¹

Indeed, the Romanians Tristan Tzara and Marcel Iancu had been at the origin of the Dada Movement, whose debut was recorded in Zurich in 1916; they had immigrated to

¹ Andrei Pintilie, *Ochiul în ureche. Studii de artă românească*, preface by Gheorghe Vida, evoked by Mihai Olos, București: Editura Meridiane, 2002, p. 18.

Switzerland during World War I, after having collaborated, in the country, with Ion Vinea on the publication of the magazine *Simbolul*, ever since 1912.

Hans Mattis Teutsch had participated in the Avant-garde events organized by the Hungarian magazine *Ma*, launching, in 1917, a series of exhibitions organized by this magazine in Budapest. He then became a member of the groups “Der Sturm,” in Berlin, “Bauhaus,” in Weimar, and “A bis Z,” in Cologne, displaying his works, alongside Paul Klee, Vasily Kandinsky, Georges Braque and Marc Chagall, in two successive exhibitions organized at the gallery “Der Sturm” in 1921. In his turn, M. H. Maxy had studied in Berlin in the period 1922-1923 and had adhered to the aesthetic program of the movements “Der Sturm” and “Novembergruppe.”

The Avant-garde phenomenon in Romania is perceived by its exegetes almost exclusively from the standpoint of the idea that its emergence and existence were influenced by the emergence and existence of interwar Romanian avant-garde magazines, the most significant, according to the studies devoted to the Avant-garde so far, having been *Contimporanul*, *75 H.P.*, *Punct*, *Integral*, *unu*, and *Alge*.

The fact that four of the most prestigious Romanian avant-garde magazines, more specifically, *Contimporanul*, *75 HP*, *Punct* and *Integral*, had been founded by both visual and literary artists, is significant for the configuration of the specific outlook of the Romanian avant-garde phenomenon. As Ov. S. Crohmălniceanu noted, referring to the same magazines “around which the first Romanian avant-garde groups came into being, consisting primarily of Tristan Tzara, Ion Vinea and Marcel Iancu’s old friends, who were joined by C. Brâncuși, Milița Pătrașcu, B. Fundoianu, Jacques Costin, Ion Călugăru, M. H. Maxy, Ilarie Voronca, St. Roll, Brunea-Fox, Filip Corsă, Sandu Eliad, Victor Brauner, etc., they included not only writers but also sculptors, scenographer painters and stage directors, these groups organizing ‘demonstrations of new art,’ performances and group exhibitions.”²

The aforementioned avant-garde literary magazines, to which were then significantly added *Punct*, *unu*, and *Alge*, became not only a space for the manifestation of new aesthetic ideas, but also a means for disseminating their propaganda, which was visually reinforced by drawings, etchings and photographic reproductions of works belonging to the new directions that visual artists also followed in Romania.

The visual artists grouped around the avant-garde literary magazines were not limited to providing these publications with illustrative materials, but contributed, through the theoretical articles published by Marcel Iancu, H. M. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Milița Petrașcu, and Lucia Demetriade-Bălăcescu, to configuring the critical apparatus, outlining the new conceptual terms and ensuring the “defense” of the avant-garde current.

1. The new art exhibitions in Romania

The avant-garde magazine *Contimporanul* organized the first new art exhibitions in Romania, contributing to the crystallization of the avant-garde phenomenon in the visual arts, as well as to strengthening the avant-garde direction, supported, in the sphere of literature, by the avant-garde magazines.

Issue no. 47/1924 of *Contimporanul* announced the organization of the magazine’s first international exhibition: “In December, the Artists’ Union hall will house the opening of the international art exhibition organized by the magazine *Contimporanul*. The exhibiting artists

²Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București: Editura Minerva, 1974, p. 89.

will be: Brâncuș, Marcel Iancu, H. Maxy, Matiss Teutsch and leaders of the modern movement from across Europe.”³ An extended version, published in order to disseminate the advertisement to other European countries too, appeared in the same issue and, then, in the successive issues numbers 48 and 49, in French, specifying the countries from which the participating artists came: France, Italy, Germany, Russia, Poland, Czechoslovakia, Yugoslavia, Hungary; at the end, mention was made, in Romanian, of the fact that this was “the first international exhibition of modern art.”

Also for anticipatory purposes, with the intention to prepare the public for the new type of works that were to be exhibited, M. H. Maxy published the article “Demonstrația plastică internațională a *Contimporanului*” (“The International Arts Demonstration of *Contimporanul*”) in issue no. 49 of November 1924. Thus, the public was cautioned that artistic creation did not mean a representation “within the contours of pseudo-material exactness,”⁴ but had to be envisaged as a “vibration that engenders a new sensibility.”⁵ The purpose of the exhibition, expressed at the end of the article, was that it should be “a demonstration of the joint and simultaneous movement in our country and in the other countries of the European homeland,”⁶ accomplished with our own means: “1) without the particular generosity of any patron, 2) without lists of subscriptions, 3) without depleting the fund of the Ministry of Arts, according to tradition.”⁷

The exhibition vernissage is described by Sașa Pană in the volume of memoirs entitled *Născut în '02 (Born in '02)*, where he quotes from the opening speech delivered by Eugen Filotti: “[...] to a greater extent than realistic art, abstract art demands from us an effort to go into depth, to engage in spiritual and intellectual undertakings. And the appreciation of this art will have to come when our culture has become inured to a purely pictorial vision.”⁸ The same speaker emphasized the international cohesion, in avant-garde terms, this exhibition expressed, by entwining, “on the walls of its halls, the most disparate personalities and representatives of so many different countries.”⁹ In his speech, he also mentioned the prominent artists of the international avant-garde, such as Brâncuși, Kandinsky, Vlaminck, Picasso, and Klee.

Issue no. 50-51 of *Contimporanul*, from the month of December, reproduced some of the works included in the exhibition, and the exhibition catalog was published on the last page.

The works that were reproduced in the magazine included pieces by Marcel Iancu (“Architectonic Volumes,” “Central Building,” “Cabaret Voltaire,” “New Nature,” “Linoleum”), M. H. Maxy (“Moșilor Fair,” “Portrait of Tristan Tzara, Ion Vinea, Marcel Iancu, M. H. Maxy,” “Spatial Construction”), Kurt Schwitters (“Merzbild”), Joseph Peters (“Graphic Construction”), Arthur Segal (“Landscape. Woodcut”), Hans Mattis-Teutsch (“Plastic Art in Wood, Composition”), Charles Teige (“Landscape”), Milița Petrașcu (“North Star,” “Torso”), Marcel Darimont (“Rue”), M. Szczuka (“Fakturkontrast”), Lajos Kassák (“Construction”).

What is significant for the constructivist orientation of the magazine is the selection of the works that were exhibited, prevalent among which were abstract and constructivist art

³ *Contimporanul* no. 47/1924, p. 8.

⁴ M. H. Maxy, “Demonstrația plastică internațională a ‘Contimporanului’,” in *Contimporanul*, no. 49/1924, p. 2.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Pană, Sașa, *Născut în '02*, București: Editura Minerva, 1973, p. 175

⁹ *Ibidem*.

items, along with expressions of Dada art, as were Kurt Schwitters's six "Merzpictures" or the works of Hans Arp. The selection of the foreign participants revealed an option for artists with whom the organizing committee members had personal ties: Charles Taige, Kurt Schwitters, Hans Arp, Hans Richter, Wiking Eggeling had collaborated with Marcel Iancu in Switzerland, Arthur Segal had been M. H. Maxy's professor and Ludovic Kassák had had previous contacts with Ion Vinea.

The exhibition was presented during the period 30 November-30 December 1924; in parallel with it, there were also organized other events that promoted the new forms of modernist poetry, music and ideas, as was, for instance, the recital of new art held on Sunday, 14 December 1924.¹⁰

A review of this exhibition,¹¹ which provided valuable information about the exhibited works, was published in French in issue no. 52 of *Contimporanul*; the intention was that the story of this event should also reach audiences outside Romania. In the introduction, the review outlined the purposes of the exhibition; according to the author, this intended to demonstrate the existence of a new trend, which, despite public hostility and ignorance, had been manifesting itself simultaneously in music, painting, sculpture, architecture, the decorative arts, theater and cinema, through the promotion of an abstract art that only imitated nature in terms of its creative process.

In what followed, the review listed the countries and the artists representing them, with brief characterizations of the works exhibited: Belgium, represented by Marc Darimont, with stylized drawings, and by Lempereur Haut, with simplified portraits; the Flemish artists Servranckx and Joseph Peters, who had been developing a constructivist spirit; Poland, through Zarnoverowna and Szczuka, with linear and geometric drawing, evincing the influence of Russian purism; Hungary, represented by Lajos Kassák, with compositions "of pure crystalline" quality and lyrical colors; Czechoslovakia, with Charles Teige, who exhibited works in black and white; Germany, represented by Paul Klee's subtle and lyrical works; Hans Arp, described as a mystical connoisseur of the power of lines, who exhibited 7 "Arpaden"; Hans Richter, designated as the one who steered the spirituality of German constructivism, with older works that captured attention through their prophetic clarity; Schwitters, with a series of lithographs; Sweden, represented by W. Eggeling, who exhibited abstract drawings from the period of the Radical Group of Zurich; Serbia, represented by Jo Kleck, with paintings using colored paper.

Left to the end, the Romanian participation was described in much greater detail. The list started with Constantin Brâncuși, who was said to be almost unknown in his own country, while his exhibited works were amongst those that had brought him glory.

Milița Petrașcu, a student of Brâncuși's, was mentioned next: she had exhibited a sensuous torso, made of white marble, while her wood carvings were said to encapsulate a dark elementary force. Maxy followed next, with purely constructivist works, whose abrupt colors were deemed a suitable means of expression for the new art. Hans Mattis-Teutsch was described as being concerned with rendering a symphony of colors while voluntarily neglecting construction. Brauner was presented as a young but vigorous talent: despite his still undecided intentions, he had managed to capture the interest of the reviewer. Also mentioned were the utilitarian objects, the furniture and the vessels that were said to have had an immediate success with the public.

¹⁰ *Contimporanul*, no. 52/1925, p. 5.

¹¹ Its title was *L'exposition Internationale du "Contimporanul."*

A review of the exhibition was published by Scarlat Callimachi in issue no. 3 of the magazine *Punct*, on 6 December 1924 (presenting the Romanian artists), continued in issue no. 4, published on 13 December of the same year (presenting the foreign artists). The section on foreign artists deplored the absence of artists from France or Italy and offered details about the participating works and artists: Josef Peeters, with a “passion for new, spectacular materials (sheets of gold, silver, etc.),”¹² Kurt Schwitters, who exhibited an album of colored lithographs, Arthur Segal, whose compositions extended onto the picture frame, Hans Richter, with two drawings from the year 1915, Lajos Kassák, “who sent three small paintings,”¹³ and Charles (Karel) Teige, with “independent sensitive drawings.”¹⁴

Another exhibition promoted by the magazine *Contimporanul* was the one scheduled for 1 April 1929, advertised in issue no. 80 of the magazine; including works of sculpture, painting and drawing, the exhibition was to open in the halls of the Academy of Decorative Arts on Câmpineanu Street, no. 7, with the participation of the artists Milița Petrașcu, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Victor Brauner, Corneliu Michăilescu, Alexandru Brățășeanu and Hans Mattis-Teutsch.

In a review of the exhibition that was published in issue no. 13/1929 of the magazine *unu*, St. Roll stated, in the very first sentences, that it was “the event that interests us the most in the sphere of the Romanian visual arts.”¹⁵ The first references were to the favorable attitude exhibited by the art critics and the public towards the new forms of art, even though these artists had made no concessions in order to win acclaim. This review, illustrated in the magazine with two reproductions from the exhibition, “Nudes at Sea” by Marcel Iancu and “Integral” by Corneliu Michăilescu, demonstrated that *Contimporanul* had continued to turn the arts into a vector for promoting the new artistic conception; the artists pursued their innovative artistic trajectory and also obtained recognition from the public and the officials. Thus, in the same issue no. 13 of the magazine *unu*, under the column Vestiar (Cloakroom), it was stated that “the Ministry of Arts bought for its collection, from the exhibition of the Group for New Art, one canvas by each of the artists Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu, and Victor Brauner, as well as a sculpture by Mrs. Milița Petrașcu”.

The next exhibition of the *Contimporanul* group was held, in the period 17-30 March 1930, at Ileana Hall (Cartea Românească, Academy Boulevard) in Bucharest, the exhibiting artists being Irina Codreanu, Marcel Iancu, Milița Petrașcu and Merica Râmniceanu. The magazine *Contimporanul* drew attention to this exhibition in a laudatory article published by Emil Riegler-Dinu in issue no. 91-92/1930, illustrated with reproductions from the exhibition: “Bronze,” “Femme Assise,” “Frolic” by Irina Codreanu; “Gypsy Head,” “Youth,” “Rest” by Milița Petrașcu; “Sevilla,” “Landscape with Peanuts,” “Amalfi” by Marcel Iancu; “Flowers,” “Nude” by Merica Râmniceanu. Like St. Roll’s review, this text started with considerations on the public’s reaction, which appears to have been negative this time: the “form and expression of the exhibiting artists confused, scandalized [...] their death was decreed in *Omul Liber* and *Universul*.”¹⁶

Moving on to the analysis of the works presented, the author noted that the exhibition stood under the sign of cubism and expressionism, whereby Romanian art had been reborn,

¹²*Ibidem*.

¹³*Ibidem*.

¹⁴*Ibidem*.

¹⁵ St. Roll, “Expoziția grupului de artă nouă,” in *unu*, no. 13/1929, pp. 4-5.

¹⁶ Emil Riegler-Dinu, “Cei patru din Sala Ileana,” in *Contimporanul*, no. 91-92/1930, p. 13.

“having stepped beyond naturalism and the impressionism that was compromised by the firemen.”¹⁷

Although the activity of *Contimporanul* ended in 1932, the nucleus of the artists who had revolved around the magazine and were joined by others, as well, continued to exhibit their works, forming further artistic groups; such was the New Art group, formed in 1932, the “*Criterion* Visual Artists’ Group,” formed in 1933 or the “1934 Visual Artists’ Group,” formed in 1934.

Thus, the “New Art Exhibition” was organized at the Ileana Hall in Bucharest between 25 January and 8 February 1932, featuring works by Nina Arbore, Cornelia Babic-Daniel, Henri Daniel, Lucia Demetriade Bălăcescu, Michaela Eleutheriade, Olga Greceanu, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Claudia Millian, Milița Petrașcu, Lucreția Popp, Merica Râmnicănu, Tania Șeptilici, and Margareta Sterian. Known as the exhibition of female artists, painters and sculptors, this was the exhibition with the widest participation in the 1930s, with echoes in the press of the time (*Vremea*, no. 6, February 1932; *Adevărul literar și artistic*, January-March 1932, *Floarea de foc*, January-February 1932).¹⁸

In February 1933, the exhibition of the *Criterion* group of visual artists opened at Dalles Hall. This was a group of visual artists formed around the already established *Criterion* Association. It included only the artists Henri Catargi, Cornelia Babic-Daniel, Henri Daniel, Michaela Eleutheriade, Ionescu Sin, Marcel Iancu, Petre Iorgulescu-Yor, M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu, and Margareta Sterian, even though the association had been created with the participation of Lucia Demetriade-Bălăcescu, Merica Râmnicănu, Milița Petrașcu, Mac Constantinescu and Ion Jalea as well.

In April 1934, the exhibition “1934 Visual Artists’ Group,” opened in Bucharest, at Ileana Hall. The group had formed by changing the name of the previous group, “*Criterion*,” and by co-opting the artists Vasile Popescu and Aurel Kessler. Although only 10 members of the group participated, the “others merely attending the event and exhibiting their solidarity,”¹⁹ there were exhibited 62 works by the artists Cornelia Babic-Daniel, Henri Catargi, Michaela Eleutheriade, Marcel Iancu, Petre Iorgulescu-Yor, M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Margareta Sterian, Vasile Popescu and Aurel Kessler.

In his study on *Societăți artistice bucureștene* (*Artistic Societies of Bucharest*), Petre Oprea shows that the exhibition was not successful with “the public, the press and the art lovers,” so the participating artists “returned to the initial form of intimate collaboration, of the kind practiced at the ‘*Contimporanul*’ society, and organized the third exhibition under its aegis.”²⁰

The third *Contimporanul* exhibition was held at the Mozart Hall in Bucharest from 24 February to 15 March 1935. This exhibition had an international character, foreign artists having been invited to participate: Walter Becker, Eugène Berman, Giorgio de Chirico, Léonor Fini, Philippe Hossisson, Filippo De Pisis, Yves Tanguy, Pavel Tchélitchew, Léon Zack, alongside Cornelia Babic-Daniel, Henri Catargi, Henri Daniel, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Milița Petrașcu, Vasile Popescu, and Margareta Sterian.

The fourth *Contimporanul* exhibition was held at the Dalles Hall in Bucharest from 19 January to 14 February 1936. It was the exhibition with the most meager participation, as only

¹⁷*Ibidem*.

¹⁸*Apud* Vida, Mariana, *Grafica Modernistă în România anilor 1930-1940*, exhibition catalog, the National Art Museum of Romania, Cabinet of Drawings and Etchings, 2003, p. 6.

¹⁹Oprea, Petre, *Societăți artistice bucureștene*, București: Editura Meridiane, 1969, p. 76.

²⁰*Ibidem*.

Cornelia Babic-Daniel, Henri Catargi, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Milița Petrașcu, Vasile Popescu, and Margareta Sterian exhibited their works here. Ionel Jianu published a review of the exhibition in *Rampa*, on 29 January 1936,²¹ the author remarking on the outstanding works of Cornelia Babic-Daniel and Vasile Popescu.

The exhibitions organized by the magazine *Contimporanul* were aimed at disseminating modernist conceptions through art, which was considered by Maxy as the “diplomatic language of our common exertions,”²² a language that overcame language barriers, addressing itself directly to the sensitivity of the public. Even though these exhibitions tended to have negative echoes among the autochthonous public, they nonetheless drew the attention of the press to the phenomenon of modern art and were strongly supported by avant-garde magazines, both through the publication of laudatory reviews and through their illustration with reproductions of works from the open exhibitions. They also represented an endorsement of the new aesthetics promoted by the avant-garde magazines, by practicing the principles laid down in the programs of these magazines: anti-mimetic art, the refusal of traditional formulas, etc.

These exhibitions were not just an extension of the magazine’s activity in the sphere of the visual arts, similar to that of the magazine *Der Sturm*, with which, incidentally, the editors of *Contimporanul* had close relations, but managed to coagulate the phenomenon of avant-garde art in Romania. The first and the third *Contimporanul* exhibitions, with international participation, also had the merit of drawing the attention of the international artistic community on the modern artistic phenomenon that was active in Romania and of integrating the Romanian artists within the international artistic circuit.

2. Romanian New Art Exhibitions Abroad

The works of some artists belonging to the same nucleus of modernist art were selected to represent Romania at the International Exhibition of Futuristic Art held in Rome in December 1933. The artists who displayed their works here were Nina Arbore, Mac Constantinescu, Olga Greceanu, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Milița Petrașcu, Merica Râmniceanu, Margareta Sterian, and Tania Șepilici. The exhibition was highly appreciated by Marinetti, who praised, both at the opening of the exhibition and in an article that he published in *Il Futurismo*, the contributions of Constantin Brâncuși, Marcel Iancu, Ion Vinea, Jacques Costin, M. H. Maxy, Milița Petrașcu, and Ilarie Voronca.

Other significant exhibitions at national and international level, with the participation of some of the avant-garde artists were: the exhibition organized on the occasion of the Congress of the Latin Press in Bucharest, 30 September- 27 October 1927; the International Art Exhibition held in Barcelona, in June-October 1929, where Petre Iorgulescu-Yor and M. H. Maxy were awarded the gold medal for painting and Nina Arbore received the medal of honor; the retrospective exhibition of the *Contimporanul* group organized by the *Facla* newspaper in its own salons, in May 1930, during Marinetti’s visit to Romania, when the artists who exhibited their works were Victor Brauner, Alexandru Brătășeanu, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Irina Codreanu, Corneliu Mihăilescu, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Milița Petrașcu, and Merica Râmniceanu; the Modern Art Exhibition held in The Hague (Netherlands), 3-25 May 1930, and in Brussels, Giroux Gallery, 20 July-10 August 1930; the Exhibition of Modern Romanian art organized on the occasion of the 28th Congress of the

²¹ Apud Vida, Mariana, *Grafica Modernistă în România anilor 1930-1940*, exhibition catalog, the National Art Museum of Romania, Cabinet of Drawings and Etchings, 2003, p. 8.

²² “Demonstrația plastică internațională a Contimporanului,” in *Contimporanul*, no. 49/1924, p. 3.

Inter-Parliamentary Union, Bucharest, October 1930; the International Exhibition of the Arts and the Industry, June 1936, where Milița Petrașcu received the silver medal, while M. H. Maxy and Margareta Sterian received bronze medals; the International Exhibition from Paris, 1937.

One of the merits of the avant-garde is that it noticed the obsolete nature of art and life in our culture and the need to apply some changes, which were not limited to the aesthetic domain, but concerned life as a whole. In addition to this, the avant-garde artists understood the need to open the art of Romania to the world and to participate in the international exchange of values, which, in time, has proved its importance.

Acknowledgements

This work was possible due to the financial support of the Sectorial Operational Program for Human Resources Development 2007-2013, co-financed by the European Social Fund, under the project number POSDRU/159/1.5/S/132400 with the title „Young successful researchers – professional development in an international and interdisciplinary environment”.

BIBLIOGRAPHY:

- *** Avangarda literară românească, anthology, introductory study and notes by Marin Mincu, București: Editura Minerva, 1983.
- Călinescu, Matei, “Avangarda literară în România”. In *Antologia literaturii române de avangardă*, București: Editura pentru literatură, 1969.
- Cârnecki, Magda, in *București, anii 1920-1940: între avangardă și modernism*, exhibition catalog, Editura Simetria, 1994.
- Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București: Editura Minerva, 1974.
- Contimporanul*, no. 47/1924.
- Contimporanul*, no. 52/1925.
- Maxy, M. H., “Demonstrația plastică internațională a ‘Contimporanului’”. In *Contimporanul*, no. 49/1924.
- Oprea, Petre, *Societăți artistice bucureștene*, București: Editura Meridiane, 1969.
- Pănă, Sașa, *Născut în '02*, București: Editura Minerva, 1973.
- Passuth Krisztina, *Les Avangardes de l'Europe Centrale*, Paris: Flammarion, 1988.
- Pintilie, Andrei, *Ochiul în ureche. Studii de artă românească*, preface by Gheorghe Vida, evoked by Mihai Olos, București: Editura Meridiane, 2002.
- Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, București: Editura Minerva, 1990.
- Pop, Ion, in *București, anii 1920-1940 între avangardă și modernism*, Exhibition catalog, Editura Simetria, 1994.
- Riegler-Dinu, Emil, “Cei patru din Sala Ileana”. In *Contimporanul*, no. 91-92/1930.
- Roll, St., “Expoziția grupului de artă nouă”. In *unu*, no. 13/1929.
- Vida, Mariana, *Grafica Modernistă în România anilor 1930-1940*. exhibition catalog, the National Art Museum of Romania, Cabinet of Drawings Etchings, 2003.

IT TAKES THREE TO GET THE JOKE ACROSS: COMEDIAN, SUBTITLER AND AUDIENCE

Violeta Tănase, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Humour has been discussed from various perspectives over the years. When attempting to define it, philosophers, psychologists, anthropologists and linguists alike seem to come up with a similar conclusion: providing a complete, all encompassing definition of humour is an impossible task. Although universal in its nature, humour is deeply culture-specific and has constituted one of the main points of interest for Translation Studies scholars in the past decades, due to its role in establishing the position of the translator as a mediator between cultures, as well as to the many challenges it brings to the translation process.

This study aims at analyzing a few aspects related to the translation of humour in a specific text type, namely the audiovisual text, by focussing on stand-up comedy, a type of audiovisual product that is extremely rich in culture-bound references.

Keywords: *humour, stand-up comedy, audiovisual translation, subtitler, culture-bound references*

Interdisciplinary perspectives upon humour

Humour occurs in all types of social interaction, is part of our daily lives and serves a number of very serious social, cognitive and emotional functions.

The attempt to provide a complete, all encompassing and widely accepted definition of humour is often likened to the process of putting socks on an octopus. The interdisciplinarity of the concept makes efforts to define it a nearly impossible task because each discipline starts from a different set of preconceptions. Humour has fascinated scholars of all disciplinary backgrounds from the ancient times, yet most of the approaches of psychologists, anthropologists, sociologists, linguists and philosophers alike start by stating that research on humour in their specific field is sporadic, uneven or marginal. Although a fascinating subject of study, humour seems to be elusive, too simple and too complex a notion at the same time. Despite being regarded as universal, humour is definitely culture-related and depends on the individual perception, is able to consolidate social relationships and bring cultures and individuals together, but also to bring worlds apart, being perceived in terms of aggressiveness and ethnic and gender discrimination. Humour creates mirth and is related to a sense of happiness, yet it encompasses the idea of victim and sadly, in recent times, it has produced real victims, controversy, social movements and it has been distorted to the point of being used as a motivation and justification for crime. All these dichotomies and the paradoxical nature of the concept of humour invite to deeper study and broader perspectives.

Without attempting to provide a new or different definition, it is worth analyzing a few definitions coming from different fields and extracting the elements that would best suit the analysis of humour from the perspective of Translation Studies.

The Oxford English Dictionary defines humour as “the quality of action, speech, or writing which excites amusement; oddity, jocularly, facetiousness, comicality, fun”, adding that humour is also “the faculty of perceiving what is ludicrous or amusing, or of expressing it in speech, writing or other composition; jocose imagination or treatment of a subject.”

Rod A. Martin (2007:5), reputed professor of Psychology, describes humour as “a broad term that refers to anything that people say or do that is perceived as funny and tends to make others laugh, as well as the mental processes that go into both creating and perceiving such an

amusing stimulus, and also the affective response involved in the enjoyment of it”, adding that from a psychological perspective, the humour process can be divided into four essential components: a social context, a cognitive-perceptual process, an emotional response and the vocal-behavioural expression of laughter.

Mahadev L. Apte (1985:14) offers a perspective upon humour from the anthropologist’s point of view. Instead of defining it in dictionary-like terms, Apte explains that from an anthropologist’s perspective, humour refers “first, to a cognitive, often unconscious experience involving internal redefining of sociocultural reality and resulting in a mirthful state of mind; second, to external sociocultural factors that trigger this cognitive experience; third, to the pleasure derived from the cognitive experience labeled ‘humor’; and fourth, to the external manifestations of the cognitive experience and the resultant pleasure, expressed through mirthful laughter and smiling”.

From a philosophical perspective, humour is defined according to the principles and mechanisms accounted for in various theories of humour: the superiority theory, the theory of incongruity, the theory of aggression, the theory of relief, the misattribution theory. Social theories of humour are based on the philosophical writings of Tomas Hobbes, Henri Bergson, Sigmund Freud, Herbert Spencer, etc. and define humour in terms of ‘superiority’, ‘hostility’ and ‘aggression’, being centred around the idea that the humorous effect is caused by ridiculing a ‘victim’ or a ‘target’ of the joke, the ones understanding the joke enjoying a feeling of superiority.

Any definition of humour ultimately depends on the purpose for which it is used. Each of the constituents of humour production and reception would, in its own right, demand deeper analysis. From the translator’s perspective, each of the above definitions and directions provide useful directions for research. The philosophical theories of humour offer a broader and more profound understanding of the mechanisms of humour production and reception. The anthropological perspective involves exploration by cross-cultural comparison and studies the ways in which humour is linked to and interdependent of socio-cultural factors.

Translational hurdles in approaching humour in stand-up comedy

When discussing the translation of humour, specialists and researchers in Translation Studies often touch subjects such as the untranslatability of humour or the difficulties the translator is challenged with when attempting to create in the target language the same perlocutionary effect a humorous utterance produces in the source language. This study focuses on the subtitling of stand-up comedy – a particular translation mode of a particular type of text, which is an ideal candidate for research precisely because it challenges the translator with all imaginable hurdles.

The audiovisual text is a polysemiotic type of text, subject to code-switching. The subtitling process consists of turning the oral output of the original monologue/dialogue into written captions. The transition from the oral to the written code results in condensation, as subtitles are prone to time and space constraints: they usually consist of one or two lines of an average maximum of 30 to 40 Roman characters (including spaces). Captions are placed at the bottom of the screen, either centred or left-aligned and last for about 6 seconds. The difficulties arising from the technicality and constraining nature of the subtitling process add to the extra-challenge of translating humour. The subtitler has to make proof of both humorous awareness and humorous complicity, that is to get the joke and to be able to transfer it in the target language, producing basically the same effect upon the target audience that the original joke has upon the live audience. Stand-up comedy routines are notoriously over-abundant in puns, wordplay, taboo language and culture-bound references. The rhythm

of speech is extremely high, and elements such as hesitators, false starters, repetitions, slips of the tongue, interjections, etc., which are normally omitted in audiovisual translation for the sake of text economy, are often part of the punch line and thus mandatory for the comic effect. On the other hand, extratextual markers that usually help the audiovisual translator in his mediation between the source and the target language are reduced to the comedian's facial expression, gestures and posture. The canned laughter produced by the live audience is part of the soundtrack to which the target audience is constantly exposed and consequently the translator has to insert the subtitled joke with careful precision, so that the canned laughter sequence follows right after the punch-line rendered in the captions. If s/he fails to do so, the target audience might get a sense of frustration and regard the subtitler's choice as a case of mistranslation.

The equation containing all the elements enumerated above (need for textual condensation, the dynamic nature of the text, the density of culture-bound references, the high occurrence of taboo language and puns) does not appear to be a simple one. No matter how amazingly skilled the subtitler is, s/he cannot solve it unless s/he teams up with the audience whose profile is actually crucial in the process of translating stand-up comedy. This is not to say that the subtitler has the choice to 'select' the audience, but it is to suggest that in the search for the best translation solutions or 'possibilities' (as opposed to 'impossibilities' of translation) s/he should bear in mind that stand-up comedy addresses a specific audience profile. I would imagine that regular *Comedy Central* Romanian viewers have at least basic knowledge of English, are familiar with stand-up comedy routines, display a good sense of humour, are willing to 'get the joke' despite cross-cultural barriers and are prepared to hear/read taboo language and confront stereotypes without getting easily offended. They also have to share "factual knowledge" with the comedian (Nash, 1985:4), and be fairly intelligent. As Walter Nash puts it, you do not "have to be Wittgenstein before you can grapple with a pun: only that if you are to converse with wits, you must have your own wits with you." (ibidem)

The script-based theory of humour, proposed by Raskin and Attardo (*in*: Vandaele, 2002: 173-194) is specifically useful in the following analysis. It defines the script as an organized chunk of information about an object, an event, an action or a quality. Jokes are mainly based on script-opposition or incongruity, i.e. the use of words that trigger separate readings. A joke involves six parameters, called Knowledge Resources: script opposition, logical mechanism, situation, target, narrative strategy and language. Any of these, alone or separately, can trigger the joke. On the other hand, according to Attardo, a translated joke is ideal when it shares the same knowledge resources as the original joke, with the exception of the language, which is automatically changed through translation.

Taboo language

Palmer (1994:4) states that one of the principles fundamental to humour is "that a joke must not only be recognized as such, but also permitted". In the case of sitcoms and stand-up comedy, most jokes are not only permitted, but expected and required. The audience are aware of the fact that they are there to be constantly entertained, and they expect the actors or comedians to provide entertainment. They did not come to the show to follow the action or the plot (although these can also help in creating or reinforcing the humorous effect), but simply to laugh. Sitcoms are seldom criticized for making use of racial or ethnic jokes, or any kind of humorous utterances/instances that would be considered as inappropriate, abusive, offensive, taboo, etc., yet stand-up comedians often actually make a point of intentionally crossing all these borders.

The fact that jokes are already ‘permitted’ makes the use of taboo language a common feature of stand-up comedy. Sometimes it is used to shock, to challenge the audience, even to test their limits. It is also used to make the comedian’s impersonation of a certain character or typology even more credible. It may label an ethnic feature either of the comedian him/herself or of the character s/he impersonates or mocks, it can often be used as the punch line, or it is simply a verbal habit. However, regardless of what justifies the amount of taboo language used in stand-up comedy, this specific justification is of little, if any, help for the translator. On the one hand, the notion of taboo language is culture-bound and culturally determined, in the sense that what the target audience might perceive as taboo it might pass unobserved by the primary studio or live audience. Over usage or repetition of swearwords and taboo language in the source language might reduce their effect and make them sound ‘normal’ to the live audience. If the show is subtitled, the target audience is exposed to the original soundtrack and taboo language is easily detectable for those members of the target audience who are familiar with the source language. The recognition of swearwords does only require a minimal knowledge of the source language. Subtitling taboo language is problematic from a double perspective. On the one hand, the written word has a stronger impact on the target audience than the spoken word. On the other hand, for various reasons, which are historically, socially and culturally justified, the translation of taboo language is treated with conspicuous caution in Romanian, being usually either undertranslated or omitted altogether. When deciding how or how much to translate of taboo language, the subtitler has to be fully aware of the cultural background of the audience. Being constantly exposed to the original soundtrack, the audience might not need to read the taboo words in the captions, they might actually check the subtitles only to make sure they got the joke, and thus too much ‘fidelity’ of the subtitler might make them feel under-stressed and patronized. Stand-up comedy is actually intended for a specific audience profile and has its loyal consumers, who are familiar with humour production and perception and do not rely entirely on the subtitles to enjoy the show. Stand-up comedy routines are usually rendered in a very fast pace, and the subtitler is anyway constrained by the time and space limitations of the subtitling process itself. In this respect, omission of taboo language or at least of the repetition of taboo language is perfectly justified as a translation technique. The fact that written taboo language is not easily digested by the Romanian audience does not make its undertranslated version any easier to digest, either. On the contrary, it can create an unwanted comic effect derived from the endless game of ‘spotting the error’ played by that segment of the target audience with a certain command of the source language, or even a sense of frustration, as trying to ‘tame’ the joke might actually kill it. There are of course limitations and censorship imposed by the company that broadcasts the show which depend of the age segment of the audience, the broadcast time, and the so on.

My intention is not to suggest that translation of taboo language and swearwords is not problematic when it comes to stand-up comedy, and I do not want to discuss the impossibility of translation related to this specific segment. Accurate rendering in subtitles of taboo language is, of course, possible. Yet one may wonder if it is necessary or even accepted by the audience, since it might actually shift the focus from a joke directed at a specific event, subject, butt or victim towards the taboo language itself.

Culture-bound references

Culture-bound references, on the other hand, challenge the subtitler of stand-up comedy in various ways. In order to be able to mediate between the two cultures s/he actually brings together, the subtitler must have a subtle and extended knowledge of the source culture and of

the historical, social, economic and political life of the source audience, for which the routine is primarily intended. Additionally, s/he has to have an equally good knowledge of the profile of the target audience for whom the translation is intended. The process of subtitling does not allow the use of explanatory techniques such as footnotes or explanation between brackets. The comedian delivers a stream of jokes whose butts are often politicians, religious leaders, famous people, personalities or institutions belonging to the source culture. The target audience might be totally or partially unaware of these and consequently unable to get the joke. Here is an example from one of Eddie Izzard's most famous routines, from his 1999 "Dress to Kill" show:

His name changed from Gerry Dorsey to Engelbert Humperdinck. I mean, I just wanted to be in the room when they were working that one through: "Zingelbert Bembledack! Yingybert Dambleban! Zangelbert Bingledack! Wingelbert Humptyback! ... Slut Bunwalla!" "What?!" "All right, Kringelbert Fishtybuns! Steviebuns Bottritrundle –" "No, Gerry Dorsey! I like Gerry Dorsey!" "No, we can't, who we got? Zingelbert Bembledack, Tringelbert Wangledack, Slut Bunwalla, Klingybun Fistelvase, Dindlebert Zindledack, Gerry Dorsey, Engelbert Humptyback, Zengelbert Bingledack, Engelbert Humperdinck, Vingelbert Wingledanck –" "No, no, go back one!"

The translator has little chance in this case. It's almost entirely up to the audience to get the joke. Although it's very unlikely that the average Romanian viewer would know that Gerry Dorsey is an English pop singer born Arnold George Dorsey who, after struggling for several years to become successful, changed his name into Engelbert Humperdinck, borrowing this name from a 19th century German opera composer, the information that he is a British singer can be retrieved from the context. The enumeration of German-sounding names is funny in itself, the comedian's pronunciation, facial expressions and gestures are convincing enough for the target audience to have a good laugh, but the word-play and funny references contained in the nonsensical names are completely lost. Any attempt of the subtitler to make use of domestication and try to find funny corresponding Romanian names would be useless, due to the audience's exposure to the original soundtrack. Consequently, the translator has very limited choices: either to transcribe the names as they are (counting on the fact that the audience find the scene funny due to extratextual elements anyway, and some viewers can recognize bits such as *humpty*, *back*, *slut*, *fish*, *bun*, *Stevie*, *fist*, etc. and despite being unable to actually contextualize the names, which are meaningless, they can recognize certain pun-like elements and mentally associate puns with humour) or to partially translate the names, and obtain some sort of hybrid puns (yet this approach has very little chance to result in a successful translation; English morphology has a lot more in common with German than Romanian morphology, so the association between a Romanian word and a German morpheme would not result in what the Romanian viewer would recognize as a 'germanization' of a name).

Here is another example from the same Eddie Izzard show, whose analysis would be relevant as far as culture-bound references are concerned.

We stole countries with the cunning use of *flags*. Just sail around the world and stick a flag in. "I claim **India** for Britain!" They're going: "You can't claim us, we live here! **Five hundred million of us!**" "Do you have a *flag* ...?" "What? We don't need a flag, this is our home, you bastards" "No flag, No Country, You can't have one! Those are the rules... that I just made up!...and I'm backing it up with this gun, that was lent to me from the **National Rifle Association.**"

This monologue does not actually challenge the translator in any particular way, yet there are a few culture-bound hints that are responsible for its full comic effect upon the target audience. The target viewer is supposed to have some knowledge of the history of Great Britain. S/He should know that India belonged to the British Empire, the largest empire in history. By 1922 the British Empire held sway over about 458 million people, one-fifth of the world's population at the time. The line "*Five hundred million of us*" is an exaggeration, hence its comic effect. The National Rifle Association of the United Kingdom (NRA) is the governing body of full bore rifle and pistol shooting sports, which have become very popular in recent times. Otherwise, firearms are tightly controlled by law in the United Kingdom, are denied even to police officers, and possession of firearms by the general public can lead to severe penalties. Knowing all these aspects, it is obviously funny to hear a fragment of stand-up routine in which historical and contemporary aspects of British life are hinted at in what seems to be a child-like narrative style. The discussion about the sources of humour in this particular instance can be very complex, it is probably enough to say that much of the comic effect results from the pronunciation of the word 'flag', with an excessively British accent. However, at this point, the aim of this study is just to establish to what extent the success of the translation depends (as well as the success of the audiovisual product) on the pre-existent knowledge the target audience has about the source culture. What the subtitler can do in order to make the text more comprehensible for the target audience is to find the Romanian correspondent for NRA (*Asociația Vânătorilor și Pescarilor Sportivi*, for instance), otherwise it is again entirely up to the target audience to get the joke(s).

The next example clearly proves that while the fragment is perfectly translatable, the understanding of the joke mainly depends on the audience's previous knowledge of the source language and culture (this time, a good command of the source language is actually a must for the full understanding of the punch-lines). This is another Eddie Izzard routine, in which he talks about the differences between British and American English:

"What? Now I just wanna talk quickly about language, and then we can all go. Yeah, language. They do say Britain and America are two countries separated by the Atlantic Ocean, and it's true. No, they say, "two countries separated by a common language," that's the line; it's an Oscar Wilde line, I think..and we do pronounce things in a different way, like you say "caterpillar" and we say "caterpillar," and... You say "aluminum" and we say "aluminium." You say, "centrifugal" and we say "centrifugal." You say, "leisure" and we say "*lizuray*." You say "*baysil*" and we say "*bahsil*." You say "*'erbs*" and we say "*herbs*," because there's a f'king "H" in it... But you spell through *THRU*, and I'm with you on that, 'cause we spell it "*THRUFF*," and that's trying to cheat at Scrabble."

Again, the subtitler can do very little to make the text fully comprehensible for a non-English speaker. Yet, even if a member of the target audience has no knowledge of English whatsoever, s/he is still likely to know that English is spoken in both Great Britain and the United States, and that there are differences in the pronunciation of certain words. The original soundtrack can also be of help in exemplifying these differences. The first punch-line "*you say 'caterpillar' and we say 'caterpillar'.*" that actually triggers a few good seconds of laughter from the live audience (the incongruity here being that the first example in a row meant to exemplify differences in pronunciation in certain pairs of words consists of a pair pronounced identically in the two languages) is probably lost for our potential non-English speaking viewer if the subtitler does not come with an explanation. On the other hand, an explanatory technique (in the form of a caption saying "pronunțăm 'caterpillar'/'omidă' ca și

voi” which would be awkward, to say the least) would kill the joke, since the comic effect is triggered by the incongruity between the audience’s expectation to hear words pronounced differently and the example containing identical pronunciation. Another choice the translator has to make is between rendering the pairs of differently pronounced words in English and translating them. The obvious choice that aims at obtaining the perlocutionary humorous effect is to render them in English (and maybe make use of italics to signal the stressed syllable, although this technique is more common in fansubs than in traditional subtitles). This way, the target viewer with a certain command of English can use the subtitles just for reassurance. While ‘aluminium’ and ‘centrifugal’ are easily recognizable by the Romanian viewer, since the Romanian equivalents are similar in spelling and pronunciation, for ‘leisure’, ‘herbs’ and ‘through’ in order to get the joke s/he should have a mental picture of /'leɪʒə/ vs. /'li:ʒə/, /hə:b/ vs. /(h)ərb/ or **thru** vs. **through** and also know that the group of letters ‘ough’ is phonetically rendered by the sound ‘f’ in certain words (like tough - /tʌf/, for instance). To all this linguistic knowledge, the target viewer should add the knowledge of a passionate Scrabble player, who knows that in Scrabble, an F is worth 4 points, as compared to an U, which is only worth 1 point. In addition, in order to enjoy the feeling of mirth resulting from the successful decoding of humour, the audience should also have some specific knowledge of literature and supposedly remember that in *The Canterville Ghost* (1887), Oscar Wilde wrote: "We have really everything in common with America nowadays except, of course, language", as well as the statement “The United States and Great Britain are two countries separated by a common language” which is widely attributed to George Bernard Shaw, although not found in his published works. References like these are actually meant to help the audience get that ‘feeling of superiority’ specific to the perception of humour. The feeling is enhanced by the simple recognition of the writer’s name, whether or not the audience are able to identify the exact quotation is less important in this respect.

Conclusions

The analysis above brings arguments in favour of the initial suggestion that the profile of the target audience and their previous knowledge of the source culture, as well as a certain command of the source language are essential in the process of successful translation of stand-up comedy. It takes thus a team of three to get the joke across: the comedian (the producer), the subtitler (receiver and producer at the same time) and the target audience (the receiver). The fact that the target audience should have a certain profile in order to qualify as consumers of stand-up comedy does not in any way render the subtitler’s mission easier or pointless. The subtitler is still there to bridge between the two cultures, by surpassing barriers that are more numerous, diverse and deeply rooted than in many other types of texts. Nevertheless, s/he should carefully consider the risks of over-translation, unnecessary domestication and understressing the audience and make sure his/her fidelity is expressed in terms of dynamic rather than textual equivalence. **Acknowledgements**

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

BIBLIOGRAPHY:

- Apte, L. Mahadev (1985) – *Humour and Laughter, An Anthropological Approach*, Cornell University Press, London
- Martin, A. Rod (2007) – *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*, Elsevier Academic Press, USA

Nash, Walter (1985) – *The Language of Humour – Style and Technique in Comic Discourse*, Longman Group Limited, London

Palmer, Jerry (1994) – *Taking Humour Seriously*, Routledge, London

Vandaele, Jeroen (2002) – *Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority*, in *Poetics Today*, vol. 23, no. 2, 2002, pp. 221-249.

DOROTHY HARE – WEAK IN CHARACTER OR VICTIM OF HER TIME?

Mihaela Șalariu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

*Abstract: George Orwell's thirties novels are mainly based on the experience he sought by deeply getting involved in the economic, social, political and historical problems of his time. **A Clergyman's Daughter** has significant ideological meaning when dealing with subjects such as class distinction, gender inequality, poverty or personal freedom.*

*Dorothy Hare, the main character from **A Clergyman's Daughter**, despite being an educated young woman and having, theoretically, a relatively better social position she is still economically pressed to work hard in her father's parish. George Orwell follows his character by documenting every move that she makes until her poverty level reaches unimaginable low limits.*

By focusing on Dorothy's wanderings, we gradually realise that she always ends up being trapped in embarrassing situations for a clergyman's daughter and seems to become the victim of the circumstances and environment. Unfortunately, for her wits and potential, Dorothy is unable to direct her own life and she can only be saved (or not) by exterior intervention. She is successively dependent on several people, especially men, who influence her life one way or the other without her having a word to say about it.

Keywords: *Dorothy Hare, dependant, class distinction, clergyman's daughter, poverty*

George Orwell's thirties novels have a significant ideological load merging ideas such as class prejudice, gender inequality, imperialism and personal freedom. He was deeply immersed in the social, political and historical problems of the age experiencing, voluntarily, poverty, war and work as a police officer for the British Empire. He challenged the social identification and spoke for the unemployed and deprived of the thirties. He also did not forget the British suburbia with all its respectable constraints and limitations. The mixture of autobiography, documentary and fiction in his works outlined Orwell's social observation talent and his different perspective on writing novels.

A Clergyman's Daughter was published in 1935 and the author's interests, at that time, were directed towards social themes like class distinctions, prejudice, poverty, aspects of real life and social observation.

The five long chapters of *A Clergyman's Daughter*, each divided into short, sketch-like scenes, trace eight months in Dorothy Hare's life. Her various experiences represent, actually, Orwell's own past and describe Britain's traditional class system as he lived it and the damages it inflicted to the poor individuals struggling to survive in the thirties. In *A Clergyman's Daughter* his experience as a hop-picker, tramp and teacher is mainly reported, using Dorothy (a woman, strangely enough) as the main character, into a coherent novel. In this context it is worth mentioning that Orwell tended to consider his own personal experience and feelings as the human norm.

Dorothy is an educated, clergyman's daughter having a higher status in society but, because of her father's poor money management, she is still condemned to a life of unpaid physical work in housekeeping and also in the parish just like any other low-class woman. She is running the household having no help from her father. On the contrary, he tends to do as little as possible for his congregation. Consequently, Dorothy is the one doing parish work for free just because she is the clergyman's daughter. She spends her days taking care of the old and sick, giving advice to young housewives and playing games with "sour-smelling"

children of poor families. She is also the captain of the Girl Guides and honorary secretary of the Mothers' Union.

Orwell is very accurate in documenting his heroine's progressive impoverishment below the breadline, a proof that he, himself, had been through that kind of struggle before in his life. Every price and transaction is recorded as her experience brought home to her the mysterious power of money: "It was a bill — for certain it was a bill! Moreover, as soon as she set eyes on it she 'knew' that it was that horrible bill from Cargill's, the butcher's. A sinking feeling passed through her entrails. (...) 'To account rendered: L21 7S. 9d.'"

This was written in the innocuous handwriting of Mr Cargill's accountant. But underneath, in thick, accusing-looking letters, was added and heavily underlined: 'Shd. like to bring to your notice that this bill has been owing a VERY LONG TIME. The EARLIEST POSSIBLE settlement will oblige, S. Cargill.'"¹

The first chapter of the novel resembles the structure of *Ulysses* by tracing the flow of events in a single day. Dorothy, considered an old maid, according to the common thinking of the era, although she was only in her late twenties, has a dull but tiring life. She devotes or simply, has to devote her time to "good works" in the small town where her father is Rector of St. Athelstan's. At 28, she is still being portrayed as a vulnerable and inexperienced being, a reflection of her low esteem. She has never married and vows that she never will, despite the fact that over the years she has attracted her share of attention from men despite being a quiet, reserved woman in her late twenties: "For the rest, she was a girl of middle height, rather thin, but strong and shapely, and her face was her weak point. It was a thin, blonde, unremarkable kind of face, with pale eyes and a nose just a shade too long; if you looked closely you could see crow's feet round the eyes, and the mouth, when it was in repose, looked tired. Not definitely a spinsterish face as yet, but it certainly would be so in a few years' time."²

In time we find out that she actually has an aversion to sex, referring to it as "all that". This is one of the explanations why she is not considering marriage as her future, as a woman in her own time. She likes men as friends, but she cannot stand their physical closeness: "If only they would leave you ALONE! she thought as she walked onwards a little more slowly. That was how she put it to herself habitually — 'If only they would leave you ALONE!' For it was not that in other ways she disliked men. On the contrary, she liked them better than women. Part of Mr Warburton's hold over her was in the fact that he was a man and had the careless good humour and the intellectual largeness that women so seldom have. But why couldn't they leave you ALONE? Why did they always have to kiss you and maul you about? They were dreadful when they kissed you — dreadful and a little disgusting, like some large, furry beast that rubs itself against you, all too friendly and yet liable to turn dangerous at any moment. And beyond their kissing and mauling there lay always the suggestion of those other, monstrous things ('ALL THAT' was her name for them) of which she could hardly even bear to think."³

Then, all of a sudden, without any warning, Dorothy finds herself far from the security of her home and village, wandering dressed in dirty, shabby clothes in London in the company of three homeless youngsters. The author does not give any clue but we understand that Dorothy has suffered an amnesia attack. She has no recollection of how she got there, and

¹Orwell, G., "*A Clergyman's Daughter*", Penguin Classics, London, 2000, p. 10

²Orwell, G., "*A Clergyman's Daughter*", Penguin Classics, London, 2000, p. 2

³ Ibid., p. 45

what is even more alarming is that she had been robbed as well and thrown out in the streets. An appalling life follows rendered in minute details. Eventually, starving and in rags she gets to hop picking in the fields in exchange for some food - something unheard of for a woman in her position. But, in order to have even that means of survival she was helped by a chatty young thief Nobby. Unfortunately, her partner in work is arrested and the hop-picking ends. Eventually, Dorothy will recover her memory by recognising a photograph of herself in a newspaper which has made a huge scandal of her disappearance insinuating that she eloped with a man, without being married. And taking into consideration her religious upbringing this constituted an outrageous behaviour coming from a clergyman's daughter. Despite all these and not hoping for much Dorothy decides to write to her father. There is no reply. As she cannot go home and face the scandal she decides to go to London to find a job. Here she is not that lucky either. She will quickly sink to the level of starving beggars who sleep out on the streets. She will end up by spending a cold night among the tramps in Trafalgar Square. This scene, which is presented as an experimental scene consisting mainly of dialogue in the manner of Joyce's "nighttown" section in *Ulysses*, shows Orwell's immense knowledge of low life, its miseries, humour and talk. Finally, she does get a sort of indirect answer from her father. Being helped by her father's cousin, she is rescued from this life only to sink into a terrible period of teaching in a fourth rate girls' day school in a filthy London suburb where the headmistress, Miss Creevy has never read an entire book and she was proud about it. In the end, helped by Mr. Warburton, she comes back home only to return to her old daily routine and prison-like rectory in Suffolk.

Orwell used many of his own experiences in this novel by transferring them onto Dorothy. However, what we notice in the end is that his protagonist seemed unable to learn or profit from hers. Dorothy's incapacitating security results from her pre-birth determining factors. Her parents' unpleasant personalities, their tenuous position in the British class system and their precarious financial situation, all matter beyond Dorothy's control. As the product of a miserable marriage and all the more vicious for being hidden because a clergyman could never openly quarrel with his wife, no wonder Dorothy grew up loathing the very thought of "all that", the thought of being with a man in more than a friendly relationship. The memories of the terrible scenes she had witnessed as a young girl determined her fatal frigidity, a condition, according to Orwell, "too common nowadays, among educated women to occasion any kind of surprise."⁴

Dorothy Hare: Dependent on a Man's Position

By placing the focus solely on Dorothy's wanderings, we discover that she always ends up being trapped in different difficult situations and becomes the victim of the circumstances and environment. The clergyman's daughter is unable to direct her own life and she can only be saved (or not) by exterior intervention. She is successively dependent on several men in order to help her survive or find her way in life.

The first man she is directly connected with is her father. He is in complete control of her life. By having his name and being called "the clergyman's daughter" – a direct reference to his job and not her name - that gives her an identity and, consequently, a purpose in life. In order to better understand Dorothy's character we need to see what her struggle means in everyday domestic grounds. Despite her position, supposedly higher among the other villagers, she is still forced to work physically as hard as any poor woman due to her father's vain aristocratic refusal to bother himself about every day bills. Dorothy is helplessly trying to run the household on a miserly eighteen pounds a month. Despite making all these efforts

⁴ Ibid., p. 94

to keep up the appearances and being the only one that is actually working in that family, she is still the “clergyman’s daughter” thus, through her father’s job she is being offered a place in the society by the society.

The second man in her life she has to rely on is Nobby, a vagrant. She is forced by the circumstances to rely on this homeless young man for means of survival and direction in the new, hard life she was living in the streets of London. He is the first friendly face she sees after finding herself wandering in this new environment. Nobby offers her some kind of guidance and initiates her in the life in the streets of London and then in hop picking. If it had not been for him she, as a single young lady in the city, could have ended up much worse than working in the fields. Once again she is saved from a social disaster by a man who is showing her, in his own way, what it is to be done in order to survive in a completely new environment.

Later she depends on her father’s cousin to find her a job and take her out of the miserable life she was having among people that had nothing in common with her. But this happens only because, her father-man, intervenes indirectly into saving Dorothy. She was in an impossible situation without any way out that she could see at that point: alone, among strangers, Nobby was not with her anymore and no direction to go to. Luckily, her father’s cousin manages to employ her as a teacher in a London fourth hand school. Again, the life’s direction and salvation comes from a man.

In the end, it is Mr. Warburton, her friend from the village, who brings her home, saving her, this time from the outrageous Miss Creevy, the owner of the school she was working in. But, on the other hand, the same Mr. Warburton lays out the hopeless future that awaits her when going back home, unless she accepts to marry him “It’s the same future that lies before any woman of your class with no husband and no money. Let us say your father will live another ten years. By the end of that time the last penny of his money will have gone down the sink. The desire to squander it will keep him alive just as long as it lasts, and probably no longer. All that time he will be growing more senile, more tiresome, more impossible to live with; he will tyrannize over you more and more, keep you shorter and shorter of money, make more and more trouble for you with the neighbours and the tradesmen. And you will go on with that slavish, worrying life that you have lived, struggling to make both ends meet (...) she thinks of herself as a young girl still and never realizes that behind her back everyone laughs at her for a poor, disappointed old maid? That’s what you’ll become, what you must become, however much you foresee it and try to avoid it. There’s no other future possible to you unless you marry. Women who don’t marry wither up — they wither up like aspidistras in back-parlour windows; and the devilish thing is that they don’t even know that they’re withering.”⁵

CONCLUSIONS

Dorothy Hare, the clergyman’s daughter, is trapped by environment and circumstance. She DOES make an attempt, partly involuntarily, to break out by unconsciously escaping to London. Her wanderings and later loss of faith, her willingly return to her father’s home as a permanent slave to her environment, could also be interpreted as a manifestation of her subconscious identity that is trying to surface. These are arguments in the favour of that “room of one’s own” as Virginia Wolf calls it, in a society where the woman inevitably depends on the “identity” of a man but sometimes finds ways to manifest her own, hidden from the outer world, personality.

⁵Orwell, G., “*A Clergyman’s Daughter*”, Penguin Classics, London, 2000, p. 155

Despite all these, she fails; partly through her own weakness, partly through the insidious nature of the environment. Dorothy is quite weak in her responses, in most of the circumstances she finds herself she has no strong reaction. She is accepting all the circumstances and her reaction is reduced to merely observing what she is subjected to in her daily life. She is a passive victim of the social ills she is going through, she cannot and will not change. And as class has made her what she is, she can almost be excused all responsibility for failure.

Acknowledgements

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

BIBLIOGRAPHY:

- Orwell, George. *Burmese Days*, Time Incorporated, New York, 1962
Orwell, George. *A Clergyman's Daughter*, Penguin Classics, London, 2000
Crick, Bernard. '*George Orwell. A life*', Secker and Warburg, London 1980
Patai, Daphne. '*The Orwell mystique: A study of male ideology*.' Publisher unknown, 1984, Ebook, Google Scholar.
Shelden, Michael. '*Orwell: The Authorized Biography*', Heinemann, London, 1991

THE ADVENTURES OF IDENTITY AND THE WAY TOWARDS THE CENTER IN D. ȚEPENEAG'S ROMANIAN TRILOGY

Liliana Truță, Assist. Prof., PhD, Partium Christian University of Oradea

Abstract: D. Țepeneag debates in all three of his apocalyptic novels upon different aspects related to both the European and Romanian identities, while meditating upon the condition of literature and of the author. The death of literature, the death of the author, the indecisive identities in a post-revolutionary Europe, as well as the remythologization and demythologization of the Romanian space are all presented in this complex creation of the writer.

Keywords: *apocalyptic, death-resurrection, artificial paradise, remythologization-demythologization, reinvented transcendence*

Odată cu trilogia romanească inaugurată de *Hotel Europa*, continuând cu *Pont des Arts* și *Maramureș*, Dumitru Țepeneag prelungește zestrea experimentală acumulată până acum într-un spațiu al postmodernismului. Romanele amintite nu marchează doar o decisiă întoarcere a autorului la subiecte românești după consumarea unor spații atemporale, ci și o etapă nouă în creația prozatorului. Trilogia propune astfel, în linia inițiată de scriitor încă din 1967, cu *Înscenare*, o revenire în forță și zgomotoasă a auctorialității, care în cazul scriitorului n-a fost niciodată un „refulat”, ci un orgolios și viclean, deseori tiranic sau diplomat actor narcisist, preocupat mereu să se pună pe sine în scenă, dar asumându-și și orgolii regizorale demiurgice. Romanele devin niște scene pe care Autorul joacă rolul asumat la modul orgolios al demiurgului, în timp ce încearcă să-și păcălească personajele, sau poate chiar și cititorii cu varianta pusă în scenă a regiei și a colaborării. Iată că autorul postmodern devine mai subtil, și, am putea spune, mai pervers în încercarea sa de a instaura, iată, o dictatură de catifea. Ce rost să mai aibă violența sângeroasă a revoluției în plină postmodernitate? Postmodernitatea e spațiul binecuvântat al tuturor adaptărilor posibile, și bineînțeles, al „strategiilor fatale”.

Romanul „ramă” pe care se construiește metaromanul din *Hotel Europa* este unul picaresc, procedeu al suprainprimării pe care l-au folosit și scriitorii târgovișteni în metaromanele lor. Acesta nu este însă decât convenția aleasă ca pre-text narativ pentru o supra-etajată construcție de tip Babel, un text-gazdă pe care-l va parazita romanul auctorial, pentru a-l înghiți până la urmă. De fapt, se precizează în următorul roman, *Pont des Arts*, că titlul posibil al primului roman ar fi fost chiar *Hotel Babel*.

Romanul auctorial se scrie, așadar, pornind de la pretextul unui roman picaresc ce-l are în vedere pe Ion Valea, propus ca personaj principal, după convențiile romanului realist. Înconjurat, evident, de o serie întreagă de alte personaje, în decorul scenic al unei Europe bulversate, aflate într-o nebunească babiloniadă. Pretextele narrative fiind create, autorul păstrează la modul artificial preocuparea pentru personajele sale pe care le mișcă cu abilitate pe scena de el decorată, pentru a se insinua apoi în decor, pentru a submina apoi ingenios narațiunea în favoarea sa. Romanul devine, prin păstrarea tuturor convențiilor tradiționale ale romanescului dintotdeauna (senzațional cât încap, suspansuri jucate cu dezinvoltură, coincidențe stranii regizate, amânări frustrante etc.), totuși, un roman auctorial, narcisist în toată puterea cuvântului, jucat mai întâi din spatele cortinei, apoi în prim-planul scenic.

Elementele de textualism prezente prin ontologia textului continuu există, dar ideea de autonomie textuală e în permanență sabotată de un autor care încearcă prin vicleșuguri

măiestrite și meșteșugite să-și redobândească funcția demiurgică. O face însă negociind cu personajele, disimulându-și autoritatea sub semnul democrației și, în spirit postmodernist, asumându-și strategiile autoironiei și lucidității, dar și ale ludicității. Cu acest roman, dar și următoarele din trilogie, scriitorul face și o altă concesie postmodernistă, și anume, păstrarea unei minime și iluzorii referențialități propunând ca o convenție spațială și temporală scena deschisă a Europei în anii de după consumarea revoluției românești.

Spațiul european e însă prezent doar ca decor heterotopic, nu ca referențialitate pură, se transformă în scenă pe care autorul își mută personajele ca pe niște pioni de șah. Pe de altă parte, Europa devine, în descendența unei stări existențiale ce definește întreaga operă a prozatorului, un spațiu mai degrabă existențial, al așteptării, dar și al stării pe loc, în ciuda aparentei mobilități a personajelor, care e doar iluzia creată de magicianul-autor... Spațiul european e supus repetabilității și recurențelor: drumul cu trenul, mereu același, cu aceleași personaje și aceleași gesturi decupate parcă din *Zadarnică e arta fugii*, sugerează mai degrabă o stare pe loc, un drum concentric sau fugă încremenită. Trenul e același, hotelul Europa e același, având în fiecare oraș european același nume, personajele pe care le întâlnește Ion Valea sunt aceleași, toată mișcarea din roman fiind doar o iluzorie mobilitate, cu iluzia unei reale aventuri.

Narcisismul auctorial nu se oprește însă aici, căci autorul înțelege să se și dividă, să se multiplice prin avatarizări ale figurii auctoriale: ce altceva sunt soția scriitorului, Marianne sau siamezul, pisoiful vorbitor, antropomorfizat, coborând parcă din universul halucinant bulgakovian, ambii un fel de supra-cenzuri care aglutinează însă și funcțiile unor lectori virtuali. Prezența lor este doar la începutul romanului marcantă, pentru ca mai apoi scriitorul să le elimine din spațiul creației ca pe niște voci ale autoironiei auctoriale. Personajele vor fi absorbite de spațiul creației, căci Marianne va fi transferată din timpul scrierii în timpul scriiturii, transformată în personaj al romanului ce se scrie, trecând din rama tabloului în interiorul lui.

Dimensiunea antropocentrică se concretizează în formula proprie de textualism pe care o practică scriitorul, în direcția arătată de Nicolae Bârna vorbind despre *Înscenare*, și anume prin înlocuirea transcendenței goale cu cea a auctorialității demiurgice, desigur, și aceasta sub semnul clar al făcăturii, al artificiosului. Nu personajele configurează dimensiunea umană a romanelor, ci mitul auctorialității, care ține de o re-dimensionare mitică prin scriitură, a lumii. În textualism, nu neapărat eul biografic, ci mai ales eul auctorial se transformă în dimensiune esențială a textului.

Personajele nu au dimensiune umană decât ca evanescente ce se nasc din aburii imaginației auctoriale. În vreme ce personajul ca și convenție se desubstanțializează, personajul auctorial se umple de o din ce în ce mai vie concretețe. Interesant chiar că personajele sunt de multe ori prezente prin voce la telefon, prin traversări episodice de figurație, ale scenei sau prin modalitatea epistolară ce va deveni mai pregnantă în romanul următor... Dar să nu anticipăm... O altă avatarizare auctorială este „scribălăul”, ca să folosim un termen preferat de scriitor, Pastenague, personaj auctorial prezent și în textele anterioare ale scriitorului, care aici apare episodic și „iese din scenă” repede fiindcă e grăbit...

Ion Valea, personajul ales poate fi interpretat și acesta ca un dublu mobil al autorului, să nu uităm că acesta parcurge în sens invers drumul parcurs de personajul auctorial la începutul romanului, dinspre Paris spre București, ajungând, ca un fel de fiu rătăcitor, la sânul tatălui în final. El apare ca o fantomă auctorială, ca o hologramă trimisă imaginativ în lume.

Scriitorul își concepe trilogia având ca model epistemologic sistemul **transcendențelor etajate**. Așa cum îndărătul decorului textual se află o mână care înscenează, tot așa, îndărătul realității fenomenale se află Marele Sforar care regizează lumea. Realitatea, ca și textul, se

configurează ca un șir de semne aflate sub legea metamorfozelor, un „decor” scenic regizat, deci ea este la fel de artificială ca și scriitura. O imagine sau obiect metaforizat care ține tot de ideea transcendențelor etajate este și leitmotivul telefonului, care revine cu o insistență exasperantă în text. *Telefonul* devine, ca și *cerul* în prozele anterioare, o fereastră spre un dincolo care-și strecoară pe calea undelor mesajele de multe ori indecise și bolboroselile incerte. Nu din întâmplare se face trimitere la muzica sferelor din filmul lui Spielberg, o muzică celestă înlocuită aici cu vâjâitul metalic al unei transcendențe pe care o aude și personajul autor, semn că și deasupra sa se mai află o lume și un ochi îl privește și pe el : „o voce de zeu de tinichea”. O voce care nu comunică, nu are nimic de spus, doar anunță viitorul, adică destinul pre-scris. Pentru a sintetiza: deasupra personajelor se află zeitatea personajului auctorial care le mișcă și le scrie, deasupra personajului auctorial se află o altă zeitate, autorul real al cărții, iar dincolo de realitatea privită pe fereastra textului se află probabil o altă zeitate care se ocupă de decorurile spectacolului realității.

Finalul romanului este și el relevant pentru ideea transcendenței goale ce trebuie umplută, chiar dacă doar cu așteptarea unui semn, a unei „pseudoteofanii” iminente, ca să folosim formula lui Nicolae Bârna. Scena finală, tipică pentru scriitor, mereu regizată sub forma unei aglomerări scenice de sfârșit de reprezentație adună laolaltă toate personajele ce se reîntorc toate la sânul autorului patriarhal, pregătind un bal cu șampanie. Ospățul, festinul carnavalesc este un alt leitmotiv fertil al operei țepenegiene. Sub „cerul luminat ca la teatru”, (cerul și lumina erau și în proza scurtă elemente de recuzită teatrală, slujind decorului), personajele sunt adunate într-o stare de așteptare a unui semn, cu ochii ațintiți spre cerul mai sus pomenit al transcendențelor etajate care se pot deschide în orice moment... Ideea existenței ca exil pe Pământ în urma căderii din patria celestă închide din nou la modul artificial, ca o găselniță de final a autorului, lumea spectacolului, regizată de un autor care e asaltat în asemenea hal de personajele sale încât de-abia mai izbutește să-și încheie romanul.

Pont des arts continuă romanul auctorial început de *Hotel Europa* prin schimbarea decorurilor. Aici, personajele citesc sau refuză lectura, lecturează texte care au precedat romanul: e vorba chiar de romanul *Hotel Europa* și de romanul amplu al doctorului Gachet, un fel de fantomă romanescă ce dublează romanul ce se scrie și din care se reproduc pasaje consistente. Romanul anterior, din nou, ca și celelalte care l-au precedat, devin pretexte epice, pe care le aglutinează stomacul încăpător al noului roman. Mitul auctorialității se construiește și aici, ca în primul roman al trilogiei, tot în descendența iluziei scenice, prin asumarea de către autor, a unui dublu rol: cel de regizor pentru lumea personajelor sale și cel de actor multiplicat al propriului său text.

Metamorfozele continuă: Marianne pare a fi și aici același sceptic cititor sau față auctorială, dar rolul ei e din ce în ce mai redus, primând funcția ne-asumată însă de lector, devenind pe zi ce trece din ce în ce mai mică, motiv existent și în prozele scurte ale scriitorului. Siamezul se dezantropomorfizează, încetează să mai vorbească, recade în subregn, devenind nomad, adică dublu al personajului principal care este și aici un călător prin Europa. Personajul plimbăreț, nomadul romanului e de data aceasta Fuhrmann, care ia locul lui Ion Valea, după ce acesta din urmă, aflăm acum, fusese ucis în condiții misterioase.

Multiplicarea scriptorilor dublează prolific actul lecturii de care am amintit: toți sunt niște scriptori reali sau potențiali: sasul Fuhrmann încearcă să-și pună pe hârtie ideile filosofice, încarnând fața alienată a eului auctorial, doctorul Gachet scrie un roman documentar de vreo 500 de pagini din care trebuie tăiate vreo 200, Ana Pânzaru, după ce fusese în primul roman doar o voce telefonică, se transformă în personaj prezent la modul epistolar, umplând golurile de documentare epică și asumându-și pe deplin condiția de

personaj aflat sub patronajul auctorial, deși se mișcă liber și are voință proprie, ea aduce bilanțuri documentare...și eventual reproșuri.

Personajele devin fețe ale auctorialității și prin funcțiile narative, prin care autorul înțelege să democratizeze relația dintre el și personajele sale, cedându-le și funcții narative: Ana e un narator epistolar, Edgar, pușcăriașul povestaș are incontinențe narative și fabulatorii ce cu greu pot fi strunite de personajul auctorial, care se lasă în cele din urmă sedus de prolixitățile narative ale acestuia cu privire la datele unei crime pasionale al cărei autor este. Ed este un personaj migrator în romanele textualiste ale scriitorului, fiind și el o avatarizare auctorială, să nu uităm că e singurul personaj din roman care a citit în închisoare romanul *Hotel Europa*. Ana își deconspiră și ea într-o epistolă identitatea intertextuală, identificându-se cu figura Anicăi, personajul mioritic din *Nunțile necesare*, cea care l-a avertizat pe Ciobanu de iminența unui denunț al colegilor.

Apare din nou eternul Pastenague, cu un rol minimal în acțiune, mai degrabă un ghid și martor de la distanță, ce-l ghidează pe Fuhrmann în excursiile sale pariziene, alter ego auctorial despre care aflăm că este și el „scribălău” și pasionat jucător de șah. Și aici, personajul auctorial se multiplică devenind multicefal și ramificându-se tentacular, își parazitează personajele.

Problema identității se pune în acest roman cu mai mare acuitate decât în romanul precedent: personajul principal, plimbărețul, nomadul filosof ratat Fuhrmann devine și aici un canal de expresie a auctorialității, pe care acesta îl va sacrifica la sfârșitul romanului, ca și pe Ion Valea autorul exercitându-și, mai bine spus jucându-și astfel cu succes condiția demiurgică, de creator și ucigaș al creaturilor sale...Revenind însă la personaj, nu întâmplător, acesta va face infarct la sfârșitul romanului chiar pe Pont des Arts, spațiu simbolic, definind din nou condiția exilatului, al celui fără identitate clară, sau cu una multiplă, hibridizată, cea de metec etern.

Dimensiunea eseistică și filosofică a romanului este mai puternică decât în primul roman al trilogiei unde prelua funcția politică și evenimentială a discursului epic. Apar astfel o serie de divagații mai ales cu referire la timpul apocaliptic sau postapocaliptic al postmodernității, unde relația dintre individ și specie se dizolvă cu desăvârșire. În aceste sens, discuțiile filosofarde ce au loc într-un loc consacrat la Paris, un club la filosofilor, cu tot aerul de deriziune și ironie bonomă cu care sunt prezentate, ne amintesc de discuțiile apocaliptice ale nebunilor lui Mircea Horia Simionescu din al său *Breviarul*, țintind spre o definiție a post-umanului...

Meditațiile apocaliptice ale lui Fuhrmann sunt completate de cele ale autorului care amână la nesfârșit să intre în era computerului, preferând o demodată mașină de scris. Prilej pentru ca autorul, prins în capcana teoretizării, să profetizeze despre sfârșitul literaturii în era computerului, ce marchează o ieșire din scena scripturalului și o intrare în lumea virtualului. După revenirea agonică a autorului, al cărui cadavru „pute” deja, după expresia personajului auctorial, urmează moartea lui definitivă și înlocuirea lui cu computerul: „Pute a cadavru autorul! Declam eu dezlănțuit. Ne împute pe toți. E firesc să vrem să-l înlocuim cu un ordinator: curat și nemuritor.”¹ Transcendența e înlocuită în vârsta apocaliptică pe care o descrie autorul, prin transcendența computerului, un zeu artificial creat de om.

În încheiere, vom reveni asupra unei suprateme ce traversează ca o arteră toate romanele scriitorului, și anume ideea unei mișcări pulsatorii a universului ca un joc între extreme, descifrabilă în alcătuirea celor mai multe romane ale sale, idee descifrată în analiza romanelor *Nunțile necesare* și *Zadarnică e arta fugii*, ca pendulare între ordine și

¹ Dumitru Țepeneag, *Pont des Arts*, Editura Corint, București, 2006, p. 160

destructurare, între control și dezlănțuire anarhică a universului, prezentă și prin recăderile repetate ale umanului în subuman, în subregn.

Ideea apare formulată explicit abia în acest roman al scriitorului în prelegerea ținută de conferențiarul italian de la dezbaterile filosofice la care participă Fuhrmann:

„După explozie, după dispersie urmează reconstituirea, concentrarea... e un drum lung: Dumnezeu a explodat și-apoi trebuie să se reconstituie. Spiritul divin se reîntregește grație spiritului uman, trecând prin toate fazele prin care a trecut acesta. A tinde spre îndumnezeire înseamnă a evolua spre omnisciență și atotputernicie, nu spre înțelepciune.”²

Scenele de gloată, dezlănțuirile haotice ale personajelor colective ale scriitorului nu sunt decât ilustrări ale acestei mișcări pulsatorii a universului care pendulează între explozie și ordine și implozie, entropie. Omenirea e astfel doar un „apendice apocaliptic”, în permanent dezechilibru, adică mișcare și devenire, și fiecare încercare de recăștigare a echilibrului poate sfârși în violență, în cădere și haotizare. Normale într-un „imperiu al hazardului”. Lumea e o construcție oximoronică, textură în care hazardul coexistă paradoxal cu regula, cu concentrarea ordonatoare.

Lumea se transformă într-o scenă prin „întextuarea” ei, expresie folosită de Nicolae Bârna, care se încearcă a fi una ritualică, prin repetarea obsedantă a acestui gest creator. Deși o vede desacralizată și atacată în miturile ei esențiale, scriitorul încearcă și o re-mitizare a lumii prin spațiul textului, mai precis, prin mișcarea scriiturii. Copiind cu maximă luciditate gestul creatorului, scriitorul construiește, așa cum personajele sale construiau din niște obiecte vechi un turn Babel, din mucavaua lipsită de glorie a textului, un mit al auctorialității și o scenă pe care să joace comedia literaturii dar și agonia ei prelungită la nesfârșit. Autorul e un constructor în gol, un gol pe care își ridică scena și schelele cu instrumentele trudnice ale unui soi de arghezianism transpus în spațiul prozei.

Maramureș, ultima carte a trilogiei postmoderne e concepută tot pe scheletul convențional al romanului picaresc, metaromanul ocupă un spațiu mai redus, autorul lăsându-și abia aici personajele să-și trăiască viața, să zburde în voie, după bunul lor plac, în timp ce personajul auctorial se retrace în postura unui demiurg mai puțin obsedat de lupta pentru putere care se dădea până acum în spațiul textual. Se mulțumește acum doar să locuiască în text, amestecându-se din ce în ce mai mult în lumea personajelor, devenind și el un personaj, fără a-și revendica privilegiile dictatoriale așa cum făcea în *Hotel Europa*.

Apar toate personajele din romanele anterioare, într-o uimitoare agitație apocaliptică, foindu-se în mai multe direcții și răspândindu-se nu doar în spațiul european, ci și în cel american (cazul pictorului maramureșan Vasile), iar cele care aveau în romanele anterioare doar un rol minor sau episodic, trec acum în prim plan, în timp ce celelalte se retrag în culise. Iar personajul auctorial iese din vizuina sa „luminată”, renunță la tabloul de comandă și se lasă prins de vârtejul propriei ficțiuni, mai ales în a doua parte, unde primește numele de Ion și se lasă în voia aventurii ficționale.

Așa cum s-a și remarcat de fapt în exegezele dedicate romanelor trilogiei, aspectul deloc de ignorat de roman apocaliptic este vizibil și în ultima piesă prin fantomele tematice ale dualității moarte-resurrecție, prezente ca nervuri ce străbat cele trei romane și sub forma derutei generale de după moartea tuturor iluziilor umanității. O derută în urma căreia umanitatea întreagă devine un „apendice apocaliptic” ce trăiește o stare de exil continuu pe Pământ. Conform acestei construcții „mitice” pe care și-o asumă romanele, ceea ce ar urma acestei morți generale este o resurrecție de proporții cosmice ce-și are originea în activitatea spirituală a omenirii, așa cum vom vedea că se conturează în romanul ultim al trilogiei.

² ibidem, p. 317

Dacă *Hotel Europa* se deschidea cu un drum spre patria natală, trilogia se va încheia cu un drum spre centru, adică dinspre Paris spre România, mai precis spre Maramureșul investit aici cu funcția unui spațiu mioritic construit livresc, care devine un construct cultural și mitic de fapt.

Ocupând la începutul trilogiei un rol central în care se autosituează ca centru al lumii proiectate, autorul pare să-și dea seama la sfârșitul triadei că „centrul” căutat se află în altă parte, nu spațial cum am fi tentați a crede, căci spațiul paradiziac este doar un construct de al cărui artificiu ne dăm repede seama. Paradiziacul spațial de tip mioritic nu e decât o imagine în seria de simboluri eschatologice care funcționează în spațiul cărții. El comunică, pe de o parte cu imaginea recurentă a miniaturii lui Fra Angelico despre Dumnezeu tatăl, cu imaginea țesută în registru oniric a femeii frumoase îmbrăcată în rochie de mireasă cu o colivie în mână, cu pata pe care o descoperă Fuhrmann pe perete și care se mută misterios pe corpul personajului auctorial. O imagine despre necesitatea reinventării unei transcendențe pierdute, căci dacă e adevărat că divinitatea a murit, e tot atât de adevărat și că ea trebuie reinventată.

O imagine ce comunică cu romanul *Nunțile necesare* cu care de fapt acest roman are multe lucruri în comun, așa cum s-a și remarcat de către exegeți, este cea a turmei de oi în unele reluări prezentă ca o turmă dusă la tăiere, spre abator, ilustrând tema existențială pe care personajul auctorial o enunță nu o dată în reveriile sale melancolice, legată de ideea heideggeriană a existenței ca drum spre moarte. Ideea e susținută iconic și de imaginea frumoasei îmbrăcate în rochie de mireasă, intertext și acesta mioritic, cu irizări thanatice referitoare la „a lumii mireasă”. Colivia în care se află închis vulturul atinge în iradierile propagate simbolic ideea de spirit închis în închisoarea trupului ce apare și în pata de pe corpul personajului auctorial.

Ultimul roman al trilogiei se decide să rămână la subiectele „tari”, punând în paranteze ontologia lumii ficționale a romanului, ca realitate secundă, și optând pentru existențial. Și finalul romanului comunică cu *Nunțile necesare*, dar, dacă în primul roman, caranavalescul apocaliptic al nunții avea acea mișcare de alunecare entropică în subregn, aici mișcarea e una de înălțare pe inelul spiralei prin saltul în lumea spiritului, o „nuntire necesară”.

Spațiul mioritic unde se refugiază toate personajele romanului la sfârșit nu mai e unul pulverizat prin deconstrucție. Deși în această Ithacă au pătruns deja semnele „globalizării” în care personajele presimt capcana unui nou imperialism american, totuși, ea are o certă valoare mitică, dar una construită textual. Un spațiu obligat din nou, după obișnuința lui Țepeneag, de a semnifica, prin transformarea sa într-o scenă textuală, unde e posibil deja și ceremonialul redemptiv. Activitatea mitogenetică a scriitorului este aici considerabilă, așa cum e în întreaga operă, dar aici ea nu mai este însoțită de verva deconstructivistă care se cumițește în mod considerabil în favoarea unei atitudini vag nostalgice, printr-un aer de melancolie amăruie, mereu supravegheată însă de ironie și autoironie, prin care se evită capcanele oricărui patetism.

Poate că, din multitudinea de rețele intertextuale care irigă corpul romanului, una din cheile de citire a trilogiei țepenegiene este cea dantescă, prin cele trei cercuri spirituale: Infernul, Purgatoriul și Paradisul. Prima carte a trilogiei reprezentând infernul însuși al realului și al istoriei cu eroul Ion Valea, a doua carte ar fi străbaterea purgatoriului printr-o deschidere considerabilă spre ideile generale, al căror purtător de cuvânt e Fuhrmann, salvarea posibilă din teroarea realului realizându-se epistemologic, prin spațiul filosofiei, iar ultima carte a trilogiei e regăsirea paradisului, nu doar la modul spațial, ci și redemptiv, prin accesul la lumea spiritului ce poate dărâma toate barierele trupului.

Regia auctorială de fapt se îndreaptă de data această spre înjghebarea unei scene textuale redemptive, care dacă nu există, trebuie inventată, creată. Problema de ordin epistemologic pe

care o ridică aici romanul ține de re-crearea unui spațiu al spiritului care se definește ca o „pată”, dar și ca ochi cunoscător al omului, dar mai ales ca o gaură, un gol absorbant iar nu un plin substanțial.

După moartea lui Dumnezeu, a iluziilor legat de cunoaștere, a utopiilor de orice fel, umanitatea e abandonată într-o stare de așteptare, într-un gol temporal ce se numește existență și pe care toți îl umplu cum vor: „citim așteptând să treacă timpul”, spune personajul auctorial contemplând autobuzul livresc nr. 52 în care toată lumea citește, de data aceasta revelația fiind una existențială, iar nu textuală, așa cum se întâmpla în romanele anterioare ale trilogiei. Iar cei care nu citesc pentru a umple golul temporal, pălăvrăgesc la nesfârșit: e cazul soților Rotaru, a lui Hainăroșie și alții.

O altă atitudine ce ține tot de imaginarul apocalipsei vesele pe care voiajorii spre Maramureș o observă e cea surprinsă la o mulțime furibundă care provoacă, forțează sacrul să se arate, imaginând miracolul chiar și acolo unde nu există: omenirea are nevoie nu doar de a umple golul temporal numit existență, ci și golul spiritual numit sacru. Grupul susține că a avut viziunea cu Maica Domnului cățărată într-un plop. Preotul care se opune e legat el însuși de un copac... Episod unde recunoaștem bulimia deriziunii tipică pentru Țepeneag.

În această lume degingolantă care și-a pierdut sensul centralității, se pare că există o singură zeitățe ce se mai revelează nețărnut, și aceea e „a lumii mireasă” de esență mioritică, restul nu sunt decât simulacre ale transcendenței moarte, resurecției artificiale. Pentru că ontologic, omul se definește prin acel blestem al ființei care e „pata” spiritului și care cere semnificație, neputând rezista decât prin ea. Iar arta se naște și renaște pentru a umple acest gol ontologic, pentru a-l face să semnifice. Umanul se definește ca gol primitiv, arta, filosofia și toate manifestările creatoare, inclusiv cele de ordin tehnologic sunt încercări ale umanului de a reconfigura substanțialitatea pierdută.

La acest lucru se referă și toastul din final al lui Fuhrmann, alter ego al personajului auctorial, în episodul nunții, responsabil cu ideile filosofice, care vorbește despre „forța spiritului care răzbate prin ziduri și nu poate fi zăgăzuit de nici un obstacol. Trupul, cu piele cu tot, nu-i poate fi nici el obstacol. Să-i fie atunci receptacol!”³

Nunta din finalul romanului, cea a lui Gigi Kent cu exotica Amina reia tema centrală în opera lui Țepeneag, cea a nupțialului thanatic, cu carnavalescul său derizoriu, fără deconstructivismul negativist din *Nunțile necesare*. De fapt, caracterul de făcătură utopică al acestui construct imaginar care este Maramureșul, mai degrabă aici o reconstruire a spațiului mioritic decât o deconstrucție a lui ca în *Nunțile...* e deconspirat de către Smaranda, care-l definește la modul ironic prin spațiul faulkerian: „Maramureșul ți l-a băgat în cap nepricopsitul acela de scriitor de două parale. Nici nu există în realitate, vreau să spun că nu e așa cum crede sau vrea el să creadă. Maramureșul e Yoknopata mangaphawa lui”.⁴

Sfârșitul este unul tipic pentru pseudohierofaniile țepenegiene: în timp ce se mănâncă și se bea la modul pantagruel, erotismul fiind și el în floare, nunta fiind o sărbătoare a vieții în proximitatea cimitirului de la Săpânța, autorul se cuibărește în așternut abandonat de personaje, din ce în ce mai devitalizat, aflat spre sfârșitul menirii sale auctricești. Apare o lumină ciudată pe cer care nu e cea a zorilor care se apropie, toți nuntașii rămân încremeniți în așteptare, apare un OZN, în lumina orbitoare „sunt acolo laolaltă soarele și luna și stelele”, (trimitere la imaginarul mioritic), autorul își ia rămas bun de la personaje și se topește tot la modul mioritic în lumina și muzica celestă. O ieșire teatrală a autorului din lumea romanului său, din propriul său construct al cărei transcendență a fost.

³ Dumitru Țepeneag, *Maramureș*, Editura Corint, București, 2006, p. 314

⁴ Ibidem, p. 296

Ultimele fraze ale romanului readuc personajul auctorial în spațiul narațiunii-ramă, prin conexiuni textuale ce trimit chiar la primele pasaje aflate pe prima pagină a primului roman al trilogiei, *Hotel Europa*, o construcție circulară, carevasăzică...

BIBLIOGRAPHY:

Opere de referință

Dumitru Țepeneag, *Hotel Europa*, Editura Corint, București, 2006

Dumitru Țepeneag, *Pont des Arts*, Editura Corint, București, 2006

Dumitru Țepeneag, *Maramureș*, Editura Corint, București, 2006

Bibliografie critică selectivă

Dicționar analitic de opere literare românești, coordonator Ion Pop, vol. I-II, ediție definitivă, coordonare și revizie științifică Ion Pop, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007

Onirismul estetic. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, Editura Curtea Veche, București, 2007

Bârna, Nicolae, *Dumitru Țepeneag*, Editura Apostrof, Cluj, 2007

Buciu, Marian Victor, *Dumitru Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Editura Aius, Craiova, 1998

Morar, Ovidiu, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Editura Univers, București, 2003

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

Simuț, Ion, *Arena actualității*, Editura Polirom, Iași, 2000.

ALEXANDRU GEORGE AND HIS JOURNALIST ACTIVITY

Valentina Iliescu, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Writing activity of Alexandru George is remarkable even in the artistic level, fictional, through his prose volumes, but also through the publishing activities, in his regular articles from "Litere" magazine. Professional development of Alexandru George in group "School of Târgovişte" was capitalized also in what is called journal articles, published periodically in the cultural magazine "Litere", which is under the umbrella of Society of Târgovişte's Writers. These items submit an autobiographic note, the author using his own experiences from his adolescence, but also from his period of formation as an intellectual and civil member of the Romanian society as arguments in opening his debates, which gives a personal note to all his writings. The purpose of such stories in Alexandru George's area of writing, in journals, is to conceive his lecture as an artistic writing and not a theoretical one, without leaving literary area that made him famous.

Keywords: article, experience, confession, critical spirit, self-consideration

Pe lângă activitatea laborioasă pe care a întreprins-o Alexandru George în materie de proză şi critică literară, o bună parte a timpului i-a dedicat-o publicisticii literare. Acest lucru a fost materializat în volume întregi de articole şi eseuri, printre care se numără: *Capricii şi treceri cu gândul prin spaţii* (1994), *Pro libertate* (1999), *În treacăt, văzând, reflectând* (2001), *Constatări în curs şi la fine* (2002), *Litere şi clipe* (2007). Însemnările sale în materie de publicistică nu s-au rezumat doar la volumele publicate, ci el a continuat acest filon prin colaborarea srânsă cu revista "Litere", revistă apărută sub egida Societăţii Scriitorilor Târgovişteni şi în cadrul căreia i-a fost rezervată o rubrică specială, intitulată *Accente*. În acest fel, lunar, Alexandru George comunica cititorilor revistei câte un gând de actualitate. Scrierea articolelor nu era una oarecare, ci în interiorul acestora erau valorificate experienţe proprii autorului, care serveau drept subiecte de iniţiere a temei ce avea să fie discutată. Pornind de la aceste pasaje narative din viaţa sa, Alexandru George îşi începea pledoaria publicistică. De asemenea, nici titlurile articolelor nu sunt unele alese la întâmplare, ci ele sunt formulate în aşa manieră încât să reflecte mesajul pe care publicitul George doreşte să îl transmit publicului său cititor, deseori apelând la formulări metaforizate.

Dacă ne oprim asupra numărului din februarie, 2004, observăm un titlu destul de intrigant, "Categorice deosebiri", al unui articol care pare să incite la lectură. Oare ce urmăreşte Alexandru George prin intermediul acestuia? Îşi începe articolul amintind de o replică a lui Tristan Bernard, care face referire la atitudinea pe care o adoptă criticii literari în timpul unei premiere a unei piese de teatru: "nu ca nişte cronicari teatrali, ci ca nişte autori dramatici". Alegerea publicistului dâmboviţean nu este întâmplătoare; el dezvoltă această idee raportând-o strict la literatura noastră, la critica literară: "nu prea mai ştim ce e acela „critic literar", (eventual: cronicar dramatic), un ins specializat într-o singură direcţie sau unul care, scriind susţinut despre fenomenul literar, este el însuşi un profesionist al aceluiaşi gen. Şi va fi el poate un judecător mai bun prin cultivarea genului sau un ins blocat de propria-i vocaţie creatoare?" ("Litere", 2, 2004) Alexandru George, prin învăluire, nu face altceva prin intermediul acestor afirmaţii decât să ajungă la propriul său statut de critic literar, autoapreciindu-şi rezultatele, iar această abordare este o dovadă de "modestie", spune acelaşi Alexandru George. Cu modestie sau fără, Alexandru George subliniază momentul său de debut specificând şi vitregiile perioadei în care s-a afirmat literar.

“Critic sau prozator?” se întreabă retoric Alexandru George, iar răspunsul vine tot din partea sa: “Când am debutat, am apărut cu două cărți din primul gen și două din celălalt – totul în decurs de un an de zile, dar publicarea *Tezelor din iulie* mi-a curmat cariera de autor de literatură de imaginație, din care n-am putut releva decât puțin, la sfârșitul anilor ’80. [...] Totul în dauna adevăratei mele vocații, care viza creația, nu comentariul, fie el de oarecare utilitate, în fapt tot o manifestare a alexandrinismului așa de blamat de Camil Petrescu.” (“Litere”, 2, 2004) Replicile care se regăsesc în acest articol par a avea rolul unor justificări în legătură cu locul pe care îl ocupă Alexandru George în literatură, iar această nevoie voluntară de a lămuri statutul său sunt o urmare a tuturor afirmațiilor din critica literară românească, care vizau direct personalitatea sa. Alexandru George nu doar afirmă, ci și crede cu tărie că înainte de a fi critic este prozator: “Eu m-am decis și rămân ferm în hotărârea mea de a separa categoric domeniile și de a nu face «literatură» în critică, ba chiar mă laud cu calificativul de „cel mai plat critic al literaturii actuale” dat de Valeriu Cristea cândva” (“Litere”, 2, 2004), dar, în realitate, dovezile livrești spun altceva. Alexandru George se dă pe sine drept exemplu, susținând că își păstrează poziția de critic literar, iar pe cea de prozator o atribuie celeilalte personalități a sa.

Pasajele din critica lui Alexandru George, ca și cele din publicistică sunt elegante, dar răutăcioase, pentru că, de fiecare dată, găsește să polemizeze persoane și teme chiar dacă susținerile sale nu sunt neapărat adevărate. Critica sa materializată atât în volume cât și în articole de revistă are un “personaj principal”, iar personajul este însuși Alexandru George. Acest lucru este vizibil în fiecare obiect literar al său, deoarece întreaga dezbatere se învâрте în jurul autorului însuși. “Personajul” este folosit drept motiv, exemplu sau contraexemplu.

În astfel de articole, Alexandru George nu menționează direct faptul că încearcă să se justifice pe sine, ci promovează imaginea altui “scriitor tardiv” care, în prezent, se remarcă printr-o activitate literară de imaginație și se folosește de rolul “analistului” pentru a potența opera criticului în plină perioadă comunistă. Bineînțeles că modalitatea criticului de a răzbate într-o astfel de vreme a avut un demers așa cum însuși Alexandru George afirmă: “în dauna adevăratei mele vocații”. Laborios, diaristul separă cele două domenii, critica de literatură, și le și justifică prin intermediul rolului pe care îl poate avea un glosator, recenzent și prefăcător interimând cu harul stilistic nefericit prezent în astfel de scrieri.

Originalitatea articolelor sale diaristice și nu numai constă în menționarea unor evenimente personale, care îl inspiră pe scriitor și dau naștere dezbaterilor și problematizărilor pe care le adoptă în fiecare document publicistic. De exemplu, în articolul “Orbecăială sau de-a surda”, publicat tot în revista “Litere”, artistul dâmbovițean aduce din nou în discuție propria persoană și relatează o întâlnire dintre un fost șef de-al lui din tinerețe, care a trecut printr-o experiență deloc îmbucurătoare. În cel de-al Doilea Război Mondial, surprins în Franța în timpul unui bombardament aviatic german, interlocutorul lui Alexandru George rămâne surd, spărgându-i-se timpanele. Pe baza acestei experiențe veteranul de război face o afirmație care i se pare revelatoare publicistului: “El mi-a spus că un ins aflat în situația lui aude mai multe lucruri decât unul cu auzul normal, deoarece el caută să audă, ceea ce omul obișnuit nu face.” (“Litere”, 3, 2004) De aici, publicistul trage concluzii care vizează direct propria persoană: “pe măsură ce auzul îmi slăbește, eu devin mai atent, mai neliniștit, căutând să mă verific, așa zice: ciulind urechile, dacă ele ar avea acea mobilitate care, din nefericire, lipsește omului. Sau din fericire...” (“Litere”, 3, 2004) Aceste pasaje nu sunt fragmente dintr-un jurnal al lui Alexandru George, ci sunt fragmente din introducerea unui articol în care își propune să dezbată problema fenomenului cultural din rândul tinerilor contemporani, care nu mai prezintă un interes pentru lectură așa cum se întâmpla pe vremea scriitorului.

“Jocul și structura lui fermă” propune o dezbatere de natură critică în care este polemizat G. Călinescu și ale lui programe literare. Acest articol nu este unul întâmplător, deoarece el vine ca o replica a faptului că proza lui Alexandru George a fost de multe ori asemănată cu cea a lui Călinescu. Nimic supărător până aici, însă criticul asemuit involuntar Școlii de la Târgoviște se declară împotriva viziunii scriitorului Istoriei literare și nu acceptă nici pe departe asemănarea operei lui cu cea a lui G. Călinescu, așa cum a specificat în eseu *G. Călinescu – romancier*, în *Semne și repere* din 1971: “criticam drastic «poziția» celui ce nu putea fi pentru mine un îndrumător, ci doar un spectacol agreabil, mereu în contradicție cu ceea ce gândeam eu, care mă îndrumam pe linia Camil Petrescu”. (George, *Semne și repere*, 1971: 136) Pe lângă această justificare pe care o consideră necesară, Alexandru George explică poziția pe care o ocupă în literatură și neagă păreri critice care i se aduc: “când mi se cristaliza idealul literar pe care n-aveam să-l părăsesc până în ceasul de față, ceea ce declara și ilustra prin romanele sale G. Călinescu era exact contrariul absolut al «esteticii» mele”. (“Litere”, 4-5, 2004)

Printre articolele pe care Alexandru George le onorează cu loialitate în revista “Litere” se numără și unul intitulat “Vocație, program, destin”. Încă din titlu se poate observa subiectivitatea cu care însuși publicistul are să trateze problema statutului de artist în România comunistă. Subiectivitatea nu este evidențiată doar prin mărcile lexico-gramaticale prezente, folosirea persoanei Iⁱⁱ în relatare, ci chiar prin “povestea” în sine. Experiența personală a scriitorului devine, din nou, un subiect de amplu interes, menționând momentele care l-au împiedicat să debuteze în plină perioadă de afirmare literară și împingându-l să aștepte “Eliberarea”. Regretul întârzierii afirmării lui ca artist de literatură pare a fi un sentiment pe care Alexandru George îl împărtășește și cu alți scriitori, cum ar fi Leonid Dimov sau Radu Petrescu.

Într-un astfel de articol diaristic, dar mai mult critic și presărat cu note autobiografice, Alexandru George apreciază scrierile sale în măsura în care îi permite vocația de critic: “aveam pe deplin conștiința că sunt un scriitor, deși primele mele volume de povestiri cu nuanță fantezistă, chiar fantastică, ca și primele două de eseuri și pagini critice au fost rodul unei intenții de afirmare pe căi mai facile și care s-au și dovedit de succes.” (“Litere”, 6, 2004) În ciuda opreliștilor favorizate de comunism, Alexandru George a beneficiat de timpul necesar pentru a putea reflecta asupra a ceea ce a scris și a putut conștientiza valoarea muncii sale artistice. Astfel, însuși scriitorul a acționat, chiar dacă mai târziu, dar în favoarea sa și a intrat în rândul literaților.

Tot autorul articolului simte nevoia de justificare în fața publicului aducându-i la cunoștință motivele pentru care debutul său a fost unul întârziat. Din cauza problemelor de sanatate și împins de ambiție, a dorit să lase în amintirea sa un roman consistent, care să reflecte realitatea socială și istorică în care a trait fără ca omul Alexandru George să intuiască viitorul care avea să se concretizeze. “Destinul”, cum îl denumește Alexandru George, a făcut să ajungă o figură reprezentativă a literaturii române, inclus în gruparea “Scriitorilor Școlii de la Târgoviște”, explicând modalitatea prin care si-a canalizat talentul critic și trăsătura pe care el însuși și-o atribuie “o critică de nevoie, de grad secund” și aduce drept exemplu seria celor patru volume *La sfârșitul lecturii*.

Justificarea personalității sale de artist continuă și în numerele 8-9 ale revistei “Litere”, unde Alexandru George îmbină stilul artistic cu cel publicistic și, prin replici suficient de tăioase spune: “eu însumi sunt acuzat că vorbesc prea mult... Dar nu se observă totdeauna de către binevoitori că eu încerc să comunic mereu ceva, de cele mai multe ori să informez pe interlocutorii mai tineri, să le aduc la cunoștință nu neapărat opinii personale, ci lucruri trăite de mine, mai ales dintr-o lume dispărută. Or, cu mare consternare constat un ciudat dezinteres

mai ales la cei foarte tineri pe care eu nu l-am arătat altora la vremea mea.” (“Litere”, 8-9, 2004) Această confesiune constituie scopul pentru care Alexandru George scrie și nu scrie doar un anumit tip de literatură și nici nu blamează interlocutorii, ci o face pentru că simte că nu mai poate lăsa lucrurile neexplicate. Literatura de tip confesiv adoptată în mod evident de Alexandru George, deoarece în fiecare scriere a sa, fie ea și de natură critică, surprinde pasaje autobiografice și propriul punct de vedere fără nicio consternare și generalizare a dezbaterii, devine un document al trecutului, un atestat al Istoriei, care nu implică și calitățile artistice ale scrisului.

“Revenind la mine și la vocația mea literară, [...] voi spune că în nici un caz nu m-am gândit, prin anii 1954-1955 [...] la vreun program care să aibă în vedere ce voi lăsa pe hârtie ca un document despre tragediile și mizeriile vremii. Eu nu veneam din literatura propriu-zisă, ci din filosofie și nu aveam încredere în posibilitățile mele de a opera cu reprezentări. M-am înșelat, după cum s-a dovedit ceva mai târziu, dar inițial eu am conceput ceea ce va deveni romanul *Oameni și umbre...* rodul acelor ani, ca pe un roman-eseu, în care eu mi-aș fi dat un certificat de existență autentică, pe alt plan decât al unui om între oameni. În nici un caz nu aș fi năzuit să fac o cronică a faptelor trăite de mine, ci să ofer o „vedenie” cum ar fi spus Mateiu Caragiale, în idealitatea pe care mi-o închipuiam împotriva tuturor celor trăite efectiv.” (“Litere”, nr. 8-9, 2004) De ce face această specificație Alexandru George? S-a simțit nedreptățile de către alți critici? Nu cred că acesta a fost scopul principal, ci faptul că, până la scrierea acestor articole, Alexandru George nega influența autobiograficului în operele sale și, de fiecare dată, le declara ca fiind proze cu o semnificație aparte. Acum aflăm că sunt documente care atestă specificul vremii în care el, dar și mulți colegi de generație s-au luptat să răzbească în ciuda tuturor impedimentelor din partea regimului comunist.

Dacă *Oameni și umbre, glasuri, tăceri* este rezultatul imaginației autorului, *Seara târziu* constituie “documente de epocă, atestate ale unei existențe auctoriale și ale unei anume societăți în curs de dispariție.” (“Litere”, 8-9, 2004) Acest declarat roman, *Seara târziu*, este un “dosar de documente”, file din viața tânărului Alexandru George aflat în căutarea definirii personalității sale, hoinărind pe străzile Bucureștiului fără vreo implicare emoțională în relațiile cu oamenii cu care interacționează frecvent sau cu cei pe care îi întâlnește întâmplător, iar această diversitate a operelor lui dată de pendularea dintre ficțiune și realitate vine din “sentimentul datoriei nu doar față de acel necunoscut numit «eu însumi»”.

Articolele lui Alexandru George poartă amprenta confesiunii, iar ca dovadă a acestui lucru stă chiar un paragraf din articolul intitulat “Când am să tac”: “Eu sunt convins că lucrurile nu vor rămâne încremenite și că peste puzderia de articole pe care le-am lăsat pe hârtie (vor trece cândva unele priviri atente... și tot așa de convins sunt că pentru ceea ce am spus eu voi fi ascultat cu mai mult interes și plăcere de abia când voi începe să fac ceea ce nu am făcut încă, adică să tac.” (“Litere”, nr. 8-9, 2004) Dezamăgit de lipsa interesului pentru lectură care este prezent în rândul tinerilor., scriitorul târgoviștean își exprimă o dorință, care de mult îl frământa, și anume: întreaga operă a sa să fie analizată cu mult mai mult interes și cu mult mai multă pasiune de iubitorii de artă literară fără ca însuși autorul să mai intervină pentru clarificarea lucrurilor, ci adevărul și esența scrierilor să reiasă din rândurile așternute pe hârtie.

Revenind la o pledoarie “pentru o societate a artei”, diaristul Alexandru George face un tur al însemnărilor asupra rolului artei în societatea românească. Deși, de multe ori a fost considerat ca fiind unul dintre criticii cu o viziune realistă în ceea ce privește efectele totalitarismului asupra artei, Alexandru George face afirmații după înlăturarea regimului de la putere pentru că nu mai are de ce se teme. Dacă ar fi criticat comunismul în plină perioadă de desfășurare, ar fi suportat și el consecințele așa cum au pățit alți literati curajoși ai vremii.

George considera că susținătorii comunismului “nu au iubit arta, deși au vorbit mult de ea, s-au ocupat de ea și de cei care o produceau”, ci au încercat să și-o atribuie pentru ca reprezenta o amenințare pentru regim. Această amenințare venea sub o formă artistică. În perioada totalitarismului din România în care cetățeanului îi erau suprimate multe drepturi, el mai putea găsi alinare în operele de arta, iar pentru că arta, implicit și literatura, se bucura de o mare popularitate, fiind o metodă prin care scriitorii își puteau exprima liber resentimentele, aceiași cetățeni puteau să împărtășească gândurile cu cel care le-a așternut pe hârtie.

Literatura despre care vorbim aici e arta care “aparține sectorului spiritual din realitatea umană și din viața de toate zilele a omului, unul total opus „materialismului” afișat de comuniști și susținut cu toate mijloacele teoretice. Nevoia de artă se dovedea caracteristică omului, a celui mai redus ca inteligență sau mai primitiv. Trebuia, atunci, fabricată o artă pentru popor, o ofertă cât de cât, și aceasta nu putea fi decât o expresie degradată a adevăratei arte, una accesibilă deopotrivă înțelegerii celor mulți și posibilităților lor materiale, așadar Kitschul.” (“Litere”, nr. 10, 2004) Nevoia de evadare în artă era simțită chiar de oamenii “săraci” din punct de vedere intelectual, de cei care doreau să găsească un seamăn cu care să împărtășească simțirile. Chiar dacă se simțea destul de acut această sete de cunoaștere în rândul poporului, tot Alexandru George afirmă că ea nu era accesibilă oricui, pentru că, deși oamenii de rând râvneau cel mai mult la ea, arta trebuia să fie meșteșugită de cei care erau înzestrați cu harul creației.

“Arta a fost siluită și învăluită în tot felul de formule pentru a i se obnubi specificul, dar a rămas – în singurul mod în care îi îngăduia minciuna comunistă, adică în poziție echivocă, practic vorbind tolerată, controlată și permanent suspectată. Prin reducerea de tiraje în cazul cărților, prin spectacole puține de adevărată artă, ea devenea o afacere ezoterică, dacă nu un adevărat mister; cinematografia, arta cea mai populară, a fost cea mai năpăstuită.” (“Litere”, 10, 2004) Publicul căruia Alexandru George adresa aceste cuvinte era unul ales, nu dorea neapărat să reîmprospăteze memoria celor care au trait în acele vremuri comuniste, ci, mai degrabă, dorea să atragă atenția asupra publicului tânăr, care nu a simțit pe pielea lui repercursiunile totalitariste, pentru a valorifica mult mai mult arta care a luat naștere în ciuda tuturor opreliștilor și de a nu încuraja falșii artiști.

“Eliberarea” din comunism în rândul artei, așa cum o numește Alexandru George, este percepută ca o desfrânare, “descătușarea e în toi, chiar dacă ia calea deviată a obsesiei sexuale, a manifestărilor haotice, dorit spontane și prin rezultate, para-artistice”. (“Litere”, 10, 2004) Entuziasmul libertății a luat forma dezumanizării prin sexualitate, monstrous și haotic, toate mediatizate, iar această manifestare era rezultatul educației pe care o primeau tinerii. Ceea ce făceau tinerii prin “nou” nu era artă conform viziunii publicistului apropiat ca viziune artistică spiritului târgoviștean, era o dezlănțuire a sinelui în spiritul libertății.

Părerea conservatoare a lui Alexandru George este reflectată în acest articol, văzându-se clar atitudinea pe care o adoptă față de noua literatură. Acest lucru este datorat și faptului că scriitorului i-a fost dat să traverseze mai multe epoci literare și să le perceapă asemeni propriilor trăiri. Mai mult decât atât, fiind educat în spiritul “Școlii de la Târgoviște”, Alexandru George nu preia de la tinerii literați decât dorința de libertate, “desfrăul artistic” fiind lăsat în seama extravaganților.

Mergând pe linia subiectelor abordate de Alexandru George în periodicele sale articole, este remarcantă tema din “Urcând și coborând trepte sociale”. Introducerea acesteia nu se abate de la tiparul cu care autorul și-a obișnuit publicul, el valorificând o altă “povestioară” din tinerețile lui și ajungând la “atacul” propriu-zis: rolul social al unui individ și pașii pe care trebuie să îi parcurgă aceasta pentru a beneficia de o carieră de succes. Fiecare relatare experiențială devine punct de plecare pentru publicistică, de exemplu, aici, amintește

de spălatul rufelor și influența acestuia în viața cotidiană a unui cuplu sau chiar a fratelui său. Care este scopul acestei relatări? Acela de a-și concepe prelegerea în așa maniera încât să nu ofenseze direct “personajele” care vor constitui ancorele în susținerea ideii de “parvenit”. Din această cauză, articolul capătă valențe artistice și nu doar argumentative. Toate demersurile scriitoricești din acest articol au ca punct de plecare fraparea lui Alexandru George văzând o afirmație a lui Marian Popa, care se prezentase ca fiind “fiul unei spălătorese”. Pornind de la această afirmație, publicistul nu face altceva decât să aprecieze sinceritatea lui Marian Popa pentru ca mai apoi să o folosească drept argument pentru alte cazuri din literatură, “cazurile” reprezentând situațiile unor scriitori care au apreciat sau au negat rădăcinile lor genealogice.

Tema dezbătută aici are ca scop principal atragerea atenției asupra demnității omului de a-și recunoaște originile indiferent de poziția pe care o ocupă individul respectiv în perioada sa de glorie, iar familia și locul de proveniență nu trebuie să constituie un impediment în parcurgerea drumului către succes. În susținerea afirmațiilor sale, Alexandru George menționează câteva exemple din literatura română atât a prezentului, cât și a trecutului, iar aceste exemple nu sunt alese la întâmplare, ci sunt personalități cu care autorul articolului a interacționat direct, polemici, sau indirect, afirmații critice, și pe care le “atacă” sub o altă formă decât cea tradițională, a criticii propriu-zise. Justa observație a lui Alexandru George maschează, de fapt, anumite resentimente pe care acesta le poartă unor camarazi, așa cum este cazul lui G. Călinescu, despre care afirmă în mai multe eseuri ale sale că este “un spectacol agreabil, mereu în contradicție cu ceea ce gândeam eu (Alexandru George)” (“Litere”, 11-12, 2004), iar că *Scrinul negru* este un roman care nu ar trebui recomandat spre lectură. Din acest articol reiese faptul că temele mai demult dezbătute în studiile sale critice sunt reamintite în articole de acest gen tocmai pentru a reînvia volumele ce au fost deja părăsite pe rafturile bibliotecilor, vizând în mod direct publicul tânăr, contemporan eseistului.

Scopul informativ al unui articol de revistă este respectat de Alexandru George până la capăt, iar spiritul critic nu îl părăsește nici în încheierea articolului în care ține să menționeze faptul că, după publicarea acestui articol, Marian Popa, care inițial, în *Istoria de azi pe mâine*, îl considera pe Alexandru George un “un Borges al literaturii române”, și-a retras afirmațiile în care aprecia literatura lui Alexandru George și, mai mult decât atât, a precizat care era statul mamei sale, acela de “spălătoreasă regală”.

Reacțiile adverse în urma lecturii articolelor lui Alexandru George din revista “Litere” sunt numeroase și nu numai din partea scriitorilor contemporani, care au fost vizați în mod direct și care constituie ei înșiși subiect de discuție, așa cum a fost cazul lui Marian Popa, ci și din partea altor autori de articole literare și, implicit, critici literari, cum este Gheorghe Grigurcu.

Tot în ideea autoprecizărilor, Alexandru George mai dedică un număr în revista “Litere” intitulat *Literatură de sertar și de buzunar*, care vine ca o confirmare a ceea ce reprezenta activitatea scriitoricească a lui Alexandru George atât din punct de vedere literar, cât și publicistic, însuși autorul afirmând faptul că: “De numeroase ori, chiar și în paginile revistei de față, mi-am evocat anii adolescenței și ai perioadei mele de formație umană și intelectuală și am arătat că vocația literară nu mi-a fost proprie, ba chiar structural eram opus acesteia, iar amanții sau favoriții muzelor nu m-au atras, chiar dacă am întâlnit vreo câțiva.” (“Litere”, 1, 2005) Ideea pe care o conturează Alexandru George în articolul său este cea care face referire la scriitorii care au ales să se afirme într-o formă sau alta sau la cei care au preferat să rămână în anonimat în ciuda vocației lor artistice. Pe lângă algerea subiectivă pe care o face Alexandru George în vederea exemplificării, acesta remarcă și motivele care au înăbușit multe talente în umbra totalitarismului, “o dată cu dictaturile de dreapta, numai literatura legionară supraviețuind prin unele piese valoroase și caracteristice”. (“Litere”, 1,

2005) Exemplele alese spre a completa lista celor care au pledat pentru o carieră “de buzunar” ascund intenția lui Alexandru George de a aprecia hotărârea proprie de a deveni el însuși un scriitor de buzunar, de a-și ține în sertar scriiturile până la momentul oportun, tocmai pentru a nu intra în conflict cu ceea ce se numea “comunism”. Astfel, declară chiar el “...Și totuși, mie îmi place să evoc silueta poetului boem, care-și ținea versurile în buzunarul de la spate al pantalonilor, le da în secret acelui amic spre lectură, le lua la fel de grăbit și de misterios, pentru a-i oferi alte pagini scrise între timp”. (“Litere”, 1, 2005)

Mai departe, în articolele sale, tot Alexandru George problematizează justețea cu care sunt acordate unele premii, mai exact cele de natură culturală, iar remarca sa în această situație este cât se poate de reală: “În materie literară, se procedează mai simplu: se premiază autorul, nu opera întâmplător „scoasă” de o editură între anumite date calendaristice”. (“Litere”, 2, 2005) Ideea afirmării prin premii și distincții este o modalitatea de evidențiere a individului prin globalizare a calității, dar adevărul este cu totul altul, și anume: în spatele oricărui succes se află un interes. Așadar, și de această dată, Alexandru George alege dezbaterăa unei probleme de interes public, evidențiind și influența democraticului asupra evoluției literaturii contemporane, “În ultima vreme suntem invadați de voința de a „distruge” valorile literare prin sistemul foarte „democratic” al plebiscitelor [...]; acum trebuie să vorbească poporul prin delegați, la rândul-le aleși democratic” (“Litere”, 2, 2005), fapt cu care nu este de accord, deoarece, în această manieră, “relațiile” favorizează succesul, care, de cele mai multe ori, nu este susținut, mizându-se pe cantitate, și nu pe calitate. Pentru ca fair-play-ul să fie prezent în susținere, Alexandru George se justifică: “Gustul e al fiecărui om, dar când ajunge a fi o virtute, prin educație și rafinare, am pășit deja în aristocrație: succesul popular nu-i prea stă bine.” (“Litere”, 2, 2005)

Scrisul articolelor lui Alexandru George emană veselie și, totodată, incită la lectură tocmai prin amintirile care sunt presărate în corpul textelor și care, de cele mai multe ori, sunt păreri critice. Atenția lui Alexandru George este centrată mai degrabă pe elementele care țin de cultură, cele care interacționează cu critica literară, de problematizările unor critici literari contemporani. Abordarea subiectelor de către Alexandru George în revista cu care colaborează este una francă, dând culoare articolelor sale datorită viziunii scriitoricești, care, de cele mai multe ori, contrariază critica actuală. Discursul publicistului Alexandru George are puncte de pornire diverse tocmai pentru a reuși să formuleze concluziile imprevizibile, cu notații picante spre atragerea auditoriului. Scopul scrierilor sale nu este acela de a scrie pentru el însuși, ci exclusiv pentru urechi străine, fapt observabil din caracterul ironic și amuzant al propozițiilor formulate în articolele sale.

Acknowledgements

Această lucrare este susținută prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POS DRU), ID134378 finanțat din Fondul Social European și de către Guvernul român.

BIBLIOGRAPHY:

- Cristea, Tudor. *Realitate și ficțiune*. „Litere”, anul I, nr. 6, septembrie 2000, p. 8-10
 Dimisianu, Gabriel, *Lumea criticului*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000
 George, Alexandru, *Capricii și treceri cu gânduri prin spații*, Editura Albatros, București, 1994
 George, Alexandru, *Constatări în curs și la fine*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2002
 George, Alexandru, *Semne și repere*, Editura Cartea Românească, București, 1971

- Petrescu, Victor, *Alexandru George 75. Scriitorul și Târgoviștea*. „Litere”, an VI, nr. 4(61), 2005, p. 28-29
- Stan, Mihai. *Confreria. Convorbiri și confesiuni* [Interviu], Târgoviște, Ed. Bibliotheca, 2009, p. 165-175
- Ungureanu, Cornel, *Alexandru George și vremea jurnalelor*, O, 1998
- Ungureanu, Dumitru. „Cenușa unei greșeli. In memoria lui Alexandru George”, „Litere”, anul XIII, nr. 11-12(152-153), noiembrie-decembrie 2012, p. 45-46
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_1_2005/litere_nr_1_2005.php
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_10_2004/litere_nr_10_2004.php
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_11_12_2004/litere_nr_11_12_2004.php
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_2_2004/litere_2_2004.php
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_2_2005/litere_nr_2_2005.php
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_3_2004/litere_3_2004.php
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_3_2005/litere_nr_3_2005.php
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_4_2005/litere_nr_4_2005.php
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_4_5_2004/litere_nr4_5_2004.php
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_5_2005/litere_nr_5_2005.php
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_6_2004/litere_nr_6_2004.php
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_7_2004/litere_nr_7_2004.php
- http://www.bibliotheca.ro/reviste/litere/nr_8_9_2004/litere_nr_8_9_2004.php

MILAN KUNDERA: THE ESSENTIAL NOTE, AN ANTI-KITSCH STRATEGY

Andreea Ivan, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: In Hermann Broch's essay, Evil in the Value-System of Art, kitsch is seen as reactionary, repetitive, confounding the ethical category with the aesthetical one, with its sole interest in pleasing its audience. Kitsch opposes thus the "good" work, the one which seeks to give form to the yet not-formed. In line with Broch's essay, two Central-European writers condemn kitsch and devise strategies to oppose it: Adolf Loos identifies it with the ornament, which is a crime against social and cultural progress, whereas Milan Kundera's narrative techniques – his art of the ellipsis, variations and polyphony – are bound to the principle of the essential note. Going "to the heart of things" allows for a thorough exploration of the yet incomplete thematic possibilities of the European novel.

Keywords: Kundera; kitsch; Broch; Loos; essential note

Într-unul dintre cele mai cunoscute studii despre kitsch, „Răul din sistemul de valori al artei”, semnat de Hermann Broch, diferenţa dintre artă şi kitsch nu este una de grad, ci de gen: cele două sunt esenţialmente distincte¹. Operei de artă îi sunt caracteristice deschiderea, originalitatea şi iraţionalitatea, ale cărei formule sunt imitate de sistemul închis şi raţional al kitsch-ului. Conform caracterului său reacţionar, kitsch-ul împiedică formarea ne-formatului şi refuză să dezvolte valorile estetice existente.

Adolf Loos, numit de Theodor Adorno „inamicul kitsch-ului vienez”, condamnă ornamentul pentru că acesta reprezintă „un vestigiu al unor timpuri mai primitive”² şi consideră că înlăturarea ornamentului este un imperativ al evoluţiei culturale. Este exact ceea ce Milan Kundera numeşte conştiinţa „conştiinţa continuităţii”, capacitatea umană care depistează şi respinge anacronismele. Tehnicile romaneşti pe care romancierul de origine cehă le teoretizează în volumele *Arta romanului* şi *Cortina* au un caracter anti-kitsch; acestea selectează numai detaliile relevante pentru economia romanului şi elimină în acelaşi timp elementele inutile, ornamentale.

Răul din sistemul de valori al artei³

Moartea este singura modalitate prin care absolutul pătrunde în viaţa reală. Intuindu-i imediatetea copleşitoare, sufletul uman are sarcina de a se apăra contrabalansând-o prin absolutul vieţii şi civilizaţiei umane care îşi găseşte expresia în actul de a fi uman, adică stabilind şi creând valori; valorile sunt cele care anulează şi înfrâng non-valoarea prin excelenţă: moartea.

Toate acţiunile umane ţintesc la formarea de valori. În pretenţia lor de a da o formă iraţionalului, toate acţiunile formatoare creează simultaneitate din secvenţialitate, altfel spus creează obiecte existente în spaţiu. Într-un set de valori dat, orice acţiune etică atrage după

¹Ruth Kluger, „Kitsch and Art: Broch's Essay «Das Böse im Wertsystems der Kunst»”, în Paul Lützeler, L., Konzett, M., Riemer, W., Sammons, C. (coord.), Hermann Broch : Visionary in Exile, Camden House, Rochester/Woodbridge, 2003, p. 14.

² Miriam Gusevich, „Decoration and Decorum, Adolf Loos's Critique of Kitsch”, în New German Critique, nr. 43/1988, p. 101.

³ Hermann Broch, „Evil in the Value-System of Art”, în *Geist and Zeitgeist : The Spirit in an Unspiritual Age*, Counterpoint, New York, 2002, pp. 3-41.

sine un rezultat estetic pozitiv, adică frumos, iar un rezultat estetic pozitiv indică o acțiune etică bună. O acțiune etică trebuie să respecte autonomia (adică valoarea și adevărul intrinsec) fiecărui sistem de valori rezonând cu natura epistemologică a artei, cu descoperirea de noi perspective și forme de a vedea și experimenta.

Pentru fiecare sistem de valori există încă un sistem complet identic care îi seamănă trăsătură cu trăsătură și care este, totuși, opusul său întrucât îi lipsește viziunea spre un țel infinit. Acesta își îndreaptă privirea către ideile preformate și rigide, astfel încât are loc inversarea preexistentului și a preformatului cu/în starea haotică a necunoscutului. Scopul irațional este raționalizat: exigența estetică se bazează pe trecut *per se* pe care îl nominalizează ca fiind țelul său, în ciuda faptului că este fals, și îl ridică la rangul de valoare-subiect falsă, purtătoarea răului ale cărei exigențe anti-etice intervin în evoluția vie a sistemului original.

Esența kitsch-ului este confuzia dintre categoriile etice și estetice: romanul kitsch nu descrie lumea cum este ci cum ar vrea să fie, utilizând mijloace de sporire a efectului verificate și limitate cantitativ. Kitschul este subiectul influenței dogmatice a trecutului; prin urmare, acesta nu încearcă să își procure vocabularul realității direct din lume, ci aplică vocabulare deja folosite pe care le rigidizează în clișee; se întoarce la istoric prin respingerea bunăvoinței și a creației cosmice a valorilor.

Kitschul prezintă lumea fără să o formeze mai departe, încercând și eșuând să simultaneizeze timpul căci cunoașterea iraționalului stagnează, iar kitschul se eschivează în fața morții și nu o anulează, în ciuda scopului scopul său declarat. Cel care creează kitsch poate fi evaluat numai prin prismă etică, fiind un criminal care dorește răul radical de vreme ce încearcă să amâneze neducând mai departe formarea necunoscutului; acesta se va folosi de orice mijloace în numele efectului frumuseții.

Ornament și crimă

Arhitectul austriac Adolf Loos semnează în anul 1908 eseul *Ornament și crimă* în care condamnă persistența ornamentului în viața modernă. În primul rând, el expune ideea conform căreia până la maturizare omul trece prin aceleași stadii prin care a trecut civilizația în care trăiește: anume, la doi ani nivelul său de înțelegere al lumii este aidoma unui papuaș, la patru ani aidoma unui teuton, la șase ani asemenea lui Socrate, iar la opt asemenea lui Voltaire. Comportamentul unui papuaș, de pildă, nu se pliază ținutei omului modern: dacă pentru primul este normal să își tatueze fața, pentru cel din urmă o astfel de acțiune este considerată revoltătoare sau excentrică. Evoluția culturală se dezvoltă ireversibil astfel încât reluarea mijloacelor anterioare momentului nostru de evoluție culturală pare defazată sau degenerată.

Cultura este atât de evoluată încât nu mai necesită crearea unei noi forme de decorațiune pentru a-și defini stilul; dimpotrivă, în acest stadiu, cultura se definește prin înlăturarea ornamentului din articolele de uz casnic fiindcă omul a înțeles finalmente că ornamentul nu îmbunătățește calitatea vieții. De pildă, omul modern știe faptul că o tabacheră simplă își îndeplinește funcția la fel de bine ca una ornamentată, iar din punct de vedere estetic acesta o preferă pe cea dintâi.

Nu numai că ornamentul nu mai este expresia vremurilor în care trăim, ci el este o „crimă”⁴ împotriva economiei naționale, sănătății oamenilor și a dezvoltării culturale. Ornamentul se devalorizează ușor iar munca, banii și materialele oamenilor se irosesc. Mai

⁴ Adolf Loos, „Ornament și crimă” în Sarnitz, August, *Adolf Loos 1870-1933: Arhitect, critic al culturii, dandy*, Taschen/ NOI Media Print, București, 2004, p.86).

mult decât atât, ornamentul afectează sănătatea oamenilor deoarece aceștia muncesc mai mult la realizarea unui produs ornat care costă la fel cu unul nedecorat.

Ornamentul nu mai este legat organic de cultura noastră și nici nu mai este expresia culturii noastre și nici nu mai are potențial de dezvoltare. Nici un contemporan cu un nivel de cultură ridicat nu va mai produce ornamente deoarece s-a rafinat și subtilizat; înlăturarea ornamentului indică forță mentală și eficientizarea activităților umane.

Conștiința continuității

La Milan Kundera, evoluția culturală este sinonimă cu ceea ce romancierul numește „conștiința continuității”, inerentă fiecărui om și cu ajutorul căreia putem ordona o suită de evenimente; de pildă, cunoscând opera unui autor îndeaproape putem înscrie fiecare operă într-o etapă de creație specifică: Kundera afirmă că Apollinaire nu ar fi putut scrie *Alcools* după *Calligrammes*; dacă acesta ar fi fost cazul, toată creația acestuia din urmă ar fi avut alt sens⁵. Așadar, există o direcție în artă, un sens spre care se îndreaptă toate creațiile atribuite acesteia. Nu este vorba despre faptul că toate operele artistice realizate până în momentul actual al dezvoltării artei sunt desconsiderate sau înlăturate, ci de faptul că ele reprezintă etape încheiate și prețuite care nu pot fi, însă, reluate: chiar dacă cel mai înzestrat compozitor contemporan ar crea o sonată asemănătoare celor compuse de Beethoven și chiar dacă i-ar egala măiestria, lucrarea ar fi percepută ca anacronică și necuviincioasă⁶.

Același lucru este valabil și pentru scriitorii și operele care alcătuiesc „Istoria personală a romanului” lui Milan Kundera, între care îi menționăm pe Hermann Broch și pe Robert Musil. Romancierul își exprimă deschis admirația pentru aceștia și consideră că este necesar să le continue eforturile de creație. Ambiția unui romancier, spune Kundera, nu este de a-și depăși predecesorii, ci de a observa ce ei nu au observat căci „descoperirea Polului Nord nu face să devină caducă descoperirea Americii.”⁷. Valoarea unei opere estetice se validează prin încadrarea în evoluția artistică a unei arte care nu permite repetiții. Reluarea descoperirilor din alte epoci culturale este defazată, indică atașare de perioade trecute și implicit incapacitate de adaptare la actualitate.

Conștient de acest lucru, Milan Kundera continuă tradiția romancierilor central-europeni de la care se revendică și avansează în interogarea temelor existențiale ale omului.

Detaliul semnificativ

Scriitorul de origine cehă își construiește romanele plecând de la niște cuvinte-teme pe care le dezvoltă, astfel încât romanul explorează exhaustiv teme sau situații existențiale, cum este cazul romanului *Cartea râsului și a uitării*, explorări ale celor teme pe care le anunță titlul. Fiindcă tratarea completă și temeinică a unei teme necesită spațiu întins (a se vedea, de pildă, romanul *Omul fără însușiri* scris de Robert Musil care, deși are aproximativ 1400 de pagini, nu este terminat) romancierul adoptă tehnica detaliului semnificativ și utilizează numai acele elemente relevante în examinarea temei existențiale adică, împrumutând cuvintele lui Milan Kundera, se merge „în miezul lucrurilor”⁸. În romanul *Insuportabila ușurătate a ființei*, cititorului i se oferă numai elementele relevante temei corpului și a relației Terezei cu mama sa; clarificarea acestora din urmă nu necesită informații din alte arii biografice.

⁵Milan Kundera, *Cortina*, Humanitas, București, 2008, pp. 9-10).

⁶*Idem*, pp. 10-11.

⁷*Idem*, p. 22.

⁸Milan Kundera, *Arta romanului*, Humanitas, București, 2008, pp. 91-92.

Scriitorii tratează aceleași teme, dar ceea ce le particularizează este modul în care sunt abordate. Acestea reprezintă material vast pe care Milan Kundera îl comprimă cu ajutorul unei serii de tehnici romanești: acesta utilizează elipsa, variațiunile și nu în ultimul rând polifonia. Elipsa permite numai notei esențiale să existe, salvând astfel „ușurința ansamblului”⁹ și susținând funcționarea tehnicii variațiunilor; dacă elipsa selectează numai elementele relevante, variațiunile combină toate elementele semantice și formale ale operei sale în așa măsură încât regăsim în interiorul romanului narațiune romanească, eseu ironic, fragment autobiografic, fapt istoric și porțiuni fanteziste¹⁰. Romanul este forma care grație polifoniei permite integrarea domeniilor variate de cunoaștere cu scopul de a contura plurivalent o situație. Vocile din roman sunt egale, depind de temă și o luminează totodată. De pildă, în romanul *Gluma*, patru naratori care nu știu nimic unul de celălalt ajută cititorul să capete o imagine completă a anumitor evenimente din viața personajului Ludvik; fiecare narator adaugă informații de relevanță egală pentru cunoașterea exterioară și interioară a unui personaj.

Acknowledgements

This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government.

BIBLIOGRAPHY:

- Bloom, Harold (ed.), *Milan Kundera*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2003.
- Broch, Hermann, *Geist and Zeitgeist: The Spirit in an Unspiritual Age*, Counterpoint, New York, 2002.
- Gusevich, Miriam, „Decoration and Decorum, Adolf Loos's Critique of Kitsch”, în *New German Critique*, nr. 43/1988, pp. 97-123.
- Kluger, Ruth, „Kitsch and Art: Broch's Essay «Das Böse im Wertsystems der Kunst»”, în Paul Lützeler, L., Konzett, M., Riemer, W., Sammons, C. (coord.), *Hermann Broch : Visionary in Exile*, Camden House, Rochester/Woodbridge, 2003.
- Kundera, Milan, *Arta romanului*, Humanitas, București, 2008.
- Kundera, Milan, *Cartea râsului și a uitării*, Humanitas, București, 2008.
- Kundera, Milan, *Cortina*, Humanitas, București, 2008.
- Kundera, Milan, *Gluma*, Humanitas, București, 2006.
- Kundera, Milan, *Insuportabila ușurățate a ființei*, Humanitas, București, 2007.
- Le Grand, Eva, *Kundera sau memoria dorinței*, Albatros, București, 2003.
- Loos, Adolf, „Ornament și crimă” în Sarnitz, August, *Adolf Loos 1870-1933: Arhitect, critic al culturii, dandy*, Taschen/ NOI Media Print, București, 2004.
- Roth, Philip, „The Most Original Book of the Season” în *The New York Times*, 30 noiembrie 1980, disponibil online la adresa <https://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-roth.html>.
- Ungureanu, Delia, „Milan Kundera: romanul poetic și poetica romanului” în *Observator cultural*, octombrie 2008, nr. 447, disponibil online la

⁹Eva Le Grand, *Kundera sau memoria dorinței*, Albatros, București, 2003, p. 104.

¹⁰Philip Roth, „The Most Original Book of the Season” în *The New York Times*, 30 noiembrie 1980, disponibil online la adresa <https://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-roth.html>.

http://www.observatorcultural.ro/Milan-Kundera-romanul-poetic-si-poetica-romanului*articleID_20687-articles_details.html.

Ursu, Horia, *Milan Kundera Studiu monografic*, Teză de doctorat, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, 2001.

ANTAGONISMS AND LANGUAGE TRAGEDY IN EUGEN IONESCU'S EARLY WORKS

Deak Julia, PhD Student, University of Bucharest

*Abstract: The archetype of Ionesco's paradoxes derives from a permanent struggle between assertion, negation and interrogation: "Torn between the horror of living and the horror of dying." Another "punctum saliens" of his antagonisms is represented by his "national identities" – French and Romanian. He hated the word "patrie" as it was synonymous to "father's country", or, for the child Eugen Ionescu, home could be only one: the place where his mother lived. Further, his creative universe also lays on a permanent opposition: gossamer-weighted, comic-tragic, usual - unusual, death - "the miracle of being" ... "there is no drama unless there is antagonism". Eugen Ionescu pleaded for an "eternal return" to the archetype: permanent mental schemes of the theater derive all from authenticity drawn as primary model. The opposition between authenticity and visionarism is only apparently paradoxical: just as classicism and avant-garde are co-substantial and tragic is drowning down into comic, just as light is emphasized by the shadows. In Latin, the term "authentēs" designated the author, the guarantor of an authentic transcription of the sensation. The ancient Greek term "aisthanestai", in Latin "aesthetica" designated at his origins only sensation, perception and image. This basic sense of aesthetics is to be revealed in *Note și contra note*: "theater is not the language of ideas" and "the thing that really matters is the flesh and blood of these ideas, their incarnation, their passion, and their life". Imagination eludes the false so that is why theater should not be mimesis. Theater's substance is an amalgamation between revelation, play and absolute freedom: "to make theater means to play". Only then, the theater is genuine, when it abandons any attempt to transpose reality. Imaginative construction is always logical. By consequence, illogical is one's life. Ionescu started doing theater because he hated it. However, he appreciated Puppet Theater. Why? Game of puppets is authentic because it reveals the mechanism. Wires that the puppeteer manipulates reveal the truth. Using the same principle, parody exposes, highlighting the absurd and the irrationality of the world and confronts the mechanism with consciousness. In his early volume *Elegii pentru ființe mici*, *Man is The Puppet* drawn into the clichés and the conventions of a mechanical life. In this context, Deity can only be The Puppeteer.*

Keywords: national identity, conflict, antagonisms, language tragedy, puppets

Antagonismul primordial sau arhetipul, punctum saliens al paradoxurilor ionesciene derivă din permanenta situație între afirmație, negație, interogație și imposibilitatea de a se sustrage ontosului și a condiției sale: „Sfâșiat între oroarea de a trăi și oroarea de a muri.”¹ „Când ai ghinionul de a te fi născut, ar trebui să ai cel puțin consolația să trăiești bine și confortabil. Dacă trăiești rău, e datorită faptului că ai fost înșelat de două ori. Sunt victima unei glume proaste: a cui? Dacă ai ghinionul să trăiești, și dacă ești conștient de lucrul acesta, ar trebui cel puțin să nu-ți fie frică de moarte. Lucrul cel mai absurd este să ai conștiința că existența omenească este inadmisibilă, condiția ei inadmisibilă, insuportabilă și totuși să te agați disperat de ea știind și plângându-te că vei pierde ceea ce nu suporti (...)

Un alt antagonism se concretizează în ceea ce putem numi „Țara mamei VS. Țara tatălui. Această identitate duală devine permanentă sursă de conflict: „Țara mea era pentru mine Franța, pur și simplu pentru că aici am trăit cu mama în copilărie, în timpul primilor ani de școală și pentru că țara mea nu putea fi decât cea în care trăia mama(...) Urăsc cuvântul patrie pentru că el înseamnă „țara tatălui”.²

Astfel, atât universul obiectiv cât și cel creator al autorului se sprijină pe același mecanism al opozițiilor: diafan - ponderos, comic-tragic, banal - insolit, moarte - mirarea de a fi. Opoziția devine o condiție sine-qua-non a dramaturgiei: nu există teatru decât dacă există antagonisme³

Coincidența oppositorum se manifestă în toate registrele creației sale, de la definirea problematicii avangardei „în termeni de ruptură”⁴ – protest împotriva realității și simbolisticii abuzive și arbitrare, a constrângerii și a convenției – până la aparentul paradox al definirii acesteia ca fiind co-substanțială clasicismului.

Autorul pledează pentru o „eternă reîntoarcere” la arhetip: “Mi-am dat seama, în cele din urmă că nu voiam să fac antiteatru ci teatru. Sper că am regăsit intuitiv în mine însumi schemele mentale permanente ale teatrului. La urma urmelor, eu sunt pentru clasicism: aceasta e avangarda.”⁵

Din aceeași perspectivă derivă și afirmația din *Tot despre avangardă* conform căreia: „Avangarda, în realitate nu există; sau mai degrabă, este cu totul altceva decât ceea ce se crede că este [...] e o întoarcere, o restituire. Schimbarea nu e decât aparentă [...], revalorificarea, împrăștierea permanentului.”⁶

Astfel, avangarda nu constituie decât o „variațiune pe aceeași temă”, o re-interpretare a clasicismului.

În concepția lui Eugen Ionescu tezismul și imitația sunt indecente, false și penibile, “un fel de trișare grosolană.” Ionescu pledează pentru primatul autenticului în contextul în care nu exclude imaginarul, ci îl consideră mai încărcat de semnificație decât realitatea cotidiană fiindcă – explică autorul –, „(...)adevărul nostru e în visele noastre, în imaginație) [...] Ficțiunea a precedat știința. Tot ce visăm, adică tot ce dorim este adevărat, mitul lui Icar a precedat aviația(...)nu există alt adevăr decât al mitului(...)tot ce visăm poate fi realizat.

¹https://archive.org/stream/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut_Trecut_Prezent_09_/Eugen_Ionescu_Prezent_Trecut_Trecut_Prezent_09_djvu.txt

²Ibidem

³Eugene Ionesco: *Note și contranote*, pag. 56, Humanitas, București 1992

⁴Op. cit. pag. 10

⁵Op. cit. pag. 147

⁶Op. Cit. pag. 79-83

Realitatea nu e de realizat: ea nu este decât ceea ce este. Visătorul, sau gânditorul, sau savantul e revoluționarul”⁷ – de unde reiese vizionarismul lui Eugen Ionescu.

Schemele mentale permanente ale teatrului își au originea în autenticitatea trasată ca model primordial. Opoziția autenticitate – vizionarism e aparentă și se supune acelorași „legi” conform cărora clasicismul și avangarda sunt co-substanțiale, comicul se îneacă în tragic iar tragicul se revendică de la comic.

În limba latină, termenul *authentēs* desemna autorul, adică cel care garanta autenticitatea transcrierii senzației. De ce senzație și nu idee? Termenul din greaca veche *aisthanestai* preluat în limba latină ca „aesthetica” desemna la origine senzația, percepția, imaginea. Acestui sens primar al esteticii îi subscrie autorul atunci când dezvăluie în *Note și contranote* că „teatrul nu e limbajul ideilor” iar „ceea ce contează este carnea și sângele acestor idei, încarnarea lor, pasiunea, viața lor”⁸.

Astfel, vizionarismul său apare conjugat cu criteriul autenticul. Prin faptul că denunță clișeele realității în tușe groase, se proliferază absurdul, absurd care în aceste condiții nu este altceva decât o restituire a autenticului, de unde și confesiunea autorului:

„Și e numit câteodată absurd ceea ce nu este decât denunțarea caracterului derizoriu al unui limbaj golit de substanța lui, steril, alcătuit din clișee și lozinci; a unei acțiuni teatrale cunoscute dinainte. Însă eu unul, vreau să fac să apară pe scenă o broască țestoasă, să o transform într-un cal de curse; apoi să-l preschimb pe acesta într-o pălărie, într-un cântec, într-un soldat în platoșă, în apă de izvor. Se poate îndrăzni totul în teatru însă e locul unde se îndrăznește cel mai puțin. Nu vreau să am alte limite decât cele ale posibilităților tehnice. Voi fi acuzat că fac music-hall, circ. Cu atât mai bine: să integrăm circul. Autorul poate fi acuzat că e arbitrar: însă imaginația nu e arbitrară, ci revelatoare.”⁹

Lumea imaginată e autentică întrucât exclude falsul. Falsul presupune imitație și tocmai de aceea, teatrul trebuie să se sustragă mimesis-ului. Substanța teatrului o constituie un amalgam de revelație, ludic și libertate absolută – după cum menționa scriitorul, în *Note și Contranote*- „teatru înseamnă să te joci de-a ceva”.

Ludicul și dramaticul se-ngemănează conturând o altă pereche antinomică. Dealtfel, acest aspect e reliefat de Matei Călinescu în *Eugene Ionesco: teme identitare și existențiale*: „Se joacă pentru că suferă și suferă pentru că trebuie să se joace”.¹⁰ Același critic, observa cum „joaca ionesciană” cu cuvintele are „un efect similar, rareori obținut în literatură, celui descris de Roger Caillois în *Les jeux et l’homme* sub numele de *paidia*.

(termenul grecesc pentru joacă de copii haotică, turbulentă, dătătoare de vertij, cum ar fi datul în leagăn sau învârtitul pe loc din ce în ce mai repede, urmat de dezorientare și eventuala cădere pe jos a celui care se învârtește astfel un timp mai îndelungat)...Joaca ionesciană e o *paidia* în și prin limbaj, în și prin literatură, dar și contra limbajului și contra literaturii”¹¹

În concepția lui Ionescu orice încercare de a copia realul și a-l numi teatru e inoportună. Construcția imaginativă în schimb, e logică. Cea care se sustrage logicii e însăși lumea.

Astfel, se explică de ce Eugen Ionescu a început să scrie teatru tocmai fiindcă-l ura. Cu toate acestea, aprecia teatrul de marionete. De ce? Jocul marionetelor e autentic pentru că are resorturile la vedere și demască mecanismul, nu e o copie a realului. Firele pe care le

⁷Op. cit. pag. 46

⁸Op. cit. pag. 10

⁹Op.cit. pag. 73

¹⁰Matei Călinescu: *Eugene Ionesco: teme identitare și existențiale*, pag. 82, Junimea, București, 2006

¹¹Op. Cit. pag. 83-84

mănuiește păpușarul pun în evidență adevărul esențializat. Folosind același principiu, parodia și caricaturalul demască, absurdul scoate în evidență iraționalitatea lumii pe care o confruntă cu ființa, mecanismul cu conștiința.

În volumul *Elegii pentru ființe mici* Marioneta e Omul acaparat de mecanismele clișeeilor, de convenție. În acest context, Divinitatea nu poate fi decât Păpușarul:

„Oamenii-păpuși cântă rugăciunea mută: / Dumnezeu lor are barbă albă. / Oameni-păpuși și duhuri de vată! / Zâmbete de pastă! / Pomi de cauciuc! / Ochi candizi și ficși! / Culorile sunt palide, nu țipă. / Spațiul are doi metri cubi. / Focul e o cârpă roșie și îl iei cu mâna. // Țara asta a mângălit-o, pe carton, un copil. Copilul visează: nu-l trezi.”¹²

Omul-marionetă e precursorul omului fără însușiri, în descendența sa situându-se Jean sau Beranger. Păpușile cântă, dar rugăciunea lor e mută (coincidentia oppositorum) Atributele divinității sugerează aspectul clișeizant al percepției creștine asupra acesteia: „Dumnezeul lor are barbă albă”. Divinitatea și lumea sunt desacralizate.. Diafanul devine ponderos (ex: duhurile de vată).

Vată, pastă, cauciuc, spațiu, cârpă, țara mângălită pe un carton – înlocuiesc viul, vegetalul, focul- element vital, umanul, realul, diafanul - căroră le substituie artifex-ul, copia, kitschul, materia opacă. Viziunea poeziei este aceea a omului reificat și a universului desacralizat.

Poezia sugerează falsitatea și vacuitatea lumii, convențiile căroră ne supunem, clișeele pe baza căroră ne întemeiem existența precum și absența unui sistem axiologic. Coordonatele la care ne raportăm în lume nu doar trasează limite, ele însele se constituie în limite ale percepției și cunoașterii.

Nu putem exprima ceea ce nu putem reduce la un concept pe care mintea noastră să-l cuprindă iar limbajul să-l poată exprima. Suntem, prizonierii propriului nostru limbaj. Poezia, fiind un produs al imaginației are o logică perfectă, deoarece constituie un univers autonom ce nu poate fi analizat prin comparație, sistemul de referință fiind inexistent. Ficțiunea nu poate fi irațională. Irațională poate fi, în consecință numai lumea.

Moartea păpușii devine o parodie la moartea Omului, relativizată prin inserția de comic la sfârșitul poemului cu valențe postmoderne:

„S-a fărîmat/ păpușa care mișca mîna dreaptă,/ cînd trăgeai sfoara stîngă,/ și piciorul stîng,/cînd trăgeai sfoara dreaptă./Acum nu mai mișcă nimic./Și nimeni nu poate face nimic./ Nimeni nimic./Gata./Ea are ochiul bleg și plîngăreț,gura strîmbă,și din cot, și din cap și din gît:/târîțe, târîțe, târîțe./N-avea numai târîțe în ea./Sîngele s-a scurs și nu s-a văzut./Dar viața a rămas sugrumată,și vîrîță aici printre paie,/printre sdrențe ,printre lemne,/sub pupila bleagă de cîrpă./ Nu este pentru nimeni un păcat./Păpușa era o păpușe caraghioasă/și julită (la nas). (*Elegie pentru păpușa cu târîțe*)¹³

Poezia lui Eugen Ionescu sintetizează, în manieră esențializată, în nucleu, absurdul viitoarelor drame. Viața e „sugrumată”, încorsetată într-un înveliș opac și derizoriu: târîțe, paie, sdrențe, cârpă. Materie inertă, ordinară, din care nu transpare niciun dram de sacralitate.

Cuvântul nu constituie măsura tuturor lucrurilor, iar teatrul nu este un teatru exclusiv al cuvântului, întrucât, acesta nu are un limbaj autonom. Cuvântul e tribut ar și altor forme de gândire sau manifestare: filosofia, științele. Astfel, cuvântul reprezintă numai unul dintre instrumentele de lucru ale teatrului „teatrul are un fel propriu de a folosi cuvântul, și acesta e dialogul, cuvântul de luptă, de conflict.”¹⁴

¹²Eugen Ionescu: *Elegii pentru ființe mici*, Editura Jurnalul Literar, București, 1990

¹³Eugen Ionescu: *Elegii pentru ființe mici*, Editura Jurnalul Literar, București, 1990

¹⁴Eugene Ionesco: *Note și contranote*, pag. 56, Humanitas, București 1992

Modalitatea pe care o găsește scriitorul pentru a-l teatraliza este deconstrucția, purificarea de norme, dezbrăcarea de rol și de semantică, de gramatică în general. Deconstrucția limbajului nu înseamnă moartea limbajului, la fel cum nihilismul nietzschean numai constată golul, absența. Tragedia se naște din neputința de a cuprinde semnificațiile.

Tragedia limbajului se naște din neputința de a cuprinde semnificațiile cuvântului. De aceea, Eugen Ionescu propune o alchimie a verbului: „ducându-l la paroxism pentru a da teatrului adevărata lui măsură, care stă în lipsa de măsură; verbul însuși trebuie întins până la limitele lui ultime, limbajul trebuie aproape să explodeze, sau să se distrugă, în neputința lui de a cuprinde semnificațiile”¹⁵

A distruge cuvântul înseamnă a-l absolvi de orice funcție comunicativă sau pragmatică, înseamnă a-l confrunta cu el însuși, înseamnă demascarea convenției. Semantizarea acestuia este artificială. Cuvântul dezbrăcat de sens e cuvântul autentic, nu cuvântul-vehicul. Forma lipsită de semnificație e arhetipul, „sôma cuvântului”.

Teatralizarea cuvântului înseamnă demascarea convențiilor de limbaj iar absurdul coincide cu demascarea convențiilor existenței. Teatrul devine sinonim jocului „de-a transcenderea limitelor”. Această de-mascare e dyonisiacă și orgiastică în felul în care Nietzsche definește acest termen în *Amurgul idolilor* – ca stare care precede ordinea, haosul cu eflorescența sa de senzații, ilimitatul:

„Rațiunea în limbă: ce muiere bătrână și vicleană! Mă tem că nu scăpăm de Dumnezeu pentru că încă mai credem în gramatică”¹⁶(...) Faptul că artistul pune aparența mai presus de realitate nu reprezintă un contraargument adus acestei teze. Căci „aparența” înseamnă aici realitatea încă o dată, atîta doar că selectată, potențată, corectată... Artistul tragic nu e un pesimist — tocmai că spune „da” la tot ce-i îndoielnic și terifiant chiar; el e dionisiac...”¹⁷

Matei Călinescu observă însă în studiul său că La Ionescu/Ionesco lipsa de reguli e numai aparentă, în sensul că ele sunt transgresate voit și haosul e, finalmente, penetrat de mari anxietăți lucide.”¹⁸

Tragic e spiritul Greciei antice care premerge perioadei clasiciste, pentru că tragedia presupune absența unei rezolvări și după cum observă Eugen Ionescu, “Nu poți găsi soluție la ceea ce e de nesuportat și numai ce e de nesuportat este profund tragic, profund comic”...¹⁹

Tragică e opera lui Shakespeare, deoarece trimite la arhetip, la universalile umane, la profunzimile tragediei umane:

“atunci când, detronat, Richard al II-lea e prizonier în celula sa, părăsit, nu pe Richard al II-lea îl văd, ci pe toți regii detronați de pe pământ(...) și credințele noastre, valorile, adevărurile noastre desacralizate, corupte, uzate, civilizațiile care se prăbușesc, destinul. Când Richard al II-lea moare, asist tocmai la moartea a ceea ce am mai scump; eu însumi mor împreună cu Richard al II-lea. Richard al II-lea mă face să devin acut conștient de adevărul veșnic, că uităm, de-a lungul istoriilor, acest adevăr la care nu ne gândim și care e simplu și nesfârșit de banal:

eu mor,
tu mori,
el moare.”²⁰

¹⁵Idem

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor*, pag. 34, Humanitas, București, 2012

¹⁷ Op. cit. pag. 35

¹⁸Matei Călinescu: Eugene Ionesco: teme identitare și existențiale, pag. 83-84, Junimea, București, 2006

¹⁹Eugene Ionesco: *Note și contranote*, pag. 59, Humanitas, București 1992

²⁰Ibidem

Deși apărută mai târziu, în 1968, după ce publicase deja la Gallimard, printre paginile jurnalului său *Présent passé passé présent*, Eugen Ionescu a inserat patru povești pentru "copii mai mici de trei ani" ce par a constitui un preambul al pieselor de teatru. Aceste povești reprezintă într-o manieră esențializată tot atâtea drame.

Încă din prima poveste, se proliferază vocația pentru antagonisme, pentru absurd și "tragedia limbajului". Toate narațiunile o au ca protagonistă pe Josette, o fetiță "deja mare", de 33 de luni, care-i cere tatălui să-i spună povești:

- A fost odată o fetiță care se numea Jaqueline.
- Ca Jaqueline? Întrebă Josette.

- Da, spune tata, dar nu era Jaqueline. Jaqueline era o fetiță, ea avea o mamă care se numea doamna Jaqueline. Micuța Jaqueline avea două surori, care se numeau amândouă Jaqueline, și doi veri care se numeau Jaqueline și două verișoare care se numeau Jaqueline și o mătușă și un unchi care se numeau Jaqueline. Unchiul și mătușa care se numeau Jaqueline aveau niște prieteni care se numeau domnul și doamna Jaqueline, care aveau o fetiță, care se numea Jaqueline, și un băiețel care se numea Jaqueline, iar fetița avea păpuși, trei păpuși care se numeau Jaqueline, Jaqueline și Jaqueline.²¹...

Această pleiadă a nomen-ului, singurul imuabil, singura constantă apare și în dialogul dintre Dl. Și D-na Smith în *Cântăreața cheală*:

"Bobby și Bobby, ca pe părinții lor. Unchiul lui Bobby Watson, bătrânul Bobby Watson (...) Iar mătușa lui Bobby Watson, bătrâna Bobby Watson ar putea lua sarcina creșterii lui Bobby Watson, fiica lui Bobby Watson. În felul ăsta, mama lui Bobby Watson, Bobby, s-ar putea remărita."²²

Domnul și doamna Smith, Bobby Watson și Jaqueline sunt de fapt "sinonime" totale.

În cea de-a doua poveste, continuă "jocul de-a absurdul" cu Josette și tatăl ei:

„Tata spune: Nu mă poți vedea, căci nu mai sunt în baie.

Josette spune: Atunci unde ești?

- Privește sub masa din bucătărie, privește dacă nu sunt în bufet, privește bine dacă nu sunt în bufet, privește bine dacă nu sunt în cratițe, privește dacă nu sunt în cuptor împreună cu puiul(...)

Josette se duce și se întoarce. Tata nu e în cuptor, tata nu e sub ștergătorul de picioare, tata nu e în buzunarul pantalonului său, în buzunar se află doar batista(...)

Naratorul, tatăl lui Josette o călăuzește pe aceasta într-o lume a imaginarului în care contrariile co-există și se potențează reciproc, o lume în care umorul e dramatic întrucât dezvăluie mecanismele convențiilor existenței:

„Mama va spune: Dacă mergeți cu avionul să fiți atenți ca Josette să nu se aplece pe fereastra avionului. E periculos. Ar putea să cadă în Sena sau pe acoperișul vecinei, ar putea să se lovească la fund sau să-și facă un cucui mare în frunte.”

Monologul mamei este transpus de tatăl micuței în vorbele portăresei:

„Tata: atunci portăreasa ne spune: Trebuie să fiți atenți. Nu trebuie ca fetița dumneavoastră, domnule, să se aplece pe fereastra avionului, căci ar putea să cadă...”

²¹https://archive.org/stream/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut_Trecut_Prezent_09_/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut_Trecut_Prezent_09___djvu.txt

²² Eugen Ionescu: *Teatru I*, pag. 10-11, Editura Minerva, București, 1970

Josette: „Și ar putea să se lovească la fund pe acoperișul vecinului, sau să-și facă un cucui mare pe frunte”...²³

Replicile rămân aceleași, trădând clișeele, doar personajele se schimbă, aparent...căci toți trăiesc sub imperiul convenției, într-o lume reificată și clișeizată.

Cald-rece, sus-jos, tragic-comic, realitate-vis - se-mpletesc generând un neant cognitiv impregnat de fantastic oniric:

„Ne plimbăm pe lună. Ne e foame. O să mâncăm o bucată de lună.

Josette: Mănc o bucată de lună, ce bună e, ce bună e...

Tata: Ajungem în soare. O să ne plimbăm în soare. Uf, ce cald e, în soare e mereu vară.

Josette: Uf, cald, cald.

Tata: Hai să luăm avionul ca să coborâm. Ei, unde e avionul? S-a topit...Nu-i nimic, o să coborâm cu picioarele, să ne grăbim, e departe până la noi. Trebuie să ajungem la ora prânzului, altminteri mamam o să ne certe, ce cald ne e aici în soare, totul e cald, dar dacă întârziem, mâncarea va fi rece.²⁴

În cea de-a patra și ultima poveste pentru copii mai mici de trei ani, tragedia limbajului se amplifică atingând paroxismul: cuvintele împrumută sensurile care-i sunt atribuite. Semantizarea e un proces artificial și astfel e demascată convenția:

„Scaunul este o fereastră. Fereastra este un toc. Perna este pîine. Pîinea este covorașul de lîngă pat. Picioarele sînt urechi. Brațele sînt picioare. Capul este fundul. Fundul este capul. Ochii sînt degete". Astfel, Josette "Am zece ochi ca să merg, am două degete ca să privesc. Mă așez cu capul pe podea".²⁵

Lumea este haotică întrucât se proliferază o lipsă acută de semnificație, atât a limbajului cât și a existenței în genere. Nu mai există un axis mundi care să ordoneze, să confere echilibru, să devină nucleul, reperul în jurul căruia odată gravitau sensurile.

„A fost o vreme foarte îndepărtată, când lumea îi părea omului atât de încărcată de semnificații încât el nu mai avea timp să-și pună întrebări, într-atât de spectaculoasă era manifestarea. Lumea întreagă era ca un teatru în care elementele, pădurile, oceanele și râurile, munții și câmpiile, tufișurile și fiecare plantă jucau un rol pe care oamenii încercau să-l înțeleagă, pe care încercau să-l explice, pentru care dădeau o explicație. Dar explicațiile contau mai puțin: ceea ce era esențial, ceea ce era satisfăcător era evidența prezenței zeilor, era plenitudinea, peste tot doar glorioase epifanii. Lumea era încărcată de sens. (...)Începând din ce moment zeii s-au retras din lume, începând din ce moment imaginile și-au pierdut culorile? Începând din ce moment lumea s-a golit de substanță, începând din ce moment semnele n-au mai fost semne, începând din ce moment a avut loc ruptură tragică, începând din ce moment am fost abandonați nouă înșine, adică: începând din ce moment zeii n-au mai vrut să dea spectacolul, începând din ce moment nu ne-au mai vrut ca spectatori, ca participanți? Am fost abandonați nouă înșine, singurătății noastre, fricii noastre și întrebarea s-a născut. Ce e lumea aceasta? Cine suntem?

Imposibilitatea găsirii unei rezolvări, aceasta e drama, profund tragică, profund comică a omului Eugen Ionescu: „Nu cred în importanța morții, în adevărul morții. Cred în gheață, în cartof, în sensul critic-literar al existenței, în micul dejun.”²⁶

²³https://archive.org/stream/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut_Trecut_Prezent_09_/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut_Trecut_Prezent_09____djvu.txt

²⁴ Idem

²⁵ Idem

²⁶ Idem

Gheata, cartoful- sunt elemente legate de sol, de pământ, sugerează ancorare în realitate: “a fi cu picioarele pe pământ”, iar cartoful, în limba franceză „pomme de terre” (“măr de pământ”) constituie un simbol al terestrului, al banalității și a nimicniciei. O realitate frustă, ternă, claustrată în cotidian, scăldată în tabieturi, rutină și conformism. Toate aceste elemente definesc omul modern care eșuează în încercarea de a-l gândi pe Dumnezeu și de a exprima “ceea ce e mai puternic și mai îngrozitor: viața și moartea.”²⁷

BIBLIOGRAPHY:

- CĂLINESCU, Matei: *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006
IONESCU, Eugen: *Note și contranote*, Editura Humanitas, București 1992
IONESCU, Eugen: *Teatru, vol. I-XI*, Editura Humanitas, București, 2003-2010
IONESCU, Eugen: *Elegii pentru ființe mici*, Editura Jurnalul Literar, București, 1990
IONESCU, Eugen: *Nu*, Editura Humanitas, București, 2011
IONESCU, Eugen: *Prezent trecut, trecut prezent*, Editura Humanitas, București, 1993
IONESCU, Gelu: *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română (1927-1940)* Editura Minerva, București, 1991
NIETZSCHE, Friedrich, *Amurgul idolilor*, Humanitas, București, 2012
SIMION, Eugen: *Tânărul Eugen Ionescu*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2012
https://archive.org/stream/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut__Trecut_Prezent_09___/Eugen_Ionescu-Prezent_Trecut__Trecut_Prezent_09___djvu.txt

²⁷ Eugen Ionescu: *Note și contranote*, pag. 280 Editura Humanitas, București 1992

**"CHUMIDELPE-NASHFALO" / LOVE-AFFLICTION(OF ANY MALE WHO CASTS
EYES ON THE FICTIONAL ,GYPSY' GIRL)**

Puskas-Bajko Albina, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: One should note this allegory, so explicit for a patriarchal reading: the endangered world order is announced by a rebellious woman; an adulteress, beaten half to death, stands up, the two halves of her body interchanged from the viewpoint of the mermaid whose lower part of her body is 'normally' uncovered. Likewise the character of Sabina in the film Gadjó Dilo. shows complete nudity only as prelude to a catastrophe: the Romanians set fire to Roma houses after Sabina is seen washing her hair, her breasts naked and skirts covering her lower body. It is worth mentioning that the main characters in all these various representations are males, as are the authors.

In a sexually repressed society from nineteenth century Europe, fantastic anecdotes of women at the margins of society, endowed with un unmatched sensuality and sexuality were continuously arousing all kinds of dangerous fantasies of temptation and breaking rules, only natural reactions to strict rules of interdiction.

„Just as in large numbers of images depicting colonial situations (postcards or press pictures), in the media that I am discussing here the women of the 'Other' are fantasised and displayed as aesthetically attractive and hence sexually desirable. But representations of Roma women are very different from the colonial images that emphasise the domestication of women, or display them nude for pornographic purposes”¹

Keywords: 'Gypsy', woman, attraction, magic, Otherness

Starting with Carmen turning and twirling in her skirts and throwing flowers to Azucena's awful revenge, descriptions of 'Gypsies' make their appearance quite frequently in written fiction. These portrayals are constructed more on received conventions than the truth, however, the truth is too complex to grasp. Starting from the fact that 'Gypsies' are dispersed geographically speaking various languages and owning no historical tradition recorded whatsoever, even assertedly anthropological narratives are founded on foreigners' preconceived or erroneous ideas. These observations often contradict even with each other and are surely glamorized in a romantic way. The anthropologist of the 19th century (when 'Gypsy' studies became popular) was searching for (and every now and again even made up) divergences which would consequently seduce their readers. „Following the literary currents of Romanticism, he rejected industrialism and searched for the exotic in 'primitive' pre-industrial cultures. As a result, the 'Gypsies' of both pseudoscience and fiction are mysterious, potentially alluring, and always dangerous 'Others' who defy the norms of the West and its civilizing influence.”²

¹Boris Wastiau, 'Les Plaques Sensibles de la Mémoire Ethnographique. Congo Belge 1890–1930', in *Xspéculations sur l'imaginaire et l'interdit*, Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard and Roland Kaehr, MEN, Neuchâtel, 2003, pp 239–65

²Ilana Walder-Biesanz, *The Gypsy 'Other' in Opera*, in *Opera 21 Magazine*, May 16, 2014

The idea of the 'Other' has its origins in Hegel's dialectics³ but was popularized by Edward Said in his book *Orientalism*. The 'Other' is something outside of one's own self or society, but the choice of 'Other' also defines the self or society that excludes it. Beauvoir famously analyzed how men construct women as the 'Other'; Said discusses the West's construction of the Orient as its inferior-but-romantic 'Other'.⁴ 'Gypsies' seem to fit this model: They are originally from India, and when they first appeared in Europe, they were initially identified with Egyptians and or Turks. As the majority of the cases of Orientalism, they are denigrated and defamed but in the same time portrayed as passionately and voluptuously carnal—women in particular are portrayed as sexually available. This may be because the popularity of 'Orientals' and 'Gypsies' made their entrance into literature during the Victorian era, when society defined its own prudish sexual culture in contrast to an imagined East full of dancing harlots in exotic harems.

„The Spanish Gypsy appears particularly often in works of literature and their operatic adaptations. Spain, with its long history of Arabic and Jewish inhabitants and its proximity to Africa, was often constructed as the 'Other' within Europe: the most accessible province of primitive exoticism. Andalusia, Spain, and gypsies were and still are conflated in popular imagination, rolled together in the vision of a dark-haired woman with a shawl and a fan, dancing and telling fortunes.”⁵ (In a trip to southern Spain, it is easy to find modern tourists flocking to reconstructions of this image, which are entertaining and lucrative but perpetuate false stereotypes of bygone centuries.) „On both the page and the stage , Carmen is the embodiment of this all - singing, all-dancing, generically 'Oriental' type ; in fact, the narrator in Mérimée's novel muses about whether she is Andalusian , Moorish, or Jewish until she tells him she is a gypsy. Of course, the conglomeration of various 'Others' that is the fictional Spanish gypsy poses a greater threat than mere seduction: Anti-Jewish libel combined with myths about gypsy rituals historically led to both serious and literary allegations of baby-snatching, as in *Il trovatore*.”⁶ , 'Gypsy' protagonists are almost always female—doubly the 'Other' because of both gender and ethnicity.

Although the reality of ,Gypsy' life is hardly recorded, the Western constructions of the gypsy 'Other' that appear in fiction are certainly more stereotype than truth, drawing on conventional omens, myths, and a convoluted and all-encompassing meaning of the 'Orient' in their plots. That's not to say that these aren't great pieces of fictional writing valuable in the past and in the future, too— apart from these portrays, literature is full of of classic works that mainly deal with discrimination based on numerous foundations that are nonetheless still consistent and fascinating. However, we should be careful as readers not to shape our perception of 'Gypsy' character and culture (in the past or present) founded on the way they present the literary figures.

Preciosa, for example in *La gitanilla*, by Cervantes, ”is successful as a Gypsy only to the extent of incorporating herself into the Gypsy practice of selling entertainment (...) In most regards, however, she is the embodiment of the court poet's esquivia, an idealized and elusive

³Stern, Robert (2013). The Routledge guide book to Hegel's Phenomenology of spirit (second ed.). Abingdon, Oxon New York: Routledge

⁴ Edward Said, *Orientalism*, New York: Random House, 1979

⁵ Ilana Walder-Biesanz, The Gypsy 'Other' in Opera, in *Opera 21 Magazine*, May 16, 2014

⁶ idem

feminine subject who refuses to be bound by the social customs governing marriage, but who succumbs finally to patriarchal codes when she falls in love⁷

If we reject popular belief as unfounded, what does it mean that a myth as harmful as the baby-snatching Gypsy made its way into all sectors of society in so many countries; that it was taken up enthusiastically by the Romantics,... and transported into the twentieth century literature of all European countries?⁸ The myth forms part of the shared Gypsy stereotype that, like every stereotype, hides behind a shield of false permanence. But its very unfoundedness means that, as Homi Bhabha puts it, the stereotype must be „anxiously repeated”, because no one can ever really demonstrate it empirically.⁹

One possibility of sensing the tragedy of Preciosa's identity is as a reenactment of a primal scene on a national scale specific to Spanish seventeenth century politics. Preciosa is the fetish that provides the reader/voyeur with the soothing vision of an imaginary plenitude: a Spain that is a ‚precious jewel of love’, as one of Preciosa's suitors calls her- a nation as beautiful, musical, poetic, and racially mysterious as Preciosa. That she also signifies a lack is clear from the novella's conclusion: P. Relinquishes her will, her livelihood, her freedom, her speech, her name, her Gypsiness, and her garments to come into full view of her new (old) aristocratic family. In doing so, she regains her dignity and her racial superiority, while the Gypsies with whom she lived, now without their stolen prized possession, revert to the baseness of the received stereotype. The Gypsy/non-Gypsy dichotomy is recycled as a reaffirmation of the *arbitrista* discourse that shadows the novella, and the story for modern readers at least gains knowledge value about the importance of fantasy in official attitudes and policies about marginalized groups, in an indirect way „authorizing” discrimination¹⁰.

We also are aware that, throughout history, the figure of the ‚Gypsy’ witch was extremely popular for the Western imagination. Let us examine the following list of literary ‚Gypsy’ witches:

William Shakespeare in *A Midsummer Night's Dream* (1596) , introduces us to a beautiful, mesmerizing dark-skinned ‚Gypsy’, who could look like Helen of Troy

”One sees more devils than vast hell can hold:

That is the madman. The lover, all as frantic,

Sees Helen's beauty in the brow of Egypt”¹¹

(Egypt is used to refer to the Romani people of England in the context that imagining the face of a lover can make the dark-skinned Gypsy look like Helen of Troy a great beauty. In the same context, in *Othello* by William Shakespeare (1603) – Desdemona's handkerchief, a present to Othello's mother, proves to be in fact a gift from a ‚Gypsy’ "Egyptian charmer" who can almost read the thoughts of people)¹²

⁷ Lou Charnon-Deutsch, *The Spanish Gypsy, The History of a European Obsession*, The Pennsylvania State University Press, 2004, p. 29

⁸ Lou Charnon-Deutsch, *The Spanish Gypsy, The History of a European Obsession*, The Pennsylvania State University Press, 2004, p. 38

⁹ Edward Said, *Nation and Narration*, Routledge, New York, 1990, p. 34

¹⁰ Lou Charnon-Deutsch, *The Spanish Gypsy, The History of a European Obsession*, The Pennsylvania State University Press, 2004, p. 38

¹¹ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, V.i. 2-22, in *THE OXFORD SHAKESPEARE, THE COMPLETE WORKS*, General Editors: Stanley and Gary Taylor, p. 333

¹² Alden T. Vaughan and Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban*, Cambridge University Press, 1991, p. 36

The ambivalent portrayal of the 'Gypsy' hex in Miguel de Cervantes' novel *La Gitanilla* (1613)¹³, the figure of Meg Merrilies, in *Guy Mannering*, a wild-looking, strident 'Gypsy' woman, who has come to tell the child's fortune, these are all quite disturbing.¹⁴ Meg Merrilies, for instance, stands like a "sibyl in frenzy" and scolds and curses the Scottish laird for his betrayal. Rather than silence her voice, her exotic dress, "a large piece of red cotton cloth rolled about her head in the form of a turban," gives her a heightened authority that contrasts with Godfrey Bertram's weak-spirited reform. The text compares her manner, charged with 'Gypsy' magic, with that of a displaced queen, the "proudly contemptuous" Margaret of Anjou "bestowing on her triumphant foes her keen-edged malediction"¹⁵. Again, at the moment of claiming their right as subordinates, the text associates Gypsies with independent sovereignty and majesty.¹⁶ Fortune tellers 'Gypsy' women appear in Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1847), where English Romanies visit Thornfield Hall as fortune tellers, or in Hermann Hesse's novel *Narcissus and Goldmund* which features a Romani girl called Lisa, of enchanting beauty. Goldmund comes across a beautiful 'Gypsy' woman, who kisses him and invites him to make love. This encounter becomes his epiphany; he now knows he was never meant to be a monk. With Narcissus' help, he leaves the monastery and embarks on a wandering existence. Goldmund finds he is very attractive to women, and has numerous love affairs afterwards.¹⁷ We meet the figure of the evil witch in Dodie Smith's *The Hundred and One Dalmatians* (1957). After escaping from Cruella De Vil's country house, the dogs are nearly trapped by an old 'Gypsy' woman who wants to sell them. Her horse helps the dogs escape again.¹⁸ The curse of a 'Gypsy' is a recurring topic, as we can see in *Thinner*, an 1984 novel by Stephen King, published under his pseudonym, Richard Bachman. It is about a man cursed by a 'Gypsy' to grow progressively thinner. Billy Halleck, an arrogant, obese lawyer in Connecticut, has recently fought an agonising court case in which he was charged with vehicular manslaughter. While he had been driving across town, his wife Heidi distracted him by giving him a handjob, causing him to run over an old woman who was part of a group of traveling 'Gypsies'. The case is dismissed at a preliminary stage thanks to the judge, who is a close friend of his. However, as Billy leaves the courthouse, the old woman's ancient father, Taduz Lemke, strokes Billy's cheek and whispers one word to him: "Thinner." The word, and the old man's behavior, startle Billy:

„...in a moment of carelessness, Billy sideswipes an old gypsy woman as she is crossing the street-and her ancient father passes a bizarre and terrible judgement on him.

<Thinner,> the old gypsy man whispers, and caresses his cheeks like a lover. Just one word...but six weeks later and ninety-three pound lighter, Billy Halleck is more than worried. He's terrified. And desperate enough for one last gamble...that will lead him to a nightmare showdown with the forces of evil melting his flesh away.”¹⁹

In Ana Castillo's novel *Peel My Love Like an Onion*, the seductive world of flamenco forms the backdrop for a classic tale of independence (of a mesmerizing 'Gypsy' woman) found, lost, and reclaimed. Like Bizet's legendary 'Gypsy', *Carmen* "La Coja" (The Cripple)

¹³ Steve Hutchinson, *Cervantine Journeys*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1992, p. 182

¹⁴ <https://ecommons.library.cornell.edu/bitstream/1813/7945/1/Dissertation%201.pdf>, accessed 16.04.1

¹⁵ Walter Scott, *Guy Mannering*, Penguin Classics, London, 2003, p. 64

¹⁶ Abigail Rothblatt Bardi, Ph.D. 2007, *THE GYPSY AS TROPE IN VICTORIAN AND MODERN BRITISH LITERATURE*, <http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/7703/1/umi-umd-4980.pdf>, accessed 16.04.15

¹⁷ Hermann Hesse, *Narcissus and Goldmund*, Bantam Books, Farrar, Strauss and Giroux Inc., 1971

¹⁸ Dodie Smith, *The Hundred and One Dalmatians*, Puffin Books, Penguin Books USA Inc., 1989

¹⁹ Stephen King, *Thinner*, Signet, New American Library, 1985, p.1

Santos is hilarious, passionate and triumphant. A renowned flamenco dancer in Chicago despite the legacy of childhood polio, Carmen has long enjoyed an affair with Agustín, the married director of her troupe--a romance that's now growing stale. When she begins a new, passionate liaison with Manolo, Agustín's grandson and a dancer of natural genius, an angry rivalry is sparked. Carmen finally makes her way back to happiness in this funny, fiery story that's equal parts soap opera, tragicomedy, and rhapsody.²⁰ An unconventional 'Gypsy' witch in Paulo Coelho's novel *The Witch of Portobello* (2007) who is only half 'Gypsy', as her biological mother was one:

„(Athena) is very human: born in Romania of gypsy descent, the adopted daughter of Lebanese parents, with a privileged upbringing in Beirut. She is divorced, and has a young son. She lives in London and works in a bank. Her real name is Sherine Khalil; she is still young. Yet she comes to exercise an extraordinary influence over those who are close to her – those who love, care for, guide and protect her. We see Athena only through the eyes of these lovers, protectors, caregivers and guides: in short chapters, each headed by the name of the narrator, his/her age and occupation. We don't know who transcribed these words until the end.”²¹

Her story is started by a journalist whom she met in Bucharest – a man who sees himself, wistfully, as only a “temporary inhabitant” of her world. Other voices chime in. Her ex-husband speaks; so does her priest, Roman Catholic – a faith she refuses; her Polish landlord; her employer in London; a Bedouin; her Romanian birth-mother; a successful stage actress, who becomes Athena's somewhat unlikely successor, continuing the journey.

„A French historian interjects a note on the growing popularity of pagan traditions: “Why? Because God the Father is associated with the rigor and discipline of worship, whereas the Mother Goddess shows the importance of love above and beyond all the usual prohibitions and taboos.”²²

Actually, Coelho's book is about the power of the feminine; about the infinite sweep of love – a recurring theme – without boundaries; about teachers and followers, willing and unwilling. There are rituals – dancing to percussion music, staring at candles, long silences, nakedness. There is a lot of fashionable New Age symbolism: phrases like “channeling the Unity” and “I can see your aura,” and quotes from Jung and Gibran, the girl's 'Gypsiness' being a trendy ingredient for a successful story, too.

Athena inevitably becomes a cult figure; it is impossible for her to hide, the same way as witches cannot avoid being revealed eventually. She gains a certain notoriety as “The Witch of Portobello,” sparking protests from a reverend gentleman and his congregation. She suffers, acquiesces, learns, teaches, struggles, at times manipulates, does the best she can – and in the end departs the scene.

Even so, do we resist her? Hardly. She remains as distant and cool as a Greek statue of Athena herself, a vessel for the philosophy that the author explores. Although she evokes love in several (male) characters, it is hard to understand. And, after pushing the boundaries of our imagination so far and deep, the sharp twist at the end somehow seems contrived and banal.

Yet there are many passages and observations that turn in one's mind. “Human beings are still asking the same questions as their ancestors. In short, they haven't evolved at all,”

²⁰Ana Castilio, *Peel me like an onion*, Anchor Books, Random House, New York, 2000

²¹Paulo Coelho, *The Witch of Portobello*, transl. By Margaret Jull Costa, ebook available at <http://www.barnesandnoble.com/sample/read/9780061338816>, accessed at 16.04.15

²²<https://petchary.wordpress.com/book-review/the-witch-of-portobello-by-paulo-coelho/>

says one character. Athena simply advises her disciple: "Try to be different. That's all." This book is eloquent in its complexity and challenging in its simplicity. It stretches you; and yes, at times it is magical – without any tricks."²³

As a combination of relics of ancient stereotypes, magic is attached to 'Gypsies' in 2002 the WB television series *Charmed* aired the episode "The Eyes Have It" which depicted Romanies as practicing a magical craft similar to those of modern-day witches. Much like the star witches in the series, Romanies possess supernatural powers and pass down family Books of Shadows; and the ancient 'Gypsy curse' still plays a part in the television series *Buffy the Vampire Slayer*, Romanies in 19th Century Romania place a curse on the vampire Angelus to punish him for the murder of a little Romani girl, by restoring his human soul (and by extension, his conscience) and forcing him to feel guilt for his crimes. Angel was doomed to misery until he could enjoy a moment of pure happiness.

In Lavengro, George Borrow's novel from 1851 Mrs. Herne, Jasper's mother-in-law, is alone among the Petulengro kin in taking a dislike to Lavengro and leaves for Yorkshire to get away from him „I hates the gorgio”, (the Gorgio being the evil spirit or the white man) she tells her daughter, „and would like, speaking Romanly, to mix a little poison with his waters”²⁴

But although she leaves, she plots against him. Many chapters later, a young Romany girl appears in front of Lavengro, dancing and singing seductively in a virtual caricature of a sexually enticing Gypsy woman, and feeds him a rich cake. After becoming deadly ill from the cake, Lavengro realizes that he has been poisoned, and Mrs. Herne arrives to tell him why she has plotted his death :”Hallo, tinker! You must introduce yourself into a quiet family and raise confusion...You must steal its language, and, what was never done before, write it down Christianly”.²⁵ Putting it more graphically some pages later, Mrs. Herne accuses Lavengro of stealing the „tongue out of her head” . Guilty of masquerade, Lavengro also commits the offence of the ethnologist or philologist. He appropriates the Romany language, the very thing that attracts him to them most powerfully, and translates it into Christian form. (Mrs. Herne later hangs herself in despair)

A dangerous and anti-social character by definition, the female 'Gypsy' is the target of simultaneously contradictory feelings of magnetic force and disgust and loathing. She is the object of profound inexplicable desire, orinal in her own uncontrollability and immorality; standing for a rupture in the dominating social and moral expectations. "In this sense, she epitomizes the condition of her ethnic group, perceived as marginal and dangerous by the dominant society: the wild nature of 'Gypsy' lifestyle and customs is presented as a sign of their radical diversity and incompatibility with the dominant social system. The readers may indeed sympathize with these tragic heroines for their determination to defend their freedom at the cost of their life- a form of celebration of the free spirit of the 'Gypsy'. It is clear, however, that these characters' heroic status is not meant to exceed the limits of the text: it is the outcome of a textual fiction of the 'Gypsies' which is ultimately functional to the reassertion of their position as outsiders. From this point of view, the death of the 'Gypsy'

²³ Idem.

²⁴Deborah Epstein Nord, *Gypsies and the British Imagination 1807-1930*, Columbia University Press, New York Chi ATTRACTION, p 108

²⁵George Borrow, *Lavengro*, G.P. Putnam, New York, 1851, p.389

character may be likened to a sort of expiatory rite which confirms the validity of the hegemonic order.”²⁶

The magic of ‚Gypsies’

„Ki shan i Romany

Adoi san’ i chov’hani. ”

„Wherever ‚Gypsies’ go,

There the witches are, we know” (Charles Leland, *Gypsy Sorcery and Fortune Telling*, 1891)²⁷

The association of ‚Gypsies’ with magic is undoubtedly one of the most deeply rooted in the imagination of the non-Gypsies. Since their first appearance among sedentary populations, the general disfavour surrounding ‚Gypsies’ ’ nomadic way of life was likely to result in witchcraft allegations. As shown in the first chapter, such allegations functioned as powerful strategies of social control and determined their inclusion in the ranks of sorcerers, witches and deviants, rebels and trouble-makers. ‚Gypsies’ ’ itinerary was also frequently connected with some kind of supernatural entities and mysterious events which had occurred in a distant, obscure past. They were thought to be carrying the weight of a terrible curse, to be the descendants of biblical figures, and consequently regarded as the phenomenal materialization of a reality forever lost in the mists of time. As a result of these beliefs, ‚Gypsies’ were rarely seen as a people „immersed in the historical present. Rather, they were looked at as relics of a vanished humanity, the living remnants of a separate dimension, remote from the present both in terms of space and time. It was this temporal and spatial displacement that laid the basis for the unrealistic images and features projected in the course of time onto this enigmatic people. Atypical in their outward features and bizarre in their habits and occupations, ‚Gypsies’ gradually came to epitomize, in the ‚collective conscience’, the source of all the arcane, occult phenomena falling outside the domain of the ordinary.”²⁸

What is the magic fascination surrounding the image of the ‚Gypsy’ in the eyes of non-‚Gypsy’ authors? It is almost impossible to give a precise answer to this question. For certain, the magic of the fictional ‚Gypsy’ may not be easily identified with some specific features, although some physical and material traits have been frequently associated with the belief in some special powers. The magnetic and piercing look of the ‚Gypsy’ male character, his deep voice, his agile limbs, the dark eyes and the sensual movements of the female ‚Gypsy’ seem to exert a mysterious, irresistible attraction on the non-‚Gypsies’ and may lead to disastrous events.

The ‚magic characterization’ of the ‚Gypsy’ within the body of non-‚Gypsy’ literature is so wide and pervasive that the mere attempt to investigate here its endless ramifications would represent an impossible, fruitless undertaking. However, a recurrent pattern that can be easily deduced from these representations consists in using the ‚Gypsy’ as a repository of some exceptional qualities, ranging from some arcane connection with the devil to a number of occult powers. On the one hand, the ‚Gypsies’ seem to be the guardians of a secret world, the

²⁶Deborah Epstein Nord, *Gypsies and the British Imagination 1807-1930*, Columbia University Press, New York, p 110

²⁷Charles Leland, *Gypsy Sorcery and Fortune Telling*, 1891, quoted in Paola Toninato, *The Rise of Written Literature among the Roma: A study of the Role of Writing in the Current Re-Definition of Romani Identity with Specific Reference to the Italian Case*, University of Warwick, March 2004, p.72

²⁸Paola Toninato, *The Rise of Written Literature among the Roma: A study of the Role of Writing in the Current Re-Definition of Romani Identity with Specific Reference to the Italian Case*, University of Warwick, March 2004, p.85

only creatures to have right of access to a mysterious, alternative dimension. The 'Gypsy' characters appear to dwell on the threshold between truth and illusion. As for 'Gypsy' female characters, they are represented as having divining faculties, as experts in the magic arts. They are frequently depicted as exotic creatures with a diabolic ability to bewitch non-'Gypsy' males, who cannot help falling madly in love with them against their will.

The role played by 'Gypsy' female characters in works by non-'Gypsy' artists appears to follow a recurrent pattern. In many works, the 'Gypsy' is at the centre of some intricate plot, often entailing child stealing, the use of magic or various forms of trickery. 'Gypsies' are here perceived as synonymous with ruse, deception and double-dealing: they are ambiguous, mischievous characters by definition. Female figures in particular are portrayed as malicious and treacherous. In addition to hatching evil plots and harbouring hostile feelings against non-'Gypsies', they are also employed to give the narration a magic connotation.

Acknowledgements

I would like to thank the POSDRU/159/1.5/S/133652 Project entitled „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate” for its substantial financial support in my research.

BIBLIOGRAPHY:

- Bhabha, Homi K, *Nation and Narration*, Routledge, New York, 1990
- Castilio, Ana Peel me like an onion, Anchor Books, Random House, New York, 2000
- Charnon-Deutsch, Lou, *The Spanish Gypsy, The History of a European Obsession*, The Pennsylvania State University Press, 2004
- Coelho, Paulo, *The Witch of Portobello*, transl. By Margaret Jull Costa, ebook available at <http://www.barnesandnoble.com/sample/read/9780061338816>, accessed at 16.04.15
- Epstein Nord, Deborah, *Gypsies and the British Imagination 1807-1930*, Columbia University Press, New York
- <https://ecommons.library.cornell.edu/bitstream/1813/7945/1/Dissertation%201.pdf>, accessed 16.04.1
- Hesse, Herman, *Narcissus and Goldmund*, Bantam Books, Farrar, Strauss and Giroux Inc., 1971
- Hutchinson, Steve, *Cervantine Journeys*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1992
- King, Stephen, *Thinner*, Signet, New American Library, 1985
- Leland, Charles, *Gypsy Sorcery and Fortune Telling*, 1891, quoted in Paola Toninato, *The Rise of Written Literature among the Roma: A study of the Role of Writing in the Current Re-Definition of Romani Identity with Specific Reference to the Italian Case*, University of Warwick, March 2004
- <https://petchary.wordpress.com/book-review/the-witch-of-portobello-by-paulo-coelho/>
- Rothblatt Bardi, Abigail, Ph.D. 2007, *THE GYPSY AS TROPE IN VICTORIAN AND MODERN BRITISH LITERATURE*, <http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/7703/1/umi-umd-4980.pdf>, accessed 16.04.15
- Said, Edward, *Orientalism*, New York: Random House, 1979
- Scott, Walter, *Guy Mannering*, Penguin Classics, London, 2003
- Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream*, V.i. 2-22, in *THE OXFORD SHAKESPEARE, THE COMPLETE WORKS*, General Editors: Stanley and Gary Taylor
- Smith, Dodie *The Hundred and One Dalmatians*, Puffin Books, Penguin Books USA Inc., 1989

Stern, Robert, *The Routledge guide book to Hegel's Phenomenology of spirit* (second ed.). Abingdon, Oxon New York: Routledge, 2013

Toninato, Paola, *The Rise of Written Literature among the Roma: A study of the Role of Writing in the Current Re-Definition of Romani Identity with Specific Reference to the Italian Case*, University of Warwick, March 2004

Vaughan, Alden T. and Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban*, Cambridge University Press, 1991

Walder-Biesanz, Ilana, *The Gypsy 'Other' in Opera*, in *Opera 21 Magazine*, May 16, 2014

Wastiau, Boris, 'Les Plaques Sensibles de la Mémoire Ethnographique. Congo Belge 1890–1930', in *Xspéculations sur l'imaginaire et l'interdit*, Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard and Roland Kaehr, MEN, Neuchâtel, 2003

THEE ETHNOCRITICAL PERSPECTIVES

Dr. (PhD) Călin Crăciun

Abstract: The study Three Ethnocritical Perspectives performs a comparative analysis of the ethnocritical approaches found in three distinct cultural areas, respectively in three different literatures: Romanian, American, and French. The analysis aims to identify the elements the term "ethnocriticism" is based on, in the case of each perspective, by showing that the theoretical foundations are essentially different, so in fact we can talk about three different concepts, even if related and bearing the same name.

Abstract: Studiul intitulat Trei perspective etnocractice realizează o analiză comparativă a demersurilor etnocractice regăsite în cadrul a trei zone culturale distincte, respectiv a trei literaturi diferite, și anume românească, americană și franceză. Analiza vizează identificarea elementelor care stau la baza termenului „etnocratică” în cazul fiecăreia dintre perspective, reliefând faptul că, în esență, premisele teoretice sunt fundamentale diferite, astfel că e vorba în realitate de trei concepte diferite, chiar dacă înrudite și purtătoare ale aceleiași denumiri.

Keywords: American Ethnocriticism, French Ethnocriticism, Romanian Ethnocriticism, national literature, literary criticism

În ultimele decenii se vehiculează tot mai des termenul *etnocratică* în spații culturale diverse, care desemnează însă concepte diferite, dincolo de apropierea dintre ele. Astfel, pot fi identificate trei concepte distincte purtătoare ale aceleiași denumiri, unul francez (*ethnocritique*), altul american (*Ethnocriticism*) și, în fine, cel pe care l-am lansat în câmpul literar românesc (*etnocratică*). Putem spune că până în prezent fiecare din aceste trei concepte au dus o viață paralelă, fie necunoscându-se unul pe celălalt, fie ignorându-se reciproc. La această stare de fapt a contribuit în mod semnificativ dezvoltarea lor aproape sincronă, dar și apartenența cercetătorilor care și-au construit concepțiile la spații culturale absolut diferite. Astfel, Arnold Krupat dă startul *Ethnocriticism*-ului american prin 1992, odată cu apariția volumului *Ethnocriticism*¹, prin care își expune concepția și instrumentarul analitic, ale căror origini și le consideră plasate cam prin 1979. Apoi, prin 1988, Jean-Marie Privat folosea termenul *ethnocritique*², dar vorbea despre el ca desemnând o nouă disciplină doar prin 1994³. În anul 2011 el încearcă să fie mai explicit în legătură cu perspectiva din care analizează unele fapte literare, fără să și reușească însă, prin coordonarea unei antologii împreună cu Véronique Cnockaert și Marie Scarpa⁴. Pe de altă parte, o perspectivă etnocratică asupra literaturii mi se întrezărea și mie prin 2002, fără să am habar de celelalte, când mă gândeam la o temă pentru viitoarea lucrare de licență, perspectivă spre care mergeam însă pe bâjbâite, căzând o vreme în capcana tradiționalismului concretizat, la noi, prin concentrarea aproape exclusivă asupra

¹ Arnold Krupat, *Ethnocriticism. Ethnography. History. Literature*, Berkeley and Los Angeles, California, and Oxford, England: University of California Press, 1992, disponibil online: <https://books.google.ro/books?id=aLZK7oWsrksC&printsec=frontcover&hl=ro#v=onepage&q&f=false>.

² În "Pour une approche ethnocritique des soties", *Fifteenth Review Quarterly*, p. 42-66.

³ Privat, J.-M., Bovary. Charivari. Essai d'ethnocritique, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Littérature », 1994.

⁴ *L'Ethnocritique de la littérature*, anthologie préparée par V. Cnockaert, J.-M. Privat et M. Scarpa, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011.

folcloricului, văzut ca singură marcă a specificului național. Abandonarea acestei căi eșuante e vizibilă prin 2007, în lucrarea de disertație de la Universitatea „Petru Maior” (Târgu-Mureș) și mai ales în teza de doctorat redactată între 2008-2011, la aceeași universitate, ambele stând la baza volumului *Etnocritica*, din 2013.

Dincolo de apariția relativ sincronică a termenului și de îndepărtarea culturilor în care apare, o contribuție hotărâtoare a avut la configurarea a trei concepte diferite desemnate printr-un singur termen formarea și preocupările literare net diferite ale cercetătorilor care l-au creat și folosit. Nu miră deci că francezii, urmași de canadienii vorbitori de limbă franceză nu-l citează nici măcar în treacăt pe Arnold Krupat, și nici el pe ei, iar eu eram cuprins de rușine și frisoane când am aflat că editarea cărții mele era în fază avansată iar conceptul pe care-l credeam creația mea mai fusese folosit, după cum îmi demonstra unchiul Google, de autori pe care nu îi cunoșteam. Mi-au trecut însă când am constatat că e vorba în fiecare din cele trei cazuri de premise teoretice, metodologii și și instrumentare total diferite.

*

Etnocritica americană, așa cum autorul însuși susține, vizează reliefarea dimensiunii multiculturale a literaturii americane concentrându-se mai ales asupra literaturii nativilor americani, a amerindienilor deci, cu intenția vădită de a aplica o analiză „din interior”, ca *insider*, menită identificării „corecte” a dimensiunii ei estetice:

„In referring to the studies in this book as *ethnocriticism*, I take up again a concept I tentatively offered more than a decade ago in my first awkward attempt to say something about Native Americans as subjects and producers of varieties of American discourse. *Ethnocriticism* is the name I give to a particular perspective as this is manifested on the level of critical writing.”⁵

Dar autorul are și o motivație ideologică antiglobalistă, antiuniformizatoare și conservatoare. Perspectiva colonială, imperialistă este automat blamată, considerându-se că ea tinde nu doar să metamorfozeze valorile estetice ale creației literare a nativilor (amerindieni), ci putând determina, în final, anihilarea sau substituția lor în totalitate. Pentru Arnold Krupat etnocritica are rolul să aplice o analiză atentă la modul în care creația literară nativă (orală) a interacționat cu cea adusă de coloniști, astfel că atenția sa e îndreptată mai ales asupra „frontierei” dintre cele două. Inevitabil, ajungem astfel la problema specificului cultural, care, din această perspectivă, apare pentru orice cultură „în evoluție”, în transformare. Dar transformarea nu este și nici nu trebuie să fie marcată de salturi cuantice, de substituții radicale, ci expresie a interacțiunii și adaptării firești a unei culturi la noi realități. Prin etnocritica sa, Arnold Krupat înțelege un domeniu al criticii culturale și, implicit, literare care conservă și promovează valorile estetice amerindiene tradiționale. Tocmai de aceea în construirea perspectivei lui e cât se poate de vizibil ceea ce românii am numit cândva tradiționalism. Întocmai ca tradiționaliștii români interbelici Arnold Krupat vorbește de un specific cultural supus „agresiunii” imperialiste sau colonialiste, într-un discurs bine utilat epistemologic, beneficiar al achizițiilor teoretice ale celei de-a doua jumătăți a secolului XX și ale prezentului, capabil să polemizeze cu adepții globalismului.

*

⁵În Arnold Krupat, *Op. cit.*, p. 3.

Etnocritica franceză, în schimb, pare încă ambiguă, în căutarea propriei identități, în ciuda sprijinului unei infrastructuri universitare și a existenței unui *site* propriu. Ea este, oricum, mai concentrată asupra relației sale ancilare cu antropologia culturală, căreia pare a i se supune în totalitate, deși își declară o vârstă de mai bine de zece ani ca disciplină autonomă. Își asumă rolul de instrument antropologic, astfel că nu e decât părțica din antropologia culturală care caută în literatura cultă reflexe etnografice. Ceea ce explorează ea, pe cale hermeneutică, seamănă mult cu ceea ce acoperă semnificația unei sintagme dragi tradiționaliștilor români din epoca naționalist-comunistă: „folclorul – izvor de inspirație pentru literatura cultă”:

„Dans la même perspective, l'ethnocritique se propose de mettre en évidence les stratifications plus ou moins conflictuelles des sub-cultures – l'intraculturel – et leurs retraductions stylistiques et sémantiques dans les élaborations fictionnelles, de la «re-création à la simulation folklorisante».”⁶

Nu miră că instrumentarul e luat din naratologie:

„L'ethnocritique analyse ce «feuillete» de l'œuvre avec des concepts narratologiques comme ceux de dialogisme, de polyphonie et d'intertextualité dont elle fait son propre usage, mais aussi en construisant des concepts spécifiques (homologie rite / récit, belligérance oralité / littérature, ethnogénétique, chronotopie culturelle, logogenèse, etc).”⁷

Totuși, intenția etnocricii franceze nu este de a căuta și atesta strict faptul cultural de proveniență folclorică, ci de a identifica metamorfozele acestuia în cadrul operei și, automat, în viziunea autorului:

„L'ethnocritique se propose de mettre en évidence le jeu des variations culturelles plus ou moins conflictuelles propres aux grandes oeuvres littéraires et leurs retraductions stylistiques et sémantiques originales. Elle analyse ce « feuillete » intraculturel des fictions littéraires avec des concepts issus de la narratologie comme de l'ethnologie des productions symboliques.”

Acceptă deci diferența dintre mitul originar și ipostaza sa din imaginarul cutăru autor ori din ecuația estetică a cutărei opere, fără partizanat ideologic tradiționalist. Mai mult, etnocritica franceză se ferește de exagerările etnologiste, care ar putea altera demersul hermeneutic tocmai prin ignorarea sau interpretarea deformată a elementelor care țin de creativitatea individuală (de imaginarul creatorului), nu de cea colectivă (a poporului):

„Encore convient-il de combiner une réelle culture ethnologique et une lecture interprétative qui se garde de 'détextualiser' l'univers de la fiction; il faut en effet éviter toute dérive ethnologiste qui laisserait échapper ce que le récit doit à la réinterprétation que son auteur fait subir aux éléments primaires.”

Cu atare premise teoretice, să observăm, francezii nu vizează un demers menit reliefării trăsăturilor estetice sau măcar tematicale ale literaturii naționale, nu sunt interesați de specificul vreunei literaturi, ci strict de reflexele mitologice sau folclorice și de metamorfozele lor în diversele opere culte.

*

În fine, etnocritica pe care am teoretizat-o – sper să nu supăr pe nimeni numind-o românească – este un demers care intenționează să exploreze literatura națională din

⁶ http://www.ethnocritique.com/crbst_12.html.

⁷ *Ibidem*.

perspectiva identificării mijloacelor ei interne de realizare, căutând o perspectivă aplicabilă oricărei literaturi naționale, considerând că dincolo de asemănări există mereu trăsături unice, care le deosebesc pe unele de altele, fie doar prin nuanțe, dacă nu prin tușe puternic contrastante. Miza etnocriticii este, în această variantă, căutarea unor mijloace de investigare a literaturii capabile să dea seamă de ceea ce constituie specificitatea fiecărei literaturi în parte.

Inevitabil, trebuie atunci recunoscută o relaționare a creației individuale de mentalul colectiv – văzut aici ca generalitate limitată la gândirea unei societăți anume (cea din care face parte creatorul), acceptându-se, desigur, existența unor diferențe decelabile fundamentale între diferite societăți în ceea ce privește viziunea lor despre lume. Și nu cred să se poată contesta că fiecare popor sau fiecare națiune are o viziune originală asupra lumii ori un sistem de valori propriu, specific, identic doar cu sine însuși, chiar dacă se înscrie într-o familie culturală mai mare tocmai prin similitudini culturale.

Meditația asupra conceptului de literatură națională este însă mult mai veche. Aceasta nu înseamnă însă și reușita unei definiri universal valabile, constatându-se că unele criterii valabile pentru o literatură nu mai pot fi aplicate alteia, astfel că încercarea unei definiri complete, atotcuprinzătoare a eșuat⁸. Tocmai de aceea am pornit configurarea etnocriticii de la postulatul că „fiecare literatură națională își conține ingenuu propriile criterii ale definirii”. În cazul literaturii române, principalii factori care i-au determinat manifestarea sunt limba și fondul spiritual, ambele fiind strâns legate de ceea ce numim etnie. Acesta este motivul pentru care alegerea termenului etnocritică s-a impus aproape ca o necesitate.

De precizat însă că, deși particula *etno* este în general corelată ideii de folcloric, prin etnocritică nu înțeleg un demers hermeneutico-axiologic ce vizează doar evidențierea și valorizarea elementului de natură folclorică în cadrul literaturii culte, ci mult mai mult, și anume toate componentele spirituale ce concură la dezvoltarea ori evoluția literaturii române de-a lungul istoriei sale, care transcend, desigur, geniile creative individuale. Analizarea literaturii și culturii românești relevă existența a trei elemente fundamentale, care-i conduc într-un anume fel destinul: una arhaică (folclorică), alta occidentală și una de esență balcanică. Demersul etnocritic pe care l-am inițiat urmărește condițiile și momentele intrării în scenă a fiecăruia dintre acești vectori spirituali, identificându-le mărcile, ponderea în diversele configurări ideologice literare și modul în care s-au raportat unul la celălalt. A fost astfel posibilă mai buna înțelegere a trăsăturilor ce defineau literatura română cultă incipientă și a relației conflictuale dintre vectorul arhaic (ce sta în centrul aproximărilor teoretice tradiționaliste) și componenta occidentală (ce i-a sedus pe moderniștii occidentalofili), conflict care a condus odată cu înaintarea în modernitate la împăcarea și uneori chiar fuziunea celor doi combatanți, ajungându-se treptat și la primirea în joc a celui balcanic, care își ducea existența mai mereu în semiclandestinitate.

Din această perspectivă, a fost posibilă constatarea că manifestarea literară românească, similar celei culturale în ansamblul ei, are o morfologie complexă și ceea ce numim tradiție literară e strâns legată de complexitatea respectivă și de metamorfozele ei în timp. Acesta este, de fapt, specificul literaturii române: istoria relației dintre cele trei componente, care implică o dialectică estetică.

Dar punctul cheie al etnocriticii este modul ei de operare în tentativa identificării elementelor care contribuie decisiv la configurarea dimensiunii estetice a oricărei literaturi naționale. Inevitabil, o astfel de perspectivă este deschisă achizițiilor din multiple metode sau domenii, în măsura în care ele pot reliefa relaționarea literaturii culte de un fond spiritual transindividual, național, și implicațiile estetice ale respectivei relaționări. Ea își revendică o

⁸Cf. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, Vol. 5, Secolul 20 (Partea a III-a), Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998, p. 9.

dublă miză, hermeneutică și esteică, ceea ce o conduce spre colaborarea cu literatura comparată, mitocritica, cu abordările de tip structuralist, stilistice și, nu în ultimul rând, cu etnologia. Este ușor de identificat deci o deschidere pluridisciplinară, transdisciplinară chiar. Și dacă acceptăm că fiecare operă își deține ingenuu căile de a fi investigată, unele având deschideri psihanalitice, altele naratologice, genetice, sociocritice, hermeneutice etc., perspectiva etnocritică nu face altceva decât să le cojuge pe cele care pot ajuta la mai buna situare a textului în ansamblul ideatic și estetic al literaturii naționale. Tocmai de aceea, cum am mai spus, „etnocritica e mai mult un principiu ce reunește metode diverse, încercând uzitarea lor chibzuită în scopul configurării unui spirit național ce răzbate în literatură” și care, așa adăuga, marchează hotărâtor raportările estetice (axiologice).

Așadar, termenul etnocritică (Ethnocriticism, ethnocritique) denumește în prezent trei perspective analitice diferite din câmpul literaturii sau măcar tangente acesteia, putându-se chiar vorbi de desemnarea a trei concepte diferite, chiar dacă având inevitabil puncte de legătură. În fiecare caz diferă premisele și raportările teoretice, la fel cum diferă scopurile, metodologia și finalitățile cercetărilor.

BIBLIOGRAPHY:

***, *L'Ethnocritique de la littérature*, anthologie préparée par V. Cnockaert, J.-M. Privat et M. Scarpa, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011.

Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, Vol. 5, Secolul 20 (Partea a III-a), Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998, p. 9.

Arnold Krupat, *Ethnocriticism. Ethnography. History. Literature*, Berkeley and Los Angeles, California, and Oxford, England: University of California Press, 1992, disponibil online: <https://books.google.ro/books?id=aLZK7oWsrksC&printsec=frontcover&hl=ro#v=onepage&q&f=false>.

Călin Crăciun, *Etnocritica*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2013.

<http://www.ethnocritique.com>.

Jean-Marie Privat, Bovary. Charivari. *Essai d'ethnocritique*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Littérature », 1994.

Jean-Marie Privat, "Pour une approche ethnocritique des soties", *Fifteenth Review Quarterly*, p. 42-66.

Marie Scarpa, *Les Halles de Zola. Perspective ethnocritique*, în ***, *Les Hales. Images d'un quartier*, sous la direction de Jean-Louis Robert et Myriam Tsikounas, avec le concours de Marine Tabeaud ; préface d'Alain Corbin, Paris : Publications de la Sorbonne , 2004, pp. 93-106.

POETICS UNDER MARIANA MARIN'S SIGNATURE

Angelica Stoica, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Our study is focused on the analysis of two poems written by the author (*The Cloak of a Love Poem*- 1986 and *The Mutilation of the Artist in Youth* -1999), published in different periods of her life, illustrating the artist's condition reported to the communist and the democratic régime. The interpretative parallel concentrates on the neo-expressionist author's programmatic representations, starting with the studies of some theoreticians and critics preoccupied with the concept of *ars poetica* (Jorge Luis Borges, Nicolae Balotă).

Keywords: *Poetics, neo-expressionism, the deconstruction of convention, existentialism, narrativeness*

Mariana Marin, poetă optzecistă, este comentată de critică, mai ales după moartea ei timpurie, dar necomentată încă de istoricii literari care s-au ocupat de această promoție literară. Prin direcțiile trasate de către teoreticieni și critici, poeta este prezentă la Mircea Cărtărescu ca „neoexpresionistă”¹; Georgeta Adam o consideră postmodernistă prin faptul că poemele sale resping stilul înalt, abstract, impersonal, specific modernismului, optând pentru o lirică biografică, comunicativă, realistă. După Nicolae Manolescu, este optzecista „atipică”², iar Marin Mincu, operând o încadrare paradigmatică, conchide că poeta face parte din „generația textualistă.”³ Poezia „cotidianului” constituie punctul de plecare și pentru o lectură existențialistă, consideră Alexandru Mușina⁴, încadrând-o pe Mariana Marin conform acestui criteriu poetic. Din punctul de vedere al structurii sale lirice, Radu G. Țeposu⁵ distinge la lunedista Mariana Marin „criza interiorității, patosul sarcastic.” Ion Bogdan Lefter dedică lirica autoarei poeziei „moraliste”.⁶ Nu sunt suficiente mărturisiri ale poetei care să-i dezvăluie nemijlocit crezul poetic. Intențiile programatice pot fi deduse mai ales din poemele ce s-ar putea constitui în *ars poetica* prin concepția autoarei despre lume și viziunea ei personală despre creație.

Studiul nostru își propune analiza a două poeme ale poetei, din volume publicate în perioade diferite ale vieții, care să ilustreze condiția artistei, a cărei viziune este reflectată prin raportare la regimul concentraționar (*Mantaua unui poem de dragoste*)⁷, dar trecută și prin

¹Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010.

²Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești,

³Marin Mincu, *Textualism și autenticitate (Eseu despre textul poetic, III)*, Editura Pontica, Constanța, 1993.

⁴Alexandru Mușina, *Antologia poeziei generației '80*, Editura Aula, ed. a II-a, Brașov, 2002. Noua paradigmă poetică, pe care o deschide generația '80 o constituie răsturnarea relației dintre poet și limbaj. Pentru poezii optzeciști, „poezia exprimă, comunică o realitate (textul poetic nu mai e o finalitate, ci un mijoc), iar persoana poetului devine sistemul de referință, instanța ordonatoare, în locul limbajului sau al transcendenței”. Acest raport este evidențiat de Mușina, prefigurând maniera în care a clasificat poezii.

⁵Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993, p. 83-84.

⁶Ion Bogdan Lefter, *FleshBack 1985: Începuturile „noii poezii”*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005.

⁷Mariana Marin, *Aripa secretă-verrsuri*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 9.

filtrul unei proaspete „democrații” (*Mutilarea artistului în tinerețe*)⁸ Paralela dintre cele două poeme prilejuiește astfel suprapunerea a două etape distincte din viața autoarei.

În primul rând, se poate percepe construcția simetrică a ambelor poeme, alături de caracterul narativ al versurilor. În plus, epicul dezvoltat impune o anumită teatralitate. Pentru aceasta, autoarea dezvoltă o personificare amplă a poeziei în cel de-al doilea poem (*Mutilarea artistului în tinerețe*), poezia fiind alter-ego al poetei: „s-a așezat la masa mea,/ ...și-a aplecat ușurel capul (ciudă copilăroasă!)/ în semn de trecerea timpului,/ a bolborosit printre colțoasele-i falduri.” *Mantaua unui poem de dragoste* este poezia construită pe jocul unui dialog cu sine ca „tine”, prilejuind un discurs nu doar despre poezie, ci despre însăși erotica.

„Ce este poezia pentru poeta Mariana Marin?” Nu a avut o exprimare programatică, iar din fulgurantele apariții publicistice ale poetei nu se pot desprinde soluții teoretice. În poemul care face parte din volumul „Aripa secretă”, poeta definește alegoric poezia, strecurând aluzii culturale ale regimului politic. Celălalt poem, publicat la zece ani de la revoluția din decembrie, concentrează caracterul gnomic al versurilor, amintindu-ne de *Glossa* a lui Eminescu. Urmele lăsate în sufletul poetei de regimul comunist, un fel de „prezență a absenței”, sugestie realizată și prin titlul- „mutilarea artistului”, evidențiază intenția de a reda autenticitatea trăirii. Este poemul care definește în maxime (chiar cu accent romantic) viitorul unui poet damnat.

Eul liric își asumă poezia ca pe o existență totală. Ce limbă vorbește poeta Mariana Marin? Este necesar să amintim ceea ce Călin Teuțișan numește „deconstrucția integratoare a convenției”⁹, încadrând „neoexpresioniștii” angajați în experiența textualizantă, precum Mariana Marin, Marta Petreu și Ion Mureșan. A trecut cumva vremea poeziei „frumoase” cunoscute de veacuri? Postmodernismul i-a erodat atributele? În termeni de artă poetică este *Mantaua unui poem de dragoste* care poate oferi răspunsuri acestor ipoteze. Este un titlu care ne duce cu gândul-prin opoziție- la poezia tradițională născută din pură imaginație, la definiția metaforică pe care o dădea Eminescu poeziei: „strai de purpură și aur peste țărâna cea grea”. Pentru marele romantic, poezia reprezenta frumosul „poleind realitatea hidoasă”. Poemul Marianei Marin se revendică de la o negare a convenției speciei, exprimată direct: „O manta putrezită pe care poezii o îmbracă/ de atâtea sute de ani,/ - așa îmi par uneori cuvintele la sfârșit de mileniu.” Este exprimată acea ironie corosivă, uneori sarcastică, ce ne duce cu gândul la acel „rictus amar”, specific romanticilor. Este evidentă atitudinea de frondă și natura polemică a discursului ce consideră limbajul stereotip și uzat.

Al doilea poem (*Mutilarea artistului în tinerețe*) se remarcă, din punct de vedere tematic, prin premoniția sfârșitului. În lipsa unor pârgii coercitive totalitariste, poezia Marianei Marin sugerează printr-un lirism reflexiv, moralizator, Marea Temă a autoarei: configurarea drumului implacabil către moarte: „O casă nouă,/ un alt mormânt,/ mai aproape de ceasul/ pentru care atât am trudit.” Poeta este într-o permanentă așteptare a trăirii acestei teme, la fel cum Lucian Blaga scria despre „Marea trecere”. Se poate concluziona că Mariana Marin și-a anticipat sfârșitul. Mircea Cărtărescu, definește chiar o poetică a „texistenței” (prin care textul este unit cu existența). În acest poem, atmosfera este sceptică, poeta înregistrând la nivelul discursului întâlnirea cu Poezia, o reflectare în oglindă a sinelui. În poemul *Mantaua unui poem de dragoste*, Mariana Marin definește condiția limbajului poetic și al creatorului de cuvinte în aceste timpuri moderne, dar într-o manieră a echilibrului, a unui lirism cristalin, chiar poleit cu o suită de metafore ce ne reamintește abilitatea lui Nichita Stănescu de materializare a

⁸Mariana Marin, *Mutilarea artistului în tinerețe*, Editura Muzeul literaturii române, București, 1999, p. 75.

⁹Călin Teuțișan, *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, pref. De Ion Pop, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

abstractului și dematerializare a concretului. Se poate recepta astfel intenția autoarei de a închina păcii acest volum de versuri (*Aripa secretă*).

În al doilea rând, autoarea concentrează secvențe din realitate, din cotidian și înzestrarea ei o salvează de la a scrie banalități. Pentru aceasta va cultiva aluzia livrescă, sugestia intertextuală, auto-referențialitatea. Poeta lasă impresia, de multe ori, unei oralități al propriului său stil, conjugat de o zicere simplă a unor adevăruri existențiale. De aceea grila de interpretare potrivită poemului său din „Aripa secretă” o considerăm a fi derivată din ideile lui Jorge Luis Borges¹⁰, susținute la conferințe. Poezia din volumul „Aripa secretă” a Marianeii Marin este receptată de critici ca fiind sensibil deliricizată, datorită caracterului narativ al versurilor. Credem că opiniile sunt cam aspre, deoarece autoarea și-a propus să instaureze puțină pace în arena tensionată a unui „război de o sută de ani”. Sunt inserate episoade ale cotidianului, care par la prima vedere banale, dar care pot transmite idei profunde exprimate în cuvinte simple. Versurile propun o experiență care trebuie trăită. Borges consideră că „tocmai asta e poezia”. În același ton, el surprinde simplitatea în versul autentic, care este „mai aproape de omul obișnuit, de omul de pe stradă. Pentru că materialele poeziei sunt cuvintele, iar cuvintele reprezintă ... dialectul vieții.”¹¹ Astfel, în termeni de artă poetică, „Mantaua unui poem de dragoste” contrapune naturii polemice a discursului, imaginea mamei „aplecă amănunțit deasupra lucrului de mână/ care ne asigură existența”. Este sugerată astfel condiția femeii, a mamei muncitoare, epuizate de efort, trăind într-o societate a stereotipurilor, a automatismelor. Aceste inserări fac parte dintr-un scenariu specific imaginarului optzecist, „pentru care resurecția poeziei e văzută prin formula reîntoarcerii către concretul imediat, către imaginile banalului cotidian.”¹² Din altă perspectivă, poezia este aruncată în derizoriu, comparativ cu meseriile practice ce asigură existența. Poeta este atât de sceptică încât se întreabă dacă nu este cumva utopic să compui poeme la acest sfârșit de mileniu. Această îndoială se reflectă și asupra Cuvântului. „Mantaua” devine motiv al poemului. Nu este însă ținută ostentativă a romanticilor: „pururi tânăr, îmbrăcat în manta-mi/ Ochii mei nălțam visător la Steaua Singurătății” ci mai degrabă celebra manta a lui Gogol. Neoexpresioniștii optzeciști se îndepărtează de modelul clasic. Mantaua (mantia) este un simbol al celui care o poartă. În tradiția celtică, reprezintă „un simbol al metamorfozelor săvârșite printr-un artificiu uman”.¹³ Cel care o poartă ia înfățișarea, forma și chipul dorite. Dacă este „putrezită”, sugerează cu atât

¹⁰Jorge Luis Borges, *Arta poetică*, Ediție îngrijită de Călin-Andrei Mihăilescu, traducere de Mihnea Gafița, București: Curtea Veche Publishing, 2002.

Autoironic, Borges pretindea că în propria lui țară (Argentina) era un fel de Omul Invizibil, deși contemporanii lui erau conștienți că numele lui era sortit să supraviețuiască timpului. Cele șase confeințe prezente în volumul *Arta poetică* au rămas nepublicate mai bine de treizeci de ani (sub forma inițială a unor benzi magnetice, înregistrate, datorită faptului că autorul lor orbise). Prima conferință, *Șarada poezie*, se ocupa de statutul ontologic al poeziei. *Metafora*, pornește de la modelul lui Leopoldo Lugones și discută felul în care poeții au utilizat de-a lungul secolelor aceleași modele metaforice. În *Cum se spune o poveste*, Borges comentează faptul că epicul este neglijat în lumea modernă; autorul susține prioritatea narațiunii și un punct de vedere oarecum anti-roman. *Muzica din cuvinte și traducerea* este o meditație de virtuozitate asupra traducerii poeziei. *Gândirea și poezia* ilustrează tratarea eseistică a statutului literaturii. *Crezul unui poet* este un text-confesiune în care sunt relevante caracteristicile expunerii orale: cursivitatea, umorul, ezitățile, configurându-se mesajul autorului într-un „testament literar”.

¹¹Op. cit., p. 72.

¹²Călin Teuțișan, *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 312.

¹³Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Volumul 2(E-O)*, Editura Artemis, București, p. 268.

mai mult despărțirea de convenție(convenții). Sau poate reprezenta veștmântul poetului damnat, blestemat. Discursul „sacral, oracular”¹⁴ e luat în derâdere.El nu poate caracteriza profilul liric al poetului viiețuind în postmodernitate.

Cu toate acestea, opțiunea pentru poezie(și titlul în ambiguitatea lui promite acest fapt) este definitivă. Nota existențială a liricii sale este cea care salvează poezia, deoarece sub această manta „atât de largă” încât se împiedică „zilnic de dragă în ea”, doar aici îi cresc autoarei „aripi secrete”(aluzie la titlul volumului). Acoperită de mantie, poeta poate fi orice își dorește:se poate retrage în sine sau se poate afilia acestui ev pragmatic care refuză romantismul, gesturi desuete. Ca atare, o formă a dragostei de poezie trebuie căutată în stele carnivore spre care erosul să se înalțe lumii cenușii de alături.„Aici sunt eu pământ bun,iarbă verde, ametoare, înaltă, // pentru a stelelor fiară întunecată / din lumea cealaltă.”

Altă secvență a realității, cu caracter autobiografic, surprinde spațiul strâmt, sufocant al clipelor de creație:„bucătăria noastră strâmtă”, amintindu-ne de episoadele descriptive ale lui Mircea Cărtărescu legate de aspectul miilor de apartamente, asemănătoare unor cutii de chibrite, monotone și stereotipe(în romanul „Orbitor”).Sunt aluzii care activează tdeea de uniformizare a societății, limitarea gândirii, prezente și în „Mutilarea artistului în tinerețe”.:„Până și poezia/ ...uitase să mai pună sticla de lapte în fața ușii.” Gestul acesta banal, strecurat într-un teren minat al tensiunilor existențiale decupează fulgurant cutume ale regimului comunist(șirul nesfârșit de cozi pentru ulei, pâine, lapte -raționalizate) De aceea, versurile poetei înregistrează cu luciditate schimbările lumii. Alexandru Cistelean surprinde nuanțat faptul că „retorica Marianeii Marin mizează, de obicei, pe enunțul fulgurant, tăios ca un brici, pe o alertă a transcrierii.”¹⁵

Atunci când vorbeau despre un poet sau un „creator”, anticii aveau în minte nu numai „rostitorul unor asemenea note de un înalt lirism, ci și pe cel care spunea o poveste.”¹⁶ Poezia epică reprezintă cea mai veche și poate cea mai curajoasă formă de poezie, conchide Jorges. Narativitatea este una dintre caracteristicile poeziei postmoderne. Și poezia neoexpresionistă are secvențe narative, iar criticii au identificat în volumul „Aripa secretă” a poetei Mariana Marin această particularitate de scriere. Parafrizarea lirică la „Jurnalul Annei Frank” impune „o poveste” emoționantă, reprezintă „mantaua” sub care se ascunde poeta, cu atât mai mult cu cât de acolo îi cresc „aripi secrete”. Epicul îi oferă poetei la început o circumstanță banală, iar apoi scenariul poate degenera în imagini halucinante, angoasante, caricaturale, purtând amprenta tensiunii lăuntrice. Poeta se așază cu „poezia” la aceeași masă și-și împărtășesc temerile, spaimile. Ne istorisește despre fata care se plimbă prin cartier „fericită” că a găsit „expresie și epic”, care a aruncat în lac „un inel de argint”.Borges aprecia că într-o poveste se regăsesc „toate vocile omenirii”¹⁷. Povestea claustrării este concentrată simbolic și în metaforele din cele două titluri:„mantaua”, „mutilarea”. Borges susținea ipoteza că toate narațiunile derivă din câteva modele de bază, constituindu-se în variațiuni ale unei teme fundamentale.Marile narațiuni ale lumii, care stau și acum în picioare, sunt reprezentate prin povestea Troiei, cea a lui Ulise și povestea cu Iisus.Alegând-o pe Anne Frank, se poate sugera de critici că poeta „sabotează” sufletul cititorului, înduioșându-l, deși este irelevantă suspiciunea unei anumite strategii.

Pentru interpretarea artei poetice la Mariana Marin vom zăbovi, pe de altă parte și asupra elementelor neoexpresioniste ale liricii sale, regăsite în poeme. Nu există un manifest al

¹⁴Georgeta Adam, *Imaginarul poeziei feminine.O secțiune de aur*, Editura niculescu, București, 2010, p. 211.

¹⁵ Alexandru Cistelean, „Aripa secretă de Mariana Marin” în *Familia*, nr. 10, octombrie, 1987, p. 3.

¹⁶Jorge Luis Borges, *Arta poetică*, București: Curtea Veche Publishing, 2002, p. 42.

¹⁷ Jorge Luis Borges, *ibidem*.

expresionismului în spațiul românesc, care să poată detalia elementele poeticii sale. Nicolae Balotă¹⁸ evidențiază caracteristici ale acestuia, menite să contureze portretul artistului. Se poate surprinde în poemul Marianeii Marin o alunecare din planul realității observabile către grotesc, „„complacere în dezagregare””¹⁹: „Vei mai răsturna zaruri/ și lehamitea te va îmblânzi/ în dulce scorpie parfumată,/ Vei mai atârna de obsesii/...vei mai da ceva de ronțait gurilor rele/precum sexul, alcoolul/ și pisica ruptă-n două din suflet.”În mod paradoxal, textura pesimistă a poetei nu se modifică, deși vremurile au eliminat comunismul. Este sugerat un timp al restriștei, prin hazardul unor zaruri aruncate. Tronează apatia („lehamitea”) unei reprezentări artificiale în lume a talentului: „dulce scorpie parfumată”. Condiția artistului va fi halucinantă, datorită intenției sale de a surprinde realul prin intermediul stărilor etilice. Se face aluzie și la marea temă a autoarei, moartea, prin prezența pisicii negre, care, în multe tradiții simbolizează extincția și întunericul. Această viziune ce ilustrează conștiința poetului în latura ei întunecoasă, tenebroasă, ne reamintește de strămoșii cei mai apropiați ai expresionismului: Baudelaire, Rimbaud, Poe, Whitman.

Pe plan estetic, „expresionismul nu e străin de pesimismul schopenhaurian.”²⁰ Accentele neoromantice sunt puse în lumină în poezia Marianeii Marin. Prin ironia amară și o anumită teatralitate este creionată soarta artistului: „Te vei golăni tot mai mult/ Doar la apusul soarelui / vei începe cu adevărat să trăiești/ printre tufișuri și sperme galinacee/ de refacere a echilibrului psihic.// Va râde lumea de tine/ când în pas cocoșat/ vei debita despre munci și zile/ cu pagina albă.”Această evadare a creatorului de cuvinte, romantică, sugerează că timpul reveriei poetice este cel nocturn. De altfel se surprinde dualitatea ființei: a fi gol, a debita despre munci și zile, pe de o parte, și a trăi plinar, compensatoriu, la căderea nopții. După Bachelard²¹, „animus” și „anima” trăiesc în armonie în ființa umană. Ideea sugerată de titlul volumului, „mutilarea artistului” se regăsește în acel „pas cocoșat”, parcă nepotrivit lumii în care trăiește poetul. Tonalitatea poemului ne reamintește de timbrul eminescian în ipostaza unui comentariu sentențios, gnostic pe marginea condiției artistului în societate: „Va hohoti duhoarea de proastă/ agățată de alții mai proști decât tine/ dar cu șfanț și cu ștaif,/ numit stil câteodată”. Vei mai atârna de obsesii/ cu același scris larg la pungă, /până când frumusețea va zornăi/ și-n casa săracului/ și-n galeria de cârtiță.” Răzbate totodată sarcasmul codului etic al unui om superior, care surprinde același contrast dintre esență și aparență în valorizarea actului artistic. Poleiala acestei lumi („șfanț” și „ștaif”) surprinsă într-o creație pare a fi un stil. Artistul autentic rămâne însă generos, „cu același scris larg la pungă”. Este mesajul poeziei, în ipostaza de personaj, ea fiind așezată la masa poetei, aranjând „cu grijă/ cele două-trei firimituri însonniace de pâine”, aplecându-și capul „în semn de trecerea timpului”. Această întrevvedere la masă, echivalentă unei priviri simetrice se înfiripă într-un cadru ireal: „Atunci s-a întâmplat./ Printre dărâmături și abur proaspăt de ceai/ s-a așezat la masa mea.” Este un artificiu al poetei, evidențiindu-se influența altor curente, iraționaliste. De altfel notele suprarrealiste accentuează teatralitatea versurilor.

Atitudinea de frondă a poetei, nu doar literară, ci și existențială, este exprimată mai cu seamă în „Mantaua unui poem de dragoste”. Mariana Marin se opune poeticii estetizante clasice: „să nu mai întârzii prin cartier fericită/ că am găsit expresie și epic/ ...pe o stradă pavată cu pietre interbelice/ pătrate, negre, lucioase.” Este sugerată și o dimensiune istorică a

¹⁸Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX. Ipoteze românești .i străine*, Editura Minerva, București, 1997.

¹⁹Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 339.

²⁰Nicolae Balotă, *ibidem*.

²¹Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, Traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, Prefață de Mircea Martin, Pitești: Editura Paralela 45, 2005.

raportării la tradiția culturală. Ca ființă, refuză să se înscrie „într-o ordine a banalului și mediocrului burghez”²². Potrivit unei astfel de ierarhii sociale, ar trebui „să devin o elegantă și o <<ea>>, /să uit,/ să părăsesc felul ăsta de a-mi despica firul vieții în patru”. Sunt versuri în care Călin Teuțișan surprinde prezența unui întreg concept generaționist al *revoltei*, reflex „al modelului *Beat Generation*”. Poezia intervine invariabil, salvator, condiția textuală salvând-o pe cea existențială.

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

Bibliografia operei

Marin, Mariana, *Un război de o sută de ani(utopia și alte poeme de dragoste)*, Editura Albatros, București, 1981.

Marin, Mariana, *Aripa secretă*, Editura Cartea Românească, București, 1986.

Marin, Mariana, *Atelierele*, Editura Cartea Românească, București, 1991.

Marin, Mariana, *Mutilarea artistului la tinerețe*, Editura Muzeului literaturii Române, București, 1999.

Marin, Mariana, *Zestrea de aur*, antologie de autor cu un text critic de Costi Rogozanu, Editura Muzeul literaturii Române, 2002.

Bibliografie critică

Adam, Georgeta, *Imaginarul poeziei feminine(o secțiune de aur)*, Editura Niculescu, București, 2010.

Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, în românește de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefață: Romul Munteanu, Col. *Eseuri*, București, Editura Univers, 1989.

Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, Traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.

Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX.Ipostaze românești și străine*, Editura Minerva, București, 1997.

Boldea, Iulian, *Sciitori români contemporani*, Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2002.

Borges, Jorge Luis, *Arta poetică*, Ediție îngrijită de Călin-Andrei Mihăilescu, traducere de Mihnea Gafița, București:Curtea Veche Publishing, 2002.

Boldea, Iulian, Pantea Aurel(coordonatori), *Al. Cistelean sau Bucuria exegezei*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2012.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, vol. 1-3*, Editura Artemis, 1994-1995.

Cistelean, Alexandru, *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

Cistelean, Alexandru, *Top-ten(recenzii rapide)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.

Lefter, Ion, Bogdan, *Fleshback 1985:Începuturile „noii poezii”*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române(5 secole de literatură)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

²²Călin Teuțișan, *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 313.

Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate (Eseu despre textul poetic, III)*, Editura Pontica, Constanța, 1993.

Manolescu, Nicolae, *Poeți moderni*, Editura Aula, Brașov, 2003.

Mușina, Alexandru, *Antologia poeziei generației '80*, Editura Aula, ed. a II-a, Brașov, 2002.

Negoîtescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.

Pop, Ion (coordonator), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. 1-2, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, IV*, Cartea Românească, București,

Teuțișan, Călin, *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, prefață de Ion Pop, Editura Paralela 45, 2005.

Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă, Ediția a III-a*, prefață de Alexandru Cistelecan, Editura Cartea Românească, București, 2006.

În periodice

Buzea, Constanța, „Mariana Marin: Un război de o sută de ani”, în rev. *Amfiteatru*, nr., 1982.

Cărtărescu, Mircea, „Cronici partizane. Concepte și sentimente”, în rev. *Amfiteatru*, nr.11, 1982.

Cistelecan, Alexandru, „Aripa secretă de Mariana Marin”, în rev. *Familia*, nr. 10, 1987.

Felea, Victor, „Mariana Marin: un război de o sută de ani”, în rev. *Tribuna*, nr. 12, 1982.

Grigurcu, Gheorghe, „Marea temă a Marianeii Marin”, în rev. *Viața Românească*, nr.8., 1991.

Lefter, Bogdan, I, „Cavalcada poetică”, în rev. *Amfiteatru*, nr. 5, 1983.

FEMININE TYPOLOGY IN THE HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S NOVELS

Teodora-Georgiana Amza, PhD Student, University of Pitești

Abstract: Modernism would be inconceivable without the fiction of Hortensia Papadat-Bengescu, who was interested in capturing fluid psychological experiences such as the transition from sleep to wakefulness and from obsessive subconscious states to conscious rationalizations. An admirer of Proust, Hortensia Papadat-Bengescu replaced "pure" external narrative with minute "internal" analysis. Focused on the refractions of reality in individual minds, novels like: „Concert din muzică de Bach”-1927 (A concert of Music by Bach) records minute sensations and reflections. We experience her characters not through a stable narrative perspective, but through other character's impressions of them, which are often idiosyncratic but sharp.

“For music I had what is called a talent unsuccessful , we easily deciphered a large study damage slowly attaining each keyboards; I understand and I gave gap gradually /.../ I stayed with my writing !” (H. Papadat - Bengescu , diary entries)

Keywords: *literature, feminist typology, confession, free spirit, pure lyricism*

Din perspectiva psihologică, s-a vorbit mult timp de misterul feminin. Literatura scrisă de femei comportă note comune, între care interesul pentru aspectele concrete ale existenței sunt scoase în evidență. Observația cu adevărat feminină se sprijină pe acuitatea și preciziunea senzațiilor, parvenind să dea impresiilor un aer de obiectivitate, ajungându-se la realism liric. Senzația directă a culorilor și a parfumurilor spune mai mult decât cugetarea, care există sub forma unei lucidități îmbibate de pasiune, ducând la morala unui echilibru natural. Existența implică bucurie, mișcare, sevă, regenerare, cuvântul fiind metaforă sau prelungire a materiei.

În legătură cu stilul feminin, trebuie subliniată plăcerea confesiunii, de unde literatura epistolară (Madame de Sevigne, Katherine Mansfield, Hortensia Papadat Bengescu, Virginia Woolf) și interesul pentru corespondență. „Care femeie , când scrie, nu face fără să vrea măcar un pic de confesiune?” (Otilia Cazimir). Surpriza expresiei spontane e preferată redactării lente, motiv pentru care Hortensia Papadat Bengescu acceptă blamul decât să refacă o pagină defectuoasă. Viziunile bazate pe lumini brusce, incandescente, i se par superioare lucrului făcut cu ezitări.

În viziunea călinesciană, literatura scrisă de femei se împarte în două categorii, fondul etic și fondul pasional. La unul din aceste tipuri, tonul îi dă structura morală , la celălalt structura fizologică. Cele două tendințe pot exista la aceeași scriitoare, în funcție de anumite condiții: maternitate, vârstă, stare euforică sau dramatică. La G. Elliot, la surorile Brontë, la Elisabeth Gaskell și altele, realismul și luciditatea coexistă cu reacțiile de sensibilitate. Structură proteică, polivalentă, Hortensia Papadat-Bengescu se refuză încadrării unei categorii. „Nu mă recuz de la niciun gen. Și versul , teatrul, dialogul, monologul, acuitatea simțirii pure sau viziunea violentă a realului mă vizitează deopotrivă.”¹

Lirismul frenetic al feminităților de debut se atenuează până la anulare, încât în romane e o altă prozatoare, rece până la detașare, de o ironie virilă. Un spirit liber, Hortensia , la ședințele de cenaclu ale Sburătorului, între anii 1922 și 1926, nu stătea lângă celelalte participante, „scriitoare și nescritoare”, ea rămânând cu scriitorii, precizează Vladimir Streinu, oferindu-ne nouă, cititorilor, și o explicație: „Nu s-ar putea spune totuși că între dânsa

¹Scrisorii către Ibrăileanu (de la Hortensia Papadat- Bengescu și alții) E.P.L., 1966,p. 105.

și gentilul grup ar fi existat vreo adversitate, nu; dar se complăcea la o distanță oarecare de colțul cu pricina. De altfel, chiar opera sa de romancier mărturisește această mișcare de respingere sau numai discretă îndepărtare față de formele feminine ale sensibilității.”² Locul prozatoarei „în rând cu scriitorii” are, fără să pară, semnificația unei insurecții cu adresă precisă, atitudine venind din partea unei personalități mândre, nu orgolioase, cu o exactă conștiință a propriei valori.

În acest sens putem vorbi despre teoria lui Freud, aplicată și de Hortensia Papadat-Bengescu, care introduce în scenă personaje care par a confirma spiritul masculin-feminin (ființa-sinteză, cu sensibilitate feminină și voință masculină). Un astfel de personaj este „feminista Nory” din romanul „Rădăcini”, tipul de femeie-bărbat: „lipsită de simțuri”, „probabil de sex feminin”. La Hortensia-Papadat Bengescu, creatoare complexă, de o mare inteligență (care-și recunoaște, scriindu-i lui G. Ibrăileanu: „forța de muncă organică masculină”), găsim mai multă reflecție decât la Rebeanu sau Cezar Petrescu. În confesiunile Simonei de Beauvoir ne dezvăluie faptul că e o prozatoare de tip reflexiv, cu excelente aptitudini pentru analiză. Forța realistă și acuitatea analitică, evidente în romanul Hallipilor, sunt calități care o fac nu doar o scriitoare, ci un „scriitor” (cum, de-altminteri, își spune singură).

La un mare creator, de tipul Hortensiei Papadat-Bengescu, operele de început și de cele de crepuscul, cele nefinisate sau chiar neizbutite, dau cercetătorului posibilitatea de a înțelege mai bine temperamentul și intențiile artistice. Sunt , prin însăși situația lor, informate, cu ideile declarate și neînveșmântate în materie. Includ un jurnal de creație și îl dezvăluie pe autor. Așa cum se spune, un romancier trebuie să știe totul, despre lume, dar și despre artă. A descrie, a fi liric, a contura un personaj țin de obligația unui romancier.

Între creațiile de început ale autoarei („Ape adânci”, „Sfinxul” sau „Femeia în fața oglinzii”) și restul operelor se poate observa un fapt aparent paradoxal: primele două volume de scrieri conțin nu numai temele care vor deveni, în registre diferite, obsesiile, motivele autoarei, dar , mai mult , ne stau înaintea, exprimate, ideile care o preocupă și, mai târziu, vor fi înveșmântate într-un personaj sau chiar într-un roman. Am scoate în evidență faptul că autoarea își dezvăluie, la începutul creației, expunându-le, ideile romanești ulterioare. Pe de o parte: motivele, conceptele și ideile. Pe de altă parte, viziunea asupra vieții, atitudinea față de ea și principiile care îi domină existența artistică. Trăirea exprimată în primele scrieri nu va mai apărea în romane. Doar contrariul ei va fi disecat și scormonit. Cauza o găsim în creația lirică și confesivă de la începuturi, egală cu exprimarea unui crez uman prin personaje.

În acest context „lirismul pur” al romanelor lui Hortensia Papadat-Bengescu este prima etapă de creație. Lirismul Hortensiei Papadat-Bengescu – spunea Eugen Lovinescu— „nu ramane numai în faza simplei exolări, nu e numai extaz sau imprecatie, nu exprimă numai revolta sau adorația, nu e o forță elementară și inconștientă. El vine dintr-o sensibilitate viberantă și dintr-o bogăție de impresii ce se succed grăbit; oricât ar fi de grabnică succesiunea, în crupa senzației stă înfîpt singur de sine spiritul analitic, care o conduc, o amplifică, îi înregistrează minuțios traiectoria și, după mistuirea finală, îi perpetuează amintirea. Asocierea celor două forțe contradictorii, emțiunea și analiza dau, așadar, literaturii scriitoarei un caracter patetic, de luptă, și foc din fiecare pagină o bucată de lavă, în care s-a solidificat după multă trudă forma unui sentiment”.³ Caracterizarea criticului e adevărată. Dar cum el singur a observat, această fuziune s-a produs de-a lungul unei evoluții a scriitoarei de la notația lirică la epica obiectivă de la „Ape adânci” la „Rădăcini”.

²Pagini de critică literară, E.P.L.A., 1938, p. 142.

³ Ov. S. Crohmălniceanu, „Literatura română între cele două războaie mondiale”, vol. I, Ed. Minerva, Buc, 1972, p. 397.

Lumea scrierilor de început ale Hortensiei Papadat- Bengescu e a unei singure ființe în spatele căreia putem vedea și chipul autoarei. Ea scrie la acea dată „din plăcere”, mărturisind indirect un „deficit de existență”. E aplecată asupra ei însăși, în contemplarea vieții interioare. Ființele sunt parcă inerte, trăind o stare sufletească fără de început și fără de sfârșit. Viața însăși nu e o curgere de la debut spre final, ci o stare de imponderabilitate, în sensibil. Autoarea plasează fiecărei femei o poveste semnificativă cu rol simbolic. Povestea nu e un fapt concret, ci un suport care să îngăduie descrierea stării.

Autoarea viitoarelor romane trebuie mai întâi să se elibereze de sine în literatură, să părăsească confesia directă, pentru a dobândi ușor o alta concepție despre rostul scrisului său. Până acum psihologia Hortensiei este aceeași cu a altor scriitori obișnuiți ce fac literatura din propriile stări sufletești. Doar că la autoarea noastră intervine conștiința că are nevoie mai mult pentru sine de acest scris, pe care nu-l consideră neapărat literatură.

Femeile sau mai degrabă „feminitățile” autoarei nu se nasc din lipsa experienței, din incapacitatea de a folosi un material de viață pe care și-l dobândise oricum, ci izvorăsc din sine, gândindu-se la interiorul ei, deșteptarea va veni odată cu echilibrarea tumultului ființei ei prin trecerea lui în scris.

În „Ape adânci” personajele feminine ca: Manuela, Adriana, Bianca Porporata se privesc ca într-o oglindă, caută adevărurile de care au nevoie în „apele adânci” ale sufletului. Ființe pasive, izolate, păstrând doar vagi fulgurații de speranță, se reflectă în propriul lor suflet, căutând unitatea umii lucrurilor cu un ideal de frumos nedeslușit. Hortensia Papadat-Bengescu nu-și draprează mărturia altfel decât dând personajelor ei nume diferite. Le împrumută însă tuturor propria-i identitate psihologică. „Invincibila pudoare și mândrie” pe care și-o marturisea este a Biancăi și a Manuelei, solitare și fidele lor însele, dar frenetic dornice să-și cunoască posibilitățile de imaginație și simțire, să-și prezinte tot ce adăpostește trupul lor sufletească, fără teamă că gândul va ultragia conveniențele. Scriind la persoana întâi nu știrbește cu nimic autenticitatea trăirilor contradictorii, dar nici nu stăvilește sentimentalismul. Asociază scrisul cu muzica, cele scrise de ea au caracter muzical. „Uneori gândesc muzical”, se confesează ea, „toate purced de la muzică”.

Mai târziu, în etapa romanelor cu o structură deosebită de a notațiilor inițiale, scriitoarea nu va mai asocia scrisul cu nevoia de muzicalitate. Nu se va interesa de sonoritățile cuvintelor, ci de organizarea lor în simfonii sau concerte. Deocamdată, confesia cere lirism, aceasta fiind muzicalitatea frazei, care ia forma simțirii mărturisite.

Hortensia Papadat-Bengescu nu ve deveni niciodată comentatoare teoretică a operei sale, dar va declara acum franc: „Nu pot să sufăr definițiile: Da! Nu! Bine! Rău! Cald! Rece! Da....conține pe nu în sâmbure.... și nu pe da în perspectivă. Cald arată răcirea posibilă, și rece e mai frumos, dă posibilitatea de a se încălzi”.⁴ Astfel, orice privire subiectivă i se pare mai autentică decât o afirmație fermă. Autoarea poartă încă alături de sine, în literatură, povara propriei sensibilități. Până la a-și termina scopul scrisului mai urmează o perioadă incertă, dar odată ce se eliberează de sine însăși, va găsi o noua plăcere, rațională, cu același sens curativ, dar mai eficient: construcția romanească.

Prima creație romanească a Hortensiei Papadat-Bengescu este „Fecioarele despletite” în anul 1926, fiind precedat, în creația epică bengesciană, de volumul „Desenuri tragice”, în 1925 și urmat de ultima sa culegere nuvelistică „Romanță provincială” și romanul „Concert din muzică de Bach”, amandouă în 1927.

⁴Maria-Luiza Cristescu, „Hortensia Papadat-Bengescu - portret de romancier”, Editura Albatros, București, 1976, p. 34.

O inteligență scilpitoare, la nivelul sensibilității, i-a deschis perspective către mediile umane ce conveneau temperamentului ei întrebător. O reală capacitate analitică, bazată pe intuiție fină, a îndrumat-o către literatura de probleme și cazuri complicate. Piese sunt demontate în fragmente și particule pentru o examinare meticuloasă.

În „Romanța provincială” autoarea noastră face încercări de tehnici ale portretului, o analiză critică a personajului ei Cucoana Ileana, procedând în maniera unui bun cronicar literar: „Întâmplător, modelul pal, șters, cu toate aspectele interioare diminuate printr-o surdina interesantă a naturii, cu toate culorile învăluite într-o ceață subțire, care acoperă și cele mai violente obicinuit evenimente- iubire, trădare, gelozie, moarte- în jurul ei, mi-a cerut o operație artistică, pentru mine savuroasă prin însuși felul ei.”⁵ Apare astfel intenționalitatea, Hortensia fiind preocupată de problema instrumentelor artistice și are ideea clară de a face un anumit lucru sub aspectul tehnicii artistice. Povestea e cam așa: Doamna Vranghele, bătrână și dezghețată sub aspect fizic, a conviețuit cu un tânăr judecător, chiriaș al ei. Femeia într-o stare de decrepitudine și tânărul ciudat și tuberculos, sunt uniți în această legătură de sentimentul iminenței morții. Cuplul are o tentă de umanitate bolnavă. Nuvela nu are nevoie de niciun final. Moartea este instalată în trupurile celor doi și mimează fără să dea brutal lovitură de grație sub semnul căreia s-au unit. Doua lucruri sunt surprinzătoare și noi în acest volum: portretul- în tușe expresioniste, al Domnei Vranghele și „cu surdină”, delicat, din tonuri calde, al Cucoanei Ileana. În al doilea rând, o nouă idee literară, cea a deducției destinului prin intermediul desenului ființei. Într-un fel mai apropiat de epică.

Demersul bengescian vizează un drum invers decât în „Ape adânci”. Cunoaște tot despre femeile al căror portret îl construiește, cunoaște până și cele mai subtile zvâcniri ale „corpului spiritual”, în schimb pe Doamna Vranghelie și Cucoana Ileana nu le cunoaște decât imaginea fizică. Curiozitatea privitoare se folosește de resursele deducției pentru a le descoperi sufletul comun și șters. Doar creația le pune în evidență conturul subțire al sufletului discret, milos, cumsecade, în dezacord cu hidoșenia trupului (Doamna Vranghelie) sau tot atât de șters ca și blânda paloare a chipului (Cucoana Ileana). Ea este aceea care le privește, le face portretul și le compune o posibilă biografie, ea le explică. Dispare „lirismul pur” despre care am vorbit, apare distanțarea față de „trupul sufletec”, portretizarea fiind făcută din aparențele lor: bătrâna obeză și partenerul ei tânăr, dar chinat de boală nu au acces real la lumea sentimentelor făcută pentru cei întregi și frumoși. De aici și ideea bolii, boala ca ispășire a urâtului, a amestecului teritoriilor ce nu sunt compatibile.

A doua etapă a creației Hortensiei este constituită de romanul „Balaurul”, acesta făcând trecerea către o literatură obiectivă. Substanța cărții o formează experiența războiului care presupune familiarizarea cu moartea, cu oroarea, cu dezastrele cărnii omenești. Dincolo de această imagine amplă a romanului, apare și realitatea sinistă, a măcelului universal, precum și diverse ființe omenești cu o existență autonomă. Sunt observate caracterele și mecanica lor, chiar sub privirea austeră a morții.

„Balaurul” împinge spre obiectivizare proza Hortensiei, în sensul că realitatea socială cu dramele ei irupe în paginile scriitoarei. Romanul este un jurnal intim al mărturisirii gândurilor cele mai secrete ale personajului- narator, Laura, o femeie, care e de profesie soră de caritate voluntară în timpul războiului. Dar nici aici nu dispare câmpul de preocupări proprii eroinelor scriitoarei. Laura traversează o dramă sentimentală și astfel îngrijind răniții, ea încearcă să uite, în fața chinurilor omenești, o deziluzie amoroasă. Se face intrarea eroinei dintr-un univers închis, izolat de marile convulsii sociale, ușuratic și snob într-un univers crâncen al războiului. Războiul, văzut ca un balaur imens, îl personifică trenul răniților,

⁵Ibidem p. 66.

monstrul care intră în gară pufăind pe nări și unduindu-și un trup terifiant de reptilă neagră: „Bestie ! Bestie hădă! Cine va reteza vreodată din rădăcini capetele lui monstruoase, care cresc mereu tocmai de acolo de unde sunt tăiate?”⁶ Glasul naratoarei, conștiință rănită, se aude ca un ecou stins: „Eu trec prin zile pustii, ele trec prin mine. Nu trăiesc pentru nimeni și nimic și totuși se cheamă că trăiesc”, „puțin timp am trăit pentru ceva sau cineva, dar niciodată așa zile pustii.”⁷

Pulsul vieții reale imprimă cărții un alt ton, o altă muzicalitate decât în volumele anterioare, observația fină se face asupra notațiilor realiste, lasând limbajul metaforic și liric în umbră. Aici, putem observa întregul material obiectiv al Hortensiei, care este trecut prin „cuptoarele emoției”, cum ne amintește și criticul Eugen Loinescu, strânsa legătură între materialul obiectiv și personalitatea sciitoarei, ce-i conferă un „ton patetic și febril”.⁸ Astfel „Balaurul” este un amplu jurnal ce ne prezintă spovedania unei cunoștiințe, și poate prima operă, pe plan european, care reflectă drama războiului prin intermediul unei viziuni feminine.

Ultima etapă a creației conține ciclul Hallipa: „Fecioarele despletite” (1926), „Concert din muzică de Bach” (1927), „Drumul ascuns” (1933) și „Rădăcini” (1938), inclus uneori și „Logodnicul” (1935). Hortensia Papadat-Bengescu construiește un ciclu romanesc extrem de bine sudat astfel încât înțelegerea corectă a ciclului implică citirea tuturor romanelor.

Ciclul Hallipa este de fapt istoria unei disoluții, disoluția aristocratică (Doru Hallipa și Maxențiu), o disoluție a înaltei burghezii, reprezentată într-un moment de decadență. Ascensiunea socială este rodul unor alianțe de moment. De regulă, între posesorii de titlu nobil și posesorii de putere financiară. La suprafață o suită de scene de viață mondenă în care ființele diafane plutesc într-un mediu artificial, recepții, curse de cai, serate, în toate există respectul formal al etichetei, din punct de vedere social, politic, moral, cu o sumă de parveniți pasivi. Parveniții HP-B cum ar fi Lică Trubadurul nu seamănă cu artiștii din prima fază a realismului, este un efort maxim pentru integrarea unui grup de a adopta o etichetă anume, de a-ți crea o anumită imagine. Pe drept criticul Ion Holban spune că acest în ciclu avem de-a face cu un balet mecanic al existenței stilizate. Personajul care demonstrează perfect snobismul în societate este Elena Drăgănescu, personajele care se mișcă între clase sunt Coca Aimée, Sia, Ada Razu. Intelectualii sunt reprezentați într-un mod diferit de restul prozei românești: Doctorul Rim, Doctorul Walter, muzicianul Marcian, colecționar de artă, oameni care frecventează societatea modernă sunt carieriști, oportuniști, iar unii perversi moral. Întregul ciclu se sprijină pe o unitate structurală- familia. După Holban, existența familiei se bazează pe un pact al disimulării, contractele sociale între parteneri are în vedere saltul în ierarhia socială, de fapt fiecare dintre ei este legat afectiv sau sexual de un alt partener. Astfel încât cuplul social este dublat de un cuplu erotic: Elena și Drăgănescu, acesta fiind legat și de muzicianul Marcian și de prințul Maxențiu. Prințul formează un cuplu cu Ada, dar și cu Elena.

În „Fecioarele despletite” ne dezvăluie cine sunt Hallipii: „Cine sunt în fond Hallipii? Doru e stăpânul Prundenilor, unde și-a clădit o rezidență luxoasă. El trăiește într-o stare de veșnică nehotărâre; își născocesc pasiuni, tocmai pentru a-și justifica o existență fără rost; vânează și se interesează de femei. Însă abulic, cocoloșit de mama sa, după moartea acesteia nu izbutește să se conducă singur. Doru se căsătorește cu Leonora, o femeie axată exclusiv pe viața senzuală. Tot timpul ea și-l petrece în iatac, printre pernele moi de pe canapele și cutiuțele cu pudră. Leonora va isca în jur numai dezastre. Locotenentul Paulici, primul ei soț, se sinucisese în împrejurări misterioase. Devenită acum moșierică, Leonora își subțiază

⁶ Constantin Ciopraga, „Hortensia Papadat-Bengescu”, Editura Cartea Românească, București, 1973, p. 105.

⁷ Ibidem 6, p. 109.

⁸ Istoria literaturii române contemporane, IV, 1928, p. 335.

purtările, încearcă să-și stăpânească impulsurile luxurioase. Fiicele ei, Elena și Coca-Aimée, sunt crescute ca niște plante rare de seră. Dintr-un amor vinovat cu un zidar italian, Leonora zămislește pe Mika-Lé, care trădează de mică înclinții perverse. Familia va contribuiși ea la acest lucru, crescând-o printre străini. Romanul „Fecioarele despletite” ne permite să aflăm aceasta din reflecțiile unei „raisonneuse”, Mini. Leonora își ascunde mult timp păcatul, apoi existența retrasă, plină de panică și de spaimă, își distruge nervii. Are sentimentul că l-a nenorocit pe Doru, care voise să se însoare înainte cu o verișoară de a sa, Eliza. Eroina cade într-un fel de apatie nervoasă și e transportată la sanatoriul doctorului Walter. Căsătoria se destramă. Doru Hallipa se întoarce la Eliza, după care vinde Prundenii. Una din martorele acestei drame conjugale e „buna Lina”, doctorită, care e rudă indepartată cu Leonora. Dar nu intriga interesează aici, ci psihologia personajelor, ambiguitatea morală, permanentă în care trăiesc, instinctele lor în diverse situații sociale, culturale, personale.

În „Concert din muzica de Bach” urmărește destinul aceleiași familii prin descendenții ei. Acum faptele relatate se petrec când în casa Elenei, fiica Leonorei, casatorită cu Drăgănescu, fabricant bogat, fecior de cârciumari, când în casa Linei, soția profesorului Rim. Ambele căsnicii s-au făcut din calcul. Elena s-a măritat cu Drăgănescu spre a-și pedepsi fostul logodnic, pe prințul Maxențiu, iar doctorița Lina, urată, bondoacă, dar harnică, bună, de o sinceritate directă, cam prostescă, a dorit să-și creeze prin căsătorie un statut social superior, împingându-și soțul către o catedră a universității și ajutându-l s-o capete. Omul acesta e însă un personaj demonic. Lubric, cu apetituri de gorilă nesătulă, în ciuda faptului că arată ca o fantomă albicioasă, Rim își urmărește tenace planurile proprii. Vrea să vadă trecută pe numele său casa cumparată de Lina, are proiecte secrete și umblă să o seducă pe Sia, fata arierată, crescută în casa doctoriței. Aliații profesorului Rim sunt cei doi gemeni Hallipa, tipul de detracati cu inteligente complimentare și gesturi automate, deprinși să-l secundeze ca niște ucenici groțești pe maestrul lor care i-a luat asistenți.

În scenă intră și Lică Trubadurul, fost plutonier-major, crai de mahala, vechi iubit al Linei. Din dragostea lor a ieșit Sia, exemplar uman obtuz, idiotizat, mișcat de inetții elementare. Ea îl iubeste și îl urăște totodata animalic și definitiv pe tatăl lui, ultima floare a Bucureștilor mahalagești, omul care posedă o artă instinctivă în a se face plăcut de femei. Lică e crud, egoist, dar de o cruzime frustă, necalculată. Capabil de generozități câteodată, nu caută neapărat societatea aleasă și disprețuiește cucoanele din lumea bună. Pentru Lică face o pasiune prințesa Ada Razu, căreia Trubadurul îi prinsese de zăbala caii speriați, gata să o răstoarne din trăsură, și izbutise să-i supună cu gestul unui automedon curajos, în stare să stârnească admirația „fainaresei”. Ea e alt produs al aceleiași mediu. Fiica a unui fabricant foarte bogat, Ada l-a luat de soț pe prăpăditul prinț Maxențiu numai ca să se poată mândri cu titlul lui. Cumpărarea s-a făcut brutal. Ada, femeie vulgară și cu instincte primare, i-a prescris nefericitului proprietar o pensie zgarcită și-l lasă acum, cinică, să se sfârșească mistuit de o veche ftizie. Descoperindu-l pe Lică, îl aduce în casă, îl face profesorul ei de călărie și mai târziu deputat.

Intriga propriu-zisă a romanului e pregătirea și executarea unui concert în saloanele Elenei. O conjugare de interese meschine și de proiecte ariviste are loc în jurul muzicii grave a lui Bach. Concertul e un pretext monden. Ada vrea să-l introducă pe Lică în lumea bună, spre a-l putea lua de sot ca să-și atingă țelul, combină întâlnirea Elenei cu Marcian. Preocupările muzicale ale statuarei doamne Drăgănescu sfârșesc printr-un adulter. Profesorul Rim o vânează pe Sia și casa Linei, gemenii Hallipa, testamentul familiei. După multe amânări, concertul se ține. El continuă în biserica unde e adus pentru slujba mortuară trupul umflat și vânăt al Siei, victima poftelor cu care au urmarit-o ca niște haite sălbatice de lupi.

În structura de adâncime sunt sedimentate realitățile dure ale existenței biologice: boala și sexul, acestea alcătuind o altă rețea de relații care explică și dizolvă structura de suprafață. Latura morbidă a acestei lumi o apropie pe autoare de proza franceză și o face mai puțin agreabilă cititorilor români. Există o volubilitate a bolii pe care o trăiește prințul, o cruzime în boala Lenorei și o întreagă paletă de devieri sexuale. O lume monstruoasă, aproape animalică se ascunde dincolo de fațada burgheziei. Niciun personaj nu se salvează din acest context. Tudor Vianu spune că în opera prozatoarei întâlnim cea mai bogată terminologie medicală din literatura noastră. Omul fiziologic este prezentat acum cu o competență tehnică. Ea folosește stilul indirect (cu varianta stil indirect liber), astfel că sunt introduse în text replici, sintagme sau simple cuvinte din vocabularul personajelor pentru a reflecta perspectiva acestora asupra realității. Tudor Vianu numește acest stil scormonitor și explică noțiunea de „trup sufletesc” prin relația directă a oricărei suferințe trupești cu o boală a sufletului, cu o suferință morală.

Autenticitatea aplicării metodei psihanalitice, din care autoarea Hortensia Papadat-Bengescu culege rezultate notorii în analizele psihologice detaliate, nu constituie principala miză, ci o cale mai directă pentru portretizările literare cât mai autentice, încă din problematica primului volum din saga familiei Hallipa.

Ciclul Hallipilor are, în profunzime, o structură compozițională polifonică, muzicală. S-a spus că există o analogie între această construcție interioară și modelul arhitectonic al ciclului proustian, Catedrala. Ambele cicluri au în comun tentativa scoaterii romanului de sub teroarea cronologiei și a cauzalității, biruința asupra curgerii timpului și a morții.

O orchestrație complicată se vede în alegerea locurilor: - pendularea între conacul Prundeni și Cetatea Vie, jocul trecut - prezent în descrierea celor două săli din interior: vestibulul neterminat (spațiul vinii, al adulterului Leonorei) și dormitorul (spațiul ispașirii, al autopedepsirii) în „Fecioarele despletite”; cele trei interioare alternative din „Concert din muzica de Bach”: casa nouă a Rimilor (centrul ei - odaia de primire), palatul prințesei Maxențiu (centrul - odaia bolnavului), casa Elenei Drăgănescu (centrul - sala de muzică); - palatul glacial al doctorului Walter („Drumul ascuns”); - conacul Prundeni redevenit, circular, loc al dramei („Rădăcini”).

Cele două personaje-reflector, Mini și Nory, comentează simultan sau succesiv, alternativ sau complementar, faptele și relațiile personajelor, descoperirea relațiilor ascunse: Nory, din perspectiva inteligenței ironice, cu malițiozitatea „feministei” (e liber-cugetatoare și liber-cuvantatoare); Mini, cu finețea percepției sensibile. Ele realizează un contrapunct al vocilor.

Re luarea arhetipurilor în diferite variante se face după o mecanică aproape muzicală: - fecioarele despletite (Leonora, Lina); - bastardele (Mika-Le, Sia, Nory); - sora regaia (Elena Hallipa, Dia Baldovin) - fiii blestemați (Rim, Walter). Un efect extraordinar de intensitate obține prozatoarea prin cele două personaje cvasimonstruoase, gemenii Hallipa.

Caracterizările făcute personajelor feminine alcătuiesc tot atâtea game muzicale, căci epitetul sau metaforele se reiau într-un lanț sinonimic ce traversează aproape tot ciclul. Spre exemplificare: Mika-Lé: „spurcăciune mica”, „gângania”, „buruiana otrăvită”, „venetica”, „iarba rea”, „otrepă”, „lăcusta”; „fecioara tare”, „învrăjbită”, „nefericita”, „nesocotita”.

Fiecare personaj aduce tema sa muzicală. Iată-l descris pe Marcian transformă compoziția stângace a lui Ghighi în romanul „Rădăcini”: „Era acum un șipot tineresc, firav, dar conturat, dănțuitor, apoi dramatic, dar cu delicatețe, trist, dar cu suavitate... Era Pastorală lui Ghighi, așa cum fusese numai în simțirea lui, cum ar fi trebuit să fie scrisă, cum băiatul, oricât se ostenise, nu o putuse realiza...”

O împletire cvasiwagneriană, dragostea moartea, însoțește polifonia romanescă: dragostea determinând moartea (în forme grotești, hidoase, ca la Sia) și moartea amplificând

până la descătușare erosul (Inmormântarea Siei duce la dezvăluirea iubirii dintre Elena și Marcian).

Prezenta reflectorului (în „Fecioarele despletite”), extinsă, îmbogățită de multitudinea vocilor ordonate și sistematizate de un narator omniscient („Concert din muzică de Bach”), e urmată de dominarea acestei voci mice. Ea aduce supremația convenției, a normei sociale asupra sufletelor și individualităților răzvrătite dinainte.

Supratema concertului domină punctul de vârf al romanului (în „Concert din muzica de Bach”) : toate - pregătirea, repetițiile, apariția lui Marcian, întorsăturile generate de prezența lui, surpriza coralului la repetiția generală, împletirea cu tema familiei prin coralul cântat la înmormântarea Siei - se realizează după un canon muzical. Prozatoarea recunoștea o asemenea dezvoltare muzicală atunci când vorbea despre „Concert din muzica de Bach”: „Concertul din muzica de Bach” mi s-a prezentat deodată și ca titlu, și ca axa de construcție. [...] pe măsura ce scriam, aveam impresia că îmbinarea și dozarea caracterelor și acțiunilor mă impresoara în chip simfonic.”

Noutatea prozei bengesciene se vede nu numai la nivelul macrocosmic al lumii sau în coborârea subteranelor sufletești, ci și microcosmic, în aspectele de amănunt, de detaliu. Prozatoarea creează o atmosferă, fie încărcată de o tensiune inexplicabilă (vizita făcută de Lina, Nory și Mini la Prundeni, din deschiderea ciclului), fie în așteptarea declanșării tragediei (casa Rimilor văzută de Mini și presimțirea furtunii provocate de Sia). Pagini interesante descriu, din perspectiva lui Mini, Cetatea Vie cu viața ei diurnă sau nocturnă și oamenii ei. Tot Mini are viziunea din finalul „Fecioarelor despletite”, când, trecând prin grădini, descoperă Paradisul și perechea primordială. Interesantă e descrierea interiorului, în care obiectele se încarcă cu semnificații ale timpului și ale întâmplărilor anterioare: pendula și pianul din conacul de la Prundeni, sala de muzică a Elenei, tabloul Salemei, dormitorul Leonorei, cabinetul ginecologic al Linei. Portretul e concis și încărcat de sugestie.

Inregistrarea senzațiilor, a impresiilor în „Fecioarele despletite” și în „Concert din muzică de Bach” e minuțioasă: reacțiile timpului răvășit de boală, hemoptizia pe care Maxențiu o cercetează cu aviditate, micile dureri ale pieptului încercate de Drăgănescu, percepția muzicii de către Elena, analogia dintre mușchiul fript servit în sânge mișcările Leonorei văzute de Mini etc.

Fraza ca unitate stilistică are o mare însemnătate în confirmarea originalității prozatoarei, ca în cazul lui Proust. Hortensia Papadat-Bengescu e mai mult o creatoare de viziuni românești decât de stil, de aceea fraza ei ramane subordonată viziunii. Ea nu scrie cu naturalețe, ci cu o artificialitate elegantă și revelatoare. Insuși Lovinescu, într-o suită de epitete negative, li denunța abaterea de la două calități fundamentale - claritatea și sobrietatea -, dar le conferea acestora valoare pozitivă prin funcția lor în context: „Abundența de senzații și, mai ales, puterea de inciziune a observației iau la d-na Hortensia Papadat-Bengescu proporții ce-i condiționează și forma: pletoric prin exces de adjective, suparator prin abuz de neologisme, obscur prin îngrămădirea notațiilor, pedant prin științism și exuberant prin lirism - stilul creatoarei poate fi lipsit de calitățile obicinuite ale clarității și sobrietății; raportat la bogăția fondului și la ritmul sufletesc, e nu numai un stil necesar, ci, prin armonie și echilibru intern, și unul perfect.”⁹

BIBLIOGRAPHY:

Ciobanu, Valeriu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura pentru literatură, București, 1965.

⁹Tudor Vianu, Hortensia Papadat-Bengescu, în volumul: *Arta prozatorilor români*, II, E.P.L., București, 1966.

- Ciopraga, Constantin, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Cartea Românească, București 1973.
- Cristescu, Maria- Luiza, *Hortensia Papadat-Bengescu- portret de romancier*, colecția Contemporanul nostru, Editura Albatros, București, 1976.
- Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, , Editura Albatros, București, 1985.
- Lovinescu, Eugen, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în „Critice”, vol. VII, Editura Ancora, București, 1929.
- Lovinescu, Eugen, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în „Istoria literaturii române contemporane”, vol. IV, Editura Ancora, București, 1927.
- Mincu, Marin, *Romanul Hortensiei Papadat-Bengescu*, în vol. Critice II, Editura Cartea românească, București, 1971.
- Mușina, Tania, *Ipostaze ale feminității în romanele Virginiei Woolf și ale Hortensiei Papadat-Bengescu*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013.
- Papadat- Bengescu, Hortensia, *Concert din muzică de Bach*, Editura Minerva, București, 1982.
- Petrescu, Camil, *Mărturii pentru marea europeană*, în „Tiparnița literară”, II, 1930, nr. 2-3.
- Protopopescu, Alexandru, *Hortensia Papadat-Bengescu - Înjosirea romanului*, în vol. „Romanul mitologic românesc”, Editura Eminescu, București, 1978.
- Vianu, Tudor, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în vol. „Arta prozatorilor români”, II, Editura pentru literatură, București, 1966.
- Zaciu, Mircea, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în vol. Masca geniului, Editura pentru literatură, București, 1966.

POETIC TRANSYLVANISM IN OCTAVIAN GOGA

Carmen Hurubă (Dudilă), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: If we talk of a Balkan muntenism why we could not talk about a poetic ardelenism. Of course, the great spirits, great sensitivity meet regardless of the geography of the place or historical epoch. At the same time, the great creators of beauty - therefore writers! - represents the sublime quintessence of a community spirituality.

Octavian Goga - poeta vates- the first great consciousness of the Romanian people is the subject of the article.

Keywords: *poetry, village, traditional, lyrism, Transylvania*

Privită de la altitudinea corespunzătoare, care îți poate da perspectiva întregului, literatura română face expresia unei personalități distincte în marele concert al spiritualității universale. Orice literatură națională este un sumum de individualități irepetabile, unice, stricto sensu, dar care la analiză se arată a fi idei ale cetății, expresii de congruență a unor destine multiple surprinse în diverse ipostaze istorice. Poetul național, Mihai Eminescu, observa în acest sens: *Nici o literatură puternică, sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decât determinată ea însăși, la rândul ei, de spiritul aceluia popor, întemeiată, adică pe baza largă a geniului național ... Fără îndoială, există talente individuale, dar ele trebuie să intre cu rădăcinile în pământ, în modul de a fi al poporului lor, pentru a produce ceva permanent.*¹ Așadar, ideile particulare se confundă, se pierd într-un etos mai larg, specific unui anume spațiu geografic, unei anume epoci istorice.

Literatura română înseamnă o contopire organică de sensibilități care își au rădăcinile în Ardeal, Moldova, Muntenia sau oriunde aiurea unde cineva simte românește. Raportându-se la provinciile istorice, dincolo de punctele de congruență, un lector avizat va sesiza cu destulă ușurință particularitățile fiecăreia în parte.

Spațiul moldav îndeamnă la reflecție, melancolie, la aduceri aminte. Pentru autorii moldavi prezentul este corupt și atunci singurul refugiu îl oferă trecutul eroic. O particularitate frapantă a scrisului moldovenesc o dă înclinația spre narație. De altfel, marii povestitori ai scrisului românesc vin din Moldova. Să ne aducem aminte de Ion Neculce, Costache Negruzzi, Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, etc..

Muntenii sunt balcanici, înclinați spre satiră, ironie, sarcasm, statornici în nestatornicie, novatori și protestatari.

Ardelenii sunt telurici, puternic ancorați în realitățile istorice și sociale, pragmatici, realiști, conservatori.

Dacă vorbim de un muntenism balcanic, de ce nu am putea să vorbim și de un ardelenism poetic. Desigur, marile spirite, marile sensibilități se întâlnesc indiferent de geografia locului, de epoca istorică. În același timp însă, marii creatori de frumos – prin urmare, și scriitorii! – reprezintă chintesența sublimă de spiritualitate a unei colectivități.

Primul mare poet pe care Ardealul l-a dăruit literaturii române, George Coșbuc, într-o cunoscută poezie, *Poetul declara fără echivoc: Sunt suflet din sufletul meu / Și-i cânt bucuria și amarul / Și-otrava deodată cu tine o beau / Când soarta-ți întinde paharul.*, adică sunt al

¹ Constantin Cepraga – *Personalitatea literaturii române*, editura Junimea, Iași, 1973, pag. 11.

tău patrie, pentru totdeauna cum avea să spună peste timp Nichita Stănescu. Interesantă rămâne la Coșbuc componenta socială, indiferent de tematica abordată.

Ceea ce frapează la poezii ardeleni cu unele excepții, este dimensiunea socială, implicarea în freamătul cetății, atitudinea angajată, coordonate reperabile la mai toți versificatorii transilvăneni, începând cu Andrei Mureșan, continuând cu Șt. O. Iosif, Octavian Goga și mergând spre contemporaneitatea noastră ilustrată de un mare liric, Ioan Alexandru, plecat prematur dintre noi.

Explicația nu este greu de găsit și germenii unei astfel de atitudini se pierd în negura veacurilor. După răscoala de la Bobâlna, 1437, și după celebrul edict *Unio Trio Nationum*, românii ardeleni aveau statut de populație tolerată, umilită și urgisită la ea acasă. Mai apoi peste împilarea maghiară avea să se adauge și greaua coroană habsburgică iar ura mocnită din sufletele românilor avea să explodeze în mișcări sociale de proporții cum a fost răscoala condusă de Horea, Cloșca și Crișan sau revoluția de la 1848 care i-a asigurat *crăișorului munților*, Avram Iancu, un loc în istoria națională.

Octavian Goga – poeta vates

Născut la Rășinari la 1 aprilie 1881, Octavian Goga rămâne prima mare conștiință a neamului românesc. Poetul afirmă că: *M-am născut într-o vreme când principiul național domina toate fluctuațiile sufletului românesc.*² Trăitor într-o astfel de epocă, Octavian Goga consideră că *scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și transformă într-o trâmbiță de alarmă.*³

Atitudinea mesianică, sentimentul dezrădăcinării, universul rural dominant îl determină pe George Călinescu să-l includă pe Octavian Goga în categoria sămănătoriștilor alături de Șt. O. Iosif, Mihail Sadoveanu, Emil Gârleanu, Constantin Sandu-Aldea. Evident, există puncte de convergență cu ideologia mișcării sămănătoristă. În *Fragmente autobiografice*, însuși Goga recunoaște: *sămănătorismul însemnează o atitudine de simpatie față de țăran, de cei obișduiți, o mișcare de răscolire a frământărilor de jos. Am mers paralel cu această manifestare, însă pot să spun că n-am fost niciodată un sămănătorist, n-am fost înglobat în această mișcare literară.*⁴

Tot în acest capitol autobiografic, poetul afirmă: *M-a atras poporanismul pentru că se ocupă de țăran, de țăranul în care trebuie să vedem un rezervor de rasă și pentru că se lansa concomitent și un sentiment moral.* Sămănătorist sau poporanist, Goga se aventurează pe tărâmul literaturii cu dorința declarată de a configura o monografie sufletească a satului cu toate frământările sale. *Era în intenția mea să fac un fel de Georgica, în care să se însăileze un fel de poezie largă, a tuturor îndeletnicirilor românești de la țară.*⁵

Satul înseamnă pentru poet expresia purității de rasă, unitatea organică a sufletului acestui popor.

Într-un astfel de context social istoric implicarea poetului și a artistului în general în problematica cetății este inevitabilă. Există, indubitabil, o congruență organică între geografia locului privită în toată complexitatea sa și vibrația interioară a unui artist. Octavian Goga în *Fragmente autobiografice* nota: *Cred într-un determinism geografic, care îndrumază toată*

² Ion Dodu Bălan - *Octavian Goga* – editura Eminescu, București, 1974, pag. 40.

³ Op. cit. – pag. 46.

⁴ Ibidem – pag. 49.

⁵ Ibidem – pag. 71.

mentalitatea noastră și firește, întreaga structură sufletească și intelectuală. ⁶Fără îndoială te puteai numi și Octavian Goga, dar dacă te-ai fi născut într-un Canaan utopic, ferit de asperități sociale, unde totul este din abundență și obținut fără efort, atunci creierul lăncezește și procesul artistic ar fi totalmente condamnat la mediocritate și uitare. Vocea lui Octavian Goga este sonoră chiar și atunci când pare șoptită. Ea vine dintr-un străfund de suferință, de *jele*, și pentru poet a vorbi în numele unui popor obidit este un lucru nu doar moral dar și obligatoriu. Poezia *Noi* din volumul de debut este profund vibrantă prin tristețea ei: *La noi sunt codrii verzi de brad / Și câmpuri de mătăasă; / La noi atâția fluturi sunt / Și-atâta jele în casă. / Privighetori din alte țări / Vin doina să ne-asculte; / La noi sunt cântece și flori / Și lacrimi multe, multe.* Legătura cu locul de baștină rămâne și ea o componentă definitorie a conceptului de ardelenism poetic.

În cazul lui Octavian Goga, și nu doar al lui, vorbim despre un univers rustic, singurul în măsură să păstreze în cel mai înalt grad ideea de specific național. Cu ceva timp înaintea sa, George Coșbuc își mărturisea intenția de a realiza o monografie a satului ardelenesc surprins în toată specificitatea sa și din care să nu lipsească momentele sale fundamentale, nașterea, nunta, înmormântarea. În mare măsură, poetul din Hordou, și-a materializat acest proiect. La rândul său Octavian Goga își amintește *am pornit în literatură de la ideea monografică a unui sat; am crezut că satul reprezintă prin sine unitatea organică a sufletului acestui popor; satul reprezintă prin sine expresia purității de rasă; să dau deci monografia sufletească a satului, cu toate frământările lui, cu tot ce zvârcolește în el, și atunci dau un petec de generalitate*⁷. Altfel spus cunoscând particularitățile unui singur sat putem intui *grosso modo*, imaginea integrală a universului rural. Desigur, în timpul vieții poetului satul putea fi privit ca o matrice care conservă specificitatea și spiritualitatea unui popor. Din păcate satul zilelor noastre este depopulat, supus imixtiunilor de tot felul care îi erodează naturalețea și unicitatea.

Aplecarea poetului spre rusticitate se datorează în mare măsură obârșiei sale. Fiul lui Iosif Goga și al Aureliei, născută Bratu, a văzut lumina zilei în Rășinari, sat din marginimea Sibiului în anul 1881. Un memorabil tablou al Rășinarilor îl propune George Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Imaginea satului este monografică și geografia detaliată a terenului este completată de trăitorii de acolo. Este o lume tăcută supusă unor îndeletniciri care le asigură o existență minimală.

Din mulțimea mută, cu umeri *gârbovi de povară* se detașează chipurile unor prezențe notabile în lumea satului. În categoria notabililor rurale intră Apostolul, Dascălul, Dascălița, care în ciuda unui statut social mai sigur sub aspect material le întrețin în suflet flacăra speranței și ideea răzbunării.

Cvasi-sacralizarea universului rural și pe alocuri un acut sentiment al dezrădăcinării, i-au făcut pe unii critici să-l încorporeze pe poetul *pățimirii noastre* în mișcarea sămănătoristă. Goga mărturisește în *Fragmente autobiografice* că pe el l-a atras mai mult poporanismul pentru se ocupa de țaran, de țaranul în care trebuie să vedem un rezervor de rasă și pentru că se lansa concomitent și un sentiment moral: *Țăranul e clasa care suferă*⁸. În ceea ce privește sămănătorismul – *însunează o atitudine de simpatie față de țaran, de cei obijduiți*⁹. Imediat poetul precizează: *Am mers paralel cu această manifestare, însă pot să spun că n-am fost niciodată ceea ce se cheamă un sămănătorist, n-am fost înglobat în această mișcare literară.*

⁶Octavian Goga interpretat de ... - editura Eminescu, București, 1974, pag. 36.

⁷ op. cit. – pag. 50.

⁸ ibidem – pag. 49.

⁹ ibidem – pag. 49.

Conținutul operei confirmă spusele poetului. Simpatia nedisimulată față de sat, față de ingenuitatea rustică, nu-i deformează lui Goga percepția realistă. Nu găsim în lirica lui Goga evadări paseiste. Aceasta pentru că trecutul pentru Goga nu este nici eroic, nici mistic. Din vechime ne vin doar suferințele, lacrimile, dorurile și prin urmare privirea poetului zăbovește în prezent și aruncă raze de speranțe în viitor. Acolo în viitor se va ivi șansa izbăvirii, a mântuirii. De aici, caracterul mesianic, vizionar care străbate ca un fir roșu întreaga lirică a lui Octavian Goga.

Sămănătoriștii autentici falsifică adesea realitățile rurale, existența rustică e un Eden perpetuu și acolo toate clasele și categoriile sociale coexistă armonios. Țăranul lui Goga, continuă de generații o existență trudită, înecată în lacrimi și privațiuni, dar care vede la orizont zorii mântuirii.

Ardelenismul poetic nu poate fi conceput în afara interferențelor culturale, sociale și istorice între românii majoritari și comunitățile etnice de acolo în speță, comunitatea maghiară și germană.

Evident în virtutea contextului social-politic de atunci, conexiunile culturale, literare pe filieră maghiară erau volens-nolens foarte apropiate.

Într-o scrisoare redactată la Ciucea în data de 23 martie 1923, Octavian Goga face câteva confesiuni: *Din literatura ungurească, pe care o cunosc în întregime, trei oameni m-au oprit în loc: Petofi cu strigătul lui de libertate, Modech învălit în tenebre și Micszeth, evocatorul meșter al vieții de la țară*¹⁰.

Din toți trei, Goga a făcut traduceri, iar *Tragedia omului* de Modech rămâne o tălmăcire de prim rang. Desigur, afinitățile literare pot genera simpatii și adevărate punți spirituale. Acest fapt nu-l împiedică pe poet să ia atitudine împotriva opresiunii maghiare. În aceeași scrisoare poetul notează: *am fost toată vremea un revoltat pentru nedreptățile care loveau poporul și deși am învățat perfect limba maghiară n-a fost un moment în care să nu reacționez cu frenezie împotriva lor*.

Rezumând, Octavian Goga ilustrează la modul sublim statura unui ardent militant care își dedică întreaga sensibilitate și întregul talent artistic colectivității din care s-a ridicat.

Autentic *poeta vates*, Octavian Goga rămâne o înaltă conștiință a ruralismului ardelenesc surprins într-un moment de răscruce.

BIBLIOGRAPHY:

Constantin Cepraga – *Personalitatea literaturii române*, editura Junimea, Iași, 1973;
 Ion Dodu Bălan - *Octavian Goga* – editura Eminescu, București, 1974;
 Octavian Goga - *Pagini noi*, editura Tineretului, 1967;
Octavian Goga interpretat de ... - editura Eminescu, București, 1974.

¹⁰ Octavian Goga - *Pagini noi*, editura Tineretului, 1967, pag. 7-14.

PROCESSED IDENTITY. INDIVIDUALITY IN THE DIGITAL COLLECTIVE UNCONSCIOUS

Haralambie Athes, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The particular functionality of cyberspace and the increasingly significant inroads built by social media into the every-day reality of the present are shaping a perpetual transformation of the concept of identity. The present study examines the complex way in which the self is being constructed, metamorphosized and negotiated within a digital environment. With identity corroded by various cultural and social mechanisms, the textuality of the individual in the cyber-narrative of online communities is subjected to shifting definitions and (self-) contradictory illusions.

Keywords: identity, cyberspace, digital culture, social media, fragmentation

The current design of social reality is a multifaceted one, with social media being the shifting core of individual attempts to construct identity – online communities, from Facebook, Twitter, Instagram to 9gag have a complex impact on such attempts, since any member faces two rather conflictual desires: to be (or to be perceived, at least) as unique, and at the same time to be part of the community (thus integrating himself/ herself within the „communal” guidelines of expression). In a sense, this is comparable to what happens in advertising: you are shown a certain product together with images, symbols and representations of success in its most various forms. Eventually, you tend to associate the acquisition of that particular product with all the benefits (albeit artificial) associated with it in the commercial¹. The same algorithm is at play in constructing one’s identity in cyberspace – you basically try to promote your best-possible image, according to the criteria that are supposedly used by the others in evaluating likeability and casting interest. Because of the ever-changing trends, appearing and disappearing within the digital environment, the concept of stability is inherently negated, as far as identity is concerned. In a manner similar to companies addressing their customers through carefully devised commercial tactics, the digital self appeals or tries to appeal to the online community through a series of image-constructing mechanisms, tailored to suit the particularities of each medium and meet the demands of shifting trends. Gathering „likes” on Facebook or „upvotes” on 9gag could be interpreted as gaining momentum in promoting one’s identity, against the background of thousands of simultaneously expressed identities. In the case of advertising and consumer culture, H. Halton and J.D. Rumbo speak of allegedly unique constructions of selfhood as mere permutations of a „consumer-incorporated self”, biased by an entire array of marketing ideologies and affiliations, against a background of consumption practices displacing self-autonomy². Translated into the intricacies of promoting oneself – or one’s self – within a digital environment, this approach on defining identity would perceive the digital self as being the sum-total result of all potential influences on it, dismissing a coherent individuality and

¹Kellner, Douglas. *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London: Routledge, 1995

² Halton, Eugene and Rumbo, Joseph D., “Membrane of the Self: Marketing, Boundaries, and the Consumer-Incorporated Self”, in *Consumer Culture Theory*, edited by Russell W. Belk and John F. Sherry, Jr., JAI Press, Oxford, 2007, p. 298

stressing upon the multiplicities found inside a certain online community. Labeled in terms of postmodern utopianism, the attempt to elaborate and promote individual identity can be understood as the utopia-of-the-self, amidst the elusive mechanisms typical to contemporary social media.

The appearance of the Internet and virtual reality has provided a shift from a relatively stable, shared vision of utopia, to a remotely contextual, changing, even uncontrollable one. Digital environments are based on a phenomenon that mirrors the quasi-fetishization of the recipient of each text in postmodernity. Even though postmodernism also places a significant amount of stress upon the author as well, the focus shift from the writer – or the creator of any kind of text – to the “reader”, as the receiver of each (sub)textual message, the pronounced potentiality (from the part of the recipient) to alter or even to reproduce the message has been highlighted more than once. Individual and cultural contextualization adds active patterns of interaction as well, besides the mere possibility for multiple interpretations.

Internet users are not similar to the comparatively passive recipients in the case of literature or film. Even though the latter category can actively participate in decoding a certain message, in the case of digital environments they can also contribute to *producing* it. Their status is not the one regularly attributed to viewers, as they can modify the parameters, the very existence of the digital network; they are able to deliberately redefine it, to convey its “materiality” into various new versions of itself. It is no longer a matter of *relating* to a text, it becomes a matter of *being included* in it, of organically coexisting. However, the computer network acts as a pre-existing context, inherently influencing all interactions and establishing certain patterns of communication³.

Through constructing a new self and/ or by assuming multiple identities, the user is subconsciously trying to adjust reality, but instead of providing a basis for consistent change in the real, digital identities cause a significant discontinuity between the two alternate – and opposite – environments. The virtual world consequently becomes the best-case scenario for each and every possible desire, given the speed at which one can actually “construct” on-line. This digital fulfilment of needs is in a way minimalist, because its functionality is only valid within the limits of virtuality and exclusively according to the particular codes of each digital space, but concurrently it is potentially non-finite, as the actual amount of time that the user chooses to spend „inside” his/ her personalized utopia can easily exceed the one spent in the real.

Communication and extracting meaning are also strictly tied to the specific rules of one environment; even though some elements may be “universally” valid, thus able to transgress the (virtual) boundaries between different digital spaces, most of them are communicational and logical representations of user’s views, independently, free from foreign influences. Moreover, even within the same environment, meaning is shifting, signs are interchangeable, and the only palpable continuity is the one provided by the user’s complete freedom in programming his/ her own digital identity. Any unwanted feature can quickly become disposable, everything can be replaced or deleted without consequences. The functionality of the computer-generated utopia is based on a strategic assemblage of features meant to perfectly fit *every user’s* vision; the digital embodiment of the newly crystallized utopian perfection is basically a pastiche of everything that is seemingly unattainable in real life, with the added possibility of continuous evolution. Whether the user’s perspective on his/ her own utopian dream undergoes a slight change or a radical metamorphosis, the digital

³ Baym, Nancy K., *Tune In, Log On: Soaps, Fandom and Online Community*, Sage Publications, 2000, p. 5

transcription of it is soon to follow the same path of change, in an automatized mirror effect. There is no irrevocable transformation within the digital environment; everything can be done, undone or re-done with one click. This is not to say that the digital utopia is prone to systemic instability – on the contrary, its perpetual conformity to the user's view is the very element that provides consistency. This particularity of the digital (play)ground adds to the radical distinction between cyberspace and the real, but the paradoxical effect is the displacement taking place in some users' minds – in the most extreme cases of addiction, the complete substitution of the real with the digital, going as far as producing the rejection of the former.

The mutation of the digital environment from virtual playground to an addictive substitute for reality represents a twofold process. First, cyberspace and real life become interchangeable in the mind of the user, than he/ she manifests a non-dissimulated preference for the former. The phenomenon resembles Baudrillard's theoretization of the stages of simulacra, but the directly perceivable results of the Internet addiction have been clinically proven, medically analysed and psychiatrically explained. Their existence has already been documented, beyond mere philosophical inquiries or psychological theories. The cause for this, and simultaneously the only obvious metanarrative of the digital, as opposed to the real, is boundless freedom; limitless possibilities, the chance of "experiencing" a completely new dimension of existence and the absence of any need to conform are all facets of constructing an avatar in cyberspace, but in the same time they encapsulate the reasons for addiction. Providing such a multitude of chances to adjust one's identity through designing one's avatar, together with the excessiveness of freedom, cyberspace tends to produce a negative reflection on the "objective" reality of the user. The interface between real and virtual functions as a delegitimizing process for the former. Given the limitless possibilities formulated by virtual reality, the real does begin to resemble a "desert".

Progressively unfolding the inherent conflict between the real and the virtual, the individual begins to deliberately blur the distinction, only to legitimate the digital as the favoured matrix of personal existence. Unlike social and individual identity in real life, the identity constructed within the digital can eventually de-materialize the "true" one, defined by economic, social, personal, ethnic or gender-based constraints. If at first only attenuated by the possibility of experiencing existence in a completely boundless environment, the real begins to be sanctioned for its inadequacy to the individual perspective and its incapacity to rise to personal standards, so, in the case of addiction, it gets sublimated altogether.

This displacement of identity within the digital is marked by a complex phenomenology, as each user is not limited to a single new digital alter-ego, but constantly exposed to the possibility of assuming multiple identities. Each new account, each new username creates a new digital extension of the self, a new cyber-materialization of a desire. And if the intervention of the real becomes too intrusive for the digital existence, there is a new solution at hand: delegating the virtual identity to another user, who, for a certain amount of (real) money, will be playing instead, so that the game itself does not suffer any damage. The preservation of the functional and evolutionary integrity of the digital environment is an essential part of its quasi-autonomous existence.

The phenomenology of (re)constructing identity within the digital environment is intimately connected to the particularities of cyber-spatiality: as the "territory" is non-finite, its occupants escape all types of regularization, evade all attempts to contextualize a limit. The cybernetic pattern of interaction between individual and environment is marked by another crucial feature, next to boundless (digital) space – instantaneity. Instantaneous access to any segment of virtual space and time means a transcendence of perception itself, not only of that directly concerning time and space, but also to the one connected to one's parameters of

existence. Interaction is always instantaneous, temporality is suspended, and the digitalized environment functions not according to rules, but on the contrary, within a rule-free framework.

The instantaneity of interaction does not imply that the digital space is characterized by meaninglessness – meaning is always remnant, always validated and re-validated by each and every user, according to each and every individual perspective. Meaning has not disappeared; moreover, it has multiplied itself, its expansion being capable of permanently adjusting in order to conform to any change in the user's vision. Individuality is simultaneously dissolved in the mass of Internet users and heightened by the limitless possibilities to create, adapt and re-shape one's identity within the cybernetic community. Each individual becomes able to build a particular configuration of his or her own master narrative through the fragmentation and pastiche of the ones previously articulated by society; the new digital identity becomes the contextualization of the user's personal norms and representations, a unique vision of existence, apart from reality, but visible to the other users as well.

With the cyber-identity so perfectly hypostatizing one's desires, its capacity of becoming addictive does not resemble usual forms of dependence. Instead, the user's conceptualization of otherness begins to refer to the real. The digital is perceived as the most appropriate environment for self-development, whereas the real seems a medium marked by a prevailing possibility of failure, the assemblage of all the potentialities denied, of all the wishes unfulfilled. With each revaluation of the possibilities offered by the two – the real and the digital – the former is superseded by the non-restrictive structure of the latter. Degendered, deterritorialized and elastic, cyberspace is conceptualized as the very embodiment of individual freedom.

Just like social identity, constructed through perpetual interaction within a certain community and adherence to various sets of societal liberties and restrictions, building a digital self involves the same factors – except for the part involving restrictions. Each user is free to build multiple identities, a new and different one for every game played. Virtual world games and role-playing games, they are all based on the same concept of building an entirely digital identity in a specifically designed cyber-world, within the thematic framework of each environment and having as sole boundaries those dictated by the functionality patterns of the digital world.

There are no restrictions regarding transgressing boundaries – between different games, different online communities or different versions of cyberspace – and the same transversality remains valid for the digital identity (or identities). Even if within each particular cyber-world the possibilities are boundless, each digital identity is normalized and validated only *inside that world*. Identity itself is immutable. Another game, another identity, same user. The transitional trajectory of each user seems to be in contrast with the arbitrary, seemingly static, territory-bound character of each particular identity. However libertarian might this form of escapism be, within the interconnected free flow of digital information, there is one instrumental rule: one must build an identity for each new cyber-universe. Thus, the concept of identity is being eroded by its own metamorphosis in the digital: once signed in, and having consequently overtaken a particular identity, the user cannot shift between various cyber-dimensions without appealing to another version of it. Identity is thus marked by specificity, as it is only validated for the particular environment for which the user has created it. The features conveyed by each cyber-world eventually shape the design of the single or multiple identities; the particularized identity becomes instrumental in the user's perception of the virtual reality he or she "inhabits".

Along with identity, causality is another element which undergoes a metamorphosis in the digital space; the interconnectedness between cause and effect, as opposed to the real, is no more straightforward or natural, it is shaped by the same multiplicity of perspective that dictates the entire functionality of cyberspace. Based on this substantially shifting causality, perception or representation will automatically be layered, unstable, disjointed. By digitalizing human attributes, each cyber-dimension constructs a matrix of subjective rules and individualized codes, within which the user can create an apparently timeless but space-related identity, corresponding to the particularities of each setting.

The patterns of information used to generate each slice of cyber-reality are all designed to transform the digital space, seemingly deprived of authentic sensations, into a valid and articulate environment, where identities can be substantively developed. Thus, the textuality projected by the medium-plus-identity assemblage becomes coherent and meaningful, not only for the user, but also for the entire online community, since it all functions as a whole, according to the same principles, within the same framework of identity building.

Between the digitally constructed identity and the particular environment that validates its existence there is a programmatic pattern of doubled manipulation: on the one hand, the user is shaping and re-shaping the environment, and on the other, the digital space itself molds the possibilities of hypostatizing each identity and of inscribing it into the functional configuration of the whole. Consequently, each identity seeks to evolve – whatever definition of evolution might be applicable – and, simultaneously, to re-articulate the (virtual) reality and contextualize it in order for it to best fit the user's evolution. The combination between identity and environment becomes an autonomous and homogenous matrix, with meaningful interaction and consistent (even though self-referential) existence.

Within the synthetic design of each user's personalized utopia, the development of the newly evolved digital identity is solely restricted by self-imposed norms. Even though society – its online projection, respectively – can play a formative in the construction of a particular identity, this role is never coercive. Unlike real societal circumstances, digital environments do not impose, they only mould. Individualities are rendered without interpretation, without the critical feedback of the (cyber)community. Perceived in mostly visual features, each identity is on its own way to evolution, seemingly undisturbed by the other digital entities, occasionally – but not obligatorily – marked by substantive interaction, as in the real world. One thing is to be noted, though: the digital narrative, utopian or not, tends to present such confidence in the ability of computer development, that it can “conflate the distinction between potentiality and actuality”⁴. Irrespective of the personalized dynamic of transformation and evolution, the user intentionally eliminates interdependence, on two distinct levels: any direct interconnectedness between different (digital) identities is cancelled and any potentially disruptive interference from the community is disregarded.

Inside cyberspace, community does not play a formative role, has not got the power to issue norms that regulate personal existence, as in real life; instead, it is solely a more interactive element within the environment, programmatically blindfolded towards any inconsistencies in the development of a particular identity, and simultaneously seemingly clueless regarding the embedded artificiality of its construction. The digital community becomes only a part of the background in the evolution of identities, lacking an active

⁴ Coyne, Richard, *Technoromanticism. Digital Narrative, Holism, and the Romance of the Real*, Massachusetts Institute of Technology, 2001 (1999), p. 20

implication in regulating processes and missing the authority to control the inherent clash of different visions.

In the virtual playground, a suspension of disbelief is no more a crystallized attitude for those who become part of it, but a normative premise for the very existence of the digital environment – it is not a programmatically structured dimension for its functionality, it becomes the basic rule of contextualization. Questioning the reality of the digital is equivalent to questioning the real itself – it all depends on perspective and on the understanding of the various degrees of simulation. In Baudrillardian terms, it would be a matter of discerning between the artificial and the imitation of artificial, the possibility of an authentic grasp of reality being already cancelled in this typically postmodern space⁵.

The digital(ized) utopia is characterized by a rather paradoxical combination of features: it is simultaneously a celebration of individualism and a markedly interactive environment, the mirror image of the community and its evolution. Its relative independence from factual elements, from the „objective reality” is symptomatic for its capacity to transform itself regardless of any pre-established norms. The context of cyberspace provided an endless environment for experience, new forms of consciousness and subjectivity, as well as innovative ways of constructing hierarchies. The specificity of the cyber-utopia is its unlimited potentiality for transformation, for continuous restructuring and reshaped patterns of interaction, but also raising questions related to ethics and the means of digitalizing the body itself⁶.

For each user, the digital utopia of cornucopian identities signifies an annulment of expectation and the institutionalization of immediate fulfilment. The temporal aspect of any wish is cancelled, instantaneity becomes the key to individual(ized) evolution. Ideals, even though embodied digitally, go from the status of unattainable directly to the condition of being fulfilled; one click encompasses the entire transcendence of the complicated dreams of reality into the digital consistency of immediate realization of personal utopia, garnished with the perfect vision of the self. The virtual identity is no more a surrogate, a simulation, but a cognitively valid appropriation of perfection, in an alternate – but progressively coherent – environment. No matter how substantive the immanence of the real identity may remain within the new one, digitally enhanced one, the latter is as close as possible to each user's unique utopian scenario.

The construction of digital utopia(s) – or, better said, the manufacturing of each one's own utopia in cyberspace – can only be interpreted from a dual perspective, comprising a facet of cyber-escapism, a deliberate retreat from the real into the digital, but also a facet of actual construction, a coherent desire to structure a new environment, with new functional criteria. The newly evolved cyberculture, a mixture between social/ personal utopia and an inherently technotopian discourse⁷ could be considered the contemporary actualization of the classical strain of utopianism, digitally upgraded as far as the actual fulfilment of the utopian

⁵ Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. by Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994

⁶Fuery, Kelli, *New Media: Culture and Image*, Palgrave Macmillan, New York, 2009 - the author takes into consideration aspects such as the digitalization of the body and the ethical norms associated with creating a digital self (pages

⁷ Since technology is the key factor in creating this particular “alternate universe”, decrypting the structural meaning of digital utopia must necessarily include reference to the techno-science that ultimately shapes the potential of each digital environment and the degree of implication for the individuals connected to it.

vision is concerned, but with its ideals eroded by extreme subjectivity and individualism. The digital utopia is capable of actually projecting the user's vision in an articulate manner, strictly corresponding to the programmed parameters. Unlike the literary and cinematic instances of utopia, cyberspace⁸ allows for actual interaction and subsequent change, *evolving* according to various criteria and shape-shifting in conformity with the user's desire. Consequently, it is marked by an entire array of particularities, the most prominent of which being perhaps the focus on computer technology as the basic condition for both digital and human evolution. Individual identities, easily reformulated through the means of digital technologies, acquire a paradoxical condition: they are virtual, yet valid, within the limits of cyberspace. The cyber-utopia works simultaneously as source and stage for the digitally constructed identities.

BIBLIOGRAPHY:

- Baudrillard, Jean. "Paroxysm: The End of the Millennium or the Countdown". In *Economy and Society*, 26/4, November 1997
- Baudrillard, Jean. "Simulacra and Science Fiction". Trans. by Arthur B. Evans. *Science Fiction Studies*, Vol. 18, No. 3, November 1991
- Baudrillard, Jean. "The Ecstasy of Communication". In Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic*. Washington: Bay Press, 1983
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. by Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994
- Baudrillard, Jean. *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage, 1993
- Baudrillard, Jean. *The Illusion of the End*. Trans. by Chris Turner. Cambridge: Polity, 1994
- Baudrillard, Jean. *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. Trans. by James Benedict, London: Verso, 1993
- Baym, Nancy K.. *Tune In, Log On: Soaps, Fandom and Online Community*. Sage Publications, 2000
- Best, Steven; Kellner, Douglas. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: Guilford Press, 1991
- Best, Steven; Kellner, Douglas. *The Postmodern Adventure*. New York: Guilford Press, 2001
- Best, Steven; Kellner, Douglas. *The Postmodern Turn*. New York: Guilford Press, 1997
- Connor, Steven. *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary* (second edition). Oxford: Blackwell Publishing, 1997
- Coyne, Richard. *Technoromanticism: Digital Narrative, Holism, and the Romance of the Real*. Massachusetts Institute of Technology, 2001 (1999)
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1970
- Derrida, Jacques. *Spurs: Nietzsche's Styles*. Trans. by Barbara Harlow. Chicago: University of Chicago Press, 1979
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Trans. by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978
- Eco, Umberto. *Travels In Hyperreality*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". In Edmund Leach (ed.), *Rethinking Architecture*. London: Routledge, 1997

⁸ When he developed the concept of cyberspace, in 1984, with the novel *Neuromancer*, William Gibson used it to describe a particular type of environment, an interactive virtual reality where the matrix of free-flowing information was basically the energy source for the functioning of the entire system. One could say that the very existence of the digital space, as foreseen by Gibson, has already technotopian features.

- Foucault, Michel. "The Subject and Power". In Hubert Dreyfus, Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 208 – 226
- Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge*. Trans.by A. M. Sheridan Smith. London: Routledge, 2002
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge, 1989
- Fuery, Kelli. *New Media: Culture and Image*. Palgrave Macmillan, New York, 2009
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Avon Books, Inc., 1992
- Gibson, William. *Neuromancer*. New York: Ace Books, 1988
- Halton, Eugene and Rumbo, Joseph D., "Membrane of the Self: Marketing, Boundaries, and the Consumer-Incorporated Self", in *Consumer Culture Theory*, edited by Russell W. Belk and John F. Sherry, Jr., JAI Press, Oxford, 2007
- Hassan, Ihab Habib. "From Postmodernism to Postmodernity. The Local/ Global Context". *Philosophy and Literature*, Vol. 25, No. 1, p. 1 – 13
- Jameson, Fredric. "Reification and Utopia in Mass Culture". *Social Text*, No. 1, 1979, pp. 130 – 148
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991
- Jean-Francois Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, trans. Georges Van Der Abbeele, Manchester University Press, Manchester, 1988
- Kellner, Douglas. *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London: Routledge, 1995
- Lyotard, François. *Just Gaming*. Trans.by Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979
- Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Trans. by Geoff Bennington, Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984
- Mannheim, Karl. *Ideology and Utopia*. London: Routledge, 1997
- Manuel, Frank E. (ed.). *Utopias and Utopian Thought*. London: Souvenir Press, 1973
- Rothstein, Edward; Muschamp, Herbert; Marty, Martin E.. *Visions of Utopia*. New York: Oxford University Press, 2003
- Shklar, Judith. "What Is the Use of Utopia?". In Tobin Siebers (ed.), *Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politic*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994
- Watson, Nigel. "Postmodernism and Lifestyles". In Stuart Sim (ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London: Routledge, 2001

THE FOREST – SPACE OF IDENTITY UNVEILING IN LILIANA LAZĂR’S TERRE DES AFFRANCHIS

Brîndușa Ionescu, PhD, Research assistant, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Just as captivating as a detective story and just as striking as a science fiction one, Liliana Lazar’s first novel, Terre des affranchis (2009) enables the reader to understand the author’s attachment to her Romanian origins, as well as her longing for her motherland, which never ceases to haunt her. The imaginary enables the French writer of Romanian origins, always in search of her identity, to accomplish a real return to the sources, in a Romania seen as an allegorical and mythical realm. The main scenery is represented by the forest, a space inhabited by obscure, malefic forces, and by a mysterious nature, meant to unveil the darkest side of one’s nature. The forest renders the protagonist – Victor Luca – violent and leads him to crime. Even if afterwards he tries to atone for his sins by getting involved in the transcription of sacred texts forbidden by the Communist censorship, there is no redemption. Throughout the book, nature is more than man’s accomplice; it is symbolically an in-between space, a link between the real and the fantastic, between paradise and hell, that is a genuine land of the emancipated (murderers, witches and illegitimate lovers). The village, in its turn caught between the good and the evil, becomes a source of plots and treasons, which explains why it is respected by the criminals and condemned by the innocent. It is the exclamation of one of the inhabitants of Slobozia (“A foreigner! Here is the culprit!”) which best defines the complicity of the villagers, their relationship with alterity. Liliana Lazăr managed to turn her novel into an illustration of a Romania inhabited by simple, vulnerable and instinctive people, searching for an inner freedom, meant to unveil the darkest sides of human identity.

Keywords: *identity, space, forest, curse, rooting*

Introduction

Liliana Lazar est une écrivaine roumaine d’expression française, peut-être moins connue au public roumain, mais qui s’est fait remarquer dans le monde littéraire francophone avec son premier et semble-t-il son seul roman, *Terre des affranchis*¹. Née dans la région moldave, en 1972, elle a été élevée dans une Roumanie des restrictions communistes. Après avoir fini ses études de Lettres à l’Université « A.I. Cuza » de Iasi, elle a dédié son temps aux traductions et à l’écriture. Quittant le pays, après la chute du régime de Ceausescu, elle s’est installée en France, en 1996. Paru en 2009 aux Éditions Gaïa, le roman *Terre des affranchis* a apporté à son auteur, en 2010, le prix des cinq continents de la Francophonie, le prix Soroptimist de la romancière francophone et le prix de la Radio Télévision Belge Francophone.

Dans des interviews données au *Télégramme* et à *Swissinfo*, Liliana Lazar a expliqué son choix d’adopter le français comme langue d’écriture. Le français a représenté pour elle une ouverture de l’esprit, lui apprenant « à vivre et à être », à conscientiser l’existence d’« une autre réalité que celle vécue en Roumanie ». Si le roumain reste pourtant sa « langue affective », celle de son enfance, « celle de la vérité aussi », le français est la langue qu’elle « habite » et qui l’« habite »², une langue d’évasion et de liberté. La romancière avouait :

¹ L. Lazăr, *Terre des affranchis*, Montfort-en-Chalosse, Gaïa, 2009

² Voir G. Adamo, « Liliana Lazar: le français m’a appris à vivre et à être », l’interview donnée pour *Swissinfo*, le 15 octobre 2010, sur le site <http://www.swissinfo.ch/fre/liliana-lazar--le-fran%C3%A7ais-m-a-appris-%C3%A0-vivre-et-%C3%A0-%C3%AAtre/28552402> (consulté le 30 avril 2015).

J'ai compris qu'écrire dans une autre langue que la sienne offrait une liberté, une distance que la langue maternelle, par nature plus affective mais plus pudique, n'autorise pas forcément. Pour moi, le dilemme de la langue ne s'est jamais posé. J'ai toujours su que j'écrirai en français.³

Terre des affranchis est un roman séduisant, palpitant comme un polar et étrange, inquiétant comme un conte fantastique. En permanente quête identitaire, Liliana Lazar réalise ainsi, à travers l'imaginaire, un retour à la source, dans une Roumanie devenue espace symbolique et mythique, un espace où les légendes populaires se mêlent à des histoires de la religion orthodoxe. Pour son livre, elle a eu deux sources d'inspiration: il s'agit, d'une part, d'une histoire réelle (qui l'a aidée à construire le protagoniste de Victor Luca) et, d'autre part, du village de Slobozia avec sa forêt mystérieuse qui suscite à des violences (qui a servi de décor principal à l'action romanesque). Lors d'une interview, l'écrivaine raconte elle-même l'histoire qui l'a inspirée:

Il y a une dizaine d'années de cela, on a retrouvé en Ukraine un homme qui s'était caché pendant presque soixante ans dans sa maison pour ne pas partir à la guerre. Je me souviens qu'en Roumanie certains le considéraient comme un lâche, alors que d'autres voyaient en lui un résistant. Cette polémique ne m'intéressait pas vraiment. En revanche, le personnage de Victor Luca venait de naître dans mon imagination. Ma principale interrogation était « que fera-t-il après toutes ces années de réclusion ? Sera-t-il meilleur ou pire ?... »⁴

Quant au choix de Slobozia et de sa forêt comme espace de l'action, cela s'explique même par la biographie de Liliana Lazar. Fille d'un garde forestier, elle est née à Slobozia et a vécu pendant son enfance et sa jeunesse à la lisière de la forêt. Cette nature à moitié sauvage, à moitié domestiquée a représenté le domaine privilégié de ses pensées, de ses rêves, l'inspirant à écrire:

J'ai grandi dans un environnement végétal, où la nature était omniprésente, protectrice et étouffante à la fois ; [...] Longtemps ce fut pour moi un refuge, l'endroit où j'allais à la rencontre de moi-même. [...] Pour avoir grandi dans ces lieux, je sais que ces paysages ne sont pas de simples décors qui servent une action humaine. Si mes personnages agissent comme ils le font, c'est bien qu'ils vivent au contact d'éléments qui forment leur caractère, leurs émotions. Allez à Slobozia, perdez-vous dans sa forêt, plongez dans le lac, vous comprendrez ce que je veux dire !⁵

Ce n'est pas aléatoire alors que Victor Luca entretient lui aussi un rapport particulier avec le bois, dont il connaît chaque branche, chaque pierre, les feuillages et le lac. La complicité de la nature sauvage et la relation avec l'étranger sont des aspects abordés dans cette étude, dans

³ Voir en entier l'interview donnée pour *Le Télégramme*, sur le site http://www.letelegramme.fr/ig/dossiers/prix_lecteurs_2010/liliana-lazar-terre-des-affranchis-21-03-2010-808318.php# (consulté le 30 avril 2015).

⁴ L'histoire est racontée par Liliana Lazar dans la même interview donnée pour *le Télégramme*, voir le site http://www.letelegramme.fr/ig/dossiers/prix_lecteurs_2010/liliana-lazar-terre-des-affranchis-21-03-2010-808318.php (consulté le 30 avril 2015).

⁵ *Ibidem*.

l'essai de montrer en quelle mesure la forêt contribue au dévoilement de l'identité dans ses tréfonds.

La forêt - espace de malédiction. La complicité de la nature

La forêt a toujours été décrite dans la littérature comme un lieu sacré, vital, plein de mystère, générateur de sens divers à la fois positifs/ bienfaisants et négatifs/ malfaisants. G. Durand parle de la forêt comme d'un « centre d'intimité comme peuvent l'être la maison, la grotte ou la cathédrale », une intimité pourtant inquiétante, « féminine ». Ses effets maléfiques relèvent du « régime diurne de l'image » et de « l'intimité querellée (disputée) ». ⁶ D'une manière générale, les analystes C.G. Jung, G. Bachelard, M. Eliade et G. Durand voient dans la forêt le symbole de l'inconscient. Génératrice d'angoisse et de sérénité, d'oppression et de sympathie, la forêt ⁷, par son obscurité et son enracinement, symbolise un « véritable transcendant psychologique » ⁸, ce qui nous fait penser à « la totalité psycho-physiologique de l'individualité humaine » : le tronc des arbres représentant l'intelligence, ses cavités intérieures les nerfs sensitifs, les branches sont les impressions, tandis que les fruits et les fleurs ne sont que les actions de l'être humain. ⁹ Lieu clos par excellence, la forêt offre à qui est en son centre toutes les possibilités d'identification. Illimitée dans son immensité, elle est, à l'image de l'âme, expansion infinie et, paradoxalement, univers restreint, enveloppant, protecteur, maternel et possibilité de condensation. On pourrait expliquer ainsi le déchaînement des gens qui cherchaient l'abri de la forêt. Il s'agit en fait du dévoilement de la partie la plus cachée de leur identité, de la partie la plus obscure ou instinctive.

La forêt est tour à tour menaçante (comme les révélations de l'inconscient ou les angoisses originelles), claire (comme la mémoire), sombre (comme le Temps archaïque), bruisante (comme l'agitation primordiale) et silencieuse (comme la profondeur insondable de l'âme). Sa végétation reproduit, par l'idée de germination, de cohésion substantielle de la vie qu'elle suscite, le cycle de l'existence : naissance, maturation, mort, transformation. De cette manière, le végétal devient le plus proche voisin du règne de la mort. Elle est « à l'origine de toute émergence biologique » ¹⁰. Cette vision se confirme chez Liliana Lazar. Pour elle le bois représente plus qu'un élément du décor, c'est une entité vivante, séduisante, ayant une action semblable à la drogue. Par son rôle ambivalent, la forêt devient un abri contre les poursuites et un danger permanent, cachant les délits et les débauches, catalysant la libération de leur passion, de leurs penchants sauvages. La masse végétale, par son extravagance végétale et par la passion qu'elle inspire, mais aussi par son obscurité, peut devenir un lieu propice au crime, si on pense aux actes de Victor Luca. En contrepartie, par son épaisseur et ses ténèbres, la forêt devient angoissante, aliénante, déterminant le protagoniste à ne plus contrôler la violence qui l'habite intérieurement. « Fermée, enracinée, silencieuse, verdoyante, nue et multiple, secrète » ¹¹, la forêt conserve les traces de la vie sauvage d'autrefois, régie par les forces instinctuelles, par les besoins naturels de survivre et de se reproduire.

⁶ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984, p. 281.

⁷ Voir la signification de la forêt dans J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1982, p. 455-456.

⁸ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/ PUF, 2001, p. 170.

⁹ G. Durand, *op. cit.*, p. 395.

¹⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 996.

¹¹ B. d'Astorg, *Le mythe de la dame à la licorne*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 74.

Au cœur du bois de Slobozia, décrit dans *Terre des affranchis*, se trouve un lac surnommé *La Fosse aux Turcs*, suite à une légende selon laquelle par l'ordre du prince moldave Étienne le Grand, nombre de soldats turcs furent noyés dans cette eau, l'endroit devenant maudit. Les vieilles femmes racontaient même que « la nuit, les ossements des soldats turcs, qui depuis des siècles gisent au fond du lac, remontent lentement à la surface » (p. 13). De plus, leurs âmes tourmentées revenaient à la surface de l'eau, devenant ce que les villageois appelaient « moroi » ou « morts vivants ». Peu de gens osaient ainsi s'approcher de cet endroit et chasser les animaux qui y vivaient. Le nom du lac a changé en *La Fosse aux Lions*, en référence au prophète Daniel de l'Ancien Testament, et sa réputation a été scellée à jamais. Cette perception de l'univers aquatique est en accord avec la définition que G. Bachelard et G. Durand lui attribuent, à savoir « épiphanie du malheur du temps », « clepsydre définitive », « l'expression même de l'effroi »¹². Le lac n'est pas uniquement l'expression de l'effroi, il est en même temps attirant et provocateur, un véritable endroit magique, voire initiatique, peuplé de forces bizarres qui rendent les hommes plus violents et les femmes plus passionnelles:

Seuls les adolescents montaient au lac, la nuit de préférence, pour y éprouver des sensations fortes. [...] Tous ceux qui avaient tenté l'expérience l'avaient: *La Fosse aux Lions* était un endroit magique qui communiquait des ondes à ceux qui s'en approchaient. Beaucoup de jeunes gens étaient convaincus que la proximité du lac décuplait le plaisir sexuel. Les plus téméraires plongeaient même dans *La Fosse* [...] Pour la jeunesse désœuvrée de Slobozia, *La Fosse aux Lion* représentait une forme de rite initiatique. (pp. 14-15)

Le lac est l'endroit des sortilèges: le tzigane Ismaïl, se servant du pouvoir de la végétation et de l'eau du lac, fait des incantations pour chasser les mauvais esprits et traite l'impuissance, la stérilité des villageois, rend les femmes irrésistibles aux hommes. Il connaît des secrets confiés seulement à sa complice: la forêt. Il était « la conscience secrète de Slobozia » (p. 75). En osmose avec le lac, la forêt entraîne allégoriquement le mal et pousse Victor Luca à tuer plusieurs fois. Sa première victime est un membre de sa propre famille: son père alcoolique et violent. Le crime reste caché aux autres, les circonstances que la nature crée suggérant une mort accidentelle, que personne ne semblait regretter. Un deuxième meurtre change complètement la vie du jeune de 17 ans. Amoureux en secret par Anita Vulpescu, Victor essaie de s'approcher d'elle dans la forêt, mais le refus de la fille le fait agir sans penser et il la tue. Afin d'échapper à la prison, Bœuf muet (comme on le surnomme dans le village) accepte la protection de sa mère, Ana Luca. Elle le cache dans le grenier de la maison pour une vingtaine d'années, tandis que les autorités le croyaient mort. Effrayé par ses actes, il essaie même à expier ses fautes s'impliquant à côté du prêtre du village dans la transcription des textes religieux interdits par la censure communiste. Mais les racines du mal sont profondes et les bois gardent leurs tentations. Dix-huit ans plus tard, ne résistant plus à l'attrait de la forêt, Victor Luca sort de la maison et se met à courir vers le lac. Rencontrant l'institutrice Maria Tene, qui éveille en lui une « violente pulsion sexuelle », (p. 148), il commet un nouveau meurtre. Parmi ses victimes, on peut compter aussi le vieux Vasile et le policier Simion Pop qui ont découvert l'identité de Bœuf Muet, mais qui sont mystérieusement recueillis par *La Fosse aux Lion* au sein de ses gouffres. La forêt de Slobozia acquiert alors l'image d'une forêt tombale. Le cimetière, cet espace entre la civilisation et le sauvage, entre « le raisonnable et l'instinctif, le sacré et le magique » (p. 138), devient un second décor pour les actes criminels de Victor. Risquant d'être surpris auprès du tombeau de sa mère par un

¹² G. Durand, *op. cit.*, p. 104.

couple d'adolescent, il les tue avec une cruauté inimaginable avant même de s'assurer que les deux jeunes l'avaient vu.

À travers le livre, la nature - endroit de malédiction pour les uns, complice pour les autres - est allégoriquement un monde « entre deux », un lien entre le réel et le fantastique, le bien et le mal, donc une véritable terre des affranchis (meurtriers, sorciers ou amants illégitimes), de dévoilement identitaire.

Identité et altérité

La forêt et le village se constituent dans *Terre des affranchis* comme deux micro-univers à première vue complètement opposés l'un à l'autre. Pour les habitants, si le bois « était le lieu du sauvage, de l'animalité et des forces païennes », donc une alliée du mal et une maison pour ceux qui ne s'intégraient pas dans la communauté ou qui étaient venus d'ailleurs, Slobozia représentait tout au contraire « le monde civilisé, c'est-à-dire l'espace ordonné et christianisé » (p. 138). Cet antagonisme n'est bien sûr qu'une apparence parce que le village d'avant et d'après la chute de Ceausescu abrite lui aussi le mal sous diverses formes, plus ou moins cachées.

Le village, pris entre le bien et le mal, devient source de complots et de trahisons, ce qui explique la condamnation à laquelle sont soumis les innocents comme Daniel et le prêtre Ilie Mitran et le respect que les criminels tel Victor Luca gagnent dans la société postcommuniste. Liliana Lazar parle dans son roman des atrocités de la Sécurité, de la torture appliquée aux ennemis de l'État dans les centres de rééducation pour prisonniers politiques, du contrôle de la population par la police et par les hommes de l'église corrompus qui avaient pour mission d'identifier les ennemis du peuple. Cela parce que, malgré la censure et les privations, les églises n'ont pas été fermées pendant la dictature. Les Roumains, profondément attachés à leur religion de même qu'à leurs traditions païennes, ont trouvé dans l'Église un appui moral, une sorte de bouée de sauvetage, le seul espoir dans une vie meilleure. La révolution de décembre 1989 a représenté pour une partie d'entre eux une réponse de Dieu à leurs prières, une sorte de résurrection, un nouveau début, même si les choses n'ont pas beaucoup changé dans la vie des habitants de Slobozia.

Peu ouverts quand même au changement et réinterprétant d'une manière personnelle la démocratie, les villageois sont réticents vis-à-vis des étrangers comme Daniel - qui arrive dans leur communauté et s'installe près de *La Fosse aux Lions* afin de mener une vie d'ermite, de marginal. Peu de temps après son arrivée, l'institutrice Maria Tene et deux adolescents disparaissent. Implicitement, les crimes sont associés au nouveau venu. Ion Fatu, un prêtre corrompu, manipule le peuple à croire dans la culpabilité de l'ermite:

-Frères et sœurs, une grande calamité s'est abattue sur notre communauté. D'étranges disparitions nous plongent dans l'angoisse. Le Mal est là. Nous l'avons laissé entrer et désormais il se cache parmi nous. [...] le Démon vit au fond de ces bois, tapi à l'ombre des arbres. [...] Qui à Slobozia aurait la cruauté d'enlever nos propres enfants ? Un étranger ! Voilà le coupable ! [...]

- Oui, c'est donc bien le marginal qui vit près de La Fosse aux Lions ! lança un premier. Celui qu'on appelle Daniel. (pp. 186-187)

L'exclamation d'un des habitants de Slobozia « Un étranger ! Voilà le coupable ! » définit le mieux la complicité des villageois, leur relation avec l'altérité. Sans lui offrir la chance d'un procès, les paysans appliquent leur propre loi, celle de leur conscience et décident de noyer

dans le lac l'étranger Daniel, ce « tueur du fond des bois ». Le contact avec l'altérité a permis aux habitants fort croyants de révéler leur vraie identité, leur cruauté, leur haine.

Bœuf muet est ainsi sauvé et peut sortir de l'isolement pour se réintégrer dans la communauté. C'est ce qu'il réussit d'ailleurs sans trop d'effort après une période de temps passée dans un hôpital psychiatrique. Il devient une victime du communiste, un héros de la démocratie, auteur du journal *La Rédemption de Victor Luca* (qui appartenait en réalité à Daniel), presque un saint. Tout le monde l'accepte, il est finalement l'un des leurs.

On pourrait se demander à la fin du livre de quoi les personnages sont-ils finalement affranchis. Beaucoup de lecteurs verront dans la chute de Ceausescu la grande libération du peuple roumain. C'est juste, mais pour Liliana Lazăr, la première libération est d'abord intérieure et personnelle. C'est celle qui affranchit les gens de leurs chaînes obscures, des liens qui remontent à leur inconscient. Les autres formes de libération (politique, économique) viennent après. Regardons un peu la situation de Victor Luca : après la Révolution ses crimes sont amnistiés, il retrouve la liberté de ses mouvements mais il reste enchaîné à ses pulsions. La fin du roman reste ainsi ouverte, laissant les lecteurs s'imaginer les atrocités qui suivront dans la vie de Victor Luca:

Une fois de plus, Victor échappait au jugement des hommes. Le Diable pouvait bien s'en réjouir. Il savait qu'une nouvelle vie commençait pour lui » en se réfugiant dans un monastère. « S'il avait survécu vingt ans, reclus dans cette mesure [la maison natale], il pouvait bien survivre vingt ans de plus, caché dans ce monastère. Pourtant il sentait que, tôt ou tard, une irrésistible envie de sortir s'emparerait de lui. [...] Il se connaissait et savait qu'il ne pourrait pas longtemps résister à ses pulsions. Aussi, implorant Dieu, se répétait-il en lui-même: *Doamne*, fais que ces soirs-là, au fond des bois, je ne croise personne... (p. 237)

Liliana Lazăr s'est proposée et a réussi à ériger son roman en illustration d'une Roumanie habitée d'êtres simples, vulnérables et instinctifs, à la recherche d'une liberté intérieure vouée à faire surgir les côtés les plus sombres de l'identité humaine.

Bibliographie

Astorg (d'), Bertrand, *Le mythe de la dame à la licorne*, Paris, Le Seuil, 1963.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/ PUF, 2001.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1982.

Durand, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984.

Lazăr, Liliana, *Terre des affranchis*, Montfort-en-Chalosse, Gaïa, 2009.

Sitographie

Adamo, Gania, *Liliana Lazăr: Le français m'a appris à vivre et à être*, 15 oct. 2010, <http://www.swissinfo.ch/fre/liliana-lazar--le-fran%C3%A7ais-m-a-appris-%C3%A0-vivre-et-%C3%A0-%C3%AAtre/28552402>.

Le Télégramme, http://www.letelegramme.fr/ig/dossiers/prix_lecteurs_2010/liliana-lazar-terre-des-affranchis-21-03-2010-808318.php.

L'article est réalisé dans le cadre du Projet « Idées » 2011/ n° 218, *L'espace identitaire dans la littérature francophone contemporaine*, financé par CNCS-UEFISCDI.

LA TRILOGIE BAZINIENNE : ECRITURE THERAPEUTIQUE ENTRE HUMOUR ET SOULAGEMENT

Bianca-Livia Bartoș, PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Hervé Bazin, 20th century writer, begins his career as a novelist in 1948 with "Viper in the Fist" which becomes a masterpiece. The author describes the events that have left a mark on his destiny and personality by apparently adopting a detached and ironic perspective of view. The success of this first novel will lead the novelist to publishing the next two novels: La mort du petit cheval (1950) and Cri de la chouette (1972), that remain still untranslated into Romanian. A writing born out of an interior motivation, with a therapeutically and healing purpose, these are the keywords of the work of Herve Bazin.

Keywords: work, therapeutical purpose, healing, humour, irony

Hervé Bazin, écrivain français du XX^e siècle, commence sa carrière romanesque en 1948 avec *Vipère au poing*, roman proposé pour le Prix Goncourt et qui devient de loin son chef-d'œuvre. D'un regard ironique, il y traite sa difficile vie d'enfance tout en se détachant de l'amertume provoquée par cette période. Les événements qui ont marqué le style de l'écrivain l'ont poussé vers la publication de deux autres romans, dans lesquels il va continuer l'histoire commencée en 1948 : *La mort du petit cheval* (1950) et *Cri de la chouette* (1972). Ainsi, parsemée d'humour, ironie et antiphrase, l'écriture bazinienne trahit une personnalité sensible, mais acharnée contre le chagrin, une âme douce, mais pâle, un être souffrant, mais frais.

Cette recherche se propose de relever le but de l'écriture d'Hervé Bazin, une écriture soulageante, thérapeutique, guérissante. À l'aide de l'humour et de la mise en dérision, il ridiculise certains moments de sa vie, qui l'ont fait devenir ce qu'il est, ce qu'il sera toujours : un grand auteur, un écrivain marqué par une enfance dure et amère.

Hervé Bazin, de son nom de naissance Jean-Pierre Hervé Bazin, naît le 17 avril 1911 à Angers, étant le deuxième fils d'une famille qui compte trois enfants. Dès le jour de sa naissance, la grand-mère, prétextant la mauvaise santé de sa belle-fille, prend ses petits-enfants pour les élever chez elle, à Angers. La Première Guerre Mondiale a blessé son père Jacques, et, suite à cette blessure, il reçoit un poste en Chine, où sa femme le rejoint peu après. Mais la mort de la grand-mère Marie, en 1919, oblige les deux époux de revenir en Europe, rencontre marquante et pour le fils, et pour la mère. C'est ici que la catastrophe commence, parce que cette mère ne réussit pas à former un lien durable qui puisse maintenir la paix dans la famille. Elle est trop cruelle avec ses deux enfants, leur inflige des punitions sévères, de sorte que l'adolescence ait devenu une étape presque absente de la vie de Jean et de son frère aîné. Une enfance âpre au sein d'une famille trop autoritaire, une adolescence rebelle et une jeunesse inaccomplie tracent le contour de la personnalité de l'artiste. Accablé par une expérience de vie tranchante, Hervé Bazin va transposer cette histoire en écriture et, à ses trente-sept ans, il libère son âme de la rancune mortelle qui le tuait à l'intérieur et publie son premier roman, *Vipère au poing*.

Suite au succès de cette première publication, son écriture devient de plus en plus poétique, plus filtrée, plus fine, plus pure. Entamés avec le plus grand soin possible, les romans baziniens visent, au-delà de leur but thérapeutique, la production de la catharsis, puisque afin de se libérer de son amertume, l'écrivain transforme son émotion en écriture. Les

souvenirs deviennent sujets de roman et ces derniers une œuvre d'art. Ainsi, déçu par une enfance ratée, mais qui a fait de lui un grand auteur, Hervé Bazin se munit de son *Vipère au poing* afin de lutter contre la désolation éternelle.

Du point de vue de la structure, le roman se compose de vingt-huit chapitres et l'action a une durée chronologique de vingt-cinq mois. À son tour, *Vipère au poing*, est formée de vingt-cinq chapitres, la narration est faite à la première personne et se déroule chronologiquement depuis l'été 1922 jusqu'au moment de l'écriture, vingt-cinq ans plus tard. Le moment de l'écriture serait donc autour de l'année 1947, une année avant la publication effective du roman. Vingt-cinq ans contractés en vingt-cinq chapitres pour décrire une vie tumultueuse sous l'empire d'un régime austère imposé par une mère extrêmement autoritaire. Par la suite, *Vipère au poing* est une mise en abyme, car l'auteur, vingt-cinq ans plus tard, se voit écrire ce roman : « Ladite région, à l'époque où commence mon récit, c'est-à-dire il y a environ vingt-cinq ans, était du reste beaucoup plus arriérée que maintenant. »¹ (VAP, p. 15). Surchargé de haine contre cette période de son enfance, le narrateur présente, d'une manière humoristique tout le milieu environnant du jeune Brasse Bouillon. Ainsi, le moi intime acquiert la force de se défendre contre les pulsions de cet épisode marquant, de son drame intérieur.

Dans la psychanalyse, l'humour est connu en tant que mécanisme de défense, pratique involontaire qui consiste dans la présentation d'un événement traumatisant de telle manière qu'on révèle ses aspects plaisants, ironiques, insolites. La mise en place des mécanismes de défense est, donc, une procédure psychologique de lutter contre la souffrance et contre le déséquilibre provoqué par des blessures plus anciennes. Le moi adulte recherche toujours une harmonie ininterrompue entre ses émotions, raison pour laquelle tout conflit simple entre les pulsions contradictoires suffit à déclencher un mécanisme de défense : « En fin de compte, tout acte défensif a pour objet d'assurer la sécurité du moi et d'éviter le déplaisir. »², affirme Anna Freud, théoricienne du concept. Mais enfin, pourquoi est-ce que le moi intime ressent le besoin de se défendre ? Selon Sandler, la défense est une protection contre l'affect, c'est-à-dire si on n'avait pas des problèmes, on n'aurait plus besoin de se défendre. Anna Freud, dans le livre cité, nomme les trois raisons que le moi intime aurait pour se défendre : la peur du surmoi, la peur réelle et la peur que l'intensité des pulsions devienne excessive. De toute façon, le moi développe son attitude envers les affects : il reçoit avec joie l'affect attendu et se défend contre celui inattendu, qui pourrait lui provoquer de la souffrance. En ce qui concerne Hervé Bazin, il se trouvait déjà dans un état critique des pulsions intérieures et il n'y a plus question d'une peur que la force de ces réminiscences devienne excessive. Dans son cas, il y aurait plutôt une peur réelle, suite aux événements qui ont délimité le contour de sa personnalité.

Cette peur est revêtue et transposée en écriture, avec un style propre, unique et humoristique. Le narrateur-personnage s' imagine et décrit, avec un humour-mécanisme de défense, le caractère de sa mère : « J' imagine des biberons additionnés d'eau sale, les couches pourries, les braillements jamais bercés... J'en sais rien précis. Mais on ne retire pas ses enfants à une jeune femme sans motifs graves. » (VAP, p. 20) Le personnage parle, donc, avec un apparent détachement sur les raisons qui ont conduit sa grand-mère à enlever les enfants de sa belle-fille. Le trouble intérieur d'un garçon qui n'a pas grandi autour de sa mère se cache, donc, derrière l'humour, qui aurait le rôle majeur de ne pas laisser ce chagrin pénétrer dans

¹Hervé Bazin, *Vipère au poing*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1948. Toutes les références extraites de ce roman seront notées entre parenthèses, avec les initiales du titre du roman, VAP.

²Anna Freud, *Le moi et les mécanismes de défense*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1949, p. 65

son âme. L'écriture ornée d'humour, ironie ou antiphrase devient, ainsi, l'armure contre son passé et les souffrances qu'il lui a provoqués.

Quant au titre, *Vipère au poing* est une métaphore que l'auteur emploie pour décrire sa mère, Paule Pluvignec, surnommée Folcoche, contraction de *folle* et *cochonne*. Pour le narrateur, Jean Rezeau, dit Brasse-Bouillon, elle est une véritable vipère, qu'il va saisir par le cou, suite au grand désir latent de se venger. Le titre acquiert, donc, le rôle majeur de séduire le public, d'éveiller l'attention et la curiosité du lecteur à l'aide du recours que l'auteur fait à cette image métaphorique insolite. Le narrateur emploie le discours direct pour déclarer sa haine et dessiner un portrait péjoratif de Folcoche : « Alors je vais te dire : "T'es moche ! Tu as les cheveux secs, le menton mal foutu, les oreilles trop grandes. T'es moche, ma mère. Et si tu savais comme je ne t'aime pas !" » (VAP, p. 75). Les antiphrases présentes dans la scène de la pistolétade prouvent la haine, mais c'est une haine exprimée d'une manière qui fait rire : « ma tendre mère » (p. 74), « Folcoche de mon cœur » (VAP, p. 76). Et dorénavant, dans les yeux de Brasse-Bouillon, le protagoniste, toutes les actions de sa mère ne seront plus des raisons pour souffrir, mais des leçons de malice : « Toute la journée je fis d'excellent travail. Puisque Folcoche me donnait des leçons de machiavélisme, le moindre des choses était de me montrer bon élève. » (VAP, p. 154), avoue le narrateur. Mais en fait, toute cette scène, de même que les autres, bien que verbalement avouant la haine, elles ne représentent qu'un cri d'amour de l'enfant privé de l'amour maternel. L'écriture lui donne l'occasion d'extérioriser ce cri refoulé depuis si longtemps. Tout comme l'histoire de Shéhérazade sauve sa vie à l'aide des histoires qu'elle raconte au sultan, Hervé Bazin réjouit et rafraîchit son âme avec chaque œuvre entamée. Cette aversion contre le comportement répugnant de sa mère se diminue avec chaque mot écrit, avec chaque expression décrite et chaque histoire racontée. Il n'y a, peut-être, pas de haine, mais certainement il y a une révolte, une colère portée à l'extrême.

Son attitude de révolté est continuée dans le deuxième roman de la trilogie, *La mort du petit cheval*, publié deux ans après son chef-d'œuvre, *Vipère au poing*. Tout d'abord, le jeune Brasse-Bouillon suit les conseils de la famille et part pour Angers, afin de s'inscrire à la Faculté de Droit. Mais il va très vite abandonner ses études, pour accomplir son rêve, celui d'étudier les Lettres à Paris. Il y habite chez une veuve, connaît des filles et essaie de refaire sa vie loin de l'œil tout puissant de sa mère. Le roman est une écriture fragmentaire, autobiographique, composée de trente-et-un chapitres. Si dans *Vipère au poing*, l'adolescent Brasse Bouillon affirme « Je pourrais te dire que je te hais, mais ça serait moins fort. » (VAP, p. 75), l'adulte Jean va, plus tard, renforcer son idée, en affirmant : « Je ne te haïssais pas, ma mère, j'apprends seulement ce que c'est la haine. »³ (MpC, p. 108). Contrairement à ce sentiment de tristesse, il ressent un besoin ardent d'amour, qu'il voit comme unique instance supérieure qui gouverne le monde : « Dieu ne peut pas exister que par l'amour des hommes. Et réciproquement [...] pour Folcoche je n'existe pas [...] je ne serai pas unique tant que je ne serai pas aimé. » (MpC, p. 173). L'amour rend la singularité et on ne peut pas atteindre l'individualisme sans être aimé par quelqu'un. C'est ainsi que, arrivé à l'âge mûr, le personnage ressent le besoin de l'altérité, mais la solitude ne fait que s'accroître : il s'exerce dans plusieurs métiers et s'éprend très vite de la jeune Micou, de Paule, sa maîtresse et finalement de Monique, qui deviendra sa femme. Mais « si 20 métiers font la misère, 20 aventures font la solitude » (MpC, p. 126), confesse le protagoniste. De la même forme, l'écriture peut lui offrir un soulagement temporaire, mais l'immense manque d'amour ne peut pas être compensé que par une carrière prolifique et par une riche activité littéraire.

³ Hervé Bazin, *La mort du petit cheval*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1950. Toutes les références extraites de ce roman seront notées entre parenthèses, avec les initiales du titre du roman, MpC.

L'hostilité qu'il ressent contre sa mère l'empêche d'apprécier les femmes pour ce qu'elles sont : « Il était déjà déplorable que ma femme fût du même sexe que ma mère. Cela suffisait ! Ceux que j'aime et ceux que je déteste ne doivent pas avoir des points communs. » (MpC, p. 221). Voilà la raison pour laquelle l'un des personnages baziniens acquiert les traits d'un immoraliste gidien : Arthur Gérane, protagoniste du roman *La tête contre les murs* (1948) se voit disponible à tout quitter : pour s'attacher à tout, il faut renoncer et s'opposer à tout : famille, société, amis. Il abandonne sa famille, ses amis, quitte même son épouse quinze jours après le mariage. C'est un personnage qui vit dans une permanente quête identitaire, une recherche de stabilité intérieure qu'il ne peut trouver que dans la bougeotte. Son épouse, ayant le même sexe que Folcoche ne peut pas lui assurer la stabilité intérieure, qu'il a tant besoin. L'écrivain, de même que ses personnages, il est une personnalité fragile, mais réfractaire à la fois, sensible, mais glacial dans son regard vers le monde.

Paule, beaucoup plus âgée que le protagoniste de *La mort du petit cheval*, observe sa sensibilité accentuée : « L'amour, tu en as besoin plus que tout autre. » (MpC, p. 158). Elle représente sa conscience intérieure, celle qui le pousse vers le *carpe diem* momentané, elle lui donne des conseils pragmatiques, qui puissent lui accorder le bonheur de vivre, le soulagement d'une existence sereine, détachée du drame de son passé. Elle observe que le seul but de sa vie est de lutter contre sa mère, sa famille, ses souvenirs et son chagrin : « Tu ne vis pas pour toi, tu vis contre eux. » (MpC, p. 155), affirme Paule. L'éloignement du passé et l'enclavement dans le présent, tout comme l'extériorisation des sentiments par l'écriture constituent l'ordonnance médicale prescrite afin d'atteindre la joie suprême. Il connaissait déjà son problème et souhaitait le bonheur, mais toujours avec un regard vers le passé, vers l'effet de ses actions ressenties par sa mère. Ainsi, il se propose d'arriver au bien-être intemporel, mais seulement afin de voir vaincue le seul être qui a brisé la temporalité : « Ma Mère, je t'y réduirai... par ce bonheur que t'offense et auquel il faudra bien que je parvienne un jour. » (MpC, p. 111)

Si l'avant-dernière phrase de *Vipère au poing* est d'une tonalité ambiguë : « Merci, ma mère ! Je suis celui qui marche, une vipère au poing ! » (VAP, p. 256) et les derniers mots de Brasse-Bouillon peuvent bien être lus comme un signe de reconnaissance venant de la part du fils, qui est devenu un être mûr dès l'âge de l'adolescence, c'est sûrement grâce à Folcoche qu'il entre serein dans la vie : « J'entre à peine dans la vie et, grâce à toi, je ne crois plus à rien, ni à personne. » (VAP, p. 253). Mais ce « grâce à toi » (VAP, p. 253), bien que ce soit choisi par l'auteur même, peut être interprété de manière contrastante. Transformés dans une antiphrase à valeur satirique, les mots pourraient être traduits par le lecteur comme un « à cause de toi ». Lors d'une antiphrase dans laquelle on répond par « Merci bien » à quelqu'un qui vient de nous brimer ou de nous insulter, l'ironie est dépouillée de toute fonction comique. Cela ne cherche à procurer aucun plaisir et surtout pas à l'adversaire, qu'on a l'intention de le faire sentir humilié, en retour, en lui faisant comprendre qu'on se moque de lui, nous aussi. Cette interprétation genettienne⁴ nous confirme l'hypothèse de l'humour-mécanisme de défense, car le jeune se voit à la fin du roman comme un double de sa mère, personnage qui a amarré son enfance et qui lui a endurci l'adolescence. Tout en protégeant de la souffrance que les événements pourraient lui provoquer, le personnage choisit de les éloigner par l'intermédiaire de l'antiphrase. Finalement, il y a des cas où, chez Hervé Bazin, l'antiphrase n'est pas du tout innocente, elle n'est ni au moins ironique, sinon complètement sarcastique : c'est une ironie acerbe, mordante, cruelle.

⁴Voir Gérard Genette, *Figures V*, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 215.

L'écrivain finit *La mort du petit cheval* dans la même tonalité : il reconnaît les mérites du comportement de Folcoche et les répercussions de ses actes : « Je vous remercie. Vous m'avez donné l'occasion d'être ce que je n'aurais jamais été. [...] Je ne vous sens pas, je me sens né de mère inconnue. (MpC,p. 314). Cette discordance entre les deux idées qu'il présente ne peut pas se passer inaperçue : d'une part, le personnage admet le grand rôle de Folcoche dans son devenir artistique, mais de l'autre, il nie toute descendance de celle-ci. À son tour, tout comme elle l'avait fait, il lui nie le rôle de mère et la déconsidère comme génitrice et origine de son existence.

En ce qui concerne le dernier roman de la trilogie, *Cri de la chouette*, il est publié en 1972 et clôt l'histoire commencée vingt-quatre ans auparavant. Après le même nombre d'années, le personnage reçoit une visite de Folcoche qui va provoquer des drames dans son âme. Remarié pour la deuxième fois avec la cousine de Monique, morte dans un accident de voiture, il devient très vite père de quatre enfants, dont Jacques est fils de son premier mariage, Salomé est fille de Bertille et les deux autres sont issus de son deuxième union avec Bertille. Il aperçoit la visite de Mme Rezeau comme un tonnerre et son arrivée provoque des drames dans la famille et dans l'âme du protagoniste. « C'est Elle ... c'est notre vieille Folcoche, alias Madame Mère, alias Madame Rezeau, tyran de ma jeunesse. Je sens mon estomac qui se resserre. »⁵ (CdC, p. 12).

Absente dans la petite enfance de ses deux premiers enfants, dure et ferme après son apparition, elle disparaît de nouveau pendant vingt-quatre ans, de sorte qu'elle est traitée d'« invisible » : « Elle a toujours été, elle est invisible par définition. » (CdC,p. 13). Revenant à sa tonalité humoristique, le protagoniste la compare même avec Athalie, reine de Juda, femme d'une forte influence dans le royaume : « il n'est pas d'usage qu'Athalie sorte de l'Ancien Testament pour fréquenter le Nouveau. » (CdC,p. 14), affirme le narrateur de manière ironique. Tout comme Athalie, Folcoche est considérée une femme forte, d'un caractère tyrannique, toute puissante et tête de famille.

Le portrait qu'il lui fait dès le premier roman est complètement ironique :

On m'a dit cent fois qu'elle était belle. Je vous autorise à le croire, malgré ses grandes oreilles, ses cheveux secs, sa bouche serrée et ce bas de visage agressif qui faisait dire à Frédie, toujours fertile en mots :
« Dès qu'elle ouvre la bouche, j'ai l'impression de recevoir un coup de pied au cul. Ce n'est pas étonnant, avec ce menton en galoche. »
[...] N'oublions pas son nez, tordu dès le plus jeune âge par la déplorable habitude de se moucher invariablement du côté gauche. (VAP, pp. 36-37)

Comme dans les cas précédents, l'écrivain continue ses idées dans les autres romans de la trilogie : « L'oreille champignon parmi la mousse blanchâtre des cheveux rares, le nez en train de crocheter, le menton en galoche [...] renforcé par une négligence superbe. » (CdC,p. 14) Mais est-ce que cette mise en dérision serait gratuite ? Absolument pas, car le narrateur va s'identifier plus tard dans la plupart des traits de Folcoche, tel que le lecteur le découvre dans *Vipère au poing* :

Quelles sont du reste les qualités et surtout les défauts que je ne tiens pas d'elle ? [...] Il n'est aucun sentiment de mon caractère ou de mon visage que je ne puisse retrouver en elle. Mes trop grandes oreilles, mes cheveux

⁵ Hervé Bazin, *Cri de la chouette*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972. Toutes les références extraites de ce roman seront notées entre parenthèses, avec les initiales du titre du roman, CdC.

secs, ma galoche de menton, le mépris des faibles, la méfiance envers la bonté, l'horreur du mièvre, l'esprit de contradiction, le goût de la bagarre, de laviande, des fruits et des phrases acides, l'opiniâtreté, l'avarice, le culte de maforce et la force de mon culte... Salut Folcoche ! Je suis bien ton fils, si je nesuis pas ton enfant. (VAP, p. 235)

L'ironie acquiert en ce cas une nuance caustique, ce qui dénote l'acharnement et l'aversion que l'enfant ressent contre sa mère. En faisant appel à l'antiphrase et au sarcasme, le narrateur dévalorise Folcoche, l'anéantit et lui refuse, encore une fois, le rôle de mère.

Dans ce troisième roman, bien imprévisible que soit la visite de Madame Mère, celle-ci réussit, petit à petit, à renouer les liens avec la famille de son fils. Elle ressent une sympathie pérenne pour Salomé, fille du premier mariage de Monique, ce qui provoque de la jalousie pour Jean : « Jeune, je l'avais détesté, Madame Mère ; ou plutôt détesté qu'elle me détestât. Je n'aimais pas davantage qu'elle aimât Salomé. » (CdC, p. 263). Le narrateur ressent maintenant le poids de cet abandon maternel qui l'a fait éprouver tant de peine, car il deviendra très vite jaloux de toute personne qui réussit à gagner l'affection de Madame Mère. Dans son cas il y a, comme le protagoniste l'affirme, un refus sans équivoque d'affection et c'est précisément cette négligence volontaire de la part de sa mère qui l'a indigné le plus. Il se pose des questions et se culpabilise : « Mais pourquoi maintenant ? Pourquoi si tard ? Pourquoi pas jadis ? Pour nous, ses véritables enfants. » (CdC, p. 124) Le personnage éprouve de la nostalgie devant une mère qui, mieux tard que jamais, devient humaine, sensible et altruiste devant une fille qui n'est pas de son sang.

L'auteur entame son œuvre sous l'impulsion des problèmes vitaux, mais à travers celle-ci il essaie de se libérer des contraintes, être soi-même par rapport au monde. Finalement, l'écrivain s'engage à l'écriture tout comme un ouvrier qui travaille chaque jour pour gagner son pain. C'est une réplique à la Voltaire et à son « Il faut cultiver notre jardin »⁶. Le travail représente l'acte de création, c'est une mission de chaque personne afin d'éloigner l'ennui qui caractérisait Emma Bovary aussi : « Le travail éloigne de nous trois grands mots : l'ennui, le vice et le besoin. »⁷ conclut le personnage de Candide. L'important c'est de travailler, de laisser de côté le passé. Le plaisir d'écrire et plus fort que toute autre chose, tel que l'auteur même l'affirme : « Au besoin, je paierais pour écrire. »⁸

Loin d'être seulement des écritures narratologiques et autobiographiques, les romans baziniens peuvent être regardés d'un côté esthétique, puisqu'ils constituent vrai art poétique. D'une manière très soignée, l'auteur expose son crédo artistique dans chaque roman de la trilogie. Dans le premier, *Vipère au poing*, l'écrivain compare son écriture à une vipère, il se déclare un insoumis, un révolté et un rebelle. Comme dans une symétrie parfaite, le roman clôt sous le même symbole du serpent paru dans les premières pages du roman : « Un serpent, m'a-t-on rabâché, siffla pour notre mère Ève. Une belle Folcoche, celle-la ! Une belle Folcoche qui a empoisonné pour toujours toute l'humanité. » (VAP, p. 255) L'effet maléfique du serpent dans l'histoire de l'humanité est comparé à celui de Folcoche dans la vie de ses enfants. Mais son influence n'a pas été sans conséquence pour le narrateur, qui se voit maintenant prêt à entrer dans le monde avec son œuvre d'art comme trophée : « Cette vipère,

⁶Voltaire, *Candide*, Paris, Éditions Hachette et Cie, 1913 [1759], p. 232.

⁷*Ibid.*

⁸Déclaration de l'auteur extraite du recueil DUFIEF, Anne-Simone, (sous la direction de) *Hervé Bazin. Connu & inconnu*, actes du colloque des 14-15 décembre 2007 tenu à Angers et Fontevraud, d'Angers, Éditions Presse de l'Université d'Angers, 2009, p. 39

ta vipère, je la brandis, je la secoue, je m'avance dans la vie avec de trophée, effarouchant mon public, faisant le vide autour de moi. » (VAP, p. 255) C'est une écriture dont le sujet provoque un trouble parmi ses lecteurs : le thème choque, mais son image esthétique et le style laborieux impressionnent. L'étranglement de la vipère, loin d'être un simple jeu d'enfants, représente aussi la révolte de l'adolescent, tel qu'il l'affirme : « Cette vipère [...] je la brandirai toujours, quel que soit le nom qu'il te plaise à lui donner : haine, politique du pire, désespoir ou goût du malheur ! » (VAP, p. 255) Le refus des règles, de la soumission ou de l'obédience aux lois n'est pas le propos de l'auteur. Résultat d'une enfance obscure, il a appris sa leçon, pour qu'à la fin du roman, il puisse affirmer : « Merci, ma mère ! Je suis celui qui marche, une vipère au poing. » (VAP, p. 256) La vipère n'est plus l'image de l'œuvre, mais à la fin, elle devient la personnification de l'écrivain même.

Sans trop s'éloigner de son crédo artistique de son premier roman, Hervé Bazin expose un autre dans *Le cri de la chouette* :

N'ayant rien, n'étant rien, ne tenant qu'au troisième verbe, lorgnant tous inspirés, novateurs ou dogmatiques d'un œil clair d'artisan, je n'ai jamais cherché dans la blancheur du papier ou des draps qu'à m'inventer de l'ouvrage et de la famille : ceci même dans cela, non sans reprises, non sans dégâts. Pour boucher le trou, pour nier le manque. Pour cousiner avec la norme. Mais tel ensemble ne tient que dans l'obstination à refuser tout ce qui l'a produit. (CdC, p. 91)

L'image de l'esthétique bazinienne est peinte avec rigueur dans le paragraphe ci-dessus. L'écrivain est dans une permanente quête de sujets pour ses romans, qui puissent lui assurer l'oubli ou, au moins, la survie. Hervé Bazin se décrit comme ayant un œil d'artisan, un artiste qui se voit peindre son tableau, qui cherche les meilleurs couleurs pour réaliser une œuvre d'une valeur esthétique inimaginable. Mais il est un révolté qui ne se soumet pas si facilement aux règles, un personnage qui s'évade de toute contrainte. Le but de son œuvre est, premièrement, l'un thérapeutique, car Hervé Bazin écrit pour remplir un vide, pour se retirer dans un monde qui n'est pas seulement un refuge, mais une tisane calmante, un médicament, une écriture guérissante.

Finalement, les romans d'Hervé Bazin peuvent être vus non seulement comme des romans qui puisent leur inspiration dans la vie réelle de l'auteur, mais aussi du point de vue esthétique et, dans ce sens, elles révèlent des techniques narratives et des méthodes d'écriture qu'on réunit dans un seul mot : art poétique. Enrichie d'une merveilleuse technique humoristique, l'œuvre bazinienne représente, au fond, un cri de détresse, de frustration et de mécontentement, mais dont le but est de creuser au fond de son âme afin de trouver l'être sensible qu'il est. De cette manière, son œuvre représente une forme thérapeutique de guérison de ses anciennes blessures qu'il soigne à l'aide d'une plume et d'une feuille blanche.

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, *Cri de la chouette*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972.
 MOUSTIERS, Pierre, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

DUFIEF, Anne-Simone, (sous la direction de) *Hervé Bazin. Connue & inconnue*, actes du colloque des 14-15 décembre 2007 tenu à Angers et Fontevraud, d'Angers, Éditions Presse de l'Université d'Angers, 2009, p. 39

Voltaire, *Candide*, Paris, Éditions Hachette et Cie, 1913 [1759], p. 232.

Gérard Genette, *Figures V*, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 215.

Anna Freud, *Le moi et les mécanismes de défense*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1949, p. 65

A DREAMER'S JOURNEY – AN ARCHETYPAL APPROACH TO FĂNUȘ NEAGU SHORT STORY BEYOND THE SANDS

Gabriela Ciobanu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Fanus Neagu's short stories are widely using the metaphors to capture the nature of life in different ways. The metaphors of those stories form a kind of 'network' which is intended to alter our vision about the world erasing the boundaries between the reality and fantasy. There are some strange facts which become part of everyday life and thereby project the human existence into the atmosphere of the mythical time. For example, the meaning of the short story Beyond the Sands can go in two directions: a meditation on the human condition and a parable about a spiritual quest, this last image of a seeker is a portrait of an artist. The permanent fluctuation between dreaming and thinking made him surpass the common human beings and transform himself into a Dreamer widely disappointed by his meaningless life. This character's drama is caused by his great illusion, the mirage of water and by his permanent quest to make it become a reality.

Keywords: *metaphorical discourse, fantasy, parable, archetype, myth*

Asemenea majorității scrierilor generației '60, narațiunile din nuvelistica lui Fănuș Neagu sunt localizate în spațiul rural perceput ca univers arhetipal în care eroii trăiesc drama disoluției valorilor și nostalgia originilor. „O povestire bună și scurtă ține de magie”, nota Fănuș Neagu în „Cum se naște ființa povestirii”. De magie, par, într-adevăr, să țină povestirile sale, căci cel mai adesea se construiesc în dublu plan: unul al iluziei care amăgește cititorul și un altul al trucurilor care stau la baza creării acelei iluzii. Povestirea care dă titlul volumului de proză scurtă din 1962, *Dincolo de nisipuri*, conține același joc al ambiguităților lingvistice atât de caracteristic lui Fănuș Neagu, care face ca un text aparent straniu, ce conturează o lume absurdă, să capete o ciudată coerență atunci când elementele prozaice sunt recitite prin prisma lanțului metaforic în care se înscriu. *Dincolo de nisipuri* poate prezenta un simplu delir al omului confruntat cu soarta cruntă, adus la disperare de un perpetuu trai în universul strict material sau, dimpotrivă, călătoria inițiatică a celui care se desprinde de lumea profană și capătă curajul de a-și urma idealul. Textul se poate citi, de asemenea, ca unul de grad secund, o poveste a făcerii cărții sau o parabolă politică.

Dincolo de tragismul înfruntării destinului, de absurditatea luptei pe care o duc personajele, povestea surprinde setea de cunoaștere într-o lume aridă din care planul înaltului, spiritual lipsește.

Aparent povestirea este ancorată în realitate căci, încă din primele rânduri, naratorul fixează un spațiu și un timp al întâmplării, Bărăganul în timpul secetei din 1947. Însă povestea nu decurge după așteptările lectorului, simbolurile se acumulează treptat într-o rețea care o scoate din tiparul unei narațiuni obișnuite și o clasează în rândul parabolilor existențiale.

Satul este pus sub semnul instabilității, e o lume în care se resimte la orice pas dislocarea vechilor valori. Într-o astfel de lume căutătorii de ideal sunt făpturi ciudate pentru restul comunității, incapabili de a se adapta la prezent, aceștia încearcă mereu să se refugieze în trecut sau să pornească în călătoria a căror miză este una inițiatică, adevărate „drumuri la centru”, amintind, într-o oarecare măsură, de Don Quijote și de aventurile acestuia.

Dorința de a fuma, cu care se deschide povestirea, este legată, poate, de intenția inconștientă de a trăi o experiență mistică într-o societate ancorată în universul material care a pierdut dimensiunea sacrului. Există o dihotomie explicită între Șușteru și lume, primul are

inițiativă, încă mai visează, deși, la începutul povestirii este și el atins de materialismul lumii în care trăiește, are curajul (sau nebunia) de a-și urma visul. În comparație cu el, ceilalți par frunze în bătaia vântului, ancorați în viața de zi cu zi, cu gândul doar la nevoile primare, percepend idealul într-o formă concretă, se lasă ușor seduși de iluzia unei lumi mai bune, dar o părăsesc la fel de repede precum și-o însușiseră.

Oniricul pare să invadeze realitatea, căci Șușteru „avea ochii cârpiți de somn”, călărețul care-i aduce vestea venirii apei dispare „ca o nălucă, în fulgerările apei morților”. De altfel, privirea reprezintă o abordare lucidă a lumii, în mare parte, refuzată aici, căci personajul se mișcă asemenea unui somnambul în acest univers desacralizat, aflat la granița dintre vis și luciditate, dintre viață și moarte, în care coordonatele temporale își pierd valoarea de repere esențiale ale vieții cotidiene, devenite aici haotică. Ziua și noaptea nu mai au aceleași valori pentru comunitate și nici pentru erou, „fiindcă, deși era trecut de amiază, abia se sculase din pat”. Personajul pare a se mișca permanent într-un spațiu al oniricului construit prin sugestii olfactive („mirosea a copită arsă”) sau prin gesturi monotone, repetitive. Viața organică are astfel întâietate, gândurile personajului se opresc obsedant asupra lăptucilor pe care le-a visat în noaptea precedentă („dormind visase c-a plouat și că i-a înverzit grădina de zarzavat”). Lăptucile sunt aici simbolul unui paradis organic, material, singurul la care personajul poate aspira. Nu întâmplător, celelalte personaje nu poartă nume distincte, ele întrupează diferite fațete ale Șușterului, sunt extensii ale acestuia în universul material.

Amestecul acesta de vis și realitate fixează coordonatele necesare unei experiențe inițiatice. În lipsă de tutun, Șușteru încercase să fumeze frunze de iederă (asociată viței-de-vie și, prin urmare, vieții eterne, dar având și proprietăți halucinogene), un substitut al ierbii dracului.

Șușteru este după o noapte pierdută la priveghi, iar apropierea de sfera morții este, poate, cea care generează deschiderea lui către spiritualitate. Noaptea albă/starea de veghe forțată este o etapă pregătitoare pentru participarea la ritualul de inițiere în multe culturi. Lipsa de acasă a familiei este iarăși semnificativă, Șușteru apare despovărat de orice conexiune socială, reîntors în starea dintâi a celui care poate să o ia de la capăt, care e pe cont propriu, capabil deci să-și decidă/să-și modifice destinul.

Pofta de lăptuci este pofta de viață și de cunoaștere deopotrivă. Chiar dacă dorința lui Șușteru pare derizorie, este aici aceeași simbolistică magică pe care o regăsim și la Creangă în „Povestea lui Harap-Alb” în care „sălățile” din grădina ursului apar ca aliment rar și miraculos. De altminteri, Șușteru visează ploaie. Se știe că fertilizarea pământului apare în miturile agrare ale metamorfozei naturii, dar și în practicile alchimice, apa generatoare de viață este apa dintâi din care s-a desprins lumea, este apa înțelepciunii asemenea celei a izvorului de la rădăcina lui Yggdrasil care ține în viață capul înțeleptului Mimir. Apa are, în scrierile lui Fănuș Neagu, valențe simbolice, este apa vieții, regășibilă în basme, simbol al esenței lumii, al vieții spirituale, a unei căutări lăuntrice.

Decodarea sensului narațiunii-parabolă din *Dincolo de nisipuri* se face prin cuvintele protagonistului: „Se vede treaba, își zicea, că visele se nasc în stomac și urcă să moară în gură”, o modalitatea de a spune că visurile iau naștere din frustrările pe care lumea materială le generează și mor înainte să se împlinească pentru că omul nu găsește cuvântul potrivit pentru a le face să devină realitate, lipsit fiind de forța logosului care le-ar putea da concretețe. De altminteri, stomacul ca spațiu al devorării, cu sugestia înghițirii, poate fi o metaforă a timpului necruțător a cărui perpetuă trecere deșteaptă în om dorul de absolut, dar și conștiința imposibilității depășirii propriei condiții.

Personajul este surprins realizând, din obișnuință, unele gesturi magice precum desenarea cu degetul de la picior a unei cruci. Este un gest inconștient provenit din vremea

tinereții, deci a inocenței copilăriei, de care se rușinează și râde în momentul în care își aduce aminte că în tinerețe credea că sub orice cruce ia naștere un izvor.

Referirile repetate la figura dascălului ilustrează, pe de o parte, lipsa legăturii cu sacrul care pare să caracterizeze lumea descrisă („despre dascăl toată lumea zicea că și-a pierdut mințile din pricina foamei”), iar, pe de altă parte, dublul (o temă predilectă în proza lui Fănuș Neagu). Degradarea dascălului este vizibilă și în comportament, marginea șanțului lângă care acesta mestecă măcriș privind cerul gol separă sugestiv lumea oamenilor de cea infernală, căci șanțul care ar fi trebuit să adăpostească apa vitală, este sec asemenea credinței personajului în posibilitatea transcendenței. Sugestia eșecului existențial este amplificată de cerul fără nori spre care acesta privește sau de fraza pe care o repetă la nesfârșit asemenea unei litanii: „Dumnezeule care dormi în pădurea de dafin”. Somnul divinității este unul simbolic, acesta pare să-și fi abandonat creația, nu i se mai revelează celui care ar trebui să facă legătura între cer și lume. Este și un reproș aici, adus acestui dumnezeu care s-a retras din lume. Este interesantă imaginea lumii răsturnate, în involuție, drumul către origini înseamnă nu numai călătorie, căutarea locului sacru al începuturilor (sursa de apă – sursa vieții), ci o regresie la nivel temporal. Aceasta din urmă este sugerată prin degradarea statutului dascălului (simbol al creștinismului, al învățăturii, al monoteismului și, prin extensie, al unității spirituale, al conștiinței). Locul acestuia este luat de Șușteru care adoptă comportamentul unui șaman, vraci primitiv care crede că poate să comunice cu incoștientul sau cu lumea spiritului, ascultă pământul pentru a auzi sunetul apei, face profeții și încearcă să conducă sătenii spre un alt tărâm. Dascălul (considerat nebun) îl urmează ca o umbră („se ținea în urma lui la un pas”). Sunt amândoi imaginea unei degradări a universului spiritual, pradă iluziei că pot face ceva pentru a îndrepta lumea. Își creează un nou sistem de credințe bazat pe superstiții, pe acte „magice” de îmbunare a forțelor supranaturale, a apelor în sine (i se cere unui bătrân să strângă undițele pentru a nu speria peștele din prima zi), numai că personajele pierd sensul ritualului pe care îl desfășoară. Odată ce dumnezeu s-a ascuns, s-a retras din lume, e imposibil de spus cui se adresează gesturile lor. Șușteru ar trebui să fie un salvator, dar demersul său este sortit eșecului pentru că lumea în care trăiește nu se mai deschide către spațiul minunilor. Miraculosul, schimbarea lumii prin credință sau prin cuvânt nu mai este posibilă. Oamenii îl vor părăsi pe falsul profet, care le prevestise o schimbare în cenușiul vieții pe care o duceau.

Viața monotonă a satului, precum și gesturile lente, moleșite de căldură ale personajelor par a anunța o suspendare a timpului. Atmosfera de încremenire este extinsă și asupra peisajului înconjurător, inclusiv asupra albiei râului ale cărui ape ar fi trebuit să hrănească grădinile: „Albia râului se întindea în sus ca o omidă cenușie. Nisipul și petele galbene de lut pietrificat luceau pustii în soare. Rădăcini putrede atârnav în peretele malului dinspre sat. Dincolo, pe izlaz, aliorul se încolăcea de căldură”. Semnele morții, ale decăderii sunt peste tot, chiar și simbolul renașterii, al vieții, al frumuseții aflate în stare latentă (omida) își pierde atributele (albia e seacă și cenușie), izlazul e o pajiște infernală, dat fiind că aliorul este o plantă otrăvitoare, iar verbul „a se încolăci” trimite la imaginea șarpelui-ispită.

În acest univers static, apariția călărețului care aduce vești despre venirea apei este pentru Șușteru asemenea întâlnirii cu un „nebun” căruia nu îi acordă credit, inițial neînțelegând ce vrea străinul să îi comunice. Deși veștile aduse de călăreț par a fi bune, căci apa așteptată este, pentru comunitate, echivalentă, nu numai cu prosperitatea, ci și cu reînnoirea spirituală, dispariția lui asemenea unei „năluci” sub arcadele „podului vopsit în roșu”, „în fulgerele apei morților” amintește de mesagerul infernal, anticipând un deznodământ aflat sub semnul eșecului.

Spaima femeilor legată de ambivalența simbolisticii apei (apa vieții și cea a morții, apa genezei și cea diluvială) reflectă o lume a eșecului asumat, o lume care nu mai este capabilă să

creadă în salvare, care nu mai poate aștepta decât finalul. Aceeași semnificație pare să aibă și gestul fetei care se piaptână în lumina soarelui și zice „un cântec trist ce aducea a bocet”.

Morile la care ceata de călăreți ajunge și-au pierdut valoarea originară de mecanisme temporale care macină lumea. Oprirea roților acestora produce o dereglare a armoniei cosmice. Imobile, par abandonate, guvernând spații în care timpul nu mai acționează, iar materia este în stagnare. Morile sunt aici simboluri ale inițierii în experiența morții, experiență pe care o trăiește doar Șușteru, ceilalți călăreți refuzând-o prin abandonarea călătoriei.

Faptul că drumul lui Șușteru este unul către originile lumii, în încercarea de a da sens vieții, de a se salva pe sine și pe ai săi, este susținut de symbolismul lunii care pare să îi ghideze pașii. E o întoarcere către Marea Mamă¹: „În față răsărise luna. Era galbenă și vălurită ca obrazul unei bătrâne. Nisipul scânteia. Dunga lui albicioasă, ca de sidef, se isprăvea în lună. Sau poate de-acolo curgea în albia râului”. Călătoria propriu-zisă începe noaptea, or aceasta semnifică întoarcerea către haosul inițial, către increat. Aspectul „vălurit” al lunii nu sugerează doar curgerea timpului, ci și caracterul iluzoriu al demersului cetei care pleacă în căutarea apei. De altminteri, secvența descriptivă anulează granițele dintre universul cosmic și cel terestru, albia râului poate să-și aibă originea în lună sau să se sfârșească acolo, sugestie a ciclului neîntrerupt al vieții și al morții, căci întoarcerea către origini, către Mamă poate însemna deopotrivă renaștere și dispariție.

Finalul stă sub semnul ambiguității lăsând povestirea deschisă interpretării. Șușteru pornește singur de-a lungul albiei râului, „o dâră de cretă ce nu se mai isprăvea nicăieri”, imagine ce pare să redea un posibil eșec sau un ideal sortit să rămână intangibil pentru erou, căci este incapabil deocamdată să înțeleagă semnificația călătoriei în care a pornit. În decorul infernal prin care Șușteru rătăcește, singurele elemente care amintesc de viață și de spiritual sunt inserate în fantasmеle personajului, dar și acestea i se revelează tot la nivelul simțurilor primare: „Simțea mereu în față răcoarea valurilor...”. Luna răsărită în acest univers descompus pune sub semnul miticului finalul narațiunii. Deplasarea acesteia pe bolta nopții este una descendentă („se ofilea pe muchia aceluiași deal”), sugerând învârtirea în cerc a personajului, imposibilitatea de a ieși din universul strâmt în care trăiește. Astfel luna își pierde simbolistica de zeitățe, de ghid al personajului prin labirintul întunericului, nu-l mai poate ajuta, căci ea însăși este atinsă de pecetea morții. În consecință, Șușteru este nevoit să parcurcă un drum infernal alături de aceasta, catabază necesară care precede orice ascensiune spirituală.

BIBLIOGRAPHY:

Bachelard, Gaston, *Apa și visele*(Eseu despre imaginația materiei), Editura Univers, București, 1987

Călinescu, Constant. *Puterea narațiunii: Fănuș Neagu* în: *Viața românească*, nr. 10, octombrie 1988, p. 75-78

Cândroveanu, Hristu. *Povestirile lui Fănuș Neagu*, în *România literară*, nr. 10, 7 martie 1974, p. 4

Cândroveanu, Hristu. *Un liric prin excelență: Fănuș Neagu*, în *Albina*, nr. 7, iulie 1978, p. 7

Chevalier, Jean și Gherbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1994

¹Asocierea lună-apă-Mamă este reliefată și de Gaston Bachelard care observă că luna „este apa reală, laptele matern, mama veșnică, Mama. Această valorizare substanțială care face din apă un lapte ce nu seacă niciodată, laptele naturii-mamă, nu este singura ce marchează apa cu o caracteristică profund feminină.”, în *Apa și visele*, editura Univers, București, 1995, p. 143

- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei (de la mitocritică la mitanaliză)*, Editura Nemira, București, 1998
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, editura Univers, București, 1977
- Grigor, Andrei, *Fănuș Neagu (monografie)*, Editura Aula, Brașov, 2001
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1995
- Kjærgaard, Mogens Stiller, *Metaphor and parable: a systematic analysis of the specific structure and cognitive function of the Synoptic similes and parables qua metaphors*, Leiden, Brill, 1986
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, 2008
- Neagu, Fănuș, *Dincolo de nisipuri*, Editura Academiei Române, București, 2007
- Rachieru, Adrian Dinu, *Fănuș Neagu, un dionisiac?*, în *Revista Limba Română*, nr. 1-4, anul XXIII, 2013
- Sorescu, Constantin, *Fănuș Neagu sau barocul și parabola*, în *Săptămâna*, nr. 597, 14 mai 1982, p. 3-7
- Stănescu, C, *Fănuș Neagu: Dincolo de nisipuri*, în *Clipa*, septembrie, 2011

OCTAVIAN PALER, AVENTURI SOLITARE – AN EUROPEAN IN AMERICA

Lucia-Luminița Ciucă, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: A promoter of the diary form, framed, according to Tzvetan Todorov's terminology, between the allegorist and the philosopher traveller, Octavian Paler accomplishes, with the help of the travelogues, a thorough analysis of the civilisation, culture and mythology of the space he visits, remaking both the road to self-knowledge and that to the knowledge and acknowledgement of the national and European identity. Thus, Jurnalul American [The American Diary], included in the volume Aventuri solitare [Solitary Adventures] together with two other diarist writings, Jurnal la mare [Seaside Diary] and Contrajurnal la mare [Seaside Counter-diary], describes the contact with the radical alterity of the New World, from the perspective of a representative of "the olden Europe", manifesting his opposition towards the pragmatic spirit, the direct style of communication and the demythologization of values in the American civilisation. The author admits, starting with the foreword, that he has brought stereotypical images with him, which he will confront, anticipating the subjectivity of his own interpretations. One may observe the presence of two different "Palers": one "almost indifferent to the exterior", meditative, contemplative, away from both time and space, and another, "a retractile and lucid intellectual, paying attention to people, hours, dimensions, names, prices, objects, and, of course, even more attention to behavioural patterns and ideas".

In this context, the present paper aims to identify the traits of the man and the European Octavian Paler in his temporary attempt at adjusting to the American space.

Keywords: *travelogue, stereotyping, identity, Europe, America*

I. Repere teoretice

Identitatea este un concept polimorf, care se regăsește atât în abordările științifice, cât și în cunoștințele obișnuite, fiind un concept dificil de înțeles, din cauza multidisciplinarității sale și, în același timp, din cauza raporturilor dialectice care stau la baza relațiilor conceptuale cu care poate fi asociat.

Indiferent de abordare, o constantă se impune: "caracterul «paradoxal» al identității. De la afirmația lui Heraclit, conform căruia nu te poți scălda de două ori în același râu, la aforismul lui Rimbaud: „Eu este un altul”, formule care subliniază faptul că identitatea se construiește prin confruntarea dintre același și altul, dintre similitudine și alteritate, sunt nenumărate" (Ferréol 2005: 328).

Identitatea este văzută ca un proces în desfășurare și ca un raport mereu dinamic între polul *idem* și polul *ipse* – conform terminologiei propuse de Paul Ricoeur în studiul *Soi-même comme un autre*. Polul *idem* este caracterizat prin muabilitate în timp, iar *ipse* ne deschide spre schimbare, spre diferit. Din această perspectivă, ipostazele pluriidentitare ale sinelui se află în strânsă legătură cu alteritatea, deoarece în afirmarea eului este nevoie de o raportare constantă la celălalt. "Această structurare prin alteritate se află, desigur, în centrul interacțiunii verbale, acolo unde eu îl instituie pe tu și reciproc: atunci când spun tu, înțeleg că tu ești capabil să te desemnezi pe tine însuși drept eu" (Ricoeur, 1993: 92). O formulare analoagă găsim și la Emile Benveniste, pentru care "instalarea subiectivității în limbaj este cea care creează categoria persoanei" (Ferréol, 2005: 328). Reciprocitatea din cadrul relației nu este decât una din formele necesare luării în considerare a alterității în construirea identității persoanei, mai general putem spune că alteritatea este în același timp condiție și instrument al dinamicii identitare.

Raportul dialectic dintre același și celălalt interferează cu raportul similar între individul „singular” și colectivitate. Pe de o parte, identitatea se bazează pe o afirmare a eului, pe o individualitate care-l face pe fiecare om „unic”, diferit de ceilalți.

În strânsă legătură cu identitatea dar în relație de antonimie este termenul „alteritate” care pare a desemna o calitate sau o esență a „celuilalt”. Pe de altă parte însă „celălalt” desemnează lucruri foarte diferite: pe omul celălalt, pe aproapele nostru, pe Celălalt. De aceea scriem Celălalt cu majusculă pentru a desemna o poziție, un loc în cadrul unei structuri. În filozofie și antropologie însă, „alteritatea” este utilizată mai mult pentru a desemna un sentiment, o influență, un regim : există ceilalți, care sunt diferiți ; sunt eu oare semenul lor ?

Tema alterității a devenit o obsesie în Europa de astăzi, ca răspuns la ascensiunea curentelor xenofobe în lumea occidentală. (Baudrillard, 2002: 5)

Această obsesie a dat naștere la numeroase opere literare. Jocul care există, încă de la Platon, între Același și Celălalt ca genuri ale Ființei (Sofistul, Tiamaios) apare la Moderni ca joc între „eu” și „non-eu”. Este posibil ca textele consacrate astăzi altului (l'autre) – fie el străin, imigrant sau marginal – să fie un fel de travaliu de regenerare în fața unei componente care, în altul, ar fi dispărut sau e pe cale de dispariție. Putem numi această componentă așa cum a numit-o J.Baudrillard, alteritate radială. Pentru a spune lucrurile în mod simplu, în fiecare altul există Celălalt, ceea ce nu este eu, ceea ce este diferit de mine, dar pe care-l pot înțelege, chiar asimila – și există, de asemenea, o alteritate radicală, inasimilabilă, incomprehensibilă și chiar inimaginabilă. Iar gândirea occidentală nu încetează să-l ia pe altul drept Celălalt, să-l reducă pe altul la Celălalt. A-l reduce pe altul la Celălalt e o tentație cu atât mai dificil de evitat, cu cât alteritatea radicală constituie mereu o provocare și cu cât e mai hărăzită astfel reducerii și uitării în analiză, în memorie, în istorie.

O condiție pentru cunoașterea alterității este călătoria în acest sens Tzvetan Todorov face în studiul său *Noi și ceilalți*, o clasificare a călătoriilor, începând cu secolul al XIX-lea. El identifică astfel călătorul asimilator, profitor, turistul, călătoria impersonală, asimilatul, exotul, alegoristul, dezabuzatul și călătorul filosof. (Todorov, 1995: 45)

Conform acestei clasificări, Octavian Paler ar putea fi încadrat între călătorul de tip alegorist și călătorul-filozof, adică între călătorul care „ia străinul ca metaforă critică, el călătorește „metaforic”. Nu se află niciodată cu totul în țară străină, ci rămâne în raport cu propria sa cultură, dar într-un raport critic. Altfel spus, celălaltă țară îi servește de alegorie, de figură, pentru a emite o judecată, pentru a lua o distanță față de propria sa teritorialitate. Este, așadar, într-o anumită măsură, un călător inteligent, dar care nu se descentrează cu adevărat. El rămâne centrat pe propria sa cultură, nu-ți pierde rădăcinile, nu se exilează nici măcar mintal, ci scoate din asta o mare complexitate” și o categorie oarecum ideală, un ideal-tip, un universalist, prin destinație; „ceea ce-l interesează este diferența în universalitate, în principiu el nu este etnocentric. Scopul său este verificarea varietății, a diferențierii infinite a valorilor, a culturilor și tentativa de conciliere într-o viziune universală a lucrurilor.”(Todorov, 1995: 45)

II.

În galeria lucrărilor ce consemnează experiența trăită subiectiv, imediat și direct, scrierile lui Paler ocupă un loc important deoarece cu ajutorul jurnalelor de călătorie, el face o analiză amănunțită din punct de vedere al civilizației, culturii și mitologiei spațiului vizitat, recompunând drumul atât spre cunoașterea de sine cât și spre conașterea și recunoașterea identității naționale și europene. Octavian Paler este un scriitor pentru care călătoriile sunt doar un pretext de meditație profundă asupra existenței actuale și trecute. Indiferent de specia sau de formula literară pe care o adoptă, fie ea jurnal de călătorie: *Drumuri prin memorie*, *Caminante*, *Aventuri solitare*, dezabateri, polemică, corespondență, memorialistică: *Mitologii subiective*, *Scrisori imaginare*, *Viața ca o coridă*, scrierile sale au o trăsătură comună, aceea

de a pune accentul pe căutarea sinelui prin „memoriile interioare”, confesiuni și meditații. Marin Sorescu consideră că în scrierile lui, Octavian Paler, dovedește „o reală capacitate de a teoretiza, de a depista problemele, de a le despica.” (Sorescu, 1985: 24) Aceeași idee este remarcată și de Adriana Lătărețu care afirma: „Întreaga operă a lui Octavian Paler poate fi considerată un jurnal perpetuu care dă la iveală cititorului personalitatea scriitorului animat de dorința de a se cunoaște pe sine în profunzime.” (Lătărețu, 2008)

Aventuri solitare cuprinde trei trepte ale discursului de tip diaristic, fiind alcatuită practic din trei cărți autonome: un *Jurnal la mare*, unde solitudinea protagonistului e maximă; un *Contrajurnal la mare*, în care o croazieră a scriitorilor pe Marea Neagră și Marea Egee deschide contemplația solitară spre „aventura” unei călătorii nu lipsite de pitoresc și învățăminte; în fine, un mai amplu *Jurnal american*, surprinde contactul cu alteritatea radicală a Lumii Noi din perspectiva celui care face parte din „bătrâna Europă”.

Jurnalul american prezintă vizita făcută de Octavian Paler și doi colegi literați, Ana Blandiana și Petre Mihai Băcanu, timp de câteva săptămâni, la manifestările Romfest din Los Angeles, în America. Textul se deschide cu un cuvânt introductiv în care autorul își afirma dificultatea în percepția lumii celei noi explorate deoarece nu cunoaște limba engleză și „lipsa mea desăvârșit de spirit practic pe care, printr-o chimie misterioasă a complexelor, am transformat-o în orgoliu nu era de natură să-mi facă simpatică mentalitatea pragmatică de la baza «reușitelor» americane.” (Paler, 1996: 187) Își avertizează cititorii că ceea ce urmează este propria interpretare la ceea ce este de fapt America și că a plecat din start cu câteva prejudecăți care-l vor urmări până la final, judecând totul pe baza unor stereotipuri deja formate, afirmând: „Unele s-au risipit pe măsură ce m-am lovit de realitățile din «Lumea Nouă». Altele, dimpotrivă, s-au complicat, poate. Și n-aș fi în stare să jur că nu mi-au influențat reacțiile. Unele s-au risipit pe măsură ce m-am lovit de realitățile din «Lumea Nouă». Altele, dimpotrivă, s-au complicat, poate. Și n-aș fi în stare să jur că nu mi-au influențat reacțiile” (Paler, 1996: 187-188) Își recunoaște și incompatibilitățile în ceea ce privește existența americană: „Sunt un sentimental, or în America sentimentele n-au cotă la bursă, sunt un idealist, or în America, dacă nu sunt sponsorizate și nu devin afacere, iluziile nu înseamnă nimic. Pe deasupra, eu nu cred în progres, cu excepția celui interior[...] Sunt prea demodat pentru «Lumea Nouă» și prea conservator. Intimidat, mereu, de cei care «se descurcă» sau «reușesc» în orice condiții.” (Paler, 1996: 188) și eventualele afirmații hazardate: „America e forma cea mai civilizată a inculturii. Sau: America demonstrează că se poate regresa interior în plin progres științific și tehnologic.” (Paler, 1996: 188) Nu face parte, însă, dintre cei care au o atitudine clar conturată împotriva Americii pe care el o numește „americanofobie”. Recunoaște și prejudecățile europene, cu care în mod normal un european pleca la drum: „America, zice europeanul cărcotaș, a ajuns o supraputere care domină, militar și financiar, mapamondul, dar n-are distincție și rafinament. E prea frustă, prea grosolană în expansiunea ei. E viguroasă, tânără, dar n-are oboseala noastră subtilă. Nu se pricepe să se îmbrace cu gust, de aceea nu îndrăznește să judece critic moda franceză. Nu are destulă încredere în simțul ei estetic, de aceea se grăbește să admire tot ce se bucură de prestigiu cultural în Europa și să cumpere orice fals, mai reușit, semnat cu un nume celebru. Acest european căruia America nu-i place «din principiu» e enervat că America înhață toate premiile Nobel și bombăne că americanii sunt «cam fără stil» și «prea siguri de ei»” (Paler, 1996: 189) combatându-le printr-o serie de valori și merite ale americanilor cum sunt scriitorii Withman și Poe, „dreptul la fericire” din constituție și șansa oferită imigranților. Se situează undeva la mijloc. „Dar recunosc că nu-mi plac nici cei care se dau în vânt după tot ce e american sau vine din America. În aceeași măsură în care nu vreau să particip la o cruciadă a americanofobilor, nu m-aș putea alătura nici celor care admiră fără rezerve America și consideră că primejdia

„americanizării” Europei e o problemă falsă. Spunând asta, nu mă gândesc la faptul că America a luat, se pare, locul Romei antice, că «pax americana» tinde să fie o versiune modernă a vechii «pax romana»” (Paler, 1996: 190-191) Deși au un cult al valorilor, ceea ce în Europa a cam dispărut, totuși nu se poate vorbi despre tradiție originală pentru că fiecare nație conlocuitoare are specificul ei. Spre deosebire de pragmaticul american care este interesat de ban, europeanul filosofează „Esențial e câți dolari ai. Noi, în Europa, filosofăm pe marginea oricărui fleac. Avem o mare voluptate de a tăia firul în patru.” (Paler, 1996: 192) Dacă pe european îl caracterizează oginda care-l ajută să se întrebe cine e, ce rost are pe lume, ce vrea, ce așteaptă de la alții pe american îl caracterizează ecranul calculatorului care îl stimulează, din contră, să fugă de sine: în joc sau în depozite interminabile de informații.

Călătoria cu avionul este un bun prilej de analiză și meditație. De aceea înainte de a ajunge în America, pentru a putea înțelege cât mai bine noua destinație, încearcă să-și definească conceptul de Europa, unde începe și unde se finalizează, ce reprezintă de fapt. Pune în discuție relația Europei cu Spania și ajunge la concluzia că: „Europa se constituie din aluviunile unor istorii diferite. A Greciei antice, a Romei antice și a creștinismului. Și care «geografie»? Pe cât de unitar pare un continent cum e America de Nord, pe atât de pestriț e cel european.” (Paler, 1996: 201) și vorbește dezeuropenizare și despre valorile europene care-și pierd constanța și se îndreaptă spre vecinătățile mai puternice, Asia și America.

Primul contact cu spațiul american se face din avion și are impresia că e vorba de o nouă planetă, un alt secol care-l uluiește: „Apoi, «balta» se transformă în «mare». O mare feerică, alcătuită din milioane de lumini care scânteiază. Mai bine de o jumătate de oră avionul planează peste ea. Ai senzația că sosești pe altă planetă. Sau într-un alt secol. Nu cred că e posibil un spectacol mai uluitor. Și chiar dacă l-ai mai văzut o dată, perplexitatea rămâne aceeași.” (Paler, 1996: 205)

Odată aterizat pe tărâmul american va consemna cu febrilitate atât plusurile cât și minusurile acestei noi lumi, dar își va contura indirect și propria identitate, mărturisindu-și atât temerile cât și reușitele. Periplusul său deși pare că stă sub semnul hazardului și a plăcerii minunaților prieteni care-l găzduiesc, totuși cuprinde cele mai reprezentative orașe ale acestui nou continent.

Primirea se face în Los Angeles, de un grup oficial, însă refuză să se cazeze la hotelul lor, alegând casa doctorului Miron Costin, un nume parcă predestinat și cu valențe adânc înradăcinate în cultura românească. Diferențele sunt sesizate încă din prima dimineață când este uimit de liniștea ce stăpânește un oraș atât de populat ca L.A.: „Liniștea e egală, continuă, aceeași. Și deși despre Los Angeles se spune, ironic, că este "cel mai mare sat din lume", nu aud, ca în București, nici lătrături de câini, nici cântece de cocoși!” (Paler, 1996: 207) Amintirea Los Angeles-ului vizitat în vremea lui Ceaușescu îi revine în minte și-i trezește și vechile angoase: „În orice caz, Los Angeles mi-a rămas în amintire ca un oraș inaccesibil. Și nu din pricina "misterelor" lui, din pricina întinderii. Nicăieri n-am încercat o impresie atât de acută de oraș aberant, monstruos, fără limite perceptibile și, de aceea, cu neputință de cuprins mental[...] întinderea uriașă se transformă, pentru mine cel puțin, în sursă de angoasă.” (Paler, 1996: 208-209) Un alt element surprinzător este lipsa trotuarelor „Nu există trotuare pentru că nu există pietoni! În orice oraș din Europa, dacă te trezești dimineața, poți să ieși să vezi cum arată străzile, oamenii, magazinele și să te plimbi, căutându-ți repere ca să nu te rătăcești. Aici nimeni nu se plimbă. Și pentru cea mai mărunță cumpărătură trebuie să te sui, probabil, în mașină.” (Paler, 1996: 209) Toate acestea îi dau un sentiment de disconfort și îl determină să se întrebe dacă nu cumva a rămas un rural și este dominat de melancolia satului natal. Își dă singur răspunsul: „mi-ar fi greu să trăiesc acum într-un sat. Mi-ar lipsi zgomotul și o mie de alte lucruri cu care m-am obișnuit în București. Am devenit un citadin.” (Paler, 1996: 210)

dar consideră că „orașele mai mari ca Parisul sau Roma mi se par absurde, antiumane. Nu e vorba de vreo reacție împotriva civilizației urbane, ci de o senzație stresantă că mă pierd, că sunt «înghițit», că mă depersonalizez.” (Paler, 1996: 210) pentru că nu-l poate „gandi”.

Călătoria pe autostradă îi va demonta imaginea cu care venise formată din traficul românesc și din filmele americane: „Nu se aud, ca în filme, scrâșnete de frâne, nimeni nu-ți face semn dintr-o altă mașină că ești «un bou»” (Paler, 1996: 211)

Spațiile întinse din mijlocul orașului îi crează melancolia trecutului când se întâlnea cu prietenii lui în Cișmigiu și nu înțelege cum își pot menține relațiile de prieteniei oamenii de aici, dar își raportează și propria trăire la acestea „Melancoliile mă fac să mă simt ca un dulău care are nevoie de lanț.” (Paler, 1996: 112) Și ora îi dă bătăi de cap pentru că nu se poate adapta la noul fus orar, făcând în permanență trimitere la ora de acasă.

Ceea ce-l surprinde în mod deosebit este o capelă vestită pe care o vizitează și care este o construcție atipică: „construită, parcă, pentru a demonstra că un loc de rugăciune nu e, neapărat, un refugiu, rupt de realitatea profană. Pereții sunt, de jur-împrejur, de sticlă. Acoperișul, de asemenea. Observi tot ce se întâmplă afară, cum se clatină frunzele eucaliptilor din parc, cum lucește iarba, cum zboară păsările. Dumnezeu e peste tot, nu numai în capelă, au vrut să sugereze constructorii. Și n-am văzut un lăcaș religios care să ilustreze atât de bine panteismul.” (Paler, 1996: 213) Nu-i displace, dar nu simte fiorul divin din cauza transparenței combinate cu elemente de tehnică precum camere, ecrane de proiecție, microfoane, de aceea afirmă: „Înțeleg nevoia de modernizare a religiei, dar est modus in rebus, vorba lui Horațiu.” constatând că aici „între Dumnezeu și credincioși, se interpune tehnologia” și că prin aceasta „barabarii din America au vrut să demonstreze «Romei», adică Europei, că ei sunt mai grozavi, mai «civilizați». Chiar mai tehnici. Cu bani, ei pot să cumpere, dacă vor, și parcele în Rai.” (Paler, 1996: 214) Tot acest „progres al formelor” denotă un „regres interior”. Momentul de interiorizare nu lipsește: „Între timp, m-am obișnuit să nu mă mai sperie — din pricina sensului infamant pe care i l-a dat ideologia comunistă — cuvântul «reaționar». Am admis, în sinea mea, că temperamental, afectiv, sunt un reacionar. Mă despart greu. Acasă, păstrez lucruri absolut inutile, în loc să le arunc, riscând să-mi umplu casa de «relicve». Mă leg de obiectele de care mă folosesc și, când trebuie să renunț la ele, parcă pierd o parte din mine.” (Paler, 1996: 215) Explică decadența americană cu ajutorul lui Baudelaire care afirma că decadența e proba supremă a civilizației și că sunt națiuni care încep prin decadență.

Curiozitatea aproape copilărească este să vadă Beverly Hills și doamna Speranța, gazda sa ospitalieră îi satisface moftul. Aici constată diferențele dintre străzile prăfuite bucureștene și paradisul imobiliar de aici: „Deprinși cu gropile și praful (sau noroaiele, în funcție de anotimp) din București, suntem victime ușoare ale snobilor care trăiesc, în Beverly Hills, într-un lux tihnit, care ia tot ce e bun din «patriarhal» și «urban». Practic, fiecare vilă are parcul ei. Gazonul e tuns ireproșabil, udat zilnic și strălucește de curățenie. Florile au culori luminoase, aproape tropicale. Nu auzi nici o larmă. Nu vezi nici un pieton.” (Paler, 1996: 217)

Al doilea oraș supus lupei atente a europeanului este San Francisco, unde merge împreună cu prietenul Dan Păun și soția sa. Legat de acesta, Paler observă că civilizația americană l-a „învățat” să nu se plângă chiar dacă o duce rău spre deosebire de noi românii în al căror „Stil e să ne văicărim ori să ne laudăm”. Cu această ocazie și analistul devine analizat, Dan făcându-i o remarcă: „Orice scriitor are o caracteristică. La unii, cel mai plastic e verbul. La alții, substantivul. La dumneavoastră e adjectivul[...] Vă e greu să scăpați de subiectivism, presupun.” (Paler, 1996: 220).

San Francisco este construit pe șapte coline conform tradiției ca și Roma Antică, dar spre deosebire de aceasta, denivelările sunt sesizabile la orice pas în orașul despre care Paler afirmă că „are o distincție, o eleganță, care-l ajută să fie modern fără ostentație” (Paler, 1996: 222) Ceea ce-l uimește aici este faptul că americanii nu au aceeași aroganță ca europenii. Oricât de prost ai vorbi engleză, nu te privesc agasați, ci se străduiesc să înțeleagă ceea ce dorești spre deosebire de funcționarii francezi care te persiflează. Pentru ei nu are nicio importanță faptul că ești străin. Exceptând filmele, pe niciun canal nu se zărește o figură posomorâtă, o persoană prost dispusă sau abătută. „Volubilitatea agresiv voioasă le place americanilor, cum le plăcea grecilor antici tragedia”. (Paler, 1996: 223)

Întors la Los Angeles, trece printr-o experiență unică când face o excursie prin Valea Morții. E primul deșert pe care îl vizitează și contrastul între aglomerările urbane impozante și spațiile deșertice în care omul nu a putut interveni îi dă senzația de dezastre geologic și neputință a civilizației: „Lumina, violentă, are ceva funebru. Probabil, așa ar arăta lumea după un dezastru nuclear. Doctorul ne atrage atenția asupra unor pete albe de pe un platou. Ne vorbește despre «orașe stafii». Orașe întemeiate pe vremea febrei aurului și părăsite mai târziu. Nu mai locuiește nimeni în ele. Casele s-au ruinat, din cele mai multe n-au rămas decât temeliiile.” (Paler, 1996: 228) Deși el este un anticălător așa cum a declarat-o în numeroase rânduri, cazarea se face la un motel ce se numește Road Runner's (alergătoarea drumurilor), care este de fapt numele unei păsări foarte sociabile.

Senzația de timp imobil care se dilată îl stăpânește nu numai aici ci în întreaga sa ședere de aceea remarcă că existența se duce pe două cordoane: „Socotesc zilele de când am venit în America și descopăr, surprins, că n-a trecut nici o săptămână. Asta în «timpul obiectiv», cum îl numește Proust. În «timpul subiectiv», zilele s-au dilatat, iar excursia prin Valea Morții a căpătat ceva de «expediție colonială».” (Paler, 1996: 232) Vizitarea castelului lui Scotty, un căutător de aur, îi aduce în memorie castelul Elsinor și povestea lui Hamlet, care se înobilează aici.

Trecerea de la sălbăticie la civilizație se face brusc, barierele fiind anulate; în plin deșert întâlnesc un teren de golf, simbol al „visului american”. „Mă tem că, uneori, diferența dintre publicitate și deșert e doar o chestiune de zgomot. La prima vedere, solidaritatea umană, când lipsește, se rezolvă prin public relations.” (Paler, 1996: 237)

Următoarea întâlnire este cu Las Vegas-ul, un oraș la porțile căruia marile probleme ale umanității sau ale Americii se opresc. Hotelul i se pare o monstruozitate, mai degrabă o piață zgomotoasă decât un simbol al luxului, unde însă spre deosebire de România eficiența este la ea acasă, primind bagajele fără prea mari bătăi de cap și relativ repede; pe bulevardul central din Las Vegas, unde se află, aproape unul lângă altul, cazinourile, nimeni nu-și mai aduce aminte de rănilor și de complexe lăsate de războiul din Vietnam, de înfometării din Somalia sau de căderea comunismului în Europa de Est. Aici, viața înseamnă o ruletă și întrebarea dacă pierzi sau câștigi. Octavian Paler ajunge la concluzia că Las Vegas este „o cocotă” care-și face clienții să treacă, amețiți, din „imperiu” în „imperiu”, o mitologie degradată, cu un singur zeu real, dolarul, un paradis artificial pe care americanii îl trăiesc încă de la aeroport, unde sunt instalate automate pentru jucătorii nerăbdători. Aici sentimentul identității dispăre și viața devine doar un joc de noroc la mâna hazardului. „Într-un asemenea hotel, dispăre aproape orice sentiment al identității. Biografia ta, obsesiile tale, problemele tale, mărunte sau mari, nu mai au nici o importanță.” (Paler, 1996: 238) „Cine suntem? De unde venim? Încotro ne îndreptăm? Întrebări fără importanță. Nu mai știm cine suntem. Am uitat de unde venim. Habar n-avem încotro ne îndreptăm. Nu contează decât zornăitul monedelor care cad în cutiile metalice.” (Paler, 1996: 244) Strada oferă un spectacol grotesc, totul fiind ostentativ și încărcat de artificialitate: se anunță ora erupției unui vulcan, o cascadă

în marime naturală este plasată în fața hotelului, „toți palmierii și florile, abundente, de la parter, care m-au uimit la sosire, dându-mi o senzație de basm exotic, sunt, de fapt, simulacre. Și "caii marini" din hol sunt din plastic. Poate și stâncile cascadei.”, este simulat un atac al praților, „Reclama nu-și poate permite aici să fie subtilă, rafinată. Trebuie să fie vehementă, șocantă, ieșită din comun, să nu poți s-o ignori.” (Paler, 1996: 239) La Palatul Cezarilor are parte de o altă surpriză, o multitudine de caopii ale unor statui celebre: Venus din Milo stă lângă Traian, vestita fântână a celor patru fluvii creată de Bemini pentru Piața Navona din Roma, Nero, David a lui Michelangelo, și mai multe săli ce reproduc mai multe epoci, dinastii și civilizații. Amestecul acesta bizar îl determină să exclame: „A trebuit, văd, să vin în America” pentru a mă reconcilia, într-un fel, cu «Casa poporului.»” (Paler, 1996: 241) Nici norocul nu ține cu el, încercă să joace la aparate dar pierde tot: „Era normal. În «țara tuturor posibilităților» multe lucruri sunt imposibile pentru mine.” (Paler, 1996: 243)

În notațiile din 31 august, Paler consemnează o nouă descoperire, că libertatea americană produce și multe bizarerii. În America s-a extins o manie numită „cultul victimei”, potrivit căreia multe soții se consideră victime ale soților, omul negru se consideră victima albului, homosexualii se consideră victimele heterosexualilor. Mania proceselor se observă în cele o sută de milioane de dosare depuse anual în fața instanțelor judecătorești americane. Codurile de vorbire, ajunse la modă în multe universități americane, au cerut înlocuirea cuvântului „chairman” (președinte) cu „chairperson”; termenul „handicapat” este înlocuit cu „om care are capacități diferite de ale altora”; portarii sunt numiți „gardieni de imobil”, iar măturătorii, „tehnicieni de suprafață”. S-a ajuns până la a interzice Alba-ca-Zapada pentru că are prea multă violență, iar în California cine este fumător își găsește foarte greu de lucru.

Călătoria spre New York îi produce noii revelații: „America e incomparabil mai unitară decât Europa. După aproape șase ore de zbor, între Los Angeles și New York, nimic esențial nu e «altfel», în afară de calitatea luminii. Nu ai senzația unei rupturi, cum se întâmplă dacă zbori, nici trei ore, de la Atena sau de la Ankara la Paris.” (Paler, 1996: 250) Apoi este tentat să afirme că New York-ul este o Romă locuită de barbari, unde cei din Lumea Veche descoperă mirați, descumpăniți, iritați, că istoria s-a răsucit și acești barbari tineri, viguroși, fără tradiții, „extraordinar de eficienți și nesuferit de puternici”, sunt mai „civilizați” din punct de vedere tehnic. Cu măiestrie, reușește să diferențieze „vechea Romă” de „noua Romă”. Roma antică a construit șosele pentru filosofi greci, și-a pus cohortele să apere marea filosofie greacă, apoi, învingătoare, s-a lăsat învinsă de învinși. America, însă, nu pare dispusă la așa ceva, fiind capabilă să cucerească fără să tragă un foc de armă. În timp ce Hollywood-ul valorează cât o armă, bătrâna Europă nu are cum să se apere decât cu vestigiile sale. Dacă nu va fi atentă, va sucomba înaintea „noii Rome”, civilizate și inculte, care reprezintă „forma cea mai civilizată a inculturii”, ceea ce o face primejdioasă. „Noua Romă” posedă cultul reușitei, precum și priceperea de a înlătura ceea ce este inutil. „Homo americanus” este educat de mic să fie eficient, pragmatic și să câștige bani; știe că orice repaus implică un risc. În fața acestor constatări își afirmă cu tărie originea: „Probabil, orgoliul meu de european, stânjenit de temerea că oboselile Europei nu mai fac față dinamismului Americii, vrea o compensație.” (Paler, 1996: 251) dar și inapartenența: „În mine, însă, acest delir de piatră, beton și sticlă deșteaptă, culmea, regrete bucolice. La Los Angeles, nu ezitam să mă consider un citadin convins. Aici, încep să am unele dubii. Nu mai sunt sigur nici că mi-am păstrat o privire lucidă asupra mizeriilor de la noi. Dovadă că mă surprind, uneori, fiindu-mi dor de bârfele de-acasă!” (Paler, 1996: 252) Își duce revolta chiar mai departe, afirmând: „America e plină de maniaci. Maniaci ai puritanismului. Maniaci ai rock-ului. Maniaci ai «produselor naturale». Maniaci sexuali. Maniaci ai jogging-ului. Maniaci ai dietei. De maniaci ai gratuității, n-am auzit.” (Paler, 1996: 255) dar și că el nu aparține acestui loc: „Evident, nu e deloc plăcut să ai

continuu senzația că te învârti într-un timp de împrumut, care nu devine nici o clipă "al tău", dar aceasta face parte din condiția mea." (Paler, 1996: 256)

Și pentru a face cât mai clară opinia lui despre americani și civilizația lor, simte nevoia să facă o trecere în revistă a principalelor mituri americane: mitul progresului, eficienței, banului, încrederii, celebrității „ bunului civilizat” despre care spune că „ Nu există, în America, un minister al culturii, nu există retorică pe tema culturii, nu există nici vanitatea cu care europeanul se laudă că e «cult», nici disprețul cu care îl face pe altul «incult». Dorința americanului nu este de a se cultiva, ci de a părea contrariul «bunului sălbatec». Lipsa unui trecut propriu îl determină să preia tot ce se poate din trecutul altora[...] Există o întreagă industrie a simulacrelor și se cheltuiesc miliarde de dolari pentru reproduceri, cât mai fidele, puse uneori în valoare mai bine decât originalele din Europa.”, mitul reușitei „Credința în «succes» face această societate să prospere.”, al performanței, mitul forței „ «Noi suntem cei mai puternici». Dar nici acum americanii n-au uitat umiliința din Vietnam.” (Paler, 1996: 257)

Bostonul i se pare cel mai uman dintre orașele vizitate, urban în maniere și anglo-saxon în aspect. Totuși, este cam rece, cam auster pentru cineva care vine de la porțile Orientului, de o seriozitate britanică, ușor snob, ușor puritan. Cultura nu a fost înghițită de civilizație, existând mai multe librării și biblioteci, Opera, Muzeul de artă cu multe pânze celebre și „săli antice” putând rivaliza cu orice muzeu din lume. Cel frapează, însă chiar de la început este multitudinea steagurilor americane. Gasește singur explicația. Fiind un stat hibrid în care conlocuiesc oameni de diverse nații care-și pastrează specificul, este nevoie de ceva „ superior” care să le ofere acel sens comun. „Peste acest strat originar a apărut altul, comun tuturor populațiilor amestecate în acest imens creuzet care este America. Peste acest strat originar a apărut altul, comun tuturor populațiilor amestecate în acest imens creuzet care este America.” (Paler, 1996: 261) Confirmarea i se oferă atunci când începe războiul din golf și toți, indiferent de nație, reacționează ca unul singur: „Atunci m-am convins că patriotismul american nu-i o vorbă goală. Diferențele între irlandezi, italieni, portoricani etc, dispăruseră. Cu toții deveniseră «americani». (Paler, 1996: 262)

Sângele său european îl face să se simtă, în Boston, cel mai confortabil în cartierul italian, chiar dacă aici se zvonește ca ar fi mafioți. „ Oriunde intri și dai peste doi italieni se cunoaște. Încăperea se umple de trâncăneala lor amețitoare. Sunt volubili, simpatici, și de unde să știu eu care e mafiot? Nici nu mă interesează. Mă declar mulțumit că hoții, tâlharii, criminalii nu îndrăznesc să-și facă meseria în cartierul italian.” (Paler, 1996: 263)

Ultima oprire o face la Silver Spring lângă Washington. Aici participă la câteva petreceri românești care i se par nereușite în încercarea de a recompune dorul de casă deși dintre toate comunitățile cele românești sunt cele mai dezbinat: „La masă se servesc, bineînțeles, mititei și chiftele. Petru românii exilați, a mânca mititei și chiftele e, probabil, o formă de patriotism. Pentru mine, mititeii și chiftelele reprezintă, strict, un aliment cu care îmi potolesc (nu cum aş vrea eu) foamea[...] Mă deranjează să văd cum e traficatul dorul.”(Paler, 1996: 274-275), constată împărțirea acestei mari capitale în două categorii distincte: funcționarii care locuiesc în cartiere satelit și care vin regulat dimineața la serviciu și cei care alcătuiesc viața de noapte și din cauza cărora, noaptea străzile sunt pustii.

Își rezervă un mic răgaz de analiză între Europa și America, înainte de a pleca: „ Mai precis, nu cumva «reușita» americană e un «remediu», nu un «scop»? În fond, multe s-ar explica prin nevoia de echilibru. Faptul că n-are trecut a determinat America să pună accent pe viitor. Energia ei nu era absorbită, ca a europenilor, de amintiri. Și trebuia cheltuită cumva. Așa se face, poate, că, deși are în urmă doar câteva secole, America și-a făurit un «vis american». Pe când noi... Care e visul europeanului? Există, oare, unul anume? Nu cred.

Cândva, în Lumea Veche, au fost niște argonauți care au căutat «lâna de aur».” (Paler, 1996: 282)

Ajuns la aeroport, își concluzionează și propriile trăiri la sfârștul experienței Americane: „Pot să spun, convins că nu greșesc, doar că nu mi-ar plăcea să locuiesc în America. Într-un fel, aici m-am simțit mai străin, decât în alte părți, în ciuda marii toleranțe a Americii față de străini și a norocului de a fi întâlnit niște prieteni de excepție[...] America e făcută pentru alt fel de oameni decât mine sau, mai exact, eu nu sunt bun pentru America[...]Poate, tot ce am reușit aici a fost să-mi văd sub o lupă enormă defectele. Din pricina lor, cu siguranță, sunt tentat să zic, parafrazând celebrul Timeo Danaos et dona ferentes, mă tem de civilizația americană cu atât mai mult cu cât e mai prosperă. Am auzit, adesea, zicându-se: «America este viitorul». Eu, unul, aș dori ca America să rămână în America, iar Europa să rămână «lume veche». Nici n-ar avea farmec o Europă în care melancoliile și trecutul să-și piardă valoarea.” (Paler, 1996: 298-299)

În concluzie, prin acest jurnal, Octavian Paler include în notația zilnică o „disonanță afectivă și colectivă între el și americani.”

BIBLIOGRAPHY:

- Andreescu, Liviu, „America în clișee”, în *Contrapunct*, 7, nr.8, 1999.
- Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptură*, Colecția Studii Românești, Editura Univers, București, 2000.
- Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figuri ale alterității*, Editura Paralela 45, București, 2002.
- Ciucă, Lucia-Luminița, *Octavian Paler, Caminante – A Journey from Europe to Maya*, The Proceedings of the International Conference Literature, Discourse and Multicultural Dialogue, Volume no. 2, 2014, pp. 525-526, Târgu Mureș.
- Cristea-Enache, Daniel, *Convorbiri cu Octavian Paler*, București, Corint, 2007.
- Ferréol, Gilles, Guy, Jacques (Coord.), *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, Editura Polirom, București, 2005.
- Lătărețu, Adriana, *Octavian Paler – Aventuri solitare*, articol disponibil la adresa: http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=1226:eseu&catid=156:revista-arges-aprilie-2008&Itemid=112, consultat la data de 15.04.2015.
- Paler, Octavian, *Aventuri solitare. Două jurnale și un contrajurnal*, Albatros, București, 1996.
- Ricoeur, Paul, *Soi- meme comme un autre*, Paris, Seuil, 1993.
- Savitescu, Ionel, „Octavian Paler, Aventuri solitare”, în *Ateneu*, 34, nr.1, 1997.
- Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, vol. I, II, Editura Fundația Națională Pentru Știință și Artă, București, 2008.
- Sorescu, Marin, *Ușor cu pianul pe scări*, Editura Cartea românească, București, 1985.
- Todorov, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Problema celuilalt*, traducere Magda Jeanrenaud, Editura Institutul European, Iași, 1994.
- Todorov, Tzvetan, *Noi și ceilalți*, Editura Univers, București, 1995.
- Voicu-Alexandrescu, Ileana, *Octavian Paler – Mitopoetica eseului*, Editura Alfa, Iași, 2011.

TRAVEL, JOURNEY AND CROSSING IN MAALOUF'S WORK

Steluța Bătrînu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: While exploring writing, Maalouf depicts a mysterious universe, the cradle of the ancient civilizations of the East. History and fiction, taken as a whole, complete culture with the customs and traditions of this people. Religion is seen here as an essential part of the identity of an ethnic group, country or minority. The Romanian travel captures the coalescence of the Eastern and Western world, a creative dialogue between two cultures, omnipresent in "The Rock of Tanios", "Baldazar's Travel" and Origines (a novel that hasn't been translated yet). Through reading, the reader crosses the barriers of time and space, achieving the righteous view of the writer concerning the absurdity of identity and religious conflicts or the implacable destiny of some heroes that have been torn from their original culture, mixture of beliefs, exile.

Keywords: travel, culture, religion, identity, space

Prin natura sa, romanul este diferit la începutul secolului al XX-lea, însumând variațiile precedente. După viziunea și tehnicile narrative originale ale lui Proust în „A la recherche du temps perdu”, după estetica romanească a reprezentanților Noului Roman, Nathalie Sarraute, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet și Michel Butor propun o altă viziune a genului, o realitate obiectivă, descrierea lucidă a comportamentelor.

Literatura libaneză de expresie arabă a început să prindă contur în timpul Primului Război Mondial, în urma eliberării țării de sub dominația otomană. Libanul, țara de origine a lui Maalouf, reprezintă o oază culturală pe care scriitorii nu o neglijează și nu elimină nicio ocazie de a o pune în valoare. Explorând calea scriiturii, Maalouf înfățișează un univers misterios, leagănul vechilor civilizații ale Orientului. Istoria și ficțiunea, îngemănate, completează cultura cu obiceiuri și tradiții ale acestui popor. Religia se vede aici ca o componentă esențială a identității, a unei etnii, țări sau minorități.

Maalouf imprimă un aer personal fiecărui roman și nu renunță nicicând a expune durerile „celorlalți”. Trei spații au pentru scriitorul libanez o importanță covârșitoare: Egiptul, țara de adopție a bunicului din partea mamei, Beyrouth, unde a crescut alături de familia sa, și Muntele Liban, satul în care s-a retras împreună cu cei apropiați din cauza războiului civil izbucnit în 1975. Acest ultim eveniment din viața sa l-a convins să-și părăsească țara natală și să se stabilească în Franța. După cariera strălucită de jurnalist al cotidianului An-Nahar, se va dedica în întregime celei literare. Religia constituie un subiect sensibil abordat foarte diferit în operele sale, dat fiind caracterul său eterogen: bunicii tatălui, catolici, s-au convertit la protestantism, mama sa, provenită dintr-o familie catolică. Acest pluriperspectivism religios justifică atitudinea de „minoritar” a scriitorului și ținuta împrumutată de înstrăinat: „m-am născut în comunitatea creștinilor de ordin melkit din Liban. Asta înseamnă că aparțin minorității melkite din lumea arabă și minorității melkite a lumii creștine.”

Întrepătrunderea lumii occidentale cu cea orientală prinde contur în romanele lui Maalouf, dar și în viața reală: „Când am trăit în Liban, prima religie pe care am avut-o, a fost aceea a coexistenței”. Printre temele preferate de Maalouf identitatea reprezintă o problemă fragilă: acel „Qui suis-je?” îl preocupă constant, îndeajuns să-și găsească răspunsuri în lumea ficțională, expresie atribuită de asemenea lui Makine, Alexakis sau Kundera. În cazul acestor autori bilingvi, limba „cealaltă” și cea „maternă” sunt părți integrante ale lui sieși, cititorului și chiar nouă înșine. Scriitorul cade victimă unei oscilații pendulare, devenind un du-te-vino

între aceste limbi; însuși Beckett o recunoaște: „Nu știu, nu știu niciodată dinainte în ce limbă voi scrie”. Schimbarea limbii, fapt deseori întâlnit în sânul literaturii contemporane, trimite direct la o cauză nobilă: exilul. Acesta îmbracă două forme: emigrarea voluntară-Cioran, Beckett, sau emigrarea forțată de revoluții, războaie civile, dictaturi autoritare și inumane etc. Maalouf, însușindu-și condiția de minoritar, adoptă cultura și civilizația franceză și, în mod natural, limba. Nu reliefează diferențele evidente între aceste două lumi antinomice, dimpotrivă, construiește o pasarelă fragilă și sensibilă între Occident și lumea arabă, între „ce qu’il a été et ce qu’il est”. Operele sale sunt produsul finit al unui ins care povestește istoria, suferințele unui popor de o personalitate zdrobitoare.

Dar Maalouf se folosește de orice subterfugiu pentru a o prezenta fără nicio restricție, prin coabitarea răului și a binelui, prin coexistența obscurității și a luminii. Acesta este motivul pertinent care îl determină să scrie în arabă și în franceză: mesajul său nu trebuie să rămână fără ecou, strategie ce are drept scop închegarea unui „dialog creativ” între două culturi.

Astfel, abandonându-și Libanul, Maalouf își apropie limba și cultura țării de adopție, Franța. În toate romanele sale *Leon Africanul*, *Samarcandea*, *Primul Secol după Beatrice*, *Stânca lui Tanios* sau *Periplul lui Baldazar* se observă indicii clare ale culturii materne: obiceiuri, coordonate geografice, evenimente nodale istorice, religia, limba. Uneori recurge la termeni din câmpul literar arab pentru a nu-și pierde savoarea, specificitatea spațiului arab: cheikh, faquir, maidan, satin, nabb etc, la fel și Makine cu trimiterile slave sau Cioran prin expresivitatea semantică sau lingvistică. Toți se angajează într-o cercetare interioară, în căutarea identității pierdute.

În *Stânca lui Tanios*, autorul unește istoria personală a eroului cu cea colectivă. Naratorul istorisește viața tânărului Tanios care ar fi trăit în satul Kfaryiabda, în Liban, la începutul sec al XIX-lea. Naratorul începe o anchetă referitoare la originile sale, sperând să facă lumină asupra cazurilor nerezolvate legate de evenimentele nefericite care s-au abătut asupra satului în acea perioadă. Naratorul se dedică în totalitate acestei anchete, deoarece nici interdicțiile bătrânilor, nici obiceiurile, nici numele vârfurilor munților care înconjoară satul nu i-au oferit răspunsuri veridice de care avea atâta nevoie. Efortul său nu rămâne pentru mult timp nerecompensat și face numeroase descoperiri: misterul dispariției lui Tanios, blestemul legat de o stâncă și de frumusețea mamei sale, Lamia. Istoria se leagă de primii 20 de ani ai vârstei protagonistului, de la nașterea sa în 1821 și până la dispariție în 1840. Istorisirea surprinde circumstanțele nașterii lui Tanios și urmează principalele evenimente care au bulversat pacea și liniștea satului, implicit a sa.

Încă din preambul, naratorul anunță, dincolo de mituri și legende, că un blestem s-a abătut asupra acestei stânci. O primă explicație nu întârzie să apară: „Era poreclit Tanios-kişk, Tanios-terci. Venise să se așeze pe stânca asta. Nu l-a mai văzut nimeni de atunci.” Naratorul pregătește un teren favorabil lecturii inserând ici-colo subtilități menite să trezească și să mențină atenția cititorului: „Lucrurile astea s-au întâmplat hăt demult, pe vremea când nici eu nu venisem încă pe lume, și nici taică-meu”. Este vorba de un „en ce temps-la” un *illo tempore* al mitului și al legendei pe care cititorul îl traversează însoțit de naratorul-ghid.

Curiozitatea se menține printr-o ezitare omniprezentă a celui ce istorisește care întârzie intenționat procesul actului creației. Grație aerului circumspect, invitația devine certă: „Călătoria mea poate începe”. Acest ceremonial și această atmosferă creează o conexiune între vocea narativă și cititor. Timpul discursului este prezent raportat la cititor, iar cel al diegezei corespunde trecutului: „Pe vremea aceea, cerul era atât de jos, că nici un om nu îndrăzne să stea drept... nădăjduia în fiecare zi să scape de ce era mai rău”. Incipitul impune o dublă interpretare: fie oamenii s-au schimbat, fie nostalgia pentru vremurile de altă dat,

considerate perfecte. Întreaga istorie are ca punct de plecare soția lui Gerios, Lamia și viitoarea mamă a lui Tanios. La castelul din Kfaryabda șeicul stăpânea totul. Dreptul de deținător absolut nu era negat de nimeni; Lamia nu a putut scăpa cuceririlor șeicului din cauza frumuseții sale, pe care o purta „ca o cruce”. Descrierea fizică a Lamiei, căreia naratorul îi rezervă o atenție excesivă, excelează în finețe și trimite subtil la portretul femeii islamice din Coran: „Lamia își purta frumusețea ca pe o cruce. Ai fi zis că e scăldată în lumină. Cea mai frumoasă dintre femei! Grațioasă, din creștet până-n tălpi. Se parfuma cu iasomie, ca majoritatea fetelor din sat. Însă iasomia ei nu semăna cu nici una!”.

Pe parcursul voiajului romanesc ideea predestinării, accentuată în Islam, nu o suprimă pe cea a libertății; omul, supus sortii, nu are forță divină, însă este liber grație privilegiului de a se fi născut după asemănarea lui Dumnezeu. Islamul reprezintă echilibrul, creștinismul-dragostea. Frithjof Schuon în „Să înțelegem islamul” afirmă că „Islamul susține relația certitudinii și a echilibrului, după cum creștinismul sprijină ideea iubirii și a sacrificiului. Fiecare dintre ele pune accent pe un anume aspect al adevărului. Islamul vrea să planteze certitudinea, fără a renunța însă la mister...”.

Nașterea lui Tanios coincide cu memorabilul asalt al lăcustelor din 1821, aspect ce a atras satului un sentiment de neliniște. Ambiguitatea planează asupra nașterii lui Tanios, fiul bastard, suspiciuni îl conduc în cele din urmă pe tatăl său la un asasinat. Cei doi iau drumul exilului spre insula Cipru. Din nou fiul-rătăcitor se va simți străin lângă ai săi. Întotdeauna tumultul interior al lui Tanios va fi dublat de un eveniment exterior: confruntarea satului cu forțele imperiale, coloniale și locale, un seism: „...s-a simțit un vuiet. Ca un muget ce urca din măruntaiele pământului, dar sătenii începuseră să scruteze cerul... Zidurile se cutremurau... își amintiră cu toții că încă din zori câinii urlau fără încetare și tot astfel și șacalii din vale, care de obicei nu se făceau auziți până seara.” Perspectiva narativă dă impresia că aparține cuiva care a trăit în acele vremuri memorabile, că a fost „înăuntru” simțind durerile poporului libanez. Pentru a șterge orice urmă de subiectivitate, naratorul inserează pasaje atestate de veridicitatea cronicii: „Anul întreg de la un capăt la altul n-a fost, ne spune Cronică, decât un lanț de nenorociri. Boli necunoscute, nașteri monstruoase, alunecări de teren, și mai presus de toate foametea și extorcările”.

În antinomie cu romanul tradițional, romanul modern preferă anacroniile, timpul povestirii nu coincide cu cel al istoriei. Fragmentul de deasupra nu introduce doar o perspectivă temporală, ci și o nuanță psihologică. Evident că Maalouf nu expune o simplă călătorie a cuiva, nu este interesat de sensul strict pe care îl oferă dicționarul. Grație talentului său de povestitor viziunea fostului jurnalist este diferită de cea a lumii: „Când încep să scriu, simt întotdeauna că mă adresez tuturor cititorilor”. Astfel, Maalouf devine un veritabil jurnalist al cronicilor și un inegalabil povestitor prin exotismul și prin bogăția scrierilor sale. Prin intermediul lecturii, scriitorul traversează frontiere spațio-temporale, aflându-se într-un „va-et-vient” continuu; cititorul împrumută viziunea integră a scriitorului libanez care arată absurditatea conflictelor identitare și religioase sau destinul implacabil al unor eroi ruși de cultura de origine, asemenea autorului libanez. Personajele sale nu au decât o singură opțiune: aceea de a accepta fatalitatea sau de a se exila ca un refuz de a fi martor sau complice faptelor ce îl ating. Așadar, lectura nu este doar o simplă aventură stimulată de curiozitate sau de personaje fictive; este o manieră complexă de a se obișnui cu un popor ale cărui istorie, religii și practici milenare se întrepătrund. Opera și lectura se află în relație dialogică și cel care chestionează textul este cititorul. În ceea ce privește romanele lui Maalouf, după intenția care animă emițătorul și receptorul, se completează trei tipuri de lectură: de studiu, senzitivă și literară. Unul dintre aspectele cele mai importante ale lecturii este acela de a nu fi doar un act de comprehensiune, ci mai ales de opțiune: al textului, al momentului, al ordinii. Aceste fațete

fac din Maalouf un maestru inedit în materie de acompaniament artistic și creație; acest stil necesită un cititor activ, categorie preferată de criticul Roland Barthes.

Călătoria cititorului nu se limitează doar la spații închise sau deschise, ci plonjează în viermuiala evenimentelor acestui secol în care catolicii și protestanții invadează Libanul. Orientările erudiției biblice interferează frecvent. Această realitate spirituală reunește trei elemente esențiale: omul, lumea, Dumnezeu. Triada creație-revelație-mântuire rezumă subiectul operei, fără Dumnezeu lumea ar fi "...un infern, și infernul trăiește în noi, suntem însuși infernul". În această revoltă religioasă se caută o anumită ordine.

Șeicul este stăpânul universului care exercită o putere absolută în sat și asupra femeilor, satul fiind umbrat de rău și blesteme. Lamia vorbește în numele tuturor femeilor, victime ale ignoranței islamiste. Pentru nesăbuița de a fi căzut pradă ispitei, cu sau fără voia sa, Allah va avea grijă de șeik pedepsindu-l, aspect prevăzut în Coran: „Trei categorii de persoane nu intră în Paradis și nu se bucură de vederea Frumuseții lui Allah în Ziua Judecății: un fiu care nu i-a ascultat pe părinții săi, o femeie masculinizată și un adulterin”.

Ca și la Gautier, Flaubert, Maupassant sau Butor călătoria are ca scop descoperirea adevărului, a veșniciei sau a păcii spirituale; alteori poate fi în căutarea paradisului pierdut sau, într-un sens mai larg, un progres spiritual, precum budiștii. Regăsirea sinelui înnodează toate aceste opere. Temele distincte fac din acest roman o operă mult mai complexă decât de obicei: Libanul, exilul, tragedia libertății și a destinului, identitățile pierdute, amestecul lumii orientale cu cea occidentală. Un voiaj tumultos în care cititorul cunoaște revolta unui adolescent în căutarea identității, o poveste de dragoste și de răzbunare, o intrigă a legendei, toate acestea într-o atmosferă similară legendei.

În *Periplul lui Baldassare* scriitorul își continuă itinerariul pentru a descoperi lumea și a o înțelege. Coexistența civilizației musulmane cu cea iudeo-creștină occidentală trădează atitudinea pacifistă a islamului oferită de un creștin. Fără îndoială urmele autobiografice pun accentul pe exilarea voluntară din țara lui natală, în care nu a mai revenit niciodată. Tema recurentă maaloufiană, simbioza credințelor, reunește trei religii monoteiste ce au drept cariadă: apocalipsa. Maalouf nu acceptă antagonismul, nu crede în „unii și alții”, ci într-un adevăr comun: Dumnezeu este peste tot și este unic. Exceptând substratul religios, autorul expune și o idee filosofică: răul confirmă existența binelui. Pe fondul sfârșitului lumii, acțiunea e plasată în 1666 și această cifră constituie numărul Fiarei în Apocalipsă. Mitul Anticristului, regăsit la creștini în Apocalipsa lui Ioan, dar și la musulmani sub înfățișarea lui Dajjal, reprezintă o idee comună romanului *Stânca lui Tanios* amintind că misterul angrenează forțe universale. Data fatidică, anunțată încă din incipit, constituie intriga acțiunii: „Patru luni întregi ne despart încă de anul Fiarei și ea este deja aici. Umbra ei ne acoperă piepturile și ferestrele caselor”. Astfel, invitația la călătorie odată lansată, periplul poate începe.

Baldassare, un negustor din Levant, decide să plece în căutarea cărții „Al o sutălea nume”, întrucât Coranul raportează doar 99 de epiteze ale lui Dumnezeu. În pragul anului apocaliptic, negustorul se confruntă cu situații imprevizibile, implacabile, pe parcursul călătoriei în/spre căutarea adevărului. Acțiunea are un ritm dinamic, constant surprinzătoare, aventura și imprevizibilul se întrepătrund: popasul în Alexandria, acuzația de furt în Constantinopol, închisoarea în Amsterdam, incendiul din Londra etc. Baldassare pleacă în căutarea adevărului, chiar dacă, pe alocuri, dă impresia că îl cunoaște. Dacă în *Stânca lui Tanios* călătoria este terestră, în acest roman, cea mai mare parte a timpului e pe mare. Periplul continuă pe uscat unde Baldassare descoperă frumusețea lumii orientale, alături de cei patru însoțitori, oameni și mentalități diferite, stiluri arhitecturale, expunându-i-se o imagine convingătoare a Levantului: sultani, prințese, sclavi, hoți. În această defilare a portretelor umane, Baldassare își caută identitatea; odată cu schimbarea spațiului, apare și o altă mască a negustorului călător.

Autorul însuși interoghează identități exilate, schițează periplul comercianților, al intelectualilor sau francmasonilor. Baldassare, o posibilă mască a autorului, întruchipează această categorie a pierdutului aflat în căutarea sinelui, depășind granițele spațiale și temporale; într-un interviu, Maalouf afirma că dintre toate personajele sale, Baldassare îi este cel mai apropiat: "Baldassare exprimă îndoielile mele, și o face mai bine ca mine."

Scriș sub forma unui jurnal, călătoria pe mare a protagonistului se desfășoară sub liniștea tăcerii și a meditației condiției umane: „...și cerul mă apăsa. Vedeam doar zarea...idei inutile m-au epuizat fără să mă ducă nicăieri”. Simbioza între Orient și Occident demonstrează egalitatea între civilizații; Baldassare, homo viator, aparține deopotrivă amândurora.

Dragostea, temă omniprezentă în literatura universală, devine în opera lui Maalouf o haltă, un ultim popas al personajului. Îl confirmă ca om și ca bărbat. Găsirea cărții servește drept pretext eroului aflat, de fapt, în căutarea feicirii personale; odată descoperită, ea îmbracă mai multe forme: dragostea pentru Dumnezeu, pentru apropiați sau pentru o femeie predestinată, Marta. Lamia din *Stânca lui Tanios* care „își poartă frumusețea ca pe o cruce” este înlocuită aici de Marta, o văduvă ce își caută soțul dispărut. Lamia uimește prin pudoare, Marta prin fidelitate asemenea Penelopei. Din nou dogmele religioase ebraică și musulmană conduc, ele interzic mariajul unei văduve care nu are certitudinea morții soțului. Astfel, Baldassare nu se împlinește sentimental, dar înțelege că această deziluzie personală nu o infirmă pe cea universală: dragostea menține echilibrul lumii, iar fără Dumnezeu „lumea ar fi un infern, infernul trăiește în noi, noi suntem însuși infernul”. Opțiunea scriitorului pentru numele Martei (ebr. stăpână) nu este aleatorie, dragostea supune parcă lumea, apropiind-o de lumea lui Dumnezeu.

Dacă în primele romane se prezintă povestea celorlalți prin prisma unui pasionat de istorie, în *Origines*, roman netradus încă în limba română, scriitorul expune viața apropiaților, a familiei, a Libanului. Memoria colectivă lasă loc celei individuale, după cum el însuși subliniază: "Este adevărat că întotdeauna mi-a plăcut să călătoresc. Îmi place să ascult, să observ, mai puțin să vorbesc." Subiectul constă într-o anchetă coordonată de narator cu privire la viața a două personaje, Botros-bunicul autorului, patriot și intelectual, și unchiul său-anteprenor, părăsindu-și țara natală pentru a emigra în Cuba. Această anchetă are ca punct de plecare niște scrisori și fotografii de ale familiei, cu ajutorul cărora naratorul-detectiv va înnoda informațiile necesare aflării adevărului dispariției celor doi.

Incipitul, expunere ex-abrupto, amintește de episodul tulburător al morții tatălui. Acest episod flash-back seamănă cu stilul lui Marcel Proust și al romanului *În căutarea timpului pierdut*: "C'était un dimanche, un dimanche d'été, dans un vilage de la Montagne. Mon père était mort un peu avant l'aube...". Acest moment retrospectiv se apropie de romanul *Străinul* al lui A. Camus caracterizat prin același dramatism: „Astăzi a murit mama. Sau poate ieri, nu știu. Am primit o telegramă de la azil: «Mama decedată. Însmormântarea mâine. Sincere condoleanțe». Asta nu înseamnă nimic. Poate că a fost ieri”.

Toate frazele trădează o emoție tacită a naratorului, un suspans al celui ce construiește trecutul misterios al strămoșilor săi, deopotrivă creștini și arabi: „Sa disparition était pour moi, comme pour tous les miens, une sorte de cataclysme affectif...”. Supozițiile de la începutul acțiunii devin certitudini, confirmând dispariția celor doi: trecutul istoric, crizele identitare, războiul civil i-au determinat pe strămoșii săi să își părăsească propria țară. O familie nomadă, expatriată. Naratorul povestește călătoriile sale în Liban, Paris, New York și Cuba, împărțind același sentiment...de exilat. Călătorind, acesta reînființează trecutul, încercând să se lepede de haina ponosită a nostalgiei: „Astăzi am sentimentul de a avea în spatele meu un șir de case abandonate și de țări pierdute”.

BIBLIOGRAPHY:

- Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1996.
- Maalouf, Amin, *Le Rocher de Tanios*, Paris, Grasset&Fasquelle, 1993.
- Maalouf, Amin, *Le Périple de Baldassare*, Paris, Grasset, 2000.
- Maalouf, Amin, *Origines*, Paris, Grasset&Fasquelle, 2004.
- Manolescu, Nicolae, *Lectura pe înțelesul tuturor*, Brașov, Editura AULA, 2003.
- Munteanu, Romul, *Noul roman francez, Preludii la o poetică a antiromanului*, București, Editura Univers, 1973.
- Qaradawi, Iusuf Al, *Statutul femeilor în Islam*, Editura Femeia Musulmană, București, 2009.
- Milly, Jean, *Poétiques des textes*, Paris, Nathan, 2001.
- Schuon, Frithjof, *Să înțelegem islamul*, București, Humanitas, 1994.

THE MASTER BY ADRIAN MANIU

Alina Luciana Oltean, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Adrian Maniu is the author of two valuable dramas: Master(1925) and Bronze Wolves(1929), with a traditional structure. The poet takes over from legendary myths and mythical thinking and proposes a possible initial form of the myth by Wolves brass, creating a synthetic way of expressing truths about the existence. Here is expressionist influences are felt by presenting non-individualized heroes: Monk, Prince, Countings, TheOne, Other, disciple, a boyar; there is no Master Manole and do not know the name or number of other crafts men. We have no time, space defined events being able to run anywhere, anytime.

In this first act we are presented characters but fantastic "creatures" , will try to put a man on trial for his ideal, to perfection. Time is like night purposely chosen to enhance the mystery is torn by the howling of a dog and an owl cry. Symbolically find dog as "psychical, guide man in darkness after death will be companion to the light of life".

Keywords: master, myth, legendary, mystery, symbolic

Sub aspect artistic Adrian Maniu este autorul a două drame valoroase: *Meşterul* (1925) şi *Lupii de aramă* (1929), având o viziune diferită a structurii faţă de cea tradiţională. Piesa lui Maniu este anterioară piesei lui Lucian Blaga şi se afirmă între operele literare culte care valorifică superior mitul jertfei pentru creaţie, dar şi în cadrul dramaturgiei expresioniste.

Mitul este cel datorită căruia se povesteşte isprăvile fiinţelor supranaturale, cum se naşte o istorie fiind vorba de o realitate totală sau una parţială: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituţie. Această degradare nu a fost însă ireversibilă. În Evul Mediu, se poate vorbi chiar de o constantă nostalgie a „întoarcerii la origini”, toate grupurile sociale adoptând un mit al originii, al condiţiei sau vocaţiei, în fond, un model exemplar considerat demn de a fi cunoscut şi urmat. Acesta este şi momentul genezei baladei despre Meşterul Manole. De altfel, multe simboluri şi mituri vor fi redescoperite prin intermediul operelor literare. Mitul nu vorbeşte decât despre ceea ce s-a întâmplat realmente, despre ceea ce s-a întâmplat pe deplin. Personajele miturilor sunt fiinţe supranaturale.”¹

Miturile au fost transmise diferitelor popoare prin tradiţia orală sau fragmentar ca părţi ale unor opere literare culte, astfel putem aminti: Epopeea lui Ghilgameş la asiro-babilonieni, Mahabharata şi Ramayana la indieni, Iliada şi Odissea de Homer, Teogonia lui Hesiod la greci, Eneida lui Vergiliu la romani, Vechiul Testament în literatura ebraică, etc. „Naraţiunea de orice fel (mitul, legenda, basmul, cântecul epic) este un exerciţiu al memoriei colective, iar acest exerciţiu se săvârşeşte la modul prezent, adică în faţa unui public avid de cunoaştere şi după regulile stricte ale ritualului specific acestui mod de expunere. El este astfel structurat, încât să îmbine informaţia minimă, dar de interes general, de aceea transpusă în tipare convenţionale, cu emoţie şi cu fantezie inventivă.”²

Omul îşi transpune lumea sa reală, într-o alta fictivă, tocmai pentru a se familiariza cu ea. Absorbţia informaţiilor contextuale presupune selecţia, prelucrarea şi reconfigurarea istoriei iniţiale şi transformarea ei într-o poveste generică. Oricum, manifestarea discursivă de

¹ Mircea Eliade, Aspecte ale mitului, Editura Univers, Bucureşti, 1978, pag.5-6

² Arnold van Gennep, Op.cit., p.5

suprafață se găsește la întâlnirea a două falii temporale acum și atunci -, cu profunde implicații mentalitare și naratologice; legenda se pretează la fel de bine interpretării în cheie filozofică sau psihologică. Trecerea de la mit la folclor s-a efectuat prin demitizare, creațiile epice folclorice au preluat numeroase valori. Problematica este diversificată, iar temele frecvente sunt: dragostea pentru vatra strămoșească, prietenia, sentimentul iubirii, sacrificiul pentru binele celorlalți, admirația și prețuirea marilor personalități pentru faptele lor exemplare.

Acțiunea basmului sau a mitului se plasează oriunde, ea păstrând un caracter vag cu privire la spațiul și timpul celor povestite. „În epoca noastră apărut o mare pasiune pentru poezia populară. Deosebirea dintre poezia populară și cea cultă este confirmată odată pentru totdeauna la toate popoarele și în toate regiunile, semnificând că în genul epic faptele și istoriile trezesc un ecou menit să aibă larg răsunet și să pătrundă în popor cu voia sau fără voia acestuia, fără a întâmpina greutăți, atât de pur, atât de inocent, atât de fidel sunt reținute faptele, istoriile, doar de dragul lor, reprezentând un prețios bun colectiv din care se împărtășește fiecare; spre deosebire de poezia cultă care tinde să exprime o singură ființă omenească ce își dezvăluie sufletul, își răspândește în lume părerea și experiența despre universul vieții, fără a fi pretutindeni înțeleasă sau fără a vrea să se facă înțeleasă de oricine”.³

Legătura dintre mit și literatură e pe planul „existenței” spirituale, datorită căruia omenirea a ajuns la conștiința identității de sine, delimitându-se de natură.

Mircea Eliade susține că în civilizațiile primitive „mitul exprimă, scoate în relief și codifică credințele.”⁴ În compoziția unui mit intră un mister genetic, un adevăr aprioric și o tehnică a povestirii orale, fapt ce îl dovedesc toate operele literare care au la bază un mit indiferent care ar fi acela.

Poetul preia din miturile legendare și gândirea mitică și ne propune o posibilă formă inițială a mitului prin *Lupii de aramă*, realizând o modalitate sintetică de exprimare a unor adevăruri despre existență. Aici influențele expresioniste se resimt prin prezentarea neindividualizată a eroilor: Călugărul, Domnitorul, Socotitorul, Unul, Altul, Ucenicul, Un Boier; nici Meșterul nu mai este Manole și nu cunoaștem nici numele sau numărul celorlalți meșteri. Nu avem nici timp, spațiu definit, evenimentele putându-se derula oriunde și oricând.

Universul arhaic, populat de ființe mitologice, este propriu primului act al dramei *Meșterul*, dar și poeziilor *În umbră*, *Mănăstirea din adâncuri*. Atmosfera este stranie: în lumina de noapte, „într-o transparență de ceață care dă impresia unui fund adânc de ape”⁵, se văd ruinele unui templu antic. Făpturile din bronz și piatră se materializează, vorbind, „cu glas îndepărtat venind din fundul trecutului”⁶. În acest prim act nu ne sunt prezentate personajele ci „făpturile” fantastice, care vor încerca să pună omul la încercare pentru idealul lui, spre desăvârșire. Momentul nopții parcă e ales dinadins pentru a intensifica misterul este sfâșiat de urlatul unui câine și țipătul unei bufnițe. Ca simbolistică a câinelui găsim ca fiind „psihopomp, călăuză a omului în întunericul morții după ce îi va fi fost tovarăș în lumina vieții”, „vechii mexicani creșteau câini anume pentru a-i însoți și călăuzi pe morți în lumea de dincolo”.⁷ Bufnița reprezintă „simbolul tristeții, întunericului, singurătății și melancoliei. Sub

³ Jacob și Wilhelm Grimm, *Idei despre raportul dintre legendă, poezie și istorie*, 1808

⁴ Mircea Eliade, *Op.cit.* p.13

⁵ Adrian Maniu, *Meșterul, Cartea Românească*, Institutul de Arte Grafice Rasidescu, 1922, p.32

⁶ Ibidem.

⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*. p.247

influența creștinismului, bufnița este inclusă în categoria animalelor malefice”.⁸ Acestea prevestesc parcă ceea ce urmează să se întâmple, conferând piesei o notă inedită.

Cumințenia Pământului și Făunul sunt personaje simbolice, reprezentând echilibrul primordial, o veche lume, tulburată de viață, de cel care-și urmează idealul chiar și cu scopul unui sacrificiu suprem. Omul se vrea nimicit deoarece este efemer și contravine veșniciei: „În fața veșniciei noastre viața lor e vis,/ Ei trec și se șterg prefăcuți în uitare și țărână.”⁹ Zidurile sunt dărâmate deoarece acestea tulbură armonia nemișcării, iar artistul vrea să recreeze lumea, o nouă ordine umană:

„De trei ori la ceasul acesta negru
Zidurile le-am prăbușit cu tunet
Adânc ca glasul de durere veșnică
A celor ce suferă veșnicia sub pământ.
Omul vrea să ridice un locaș de închinare
Și orice înălțare nouă înseamnă dărâmarea celor ce au fost.”¹⁰

Credințele vechi sunt aruncate în întuneric și sunt înlocuite cu o nouă religie:

„Fără zgomot – pași omenești se apropie.
Nevăzutele inele ale vrăjii
Se sparg profanate de omul nou,
Care pentru un Dumnezeu ucis pe cruce
În preamărirea credinței născută prin moarte
Să îndârjește să turbure sfărâmător
Pacea în care dormeau nerănite de daltă
Atâtea înfățișări de zei.”¹¹

Aceste cuvinte aparțin Faunului, ființă fabuloasă a mitologiei romane, protector al câmpiilor, al pădurilor, al turmelor, simbol al panismului apus, un „dumnezeul trecător al unor oameni”¹², din vremurile preistorice, deplânge apusul unei lumi, când centaurii „tropoteau – zburându-și coame roșii.”¹³ Mircea Eliade ne spune că „Meșterul a înțeles, însă, că lumea nouă, Biserica nouă, nu va putea învinge păgânismul- care năruia temeliile- decât întunecându-l prin jertfă. E aceeași jertfă eternă a creștinismului, jertfa fecundă, creatoare”¹⁴

Această dramă devine pentru Adrian Maniu o dramă a năzuinței de a atinge perfecțiunea prin creație prin opoziția creată dintre viață și moarte, lumină și întuneric, trecător și peren, chiar și creștinism-păgânism. Doar Cumințenia Pământului înțelege aspirația Meșterului, știind că el nu construiește pentru artă, nici pentru religie ci pentru veșnicie, nemurirea artei, tocmai din acest motiv încearcă să-l oprească din actul său creator. Nu ființa umană trebuie distrusă, „ci dorul desăvârșirii,/ Ucigând încrederea, împiedicând înfăptuirea,/ Legând neviețuirea noastră de fericirea celui ce dorește înfăptuire”¹⁵. Prin anihilarea dorului de creație, poate fi învinsă ființa umană și ce altceva îi poate fi diametral opus pasiunii creatoare dacă nu iubirea? „Lupta nu între noi și meșteri vom încinge,/ Vrăjmaș fie însă gândul

⁸ Ibidem, pp.162-163

⁹ Adrian Maniu, Op.Cit., p.32

¹⁰ Ibidem, p. 34

¹¹ Ibidem, p.36

¹² Ibidem

¹³ Ibidem,37

¹⁴ Mircea Eliade, Adrian Maniu-Meșterul, în Biblioteca Bucureștilor, Anul X, nr.7-iulie 2007, p.9

¹⁵ Adrian Maniu, Op. Cit., p.37

său/ *Împotriva sufletului său*¹⁶, prin această replică anticipându-se destinul dramatic al omului-artist.

Primul tablou al piesei este o introducere în spațiul mitic și o explicare a unui ritual, cel al sacrificiului. Ion Roman este de părere că sugestia i-a dat-o probabil dramaturgului român *Clopotul scufundat* al lui Gerhardt Hauptmann, text pe care Adrian Maniu l-a tradus¹⁷.

Odată început actul al doilea, Manole este definit ca un artist, renașcentist, călăuzindu-se doar pe principiul estetic și este în măsură să aprecieze arta antică. În acest sens este elocvent momentul în care lucrătorii scot statuia Faunului din ruine:

„Nu vă spăimântați – ceea ce vedeți nu e diavol,
E numai aramă neagră turnată.
Acest țăp, om a fost, dumnezeul templului aici odată,
Făurit de oameni care atât de meșteri erau,
Încât la frumusețea scornită de mâna lor, se închinău”¹⁸.

În momentul descoperirii statuii Faunului, când unul dintre lucrători anunță că „s-a dărâmat zidul vechi”¹⁹ Meșterul are revelația marii arte: „Zidul are să ție – zidul are să ție,/ O să-l păzească o umbră vie”²⁰.

Meșterul le spune cele descoperite: „Cea mai curată dintre femei,/ Cea mai iubită dintre soții,/ Cea care va veni întâi/ În pitre o vom zidi!”²¹, dar el știe de la început că cea sacrificată va fi soția sa. Doar Meșterul, cel care a parcurs drumul inițierii este capabil să înțeleagă necesitatea jertfei prin care „omul dobândește drepturi asupra destinului”²². Iubirea zămislește frumuseți, iar arta include iubire, aceste dimensiuni nefiind în opoziție ci se completează reciproc. Soția lui Manole nu apare deloc în scenă, despre ea doar se vorbește, drama capătă un sens parabolic, deoarece imaginea ideală cu care Meșterul învăluie femeia iubită „ar fi contrazis echilibrul unei structuri dramatice în care ideea domina consecvent sentimentalitatea”²³.

Nu avem ca în baladă momentul jurământului, iar actul jertfirii este prezentat doar în momentul în care zidarii pun ultima cărămidă în jurul femeii. Se zărește doar mâna femeii, albă ca un crin pe care Manole o sărută. Dramaturgul minimizează frământările sufletești ale eroului, intenția fiind de a reliefa atributele monumentalității. Moartea sub formă de jertfă înseamnă „moartea morții”:

„Durerea peste sufletu-mi nu trece
Ca un nor peste stelele din a robilor cale.
Iubito – durerea e temelia din care azi zidul s-a înălțat
Spre cer.
(...)
Iubito, iubito, de acum nu mai ești decât un gând,

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ion Roman, *Meșterul Manole în literatura dramatică românească*, în vol. *Meșterul Manole*, Editura Eminescu, București, 1980, p.270.

¹⁸ Adrian Maniu, Op.cit., p.48

¹⁹ Ibidem, p.54

²⁰ Ibidem

²¹ Adrian Maniu, Op.cit., p.54

²² Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers enciclopedic, București, 2000, p.307.

²³ Vicu Mândra, *Adrian Maniu*, în *Istoria teatrului în România*, vol.III, Editura Academiei, București, 1973, p.168.

*Gând care înalță, gând care făurește,
Iubito, tu ai dat viață prin moartea ta*²⁴.

Drama eroului se intensifică deoarece toți cei din jurul său îl condamnă pentru gestul său, nimeni nu-l poate înțelege (Călugărul, lucrătorii, Domnitorul, boierii). Al treilea act surprinde raportul său cu lumea, se izolează de ceilalți, nu din orgoliu, ci pentru că este o conștiință luciferică. Lucrătorii care l-au ajutat să construiască mănăstirea nu sunt artiști asemenea lui, sunt ucenici, simpli executanți și nu mai sunt închiși alături de Meșter în turlă, ca în balada populară.

Finalul piesei lui Adrian Maniu diferă de balada populară, iar ultimele cuvinte, adresate celor de jos, „*Meșterul nu știe decât să zboare*”, semnifică triumful asupra morții, a întinericului și a oricăror forțe care pot zădărnici actul desăvârșirii. Ca oricare mare artist, o dată opera încheiată, Meșterul își hotărăște singur destinul:

*„...menirea mea când templul e sfârșit,
Când clopotul a sunat și s-a oprit,
Menirea mea îmi cere mai mult ș-acum zborul
Îmi dă prilejul să fiu iar făptuitorul.
Rămas bun Voevoade – Rămas bun lucrători...
Vă temeți de cel cu fruntea în nori...
Rămas bun – zborul meu învinge viața*”²⁵.

Drama lui Adrian Maniu este una reușită din șirul celor care reconstituie mitul jertfei, dramaturgul folosindu-se de elemente magice, creând astfel un amplu poem, remarcabil prin calitățile dramatice, prin tonul de litanie al versurilor și prin frumusețea imaginilor picturale, „e construită sobru, cu nelămurite coborâri în adâncuri de suflete, cu inovații străbătute de un autentic, deși involuntar, misticism, cu intuiția marelui conflict care frământă conștiințele, răstoarnă poziții și coboară florii imenselor forțe vitale ce ne înconjoară- Misterul e cu adevărat și un mister dramatic”, susține Mircea Eliade²⁶

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, Dicționar de simboluri, Vol I - III, Traducere Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș, Irina Bagiu, Victor-Dinu Vlădescu, Ileana Cantunari, Liliana Repeșeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Editura Artemis, București, București, 1994
- Călinescu, George, Istoria literaturii române, Compendiu, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu, Ed. Litera Internațional, București-Chișinău, 2003
- Cioculescu, Șerban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor, Istoria literaturii române moderne, Editura Eminescu, București, 2005
- Durand, Gilbert, Structurile antropologice ale imaginarului, Editura Univers enciclopedic, București, 2000,
- Eliade, Mircea, Adrian Maniu-Meșterul, în Biblioteca Bucureștilor, Anul X, nr.7-iulie 2007

²⁴ Adrian Maniu, Op.cit, p.60

²⁵ Adrian Maniu, Op.cit, p 78

²⁶ Mircea Eliade, Op.cit., p.9

Mircea Eliade, Imagini si simboluri, Editura Humanitas, Bucuresti, 1994

Maniu, Adrian, Meşterul, Cartea Românească, Institutul de Arte Grafice Rasidescu, 1922

Marino, Adrian, Mecanismul modelului literar, în „Tribuna”, nr.11, an XVIII, 14 martie 1974

Mândra, Vicu, Adrian Maniu, în Istoria teatrului în România, vol.III, Editura Academiei, Bucureşti, 1973,

Roman,Ion, Meşterul Manole în literatura dramatică românească, în vol. Meşterul Manole, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980

ROMANIAN VALUES AND ESOTERICISM IN BUCURA DUMBRĂVĂ'S LIFE AND WORK

Constantina Raveca Buleu, PhD, Researcher, "Sextil Pușcariu" Institute for Linguistics and Literature, Cluj-Napoca

Abstract: Born in Bratislava as Fanny Szekulicz, the charismatic Bucura Dumbravă joined the Romanian royal court as lady companion of Queen Elisabeth (Carmen Sylva). The paper intends to summarize her presence, ideas and spiritual activity by making a comprehensive inventory of her threefold fields of interest, as a writer (Haiducul/The Outlaw, written initially in German; Pandurul / The Pandour), as a pioneering mountaineer (she wrote Cartea muntilor / The Book of the Mountains) and especially as the initiator of formal Theosophy in Romania. In this respect, she joined the international milieu of Theosophy, traveled to conferences and congresses, and constantly tried to make Theosophy the symbolic umbrella of her life, even her ardent passion for mountaineering – the lake Bucura, in the Retezat Mountains, bears her name – being presented in symbolic keys, as extracted from the symbolism of the Sacred Mountain promoted by the esoteric. Mircea Eliade (in Doctor Honigsberger's Secret) and Mateiu I. Caragiale (in Craii de Curtea-Veche) ambivalently reflected her presence and work, but directly acknowledged the idea that Fanny Szekulicz had been a central figure of the society of her epoch, whose history she tried to understand and project through esoteric and spiritualist auspices.

Keywords: Romanian esotericism; theosophy; Bucura Dumbrava; sacred mountain; Carmen Sylva; Mircea Eliade

Născută la Bratislava în 1868, cu numele real de Fanny Szekulicz (Ștefania Seculici), Bucura Dumbravă¹ se mută la București în 1873, unde tatăl ei, Iuliusz Szekulicz devine unul dintre sfătuitoarii regelui Carol I și, pentru o vreme, directorul Societății de Asigurări „*Dacia Română*”. Potrivit lui Radu Cernătescu², Iuliusz Szekulicz ar fi fost pe la 1910 Întâiul Supraveghetor și apoi Venerabilul deputat al lojii masonice *Zur Bruderlichkeit* din București, ceea ce ar asigura un *background* inițiativ familial nu numai pentru propensiunile teozofice ulterioare ale Bucurei Dumbravă, ci și pentru activarea sa în cadrele unei societăți secrete, ea conducând în perioada interbelică ritualul de adopțiune al Masoneriei românești. Oricum, apropierea de familia regală înseamnă pentru Bucura Dumbravă nu numai ascensiune socială – ea devenind una dintre doamnele de onoare ale reginei Elisabeta (Carmen Sylva) –, ci și o deschidere intelectual-spirituală extrem de nuanțată. Formată în sfera de influență a reginei, își dezvoltă gustul pentru literatură și pentru tot ce înseamnă specific național românesc, iar prezența constantă la Castelul Peleş îi trezește interesul pentru drumețiile montane.

Rezultatul pasiunii pentru alpinism este o carte apărută în 1920, cu titlul *Cartea munților*, veritabil ghid pentru oricine vrea să se aventureze prin munții Bucegi, Făgăraș sau Retezat, scrisă la îndemnul lui Emanoil Bucuța, care reușește să coaguleze în epocă un grup substanțial de entuziaști ai muntelui, adunați, la inițiativa Bucurei Dumbravă, în prima asociație montană „*Hanul Drumeților*”. Botezarea unui vârf din Munții Bucegi (vârful ocolit,

¹Aspectele bio-bibliografice și receptarea ficțională a Bucurei Dumbravă au făcut obiectul articolului meu *Bucura Dumbravă și teozofia*, publicat în „*Contemporanul/ Ideea Europeană*”, nr. 7, 2012, p. 19

²Radu Cernătescu, *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*. Editura Cartea Românească, București, 2010, p. 181

de lângă Omu) cu numele Bucurei Dumbravă pare un omagiu pe măsura iubirii ei pentru munte, dusă până la credința într-un soi de pharmakologie mistică, legenda spunând că și înainte de moartea sa în spitalul din Port Said, ea ar fi declarat că doar vederea munților ar mai putea să o însănătoșească.

Coagulând pasiunea pentru munți, preocupările filantropice, propensiunea pentru societăți mai mult sau mai puțin secrete și talentul organizațional, Bucura Dumbravă se implică în organizarea cercetașelor din România, scriind în 1916 inclusiv un apel în acest sens, intitulat *Gata pentru Bine*, aceasta fiind și deviza cercetașelor.

O altă expresie a contaminării cu valorile românești este preocuparea pentru istoria și etnologia românilor. Dacă cea din urmă se manifestă prin activități de conservare a folclorului, desfășurate în cadrul unor grupări și societăți din care făceau parte multe doamne din anturajul reginei Elisabeta, cea dintâi se convertește într-un interes quasi-academic, fundamental pentru elaborarea romanelor sale istorice, *Haiducul* (1907) și *Pandurul* (1910), primele dintr-o proiectată trilogie intitulată *Spărgătorii de valuri*, scrise în limba germană și traduse în română de Teodor Nica, respectiv Elisa I. Brătianu.

Personalitatea complexă a Bucurei Dumbravă nu scapă de exercițiile ficționalizante, concentrate, în mod previzibil, mai ales asupra dimensiunii ezoterice a activității ei. O primă oglindire literară vine din direcția unui alt spirit fascinat de fenomene ezoterice, Mateiu I. Caragiale, și este marcată de o dezavuare ironic-superioară, destul de des întâlnită în câmpul de luptă al ezoterismelor concurente. Prezență constantă în cercurile ezoterico-mondene ale epocii, cu propensiuni oculte alimentate de reverii aristocratice, Mateiu I. Caragiale desființează sarcastic teozofia, mișcările și personalitățile legate de ea, în paginile *Crailor de Curtea-Veche*: „Pentru nimic, Pașadia n-ar fi scăpat prilejul de a ponegri ce era românesc. Pantazi îi lua întotdeauna parte, dar fără pornire; la unul era înverșunarea împotriva unei ființe iubite care-l trădase, la celălalt numai disprețul față de o rudă săracă. În schimb, Pirgajungea să se mire el singur cât era de patriot și nu pot să uit cum, mergând odată să-l iau de la o adunare de cioclovine îmbrăcate toate în port național, dar fără a vorbi una boabă românește, m-am crucit și eu, ca de altă aia, când l-am văzut, dulce păstoraș al Carpaților, cu cavatul în brâu, învărtind o bătuță zuralie cu teozoafa Papura Jilava”³.

Pasajul interesează din mai multe puncte de vedere. Pe de o parte, aluzia la patriotismul ostentativ afișat de entități incongruente etnic și lingvistic cu perimetrul românesc transcrie în cheie ironic-negativă o inițiativă născută în anturajul reginei Elisabeta: Societatea Chindia, fondată de Fanny Seculici în 1905. Scopul acesteia era cultivarea gustului pentru jocurile naționale și portul popular, iar dintre manifestările ei merită amintit un film documentar din 1913, *Jocuri naționale executate de membrii Societății Chindia*. Pe de altă parte, Mateiu I. Caragiale oferă o interpretare menită să desconsidere manifestările proxime teozofiei. În opinia lui Radu Cernătescu⁴, Societatea Chindia funcționa ca paravan exoteric pentru Societatea Teozofică și disimula un atelier de lucru al Masoneriei Mixte (singura care permitea inițierea femeilor în lojele masonice), numită în 1905 Masoneria Universală, condusă de Annie Besant (Maestră Suverană), cu care Bucura Dumbravă (gradul 9, Divă a Crucii cu Trandafir) a corespondat. Annie Besant este succesoarea Helenei Petrovna Blavatsky la conducerea Societății Teozofice. Militantismul ei organic condiționează campaniile ei socialist-feministe pentru emanciparea și ameliorarea condiției femeii în secolul al XIX-lea, pentru controlul natalității și pentru apărarea drepturilor muncitorilor. După convertirea ei la

³Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, postfață și note de Barbu Cioculescu, Editura Nemira, București, 2008, pp. 70-71

⁴Radu Cernătescu, op. cit, pp. 181-182

teozofie (1889), același militantism face ca Annie Besant să se implice în cauze cu miză socio-politică majoră, notabil fiind mai ales rolul ei în cadrul Congresului Național Indian. Din 1882, Societatea Teozofică își mutase sediul la Adyar, lângă Madras (actualul Chennai), iar India devine un teritoriu fertil pentru câștigarea de adepți, lucru favorizat de acțiunile reformatoare și activiste ale teozofilor, inclusiv de implicarea unora în lupta pentru independența țării. În România, în ciuda multor voci care au contestat-o, Masoneria Mixtă se bucură de sprijinul Reginei Elisabeta, dar și de aprobarea lui Bogdan Petriceicu-Hasdeu. Accidental sau nu, avizul celui din urmă se suprapune peste propriile sale experimente spiritiste, spiritismul fiind o componentă implicită practicilor teozofice.

În vitriolantul text matein, Bucura Dumbravă – pseudonim ultraromânizant creat cu asistența reginei Carmen Sylva – devine „*Papura Jilava*”, trimiterea nu tocmai voalată la inspirația reală a personajului trădând opinia dezaprobată a romancierului față de adepții acestui melanj de masonerie feminină, teozofie și spiritism. Bizar este faptul că o inițiativă a tatălui său, I.L. Caragiale, este *Moftul Român*, o revistă subintitulată *Revistă spiritistă națională. Organ pentru răspândirea științelor oculte în Dacia Traiană*. Iar ca ironia să fie completă, printre cei cărora I.L. Caragiale le trimitea salutări din Berlin în 1905 să se afle și Fanny Szeclicz.

Cât despre acuzația că aceste doamne nu știau „*una boabă românește*”, aparent susținută de faptul că Bucura Dumbravă își scrie opera literară în germană, o înfirmare vine din opera ei postumă, *Pe drumurile Indiei. Cele din urmă pagini*, notațiile cuprinse în paginile ei fiind redactate în limba română. De altfel, editorul notează: „*El [scrisul] poate fi menit, între altele, să dărească părerea greșită a celor care cred că Bucura Dumbravă nu ne stăpânea limba*”⁵. Trebuie precizat faptul că *Pe drumurile Indiei. Cele din urmă pagini*, volum apărut în 1927, reprezintă mărturia literară a fazei teozofice a Bucurei Dumbravă, ea fiind și fondatoarea Lojei Teozofice din România (1925).

La polul opus deriziunii din *Craii de Curtea-Veche*, biografia și preocupările spiritualiste ale Bucurei Dumbravă intră incidental și în materia uneia dintre nuvelele lui Mircea Eliade, *Secretul doctorului Honigberger* (1940), unde doamna Zerlendi povestește despre interesul arătat de Bucura Dumbravă pentru biblioteca misteriosului doctor Zerlendi, dispărut după ce dezvoltase o adevărată obsesie pentru practicile yoghine grație cărora ar avea acces în Shambala, interes curmat de moartea ei pe drumul de întoarcere de la un congres de teozofie: „*Biblioteca pe care am să v-o arăt acum n-a văzut-o, dintre cei care ar fi putut-o judeca, decât o singură persoană: Bucura Dumbravă. I-am scris, cum v-am scris și d-voastră, că am o bogată colecție orientală, și a venit, dar după lungi amânări. Cred că a interesat-o foarte mult. Îmi spunea că a găsit aici cărți pe care le ceruse cândva de la British Museum. Dar n-a avut timp să o cerceteze pe-ndelete. Și-a însemnat câte ceva și a făgăduit să revină după întoarcerea sa din India. După cum știți, poate, se ducea la un congres teozof în India. Dar n-a mai apucat să pună piciorul pe pământ românesc. La Port Said a murit*”⁶.

Girul regal de care beneficia Bucura Dumbravă transpare din *Precuvântarea* la romanul *Pandurul*, semnată de Carmen Sylva, care, după ce deconspiră pasiunea autoarei pentru munte, elogiază iubirea acesteia pentru România, ale cărei valori istorice, spirituale și materiale ea însăși le subliniază în paginile prefetei. „*Dacă s-ar fi născut în România, ea n-ar fi putut-o iubi cu mai mare dragoste. Țara românească este pentru ea fără de cusururi. Totul*

⁵Bucura Dumbravă, *Pe drumurile Indiei. Cele din urmă pagini*. „Tipografiile Române Unite”, Societate Anonimă. București, 1927, p. 4

⁶Mircea Eliade, *Secretul doctorului Honigberger*. În vol. *Secretul doctorului Honigberger. Nopti la Serampore*. Editura Humanitas, București, 2003, p. 15

*e frumos aici, și când am citit că chiar praful i se pare argintiu, atunci am înțeles cât de nemărginită îi este iubirea*⁷ – scrie regina, continuând cu o explicație a pseudonimului literar al Ștefaniei Seculici, Bucura Dumbravă, reflex desăvârșit al talentului autoarei de a descrie această țară. „Unii – mărturisește regala prefațatoare – au crezut că sub acest nume se ascunde Carmen Sylva. Din nenorocire nu era așa”⁸. Adevărata scriitoare din spatele pseudonimului se profilează ca o forță creatoare energetică, sânguincioasă și entuziastă, capabilă să cerceteze arhive uriașe pentru a scoate lumină istoria, eroismul, valorile și frumusețile României. În cărțile Bucurei Dumbravă, regina simte „farmecul pământului, puterea strămoșească a poporului, creșterea și propășirea lui, împotriva vijeliilor și a asupririlor prin care a trecut. Va veni și vremea când veche tulpină Dacă sau Thracă va înlătura tot puhoiul care a năpădit-o, și atunci vor arăta Români de ce soiu sunt și ce putere a stat pitită într-înșii”⁹. Romanele istorice ale scriitoarei, fidele adevărului și atent documentate, precum și multe alte texte de sorginte spiritualistă (precum *Steagul albastru*) confirmă această perspectivă utopic-patriotică: „Ar fi fost poate mai nimerit să-i alegem numele de izvor al pădurii”¹⁰ – scrie Carmen Sylva, justificându-și rebotezarea virtuală prin spiritul vital și independent al Bucurei Dumbravă.

Deja prezent în trama narativă a *Haiducului*, Tudor Vladimirescu devine protagonistul *Pandurului*, roman documentat istoric și etnologic, autoarea cercetând o impresionantă colecție documentară, listată în preambulul romanului, din care amintim: lucrările istorice ale lui A.D. Xenopol. Nicolae Iorga sau Alex. Soutzos, scrierile lui Beldiman și C.D. Aricescu, arhiva Hurmuzaki, memorialistica lui Ion Ghica și Grigore Lăcusteanu, rapoarte consulare austriece, franceze și prusace, precum și o sumă impresionantă de surse orale. Printre cele din urmă, nepoata lui Dumitru Jianu, unul dintre personajele *Pandurului*, a contribuit cu informații și documente privind biografia acestuia.

Romanul urmărește evenimentele și actorii Revoluției din 1821, prim-planul fiind ocupat de mișcările lui Tudor Vladimirescu și ale pandurilor săi, pe de o parte, și de conspirația Societății Prietenilor (Eteria), care urmărea eliberarea creștinilor, și mai cu seamă a grecilor, de sub stăpânire otomană. Miezul romanului se configurează în jocul dintre interesele comune și disjuncțiile dintre cele două grupări, în vreme ce fundalul revelează uneori mișcările marilor puteri (prin reprezentanții lor consulari) și calculele lor politice, dar și, constant, altitudinea valorilor poporului român. Însuflețită de patriotism, perspectiva asupra conspirației eteriste (insinuată și în paginile *Haiducului*), deși cât se poate detaliată la nivelul planurilor și al protagoniștilor ei, pare marcată de un scepticism depreciativ, deoarece, crede romanciera, „cercul intereselor fiecăruia abia se întindea în afară de dânsul”¹¹, păcat capital în lumina responsabilității morale din pledoaria teozofică a Bucurei Dumbravă. Prin opoziție, mesajul lui Tudor Vladimirescu se configurează apostolic și accentuat spiritual chiar și la nivel discursiv, proclamația¹² sa fiind construită pe ideea instaurării unui ev de lumină după ce întunericul va fi înlăturat. Pentru ca o asemenea sarcină să poată fi îndeplinită, este nevoie de un Ales, calitate pe care slugerul o are, inclusiv prin mărcile fizice despre care discută pandurii săi: „are de la umărul stâng, peste pieptul tot, până în șira spinării, o vargă roșie de

⁷Bucura Dumbravă, *Pandurul*. Tradus de Elisa I. Brătianu, Editura Librăriei Școalelor C. Sfetea, București, 1912, p. 3

⁸Ibid., p. 3

⁹Ibid., p. 7

¹⁰Ibid., p. 9

¹¹Ibid., p. 58

¹²Ibid., p. 145

*lățimea și de înfățișarea unei săbii, semn că l-a chemat Dumnezeu ca să fie tare și mare*¹³. O altă marcă, exterioară de această dată, ține de simbolistica regală: postavul alb adăugat căciulii sale, însemn ce acompaniază denominarea „Domn”. Dacă interpretăm mărcile în termenii teoriilor teozofice ale autoarei, nu există elevări accidentale, ceea ce face din Tudor Vladimirescu o entitate profetică, încărcată de potențialități soteriologice.

Plasată în preambulul revoluției lui Tudor Vladimirescu, acțiunea din *Haiducul* îl are ca protagonist pe Iancu Jianu, boier din Romanați, convertit într-unul dintre cei mai puternici căpitani de haiduci din spațiul românesc. Se pare că, la apogeul puterii, el dispunea de două-trei mii de haiduci, forță deloc de neglijat în contextul politic și administrativ, destul de haotic și marcat de nesiguranță, al epocii fanariote. Accentuatul caracter național al acțiunilor sale militare îl convertesc într-un erou de legendă, cântat de popor. Capturat, el se salvează grație unui obicei al pământului, prin căsătoria cu una dintre jupânițele de la curtea domniței Ralu Caragea, Sultana Gălășescu. Renunță o vreme la haiducie, dar revine pe câmpul de bătlie odată cu izbucnirea revoluției lui Tudor Vladimirescu. După eșecul acesteia, este închis, apoi eliberat, moartea (din cauze naturale) găsindu-l departe de vârtejul istoriei.

Romanul Bucurei Dumbravă urmărește traseul lui Iancu Jianu până în momentul salvării sale prin căsătoria cu Sultana Gălășescu, însă *Pandurul* continuă în plan secund istoria acestuia. Primele indicii asupra firii tânărului boier Jianu sunt indicii de stihialitate. Astfel, unul dintre frații săi, Dumitru, îi alocă „o inimă de inger [...], dar un cap de drac”¹⁴, dihotomie esențială în profilul său spiritual, dezvoltat în tiparul salvatorilor. Familiaritatea sa confortabilă cu munții și pădurile Valahiei contribuie și ea la configurarea acestui portret. În plus, ea funcționează premonitoriu, munții reprezentând refugiul predilect al haiducilor. În viziunea protagonistului, „codrul nu minte, codrul nu înșală, și în codru își pierde afurisitul de ban purtarea lui drăcească. De aceea, negreșit, codrul nu este loc căutat de oameni”¹⁵. Dispunem aici de o valorizare la care Bucura Dumbravă poate subscrie cu ușurință, nu numai din cauza pasiunii sale pentru drumeții montane, ci și din cauza opiniilor sale de extracție teozofică privind instaurarea răului în lume prin concursul intereselor materiale. Pentru Iancu Jianu, utopia se desenează în puțin probabila adeziune generală a oamenilor la viziunea sa, refugiul în codru și eliberarea de puterea materială.

Impresionantă este și conexiunea profundă a eroului Bucurei Dumbravă cu natura, manifestată nu numai în relația privilegiată cu perimetrul ocrotitor al munților, ci și în modalitatea energetică în care el receptează declanșarea forței elementelor naturale. „Sufletul lui – ni se spune în paginile care descriu o furtună teribilă – se descătușase și se răsfăța acuma în lupta elementelor, cu care el se simțea înrudit. Vântul și cu apa îl spălau de prefăcătorie, ce trebuise s-o îmbrace, și de comedia, ce trebuise s-o joace”¹⁶. Mai puțin intensă, dar la fel de influentă asupra spiritului său, se dovedește a fi forța spirituală a cântecului. Aflat în ocnele de la Telega, el optează pentru viață (după ce tentația morții pusese o vreme stăpânire pe sufletul său) din momentul auzirii unui cântec ce-i laudă acțiunile și-l ipostiază ca mântuitor. Ori, o asemenea ipostază atrage după sine și o responsabilitate pe măsură, mai ales când este vorba despre un mântuitor „de Dumnezeu trimis”¹⁷. De altfel, Bucura Dumbravă teoretizează în scrierile sale teozofice importanța responsabilității celui mai evoluat față de ceilalți, a conducătorului față de masă. În cazul lui Iancu Jianu, consecința

¹³Ibid., p. 174

¹⁴Id., *Haiducul*. Tradus de Teodor Nica, ediția a IV-a, Editura Librăriei Școalelor C. Sfetea, București, 1919, p. 5

¹⁵Ibid., p. 9

¹⁶Ibid., p. 166

¹⁷Ibid., p. 490

asumării responsabilității este evadarea din ocnă, din întuneric, metaforic echivalentă cu intrarea într-un regat al luminii, o lumină filtrată de pădure, de Munții Bucegi, cărora romanciera le închină aici pagini de-a dreptul lirice.

Geneza *Ceasurilor Sfinte*, proiect inițiat la sfârșitul Războiului Balcanic, scrutează în profunzime relațiile de curte ale Ștefaniei Seculici. În adolescență, ea cucerise deja admirația reginei Elisabeta, grație talentului său literar, ilustrat la vremea aceea de poezii scrise în germană. Însă poziția de doamnă de onoare a reginei-poete i-a permis Bucurei Dumbravă să dezvolte comuniunea literară cu aceasta, expresia maximală a acestei conjuncții spirituale fiind proiectul *Ceasuri Sfinte*. „Această carte – notează Bucura Dumbravă în *Închinare* – aveam de gând s-o scriem împreună, Carmen Sylva și eu, și era să aibă numele Cartea Îngerilor. Partea slăvitei Doamne trebuia să fie în versuri, iar a Bucurei Dumbravă în proză. Partea întâia n-a fost isprăvită. Ne-am sfătuit adesea despre carte, citindu-ne una alteia ce scriam încetul cu încetul; multe din cele povestite ni s-au întâmplat în adevăr, iar pe toate le-am trăit sufletește împreună, cum o facem neconținut până astăzi, căci legătura duhurilor nu are sfârșit”¹⁸. Eternitatea înrudirii spiritelor se transformă, la nivel discursiv, într-un elogiu adus reginei, căreia îi este dedicată cartea, un elogiu infuzat de nuanțe spiritualiste ce traversează portretul ei și își consolidează conturul în reflecțiile asupra morții acesteia.

Surse talmudice și biblice, sugestii preluate din Kabbalah și din tradiția gnostică, precum și elemente dintr-o intricată moștenire ocultă transformă istoria lui *Iriel* – spusă de Bucura Dumbravă - într-un desăvârșit discurs ezoteric, concentrat pe emergența și dominația morții în lume. Replica vine din tentativa de regresie spre origini a nepotei lui Lilit, Ruhama (din povestirea omonimă¹⁹), care refuză moartea, provocând la rândul său moarte, pornește într-o călătorie inițiată spre lumea vieții, spre lumea din care au coborât îngerii tentați de fiicele oamenilor, și sfârșește într-un univers interstițial, pe pragul dintre lumi. Revenind însă la *Iriel*..., cu Satanael (cel mai probabil, formă a lui Samael²⁰), împins în fundal, dar investit cu rolul de manipulator funest al umanității și, prin instrumentalizarea acesteia, a îngerilor, agentul funest de prim-plan este Lilit (protagonista unei tradiții demonologice ce se întinde din Mesopotamia antică până în ocultismul lui Aleister Crowley), întruparea carnalității seducătoare și mijlocul propagării vieții, dar și a morții consecutive oricărei nașteri. În articolul consacrat lui *Lilith*²¹ în *Encyclopedia Judaica*, Gershom Sholem accentuează poziția ei centrală în demonologia iudaică și identifică sursele: *Epopoea lui Ghilgames* și

¹⁸Id., *Ceasuri Sfinte*. Editura Cartea Românească S.A., București, 1921, p.5

¹⁹Id., *Ruhama*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., pp. 82-88

²⁰ Gershom Sholem, *Samael*. În *Encyclopedia Judaica*.Ed. Michael Berenbaum and Fred Skolnik. Vol. 17. 2nd ed. Detroit: Macmillan Reference USA, 2007, p. 714-715. Articolul consacrat de Gershom Sholem lui *Samael* subliniază faptul că Samael reprezintă unul dintre numele importante ale lui Satan în iudaism, deși texte mai târzii diferențiază între Satan și Samael. El este lider al îngerilor care s-au răsculat împotriva lui Dumnezeu, dar și tentator al lui Adam (idee omisă de tradiția talmudică, unde Samael este arhanghel al morții). Tentator suprem, el are putere asupra tuturor popoarelor, cu excepția poporului evreu, al cărui înger păzitor este Mihail, iar Midrash-urile vorbesc despre războiul apocaliptic dintre Samael și Mihail.

http://go.galegroup.com/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&isETOC=true&inPS=true&prodId=GVRL&userGroupName=imcpl1111&resultListType=RELATED_DOCUMENT&contentSegment=9780028660974&docId=GALE|CX2587517378, 6.04.2015

²¹Gershom Sholem, *Lilith*, În: *Encyclopedia Judaica*.Vol. 13. ed. cit., p. 17-20

http://go.galegroup.com/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&inPS=true&prodId=GVRL&userGroupName=imcpl1111&resultListType=RELATED_DOCUMENT&contentSegment=9780028660974&isBOBIndex=true&docId=GALE|CX2587512540#17, 6.04.2015

demonologia babiloniană. În *Vechiul Testament* există o singură referință la Lilith, în *Isaia*, 34, 14, unde se vorbește despre bestiile și spiritele din ziua răzbunării Domnului. Treptat, tradiția o asimilează pe Lilith cu o figură demonică feminină, ce vizează mai ales nou-născuții. *Manuscrisele de la Marea Moartă* identifică un demon pe nume Lilith, în vreme ce numele ei apare într-o serie de incantații magice din tradiția iudaică.

Midrash-urile leagă figura lui Lilith de Adam, una dintre versiuni numind-o prima soție a lui Adam, creată din lut în același timp cu Adam. Această egalitate reprezintă, de altfel, fundamentul răzvrătirii și fugii ei din paradis. Cei trei îngeri trimiși de Yahweh (Snwy, Snsnwy și Smnglf) o găsesc în Marea Roșie și amenință că 100 dintre fiii ei vor muri în fiecare zi dacă ea nu se va întoarce. Ea refuză, susținând că a fost creată pentru a face rău nou-născuților (palier la care se produce conjuncția cu legendele timpurii ale lui Lilith ca demon anti-infantil), însă jură să nu se atingă de copii dacă vede imaginea celor trei îngeri gravată pe amulete. Literatura creștină și Kabbalah, precum și demonologia arabă preiau această versiune a mitului, substituind denominări și dublând rolul funest al lui Lilith ca ucigătoare a copiilor cu ipostaza de seducătoare malefică a bărbaților, din ale căror emisii seminale nocturne ea generează demoni. Potrivit concepției kabbalistice, Lilith este perechea lui Samael, stăpâna unui tărâm al forțelor răului (*sitra ahra*), domnind peste tot ceea ce este impur. În *Zohar* și în folclorul iudaic, Lilith se suprapune peste regina din Sheba sau Elena din Troia, figuri mitologice identificate cu puterea de seducție.

Puterea funestă a seducției feminine este dezvoltată de Bucura Dumbravă în povestirea următoare din *Ceasuri Sfinte, Adamantor*, istorisire inserată în preambulul potopului, cu clare referințe la *Geneza*, 6, 2²². Asistăm aici la configurarea unei civilizații hedoniste, prin acțiunea senzuală a fiicelor oamenilor, ce subjugă îngerii răzvrățiți. Interpretarea se duce, inexorabil, înspre o reconfigurare a credinței, mutând accentul de pe un Dumnezeu „*al mâniei și al pedepsei*”²³ (indiciu de stihialitate veterotestamentară) pe o zeitate erotică personalizată, feminină și cel mai adeseamuritoare. În această lume maculată carnal și lipsită de credința în Dumnezeu intervine punitiv Adamantor, „*tovarășul lui Mihail*”²⁴, care, reiterând războiul apocaliptic dintre Mihail și Samael (despre care vorbesc *Midrash*-urile), se luptă cu Raharnon, „*înfricoșatul tovarăș al răzvrătirii*”²⁵, îl învinge, însă cedează pasiunii pentru una dintre fiicelor oamenilor, Mahela, perechea rivalului său, și se alătură fericirii pământești căreia îi transferă forța lui nemuritoare. Femeile și îngerii trăiesc astfel într-o enclavă ce rezistă morții și slăbiciunilor trupului, dăruită simțurilor, râzând „*de singurul neam care nu-și cucerise aceste fericiri, de neamul lui Noe*”²⁶. Revelația că a greșit îl desprinde însă pe Adamantor de robia simțurilor și îl îndreaptă spre smerenie, înainte ca ploile diluviene să pună stăpânire pe pământ. Zguduit, Raharnon intră în lumea subterană a lui Satanael, pentru a-i spune că lumea s-a isprăvit sub imperiul devastator al ploilor. Depart de a confirma sfârșitul sfârșiturilor, răspunsul „*îndurerat*” al acestuia din urmă este: „*Nu s-a isprăvit. Neamul lui Noe va mai trăi*”²⁷.

Mii de ani mai târziu, într-una dintre istoriile accentuat ezoterice ale neamului lui Noe, *Iconara de suflete*, îngerul Adamantor percepe și interpretează, nevăzut de priviri muritoare,

²² „*Fiii lui Dumnezeu au văzut că fetele oamenilor erau frumoase; și din toate și-au luat de neveste pe acelea pe care și le-au ales*”, *Geneza*, 6, 2

²³ Bucura Dumbravă, *Adamantor*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., p. 32

²⁴ Ibid., p. 34

²⁵ Ibid., p. 32

²⁶ Ibid. pp. 37-38

²⁷ Ibid., p. 40

„aura ființelor”, variată ca intensitate și gamă cromatică, reflectând fidel „felul spiritului și viața sufletului”²⁸ fiecărui om. Accesibilă doar celor inițiați, aura creează un spectacol de lumini și umbre, performat pentru percepția unui singur spectator, îngerul, un spectator care discerne nuanțele ei infinite și localizează sursa sufletelor reflectate de ea. „În această adunare [salonul de muzică al unei Doamne din aristocrația primului deceniu al secolului XX] – întâmplarea era neobișnuită, – se aflau trei ființe de pe Saturn, pe care chiar ochii omenesci erau în stare să le cunoască după forma mândră și înaltă a frunții lor”²⁹. Ceea ce pare a fi o conjuncție între frenologie și știință ezoteric-teosofică generează un inventar previzibil al ființelor saturniene, toate fiind înzestrate cu talent artistic: Doamna casei, cea care pictează suflete, violonistul care încântă adunarea cu muzica lui Bach și o tânără cântăreață aflată sub un semn tragic. Un al doilea etaj, cel al ființelor de pe Jupiter, înregistrează o singură entitate marcată de liniște (numită, deloc întâmplător, Serena), în vreme ce o mulțime samavolnică se trage de pe Marte. Reflectând într-o manieră aparte capacitatea îngerului de a vedea aura, Doamna casei pictează suflete simțindu-le. Această putere subtilă îi permite să recunoască tentația dedublării luciferice a violonistului, confirmată de cititorul de aură: „... el se minte pe sine însuși, când crede că numai capul lui și dibăcia mare a degetelor îi dau puterea să cânte așa cum cântă. El crede că e stăpân pe sine și că poate să se lepede de sufletul său, dacă-i place, pentru că îl învață așa unele duhuri rele. Dar el va fi silit să se înalțe”³⁰.

Răzvrătirea și geniul muzical constituie fundamentul *Luptei cu îngerul*, istorie inspirată de Beethoven, iar făptura de lumină care îi administrează legendarului compozitor lecția eternității spiritului și resemnarea corelativă a existenței terestre este același Adamantor: „orice luptă înălțătoare pe pământ mărește frumusețea dintr-o viitoare viață. Întruchiparea ta cea nepieritoare strălucește de pe acum în sferele spirituale. Așa strălucește de luminos că și oamenii vor cunoaște din operele tale adevărata-ți înfățișare. Urmașii tăi își vor plăsmui icoana-ți după ea și te vor vedea ca pe un erou dumnezeesc, ca pe un aruncător de tunete și de fulgere. Tu însă vei afla ce viitor așteaptă sufletul omenesc și că ți-e dat să propovăduiești prin a ta artă taine mari”³¹. În logica ficțională a povestirii, expresia spirituală a elevării o constituie iconica *Odă a bucuriei* din *Simfonia a noua*, expresie maximală a creației beethoveniene.

În ciuda scurtei sale apariții și a asimilării sale într-un rit de magie vegetală (floarea de omeag, cunoscută și ca aconit, reprezentând un soi de avatar al îngerului), Adamantor acționează ca agent al revelației și într-o ficțiune inspirată de mitul zburătorului, *Oltea*, unde protagonistă, sora unui haiduc ce urmează chemarea lui Iancu Jianu (unul dintre eroii preferați ai Bucurei Dumbravă), distruge magia zburătorului (asimilat în acest caz unei categorii de îngeri revoltați, exilați între cer și pământ, în perpetuă nevoie de suflete) și înțelege că „Dumnezeu e izvorul sufletelor. Nici moartea nu te ascunde în fața lui. Pentru noi oamenii moartea e poarta pe care trecem ca să ne apropiem de Dumnezeu”³².

Un alt înger profilat în istoria potopului este Uriel³³, al cărui nume se traduce prin „Dumnezeu este lumina mea”. El îi anunță lui Noe potopul și, din ordinul lui Dumnezeu, îl

²⁸Id., *Iconara de suflete*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., București, 1921, p. 48

²⁹Ibid., p. 48

³⁰Ibid., p. 51

³¹Id., *Lupta cu îngerul*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., p. 55

³²Id., *Oltea*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., p. 137

³³Joshua Gutmann, *Uriel*, în: *Encyclopedia Judaica*. Vol. 20. ed. cit., p. 421-422

instruiește pe profetul Ezra. Uriel răspunde întrebărilor privind starea lumii și planul lui Yahweh pentru poporul lui Israel și revelează traiectoria și durata erei prezente, precum și condiția vieții și locul poporului lui Israel în lumea nouă care va veni. *Midrash*-urile îl plasează pe Uriel printre cei patru îngeri din jurul tronului lui Dumnezeu. Pe de altă parte, tradiția kabbalistică îl identifică cu vulturul sfânt sau, uneori, cu leul, și îi alocă lumina „cea mai perfectă”. Dintre toate aceste aspecte ale lui Uriel, secvența care translează în ficțiunea omonimă a Bucurei Dumbravă este episodul cu profetul Ezra, istorisită în *Ezra II* (parte din *Apocrifele biblice*), însă învățătura ultimă, nerevelată, nu ține de destinul poporului lui Israel și nici de incapacitatea minții umane de a-L înțelege pe Dumnezeu, ci de perspectivele evoluției spirituale: „Dar solul Domnului se uită după el [Ezra] cu o privire luminoasă și statornică, în care era scrisă știința unei științe așa de tainice, încât și îngerii o bănuiesc numai: știința despre rostul nedesăvârșirii”³⁴.

Nedesăvârșirea reprezintă, într-o oarecare măsură, și lecția de credință relativă, condiționată, a lui Upravda (al cărui nume se traduce prin *Cel drept*), din legenda omonimă³⁵, care nu se configurează în limitele canonului răsăritean – „*Crede și nu cerceta*” –, ci se transformă într-o provocare pe care ucenicul pictor de icoane o aruncă sensibilității materne a Fecioarei. El ajunge astfel la revelația unei iconografii senine a Mântuitorului, ipostaziat ca învățător sau copil (niciodată ca ins schingiuit pe cruce), și la reconversia canonului în „cred, fiindcă văd”.

Evoluția spirituală implică însă și *paliere*, fiecare dintre ele fiind capabil să absoarbă doar o anumită cantitate de lumină sapientială, la fel cum fiecare grad de inițiere atrage după sine un anumit spor în cunoașterea tainelor. Acesta e mesajul central din *Faptele Apostolilor*, unde învățătura christică propagată de Pavel seduce și ucide un spirit nepregătit să o asimileze. Victima, tânărul Eutih, se dovedește a fi prea aderentă la drepturile trupului și la iubirea pământească pentru ca despărțirea bruscă de ele în favoarea năzuințelor sufletești și a iubirii cerești să nu se sfârșească în moarte. „Acum Pavel știa că nici una din treptele înaltei scări, care duce la cer, nu trebuie sărită, căci pe fiecare stau îngeri și o sfințesc”³⁶, fiind responsabilitatea depozitarului cunoașterii să filtreze și să adapteze fluxul de cunoaștere la nivelul spiritual al fiecărui neofit.

O altă condiție a inițierii și a propovăduirii luminii sapientiale dezbătută de discursul pildelor Bucurei Dumbravă (mai cu seamă în istoria călugărului din *Crucea de hotar*) este răbdarea, acceptarea probelor implicite oricărui exercițiu inițiativ, a limitelor fiecărui stadiu, în perspectiva generoasă a dobândirii „*harului sfinților*”³⁷.

Marcat de *hybris*, Eschil, protagonistul din *Păzitorul pragului* refuză să respecte etapele inițierii, denunță imperativul menținerii secretului de către cei inițiați, forțează accesul la misterele lui Demeter și eșuează. Explicația acestei nereușite ne este furnizată grație discursului de inițiat al tatălui: „*Pregătirea de ani a celor care ajung să fie misti* [inițiați în mistere] *și apoi epopți* [inițiați în cultul secret eleusin], *care adică vor să lege din nou legătura între viața trupească și cea spirituală, e menită să le dea putere ca să facă, neprimejduiți, pasul cel dintâi în sfera spiritelor, căci la pasul cel dintâi îi întâmpină*

http://go.galegroup.com/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&isETOC=true&inPS=true&prodId=GVRL&userGroupName=imcpl1111&resultListType=RELATED_DOCUMENT&contentSegment=9780028660974&docId=GALE|CX2587520233, 7.04.2015

³⁴Bucura Dumbravă, *Uriel*. în vol. *Ceasuri Sfinte*, ed. cit., p. 73

³⁵Id., *Upravda*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., pp. 150-171

³⁶Id., *Faptele Apostolilor*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., p. 80

³⁷Id., *Crucea de hotar*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., p. 99

păzitorul pragului acestei sfere, o ființă înfricoșată, fiindcă ea întruchipează toate păcatele daimonului nostru [...]. Cei inițiați trebuie să-l aștepte fără șovăială, să se împotrivescă și să-l doboare. Tu ai intrat în lumea cealaltă fără inițiere și plin de mânie, tu nu știai ce te așteaptă, de aceea ai fost învins și n-ai putut intra”³⁸. Deloc surprinzătoare în economia de lucru a Bucurei Dumbravă, armătura documentară a povestirilor din *Ceasuri Sfinte* impresionează, indiferent că este vorba despre texte apocrife, tradiții ezoterice, secvențe biblice și folclorice, istorii reale sau mitologii, *Păzitorul pragului* ilustrând impecabil acest lucru grație scrutării atente a misterelor de la Eleusis. De la rolul jucat de Eumolpus în fondarea misterelor eleusine, fraza rostită în cadrul ritului inițiativ („Kox Ompax”³⁹, în versiunea autoarei, *Konx Om Pax* în transcrierea târzie a lui Aleister Crowley), e controversată în câmpul interpretărilor ezoterice, atât ca semnificație, cât și ca proveniență, egipteană, mayașă sau sanscrită; ultima, susținută de Francis Wilford, fiind preferata Bucurei Dumbravă.

Inspirată de o legendă din Munții Grisoni și de pasiunea scriitoarei pentru drumețiile montane, *Donat Realta*⁴⁰ istorisește victoria revenirii la sine a unei ființe autoexilate în solitudinea pură a munților, ființă care e simultan lumină și întuneric. Tentat de erosul profan izvorât dintr-o civilizație ce înțelege să trăiască natura sălbatică a munților după pedagogia lui Rousseau, Donat Realta ucide obiectul pasiunii sale, eliminând totodată dublul său daimonic, eul de întuneric, entitate similară păzitorului de prag din anterioara istorie a lui Eschil. Echivalată cu o (re)construcție a sufletului său neprihănit, istoria evocă sfera mai largă a existențelor ascetice.

Îngeri, asceți, suflete pure, neofiți, ființe de lumină și entități de întuneric, salvatori inspirați și inițiați populează istoriile *Ceasurilor Sfinte*. Lor li se adugă în ultimele două secvențe ficționale un personaj indispensabil perimetrului spiritual: profetul. De data aceasta profetul vine din paginile *Vechiului Testament*, din Cartea lui *Ieremia*. Născut probabil în jurul anul 645 î. Hr. la Anathoth, Ieremia⁴¹ are o ascendență sacerdotală. El începe să predice credința exclusivă în Yahweh, bazată pe principiul ordonator care statua faptul că Israel datorează totul iubirii divine, pe la 627 î. Hr, într-o epocă de mari frământări geo-politice și religioase, ceea ce a contribuit la convingerea că poporul său se află sub judecată divină, cauzată de uitarea obedienței și a loialității față de Yahweh. Predicile sale împotriva doctrinei religioase oficiale, multe dictate lui Baruch, secretarul și prietenul său, i-au adus interdicția de a intra în Templu, ceea ce nu-l oprește din militantismul pentru readucerea Israelului la o relație corectă cu Yahweh, campania fiind intensificată pe fondul emegenței pericolului babilonian, care pare să confirme profeția că dușmanul va veni din Nord. Profețiile sale - necanonice inițial, orientate împotriva dogmei și a exclusivității Templului în raportul cu divinitatea - și distrugerea Templului îl confirmă pe Ieremia ca pe un adevărat profet și apărător al dreptei religii. Mai mult decât atât, el vede în acțiunile armatelor babiloniene un instrument prin care divinitatea a sancționat căderea în vinovăție a poporului și a conducătorilor săi. După căderea Ierusalimului în 587 î. Hr., babilonienii îi permit lui Ieremia

³⁸Id., *Păzitorul pragului*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., p. 147

³⁹Ibid., p. 148

⁴⁰Id., *Donat Realta*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., pp. 100-119

⁴¹Edward Lipinski, S. David Sperling, Aaron Rothkoff, Haim Z'ew Hirschberg, Bathja Bayer, *Jeremiah*, în: *Encyclopedia Judaica*, ed. cit., pp. 124-135

http://go.galegroup.com/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&isETOC=true&inPS=true&prodId=GVRL&userGroupName=imcpl1111&resultListType=RELATED_DOCUMENT&contentSegment=9780028660974&docId=GALE|CX2587510076, 7.05.2015

să rămână la Mizpah, însă asasinarea guvernatorului de aici, Gedaliah, duce la un exil egiptean (la Tahpanhes, astăzi Tell Defneh), locul cel mai probabil al morții sale.

Cel dintâi dintre textele consacrate de Bucura Dumbravă lui Ieremia, *Irmia. I 4-10*, urmează fidel scenariul biografic veterotestamentar al investirii tânărului cu abilități profetice de către Dumnezeu (Adonai, aici), încorporând inclusiv versete din primul capitol al *Cărții lui Ieremia*, însă deviază de la ascetismul senin al discursului biblic prin investigarea unor laterale inspirate discursiv de *Ieremia*, 20, 14-18 (plasat în contextul încarcerării lui Ieremia din ordinul preotului Pașhur), rezervate spaimei generate de povara proorocirii cuvântului lui Dumnezeu, de perspectiva unei lupte înfricoșătoare „împotriva neamurilor și împăraților”⁴², de urieșenia unei misiuni care-l face pe Irmia să-i mărturisească mamei sale (spectatoare îndurerată, dar resemnată a crizei) regretul de a se fi născut. În *Vechiul Testament* lamentația proorocului sună astfel: „Bestemată să fie ziua când m-am născut! Ziua în care m-a născut mama să nu fie binecuvântată. Blestemat să fie omul care a adus vestea aceasta tatălui meu: «Ți s-a născut un copil de parte bărbătească» și l-a umplut de bucurie cu ea! omul acela să ajungă ca cetățile pe care le-a nimicit Domnul fără milă! Să audă gemete dimineața, și strigăte de război la amiază! De ce n-am fost omorât în pântecul mamei, ca să-mi fi fost ea mormântul meu! De ce n-a rămas ea vecinic însărcinată cu mine? Pentru ce am ieșit din pântecul mamei ca să văd numai suferință și durere, și să-mi isprăvesc zilele în rușine?”⁴³.

Amplizarea și dificultățile proorocirilor lui Ieremia se dezvoltă în *Irmia. XXXVI – LIV*, povestire atent documentată la palierul biografiei lui Ieremia și a epocii convulsive în care el acționează. Stranie rămâne însă precizarea din subtitlu, *XXXVI – LIV*, în contextul în care *Cartea lui Ieremia* are numai cincizeci și două de capitole, urmate de *Plângerile lui Ieremia*. Cu toate acestea, atenția la detalii face ca până și un alt profet din epocă, Uriah din Kiriath-Jearim (Uria din Kiriath-Iearim, în varianta Bucurei Dumbravă), purtător al unui mesaj similar, să fie reținut în paginile textului. În lumina fidelității față de surse, asistăm aici la episodul arderii cărții lui Ieremia de către regele Ioiachim, chiar în momentul în care victoria babiloniană amenința să confirme proorocirea acestuia: distrugerea Ierusalimului și detronarea regelui. Justificarea gestului regal ține nu atât de opoziția reprezentată de profet (din moment ce „cuvintele acestui Irmia le erau mai toate cunoscute, deoarece el tuna de douăzeci și trei de ani sub domnia a doi regi, împotriva păcatelor Israelului, fără ca să le fi putut înfrânge, căci păcatele sălășluiesc în carne, pe când virtuțile află în afara ei, și așa se face că cele dintâi sunt omului cu mult mai aproape, mai puțin străine și mai la îndemână”⁴⁴), cât de viața lungă a cuvântului scris, de puterea lui de revelare peste generații, când el poate suscita revizitări și judecăți ale actelor celor puternici.

Dacă Ieremia acestei etape a depășit criza dificilei sale sarcini și propovăduiește răbdarea ca atitudine supremă a celui ce a priceput vrea lui Dumnezeu, cel care trăiește convulsiv conflictul dintre profet și rege, secondat de preoți și nobili, este Baruch (Baruh aici, Baruc – în multe traduceri ale *Vechiului Testament*), secretarul său, care îl secondează în rescrierea inspirată a Cărții. Ea reconfirmă destinul funest al regelui și abaterea nenorocirilor asupra Ierusalimului, dar inserează și sugestii din așa-numita *Carte a Consolării (Ieremia, 30-31)*, privind întoarcerea din robie și ridicarea puterii lui Israel. Mai mult decât atât, în proorocirile lui Ieremia se configurează și reperele *Noului Testament*. De pildă, *Ieremia, 31, 15* este reluat în *Matei, 2, 17-18* („Atunci s-a împlinit ce fusese vestit prin proorocul Ieremia, care zice: «Un țipăt s-a ascuns în Rama, plângere, și bocet mult: Rahela își jălea copiii, și nu

⁴²Bucura Dumbravă, *Irmia. I 4-10*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., p. 177

⁴³*Ieremia, 20, 14-18*

⁴⁴Bucura Dumbravă, *Irmia. XXXVI – LIV*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., p. 183

voia să fie mângâiată pentru că nu mai erau»⁴⁵), în vreme ce Ieremia, 33, 15-15 anunță venirea unui Salvator: „În zilele acelea și în vremile acelea voi face să răsară lui David o Odraslă neprihănită, care va înfăptui dreptatea și judecată în țară. În zilele acelea, Iuda va fi mântuit și Ierusalimul va locui în liniște. Și iată cum îl vor numi: «Domnul, Neprihănirea noastră»»⁴⁶.

Și totuși... „nenorocirea întreagă va veni mereu, dar ei nu vor asculta – afirmă Irmia Bucurei Dumbravă, oprindu-l pe Baruh să scrie aceste cuvinte în Carte –, căci neascultarea este de la Dumnezeu. Și mereu va fi luptă pe pământ, căci el este câmpul de bătălie al Domnului. Și fericirea pe care am făgădui-o nu va fi – căci nu sunt Mesia. Israel tot împietrit va rămâne, cu toate că este neamul ales. El este luminătorul omenirii. Iacă lămpile sunt făurite din argint curat și pline de untdelemn, și fitilul făcut din lână bună, dar cel care trebuie să aprindă lumina încă n-a sosit. Iar când va veni și va aprinde lumina, Israel tot în întuneric va rămâne, vreme, o vreme îndelungată, căci și întunericul de la Dumnezeu este»⁴⁷. Însă o asemenea reflecție vine din perspectiva unei post-istorii biblice, discret acompaniată de o cultură sapiențială deschisă spațiului spiritual universal.

Lingvistic, zona de confort a Bucurei Dumbravă rămâne germana. Ea reprezintă nu numai limba în care își scrie romanele ce elogiază figuri eroice ale istoriei românești, ci și limba în care găsește soluții la probleme de ordine conceptual-spirituală. Un exemplu în acest sens furnizează *Închinarea din Ceasuri Sfinte*, unde tentativa de a descrie magnetismul spiritual al reginei Elisabeta sfârșește în perimetrul semantic al lui *Stimmung* (acordare, la un prim palier, dar și stare sufletească sau tonalitate). Explicația se configurează în jurul calității imponderabile a cuvântului și mizează pe încărcătura sa spirituală, Bucura Dumbravă alocându-i valoarea de curent spiritual, capabil să transgreseze închisoarea reprezentată de materie⁴⁸. „Oricine se apropia de Carmen Sylva – explică apologetic autoarea – era răpit de acest curent. Chiar oamenii cei mai simpli și nedezvoltați se deșteptau pentru câteva clipe în preajma ei și se întorceau acasă simțind că au priceput rosturile mai înalte ale vieții»⁴⁹.

O reverență subtilă adusă reginei Elisabeta, esențialmente ființă de lumină amenințată de opacizarea complementară exercițiului mundan al puterii (după cum reiese din *Închinare*), este istoria de factură gnostică *Luxandra*. „Femeile țarei – ni se spune la începutul povestirii – dăruiseră reginei lor o mantie de mătase albă, care era lucioasă ca o mantie luminată de soare. Și mantia ajunse să fie un simbol sfânt pentru popor, fiindcă întruchipa marele dor omenesc de lumină. *Luxandra* simțea până în fundul inimei datoria să lumineze și o îndeplinea cu frică de Dumnezeu și cu dragoste de oameni»⁵⁰. Instrument ritualic de echilibru spiritual, mantia nu reprezintă decât o reflectare a interiorității ființei de lumină (*Lux*) care o poartă, orice opacizare a spiritului acesteia, produsă de deznădejde sau tentație, transferându-se asupra mantiei. Când existența schizoidă (ființă de lumină în spațiul public) încetează să mai fi suficientă, deoarece negativul devine covârșitor, soluția vine pe o logică regală sacrificială, unde elementul sacrificat este aura infailibilă a puterii, iar beneficiarul sacrificiului este poporul, care are nevoie de repere de lumină.

⁴⁵Matei, 2, 17-18

⁴⁶Ieremia, 33, 15-15

⁴⁷Bucura Dumbravă, Irmia. XXXVI – LIV. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., p. 195

⁴⁸„«*Stimmung*» face parte din imponderabili, din curentele spirituale care mereu se ridică, într-aripate, deasupra tuturor zidurilor, cu care ne împrejmuiește materia”. Bucura Dumbravă, *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., pp. 5-6

⁴⁹Ibid., p. 6

⁵⁰Id., *Luxandra*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., p. 41

Mult mai puțin voalată grație detaliilor biografice și portretistice, regina Elisabeta apare ca entitate benefică în *Ioana Roșcovana*, istorie plasată în Wied, unde, cu prilejul vizitării unor ruine, regina (nenumită în text), aflată în compania mamei sale (cu care – ni se spune – împărtășește durerea pierderii unui copil, prințesa Maria, fiica reginei Elisabeta, respectiv, prințul Otto, cel mai mic dintre copiii prințesei Marie de Nassau), anulează ostracizarea unei fete cu păr roșu, substituind conotațiile funeste alocate în mod tradițional părului roșu cu o investire de lumină – „*Firișoare de soare*”⁵¹. Un alt reper de lumină translat din realitatea istorică în ficțiunea spirituală, este *Ioana d’Arc*, pilda unui suflet pur care a înțeles că macularea din lume impune energice intervenții soteriologice, dar și a femeii libere de obediențe masculine, întruchipare a „*visului omenirii care se încheagă în desăvârșită neatârănare sufletească*”⁵².

Exerciții literare ce tratează cataclisme spirituale cu extensii deseori eschatologice, textele *Ceasurilor Sfinte* apar, deloc întâmplător, în siajul unui alt asemenea moment: sfârșitul Primului Război Mondial, când „*se sfârșește un ciclu istoric; din nou omenirea resimte lipsurile așezării sale sociale, și valurile mâniei ca și ale dragostei înconjură pământul cu turbare, iar multora le pare că tot ce a fost trebuie să piară în această vâltoare. Ce mânioși o doresc; cei mâhniți și sficioși se tem că așa va fi. Cei iubitori însă cunosc valorile veșnice, și cei inițiați le dau siguranța că ele sunt*”⁵³. Autoarea acestor reflecții face parte dintre cei inițiați, întregul volum putând fi interpretat ca o recuperare ficționalizant-spirituală a valorilor curate, luminoase.

⁵¹Id., *Ioana Roșcovana*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., p. 65

⁵²Id., *Ioana d’Arc*. în vol. *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., pp. 60-61

⁵³Id., *Ceasuri Sfinte*. ed. cit., p. 196

MODERNIST FEATURES IN ALEXANDRU PHILIPPIDE'S POETRY

Gabriela Crăciun, PhD Student, University of Pitești

Abstract: The study focuses on pointing out the modernist features that are to be found in the corpus of Alexandru Philippide's poems. The poet devises his lyrical works in keeping with the period embracing them. His attitude towards his own writing is a modernist one, both in form and expression. Following Baudelaire's path, Philippide borrowed the former's authentic and unusual verbal associations. He comes up with new meanings for the words employed in his poetics. In point of form, the poet applies the novelties brought by modernism such as the usage of free verse, the technique of enjambment, the intense usage of ellipses, the writing of verses in italics as well as the usage of parentheses inside of stanzas. All the formal novelties present throughout Philippide's poetry derive from a modern conscience in desperate need of change.

Keywords: Alexandru Philippide, modernism, form, language, style

Curent artistic și literar novator, modernismul apare ca o tămăduire a lumii prea ancorată în tradiție, atât în formă, cât și în expresie. Sinonimă cu apariția modernismului în literatură este creația baudelairiană, *Les fleurs du mal*. Ea însăși transcrie caracterul de yin și yang al conștiinței moderne, o conștiință care se va plasa mereu, ca-ntr-un ecou, între bine și rău, între frumos și urât, între lumină și întuneric.

Direcția modernistă s-a născut din opoziții, crescând pe umerii diadelor ideologice și dezvoltându-se oximoronic la nivel terminologic.

Carapace incubând toate inovațiile scripturale ale vremii, modernismul și-arată fața și în oglinda literaturii române, reflexiile sale iradiind atât în poezie, cât și în proză.

Odată cu implantarea modernismului în literatura română, sub amprenta lovinesciană, se ridică noi așteptări cu privire la conținutul și forma creațiilor, urmărindu-se preluarea de idei și concepte moderniste și adaptarea acestora la specificul românesc.

La nivelul genului liric se preferă, ca tendință modernistă, poezia intelectualistă. Este tocmai acest stil cel ce caracterizează creațiile reprezentanților de seamă ai modernismului românesc, și anume, Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi.

Asemenea predecesorilor săi, poetul ieșean Alexandru Philippide, practică modernismul, gravând în poezia sa un puternic intelectualism.

Încă din anii adolescenței, Philippide era preocupat de inovațiile formale ale poeziei, de încălcarea normelor prozodice pentru o libertate absolută în exprimarea poetică. Descătușarea poeziei de limitele impuse de tradiționaliști avea să echivaleze cu procreearea de produse moderne, în care creatorul nu mai era îngrădit ca altă dată.

Legătura dintre poetul ieșean și poezia modernistă se stabilise încă de pe băncile școlii, când începea să citească din Baudelaire, deși acesta din urmă nu era inclus în programă. 17 ani mai târziu, în 1934, Philippide începe să traducă din opera baudelairiană, punctul de plecare fiind *Les fleurs de mal*.

În poeziile sale, Alexandru Philippide, preia asocierile inedite de tip baudelairian, conștiința intelectului măcinat de problemele istovitoare ale vieții, precum și atitudinea fermă exprimată prin versuri împotriva tradiționalismului.

Philippide devine un soi de „fiu liric” al lui Baudelaire, transpunând în scris ideologia modernistă moștenită de la acesta, tot el constituind și prima și cea mai mare sursă de inspirație a poetului de la Iași.

Alexandru Philippide își face debutul în poezie cu volumul *Aur sterp*, uimind contemporanii săi cu o atitudine acidă de revoltă, prezentă în stanțe atât în forma expresiei, cât și în cea prozodică. Îndrăzneala sa a fost aplaudată de mulți dintre critici, care l-au urcat în ierarhia revoluționarilor din spațiul liric.

De foarte multe ori, Philippide a fost pus în rândul marilor poeți moderni ai beletristicii românești. Poezia sa era o nouă minune ce strălucea pe hârtie, întocmai ca minunile blagiene. „După *Poemele luminii* (1919) de d. Lucian Blaga, a căror apariție a inaugurat în literatura noastră spornicele prefaceri lirice de după război, al doilea eveniment senzațional a fost fără îndoială culegerea d-lui Al. A. Philippide, *Aur sterp*.”¹

Spirit liber, de neconstrâns, poetul Philippide scrie poezii într-o manieră modernă, aruncând vâlul indiferenței peste gustul publicului comun. El nu-și limitează trăirile pentru a se încadra într-un gen anume, ci le înalță în vârtejul cugetării, unde acestea se amestecă, se preschimbă, ori se metamorfozează. Amalgamul rezultat este turnat în matrița versului nou, un vers izbăvit de diviziuni gemelare în strofe.

Poetul ieșean își fundamentează întreaga poezie pe revoltă, negând valorile poetice de până atunci și detașându-se simțitor de stereotipiile practicate regulat, doar pentru a încânta receptorii.

Empatizând cu Mallarmé, în ceea ce privește crezul în poezia cu substrat, Philippide aduce critici mascate în versuri poezilor tradiționaliști, al căror discurs liric este prea clar. Adresându-se acestora încă de la începutul poemului, Philippide trasează direct linia de separare între vechi și nou: „Voci ale vechilor poeți, mai clare/ Decât sclipirea stelelor pe cer/ În nopți de ger,/ De mult v-aud venind din depărtare/ Până-n ascunsul inimii ungher.” (*Voci ale vechilor poeți*).

Instituindu-se ca un motto al întregii creații philippidiene, poezia *Voci ale vechilor poeți* înglobează principii poetice de urmat, dar și obișnuințe regăsite-n stanțe, ce se cer evitate în era modernității.

Alexandru Philippide opune ideea de ceață, văzută ca notă singulară în panorama creației, clarității poeziei predecesorilor săi: „Odată-n munți văzui un om de ceață:/ Păzea din pisc în pisc, gigant subtil,/ Un nou Schlemihl/ Dintr-un tărâm de dincolo de viață, / Ajuns aici într-un ciudat exil.” (*Voci ale vechilor poeți*).

Adresându-se artei și făuritorilor ei în vederea modelării după scheletul modernist, Philippide poate fi perceput ca un teoretician, ale cărui principii și teorii se fac simțite în versuri.

Alexandru Philippide își începe traseul prin modernism încă de la lansarea primului volum, *Aur sterp*, al cărui titlu oximoronic anunță și prevestește contradicțiile printre care va jongla conștiința poetului.

La nivelul limbajului se întrezăresc asocieri lexicale inedite. Lucrurile concrete sau abstracte, pe care cuvintele le denumesc, capătă o altă dimensiune. Poetul își investește cuvintele cu puterea de a-și transcende sensul, de a depăși limitele propriei definiții.

În *Seninătate*, tăcerea se metamorfozează în păienjeniș („Ca un păienjeniș/ Tăcerea se întinde prin unghere;”), visul capătă silueta unui copil („Și iată, visul vine pe furiș,/ Și intră în odaia mea, tiptil,/ Ca un copil.”), iar vântul pare un bătrân, din flaut cântând („Pe la fereastră,/ Ca un bătrân cântând din flaut trece/ Vântul rece”).

Philippide își îmbracă poeziile în nuanțe noi, dând naștere unor creații caracterizate de dimensiuni diametral-opuse: soarele are aripi, visul vorbește, clipele picură. Concretul și

¹ Șerban Cioculescu, *Al. Philippide: „Visuri în vuietul vremii”*, Revista Fundațiilor, an. VI, nr. 8, august 1939, p. 422.

abstractul se amestecă, unindu-se precum zeul și omul în vremuri demult apuse. Progenitura lor era o sumă a contrariilor, întocmai cum devine cuvântul pe tărâm philippidian.

În lumea poetică a lui Philippide, se produc inversări semantice și ideologice, astfel încât ai senzația, ca lector, că totul este întors pe dos. Obiectele încep să simtă, să perceapă lumea înconjurătoare, în timp ce natura devine una moartă, lipsită de viață: „Curios, la Philippide, obiectele din cameră se însuflețesc ca de o atingere vrăjită, în timp ce copacii, florile se usucă, se chircesc și au rigiditatea recuzitei teatrale”².

Odată cu deziluzia provocată de visul care a întârziat să se mai înalțe, natura se schimbă, murind odată cu sufletul eului liric: „Străvechiul vis, cărunț și obosit,/ La țărnuț vostru n-a mai poposit.” (*Astralis*)

Printr-un gest de empatie, natura trăiește și ea decepția neîmplinirii, și întocmai ca sufletul, resimte răni adânci. În *Pantomimă*, copacii suferă, căci despărțirea de vis a fost prea dură. Ei sunt „șchiopi” acum, „trudiți”, cu „ramuri goale”, ca niște „brațe schilodite de osândiți”; „Nici frunze nu-s: copacii au răposat și ei.”

Și cerul și soarele sunt condamnați acum la aceeași soartă ca cea a eului liric atât de măcinat de frângerea visului său: „Văzduhu-n zdrențe atârână pe câmpie” (*Desen murdar*), „Pe-un deal, la margine de târg, umflat/ Și vânat, soarele s-a spânzurat.” (*Preludiu de toamnă*)

Alexandru Philippide recurge la metamorfoză, ca tehnică modernistă, dând cuvintelor sensuri noi, ori extinzându-le aria semantică spre infinit. Poetul supune actului metamorfozic întreaga materie ce-l înconjoară.

În *Decor vechi*, obiectele sunt însuflețite. Simțim aliura unor ființe ori fenomene naturale în fiecare dintre acestea. Ele par să preia din tabieturile omenesci. Tavanul este „scund”, „înpumat/ De stele moi ca picături de miere.”; „Tăciuni sfioși clipesc în vatră blând”; „Și lângă vatră, foale vechi înghit/ În gușe largi amurgul de cărbune.”

Philippide culege noțiuni abstracte și le metamorfozează, amplificându-le gradul de abstractizare. „Tăcerea” este un cuvânt des întâlnit în lirica sa, precum și câmpul lexical aferent acestuia: „Tăcerea se întinde prin unghere”, „Tăcere... Ochii zilei s-au închis...”, „Și vorba ta să semene tăcerii.” (*Seninătate*); „Din mobile tăcerea se desprinde” (*Muzică*); „E plânsul mut al bătrâneței mele” (*Priveliște*);

Tăcerea nu mai este inertă, poetul activând-o prin personificări. „Tăcerile se materializează sub diferite forme”³: „Tăcerea-n jurul ultimului pas/ Se strânge ca frânghia în jurul unui par.” (*Pantomimă*). În ciuda caracterului ei, prin definiție, mut, tăcerea se face auzită. Ca într-un paradox, „Tăcerea veștedă se desfășoară/ Pe muzicile de odinioară,/ Și pașii ei s-aud mai triști, mai grei.” „Și-auzi cum țiuie-n adâncul serii/ Urechea tăcerii...” (*Pădure*)

Frecvența vocabulei „tăcere” în spațiul poetic philippidian traduce o singurătate acută, o decepție adâncă, o dispariție a sufletului prea obosit, prea istovit.

Metamorfozându-și simțirile, poetul își aduce cititorul într-un decor împăienjenit de a sa tristețe. La nivelul receptării, poezia devine palpabilă, iar trăirile eului liric simțibile. Transmițând în materia ce-l înconjoară un fior al propriilor simțiri, poetul își face parcă o radiografie, pentru a da lectorului dimensiunea reală a suferinței sale.

Alexandru Philippide uzitează tehnica metamorfozării, aplicând-o la nivel semantic. El oferă cuvintelor angrenate în poematizare o nouă dimensiune, de cele mai multe ori imposibilă în limitele realului.

În cadrul liricii philippidiene se configurează concepte insolite, valențe nemaîntâlnite, toate rezultând din împletirea sinestezică a cuvintelor. Timpul devine vizibil și audibil,

² George Arion, *Alexandru Philippide sau drama unicității*, Editura Eminescu, București, 1982.

³ Al. Philippide interpretat de..., în *Biblioteca critică*, Editura Eminescu, București, 1972, p. 27.

metamorfizându-se într-un fenomen natural, ploaia: „Clipele picură – pic, pic - / (Cum? Timpul încă nu s-a prins de ger?) / Clipele picură – pic, pic - / Pe barba orologiului stingher / Și se preling căzându-i pe genunchi.” (Fereastra).

Limbajul modernist philippidian se caracterizează în primul rând prin ambiguitate. Cuvântul este învăluit în sugestie, dând naștere la noi semnificații la nivelul receptării. Philippide îl angrenează pe cititor într-un joc de descoperire, de decodificare a cuvintelor ce-i populează lirica. Poezia sa devine un puzzle ce trebuie recompus piesă cu piesă, odată ce acestea au fost deslușite.

Ambiguitatea limbajului face din opera poetului ieșean un produs insolit, nou și mai presus de toate, modern. Cuvântul poartă măști, iar masca nu poate fi înlăturată decât printr-un efort hermeneutic. De pildă, cuvântul „soare” este investit cu ambiguitate. El compune dimensiunile astrale, pastelate fiind în versurile lui Philippide. Săpând în substratul semantic și trecând cuvântul printr-un proces de hermeneutică, descoperim un alt sens, mult mai profund, și anume acela de „vis”: „Mi-am îngropat tot sufletul în soare” (*Drum în amurg*). Poetul așterne un văl de ambiguitate peste poezia sa pentru a sublinia profunzimea trăirilor sale. Visul este ambiguizat de către poet tocmai pentru a accentua înălțimea sa, dar și pentru a arăta cât de departe se află împlinirea acestuia. Analizând acest vers din punct de vedere gramatical, notăm că părțile principale ale propoziției nu sunt autosuficiente receptării mesajului transmis de poet. „Am îngropat sufletul” nu traduce situația creată de autor, întrucât este incompletă. Ea trebuie înțeleasă într-un context, contextul stilistic al poeziei. Complementul circumstanțial de loc „în soare” transformă semnificația inițială dedusă doar din părțile principale ale propoziției („Am îngropat sufletul”=am uitat de suflet, sufletul/sentimentele nu mai contează) într-un sens plinar al întregului vers („Mi-am îngropat tot sufletul în soare”= Mi-am investit toate speranțele în acest vis).

În *Crinul*, „gheața” are încărcătură ambiguă: „În suflet dezmiertări de gheață-mi pune, / De visul rău mă vindecă deplin”. „Gheața”, la bază „apă în formă solidă”, capătă în acest context stilistic, sensul de „luciditate”. Într-un dialog cu crinul, eul liric cere acea luciditate rece, care să-i nege dreptul de a visa, căci deziluzia visului neîmplinit e ca o boală, de care se vrea vindecat.

Și însușirile sunt ambiguizate în vederea unei exprimări metaforice inedite, specifică modernismului. Adjectivul „schilod” nu se referă la vreo dizabilitate atribuită visului, ci la fragilitatea acestuia în drumul spre împlinire: „visul e schilod” (*Cîntecul nimănui*).

Înnoirile apărute la nivelul expresiei au atras după sine și înnoiri la nivel prozodic. Forma poeziei moderne nu mai este una eșalonată pe același număr de versuri în strofe. Lăsând la o parte poeziile cu strofe inegale, dispuse aleatoriu, la Philippide se poate vorbi și despre poezii care încep cu un monostih, sau poezii care se încheie într-un monostih. Monostihul inițial apare deseori în forma unei interogații ori a unei întrebări retorice în: *Veghe*, *Umbră*, *Îndemn la drum*, *Elegie*, *Sîntem făcuți mai mult din noapte*, *Cîntec din anii blestemați*. Printre poeziile a căror ultimă strofă este un monostih se numără: *Seninătate*, *Clopotele*, *Cîntecul nimănui*, *Proclamație*, *Mocirla*, *Stil*, *Împăcare*, *Monolog în Babilon*. Stilistic vorbind, funcția acestui ultim monostih vine ca o concluzie meditativă ori ca o interogație sau o meditație, ce naște alte și alte întrebări.

Alte poezii încep și se încheie tot cu un monostih: *Apus de toamnă*, *Schiță pentru un autoportret*, *Popas*. Printr-o astfel de dispunere a strofelor, poetul accentuează caracterul meditativ al poeziilor, a căror însăși temă este meditația asupra problemelor existențiale ale individului, reflectarea asupra sufletului.

Monostihul practicat de poetul ieșean nu este doar o strofă formată dintr-un singur vers, ci este un vers liber, specific poeziilor moderniste.

Versul liber se opune versului tradițional prin nesupunerea la rigiditatea formei poeziei, cu strofe egale din punct de vedere ritmic, metric, sau cu rimă nealterată. Versul liber este întotdeauna singular, superior parcă restului poeziei.

În *Schiță pentru un autoportret*, versul liber este poziționat la începutul și sfârșitul poeziei, ca o revelație fructificată prin meditație: „Lumina începe și sfârșește-n mine”, urmat în finalul poemului de „Sau poate... aș fi vrut să mă fi născut soare”. Revelația este rezultatul brusc, imediat al unei descoperiri. Ea este subliniată în primul vers liber al poeziei prin folosirea verbelor la modul indicativ, timpul prezent. Versul, care încheie discursul liric, apare sub forma unei meditații cu ton elegiac. Uzitând condiționalul optativ perfect („aș fi vrut”), poetul semnalează distincția dintre real și ireal, dintre condiție prezentă și condiție imaginată. Caracterul meditativ al versului liber este întărit de adverbul „poate”, care acționează ca un modalizator al discursului poetic, permițând desfășurarea imaginară a situației lirice.

În *Apus de soare*, versul liber încasetează din nou poezia, făcându-și apariția atât la început, cât și la sfârșit: „Bătrânul soare orb trăiește încă?”, iar în încheiere, „Tot mai trăiește bietul soare orb?”. Versul liber este izolat de restul poeziei prin adoptarea unui alt ritm, prin evadarea din „lanțurile” rimei. Primul vers liber din poezie însumează un număr de 11 silabe, în timp ce măsura versurilor din strofa ce-i urmează scade vertiginos: 11, 8, 4, 3 silabe („La țărmurile-apusului sosit/ Bătrânul Soare obosit/ A poposit/ Pe-o stâncă.”). Această scădere a măsurii traduce în plan stilistic traseul unei deziluzii, stingerea treptată a unui vis. Rima este una variată. Versurile nu se încadrează în niciunul dintre șabloanele de rimă existente.

La *Philippide*, versul liber apare și în mijlocul poeziei, fie scris cursiv („*Să fii mereu la mijloc de poveste*” - *Berceuse*), fie plasat între două linii de pauză („- Foc stins: somn bun ; vis blînd - ” - *Pastel*), fie urmat de puncte de suspensie („Dormi...” - *Berceuse*).

Scrierea în litere italice a versului liber este o inovație a poetului modernist, care caută să-l individualizeze, întocmai cum își centrează și poezia asupra individului, asupra sinelui. Versul „*Să fii mereu la mijloc de poveste*” subliniază condiția individului în mijlocul lumii, despărțit de trecut și absolvit de cunoașterea viitorului. Scrierea italică amplifică singularitatea individului și chiar singurătatea acestuia. Tododată, prin această tehnică, poetul creează o legătură cu lectorul, la nivelul receptării.

Din punct de vedere stilistic, versul liber apare la *Philippide* ca o *Matrioșka* (o păpușă viu colorată, goală pe interior, în care sunt introduse alte păpuși, mai mici, identice), acționând ca un generator de versuri. Prin caracterul său reflexiv, meditativ, versul liber naște alte versuri, care să reflecteze asupra revelației, interogației ori invocației inițiale.

Însuși *Philippide* admite utilizarea acestei tehnici în cadrul tabloului său poetic, punctând importanța noutății formale, cu efecte ce se revarsă în planul expresiei: „Am învățat să fac versuri regulate, de o mare corectitudine formală și abia după aceea am cultivat poliritmia cu toate varietățile ei și chiar versul liber. Veți spune că toate aceste inovații privesc forma, nu fondul, expresia, nu conținutul. În artă în general și în poezie îndeosebi înnoirile se produc în primul rând, și în cea mai mare măsură, în expresie.”⁴

Versul liber este expresia sufletului eului liric neconstrâns de strictețile universului. Dezlegat de rimă, distinct în măsură și articulat de un alt ritm, versul liber devine un instrument de lucru al moderniştilor, asemănându-se lor prin atitudine și viziune.

⁴ „*Talentul și sensibilitatea se adâncesc în cultură*” (semnat Boris Buzilă), „*România liberă*”, an. XXIII, nr. 6385, 25 aprilie 1965, p.2. Inclus în *Mărturii în amurg*, Editura Dacia, Cluj, 1974.

Inovații ce țin de formă se întrezăresc și în zona punctuației. Punctuația convențională este încălcată în favoarea unor modificări nemaîntâlnite în discursul poetic tradițional, modificări ce transcriu un mesaj al moderniștilor: autenticitate și libertate în exprimare.

Printre modificările la nivelul punctuației regăsite în discursul liric philippidian se numără utilizarea intensă a punctelor de suspensie, ori plasarea acestora la începutul versului, în condițiile în care cuvântul care inițiază versul e scris cu majusculă. O altă noutate întâlnită printre stăruile poetului este utilizarea celor două puncte în situații care nu necesită neapărat o enumerare. Relevante pentru acest caz sunt versurile următoare: „Vijelios ajunge drept la țel:/ Și iat-un zgîrie-nouri de sticlă și oțel./ Se prăbușește alb, inert, înalt,/ Titan tembel.” (*Răzvrătire*)

Punctele de suspensie sunt foarte des întâlnite în poezia lui Philippide. Frecvența lor traduce la nivel stilistic puternica meditație a eului liric, complexitatea conștiinței acestuia, precum și deviațiile sentimentale ale sufletului.

Punctele de suspensie constituie totodată o marcă a discursului fragmentar, de natură reflexivă.

În poezia *Seninătate*, punctele de suspensie instalează tăcerea: „Tăcere... Ochii zilei s-au închis...” În același timp, ele creează un decor nocturn, prin definiție mut.

Introducerea în atmosferă se face gradual: „Pe ochii mei simt degetele serii.../ Vorbește-mi, dar încet... încet și mult...” (*Seninătate*). Punctele de suspensie asigură astfel o interiorizare a trăirilor.

Inedită la Philippide este plasarea acestei mărci de punctuație la începutul versului, când versul începe cu majusculă: „...C-un crin la cîrmă, altul la catarg,/ O luntre albă să ne ducă-n larg.../” (*Astralis*). Distihul de mai sus este izolat între strofe, sugerând astfel o pauză destinată reflexiei. Punctele de suspensie sunt puntea dintre real și imaginar. Pentru a-și închipui desfășurarea traiectoriei spre astre, eul liric este nevoit să facă o trecere mută de la cele existente la cele imaginate.

Punctele de suspensie sunt totodată și o marcă a subiectivității. În *Priveliște* întâlnim glasurile unor fenomene naturale, subiective în desfășurarea lor: „Sînt ostenit/ De infinit.../” (*Vîntul*), „Sînt pajul lunei...” (*Raza de lună*), „Dar eu sînt lacrimă de lac...” (*Valul*).

În versul „Era bătrîn... călătorise mult.” (*Valul*), punctele de suspensie creează efectul unui superlativ absolut. Rolul lor expresiv în acest caz este acela de a augmenta o însușire, de a o amplifica în vederea sublinierii impactului produs de experiențele specificate ulterior în vers („călătorise mult”).

Ceea ce frapază la Philippide este amestecul de paradoxuri. Deși prezic ivirea unei sonorizări, punctele de suspensie au glas mut: „Și-auzi cum țiuie-n adîncul serii/ Urechea tăcerii... /” (*Pădure*). Poetul își pregătește lectorul pentru ascultarea unui țuit („Și-auzi”), dând falsa impresie că punctele de suspensie vor înlocui țuitul. Însă rolul lor stilistic este mascat, punctele de suspensie instalând încă o dată tăcerea. Tăcerea philippidiană este asurzitoare, gălăgioasă, întocmai ca singurătatea.

La Philippide, ca și la moderniști în general, paradoxul, oximoronul și contradicția ascund în structura lor conștiința modernă, mereu divizată, mereu ezitantă. Este o transpunere în formă și în expresie a spiritului modern, care nu-și găsește locul în lume.

Philippide dezvăluie un principiu de formă abordat în poematizare, explicându-l în stăruie: „Și pașii mei, / se pierd în vînt.../ ca-ntr-o scrisoare/ Cîteva puncte după cel din urmă/ Cuvînt...” (*Drum în amurg*). Această comparație este inedită de-a dreptul. Prin analogia cu pașii, punctele de suspensie capătă autenticitate între semnele de punctuație, definind discursul modern. Comparația însăși este inserată de către poet pentru a justifica frecvența

punctelor de suspensie în creațiile moderniste, dar și pentru a accentua importanța acestora în exprimarea sinelui.

Punctele de suspensie sunt asemuite trăirilor, fiind indispensabile în exprimarea acestora. Sentimentele, ce sunt prea grele, prea apăsătoare pentru a fi revelate, își găsesc asemănare în forma și expresia punctelor de suspensie.

Începerea versului cu literă mică, așa cum se poate observa în strofa de mai sus, constituie tot o amprentă a suflului modern. Este o tehnică des întâlnită în creațiile lirice ale modernității, purtând numele de tehnica ingambamentului. Ea are rolul de a continua o idee poetică de-a lungul mai multor versuri, pentru o redare mai fructuoasă și, în același timp, originală.

Plasarea unui vers între paranteze, ca notă reflexivă, ori ca dialog indirect cu receptorul, îi asigură poetului ipostaza de martor, care privește totul într-o manieră obiectivă, detașată: „Trecu – de când! – și ultimul drumeț! / (A mai rămas vreo urmă de noroi?) / Un biet copac se clatină, răzleț, / Cu trupul frînt și crengile vîlvoi.// ” (*Desen murdar*). Poetul intervine în discursul liric cu o întrebare retorică, adresată parcă de cineva din afară.

Parantezele au rol fundamental în construcția poemului modern. Ele conceptualizează ideea de poet care vorbește din afara lui. De cele mai multe ori monologul liric modern e adresat de către eul liric sufletului său, un monolog adresat, în fapt, sieși.

În poeziile lui Philippide, parantezele deschid în chip inedit un catren: „(Pe care drumuri vom veni/ Din care vînturi vom renaște?) / În ziua-aceea chiar de ne-om cunoaște/ Noi nu ne vom mai întâlni.//” (*Elegie*), ori îl închid: „Vreau să trezesc lumina ce-a rămas/ Neiscodită încă-n adâncime/ (Căci e lumină-n orice-ntunecime/ Cum tot tăcere doarme-n orice glas).//” (*Invocație*). Poetul acționează ca o voce ocultă, detașată de cea a eului liric, o voce care traduce situația lirică, prin explicații puse-n rime.

Cele două puncte enumerative, prin definiție, se regăsesc cu frecvență în volumele de poezii ale lui Alexandru Philippide. Ele apar atât în corpusul unei strofe, cât și în încheierea acesteia: „Mi-am tulburat fîntînile-ntr-adins/ Pe care le săpasem ani de-a rândul,/ Și-n suflet ruguri roșii mi-am aprins:// ” (*Elegie*). Situate în poziție finală, cele două puncte invită cititorul la discursul liric ce urmează. Versul ce conține cele două puncte are o funcție similară intrigii din spațiul epic. Tocmai în această abordare neobișnuită stă noutatea, cu care Philippide ne-a obișnuit.

Și semnul exclamării este folosit excesiv, dezvăluind parcă o explozie de trăiri: „Surîzători – cu clopotele-n noi!” (*Clopotele*), „Și șuieră și urlă și se zbat! (*Vînt*), „Mormîntul tău în mine s-a deschis” (*Cîntecul nimănui*). Semnul exclamării devine pe tărâm philippidian un soi de „goarnă” lirică. Intensitatea trăirilor, gândurile contradictorii, zbuciumul sufletului prins între vis și luciditate nu se pot exprima decât expansiv. Numai așa se poate revela conștiința eului liric, în toată complexitatea ei.

Un alt fenomen inedit ce apare în jurul semnului exclamării este scrierea cu literă mică după semnul exclamării continuând ideea poetică exprimată în cadrul exclamației: „Și mușcă-mi inima! să nu rămână/ Decît un bulgăr rece de țărînă” (*Odă blestemată*), „E-atît de vesel cerul! și parcă- sărbătoare/ În fiecare zi.” (*Primăvară*).

Alt aspect ce confirmă apartenența la canonul modern este impersonalizarea discursului liric. Frecvența extrem de redusă a termenului „eu” derivă dintr-o negare a sinelui, dintr-un escapism născut din imposibilitatea de a conviețui cu propriul suflet: „Este simptomatică, la Al. Philippide, fuga de acest centru.”⁵

⁵ Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Editura Minerva, București, 1974, p. 17.

Alexandru Philippide își încununează epoca cu produse inovatoare, impunându-se prin formă și strălucind prin expresie. Limbajul ce-i domină creațiile este de-a dreptul insolit. El transpune în stanțe toată vârtoarea în care este prins spiritul modern.

BIBLIOGRAPHY:

- Alexandru Philippide interpretat de...*, Ediție îngrijită de George Gibescu, Editura Eminescu, București, 1972.
- Arion, George, *Alexandru Philippide sau drama unicității*, Editura Eminescu, București, 1982.
- Avrămuț, Horia, *Alexandru Philippide*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX: ipostaze românești și străine*, Editura Minerva, București, 1976.
- Balotă, Nicolae, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Editura Minerva, București, 1974.
- Buzilă, Boris, „Talentul și sensibilitatea se adâncesc în cultură”, „România liberă”, an. XXIII, nr. 6385, 25 aprilie 1965, p.2. *Inclus în Mărturii în amurg*, Editura Dacia, Cluj, 1974.
- Cioculescu, Șerban, *Al. Philippide: „Visuri în vuietul vremii”*, Revista Fundațiilor, an. VI, nr. 8, august 1939, p. 422.
- Gibescu, George, *Alexandru Philippide*, Editura Albatros, București, 1985.
- Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, Editura Științifică, București, 1972.
- Philippide, Alexandru, *Scrieri*, vol I, Editura Minerva, București, 1976.
- Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, Editura didactică și pedagogică, București, 1968.

POPULAR CREATIONS IN INTER-WAR CALENDARS

Antonina Silvia Frandez Andone, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The high interest in discovering and highlighting the national specific was characteristic to the inter-war period. A way of looking for the fundamental values of Romanian culture is detected in the interest for ethnography and folklore. To these domains the inter-war period brought most important contributions.

This path was followed by both remarkable personalities and more humble servants of knowledge (priests and teachers from villages) who achieved valuable collections of folk creations. Collecting folklore was considered by then one of the most important moral obligations of a teacher. Most teachers used to collect stories, fairy-tales, extempore songs, melancholy Romanian folk songs, ballads and past histories of villages from wise old people, knowing the fact that some of the most powerful means of education were the song and the story.

The press of the time, in its turn, permanently reflected this research work, giving thus to the country universe as a space of generating culture, an outstanding role in our Romanian culture.

The inter-war calendars offered large spaces of publication for the folk creations, regarded not just like traditional artistic expressions but also as reflections of a world of great human wealth, with ancient elements in its ways of revealing itself.

Keywords: *Romanian culture, folklore, inter-war calendars, folk poems, mass education*

Caracteristic perioadei interbelice este interesul crescut pentru descoperirea și punerea în valoare a specificului național. O formă de căutare a valorilor originare ale culturii române este detectabilă în interesul pentru etnografie și folclor. În aceste domenii perioada interbelică a adus contribuții dintre cele mai însemnate.

Pe această direcție au purces atât personalități marcante cât și mai umili slujitori ai cărții (preoți, învățători, profesori din lumea satului) realizând colecții valoroase de creații populare. A culege folclor era atunci o obligație morală dintre cele mai importante pentru un învățător. Cei mai mulți învățători adunau din gura bătrânilor înțelepți povești, basme, chiuituri, doine, balade, hore și istorii legate de trecutul satelor, știut fiind că unele dintre cele mai puternice mijloace de educație erau cântarea și povestirea.

Prima formă de organizare și comunicare artistică prin cuvânt o reprezintă literatura populară. Este cea dintâi literatură a oricărui popor, ea născându-se concomitent cu poporul respectiv, care "a crescut" cântându-și dorurile, suferințele și credințele în doine, balade, legende, basme.

Creația populară nu reflectă un punct de vedere individual, ci surprinde experiența de viață a unui popor, acumulată de-a lungul timpului, o gamă variată de stări sufletești, sentimente, precum și mărturia statornică a năzuințelor spre dreptate socială și libertate națională.

Vasile Alecsandri considera poeziile populare "comori neprețuite" pentru că ele oferă o imagine complexă a obiceiurilor și tradițiilor neamului nostru, acestea fiind "expresia cea mai vie a caracterului național". Mai mult, Alecsandri în *Prefața* la „Poezii populare ale românilor” (1852), subliniază unicitatea și autenticitatea folclorului românesc: „poeziile noastre populare compun o avere națională, demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru nația română.”

Mergând pe linia almanahurilor cu tradiție, dar călăuziți și de spiritul vremii ancorat în promovarea valorilor tradiționale românești, redactorii calendarelor religioase interbelice, au inclus ca rubrică permanentă poeziile populare, strigăturile, poveștile și zestrea paremiologică a oamenilor de la sate.

„Partea literară” din „Calendarul Mureșului” (1927) găzduiește câteva crâmpoie din colecțiile lui Aurelian Borșianu care „a dovedit prin culegerile sale o largă paletă de preocupări - folclor, lingvistică, etnografie- o remarcabilă putere de muncă, un discernământ artistic de o fină calitate și o concludentă orientare realistă”.¹

Aurelian Borșianu era originar din Deda fiind întâiul născut al învățătorului Ioan Borșianu, considerat la rândul său un dascăl merituos și un participant activ la viața culturală și politică a zonei.

Tânărul Borșianu a făcut parte din generația de liceeni ai Reghinului de după 1918 care au întreprins vaste acțiuni de cercetare și culegere folclorică. Munca lor s-a concretizat în culegeri de folclor muzical dar n-au fost neglijate nici celelalte specii ale literaturii populare.

Alături de colegul său Simion Rusu, Borșianu, își începe colaborarea la revistele de folclor, pentru ca în anul 1922 să realizeze o culegere de 60 de „Învârtite românești” apreciată de conducerea liceului său și de profesorul Dumitru Murărașu pentru „marea dragoste de tot ce este creația neamului nostru”.²

Fenomenul a căpătat amploare și în rândul liceenilor din Tg. Mureș iar atenția istoricului Nicolae Iorga, care li s-a adresat într-o scrisoare în 1925, n-a făcut decât să-i însuflească și mai mult.

Istoricul Vasile Netea ne informează despre colaborările lui Aurelian Borșianu la ziarul local reghinean „Glasul poporului” în perioada 1923-1928 cu „Chiuțuri” și „Cântece populare”. Protopopul Dumitru Antal al Reghinului alcătuind primul număr al „Calendarului Mureșului” în 1927, a preluat tot ce a găsit mai valoros în oraș și împrejurimi. Astfel se explică includerea în paginile calendarului său a unora din creațiile folclorice culese de Aurelian Borșianu.

O primă categorie întâlnită este cea a „Strigăturilor”. Prin ele se exprima bucuria jocului (în esență bucuria de a trăi) – „Joacă mândră, nu te face/ Că nu joci cu cine-ți place/ Că cu cine ți-ar plăcea,/ Ai juca dar nu te ia!” – dar se și ironizau unele apucături ale semenilor. În acest caz fata este îndemnată să joace cu cel care o invită, căci în mentalitatea satului nu se cădea ca o fată să refuze invitația la joc, chiar dacă cel care o invita nu era pe placul ei.

Fetele mândre, care-și doreau să fie admirate, erau apostrofate astfel: „Nu te uita lele hăi,/ Nu te uita’n ochii mei!/ Ochii mei nu-s de oglindă /Să te vezi cât ești de mândră.” iar cele care apelau la mijloace de înfrumusețare erau satirizate:” Haida, raita la cămară,/ La oala cu rumeneală;/ Știe naiba cum ai pus,/ Că pe frunte n’a ajuns”.

Lenea unor fete era adusă în atenția colectivității prin strigături în timpul jocului : „Astă vară, la săpat,/ Șapte fete-au degerat;/ Toate’ mbrăcate’n cojoc/ Și pe vatră lângă foc!”, precum și lauda deșartă a unora: „Asta-i fata lăudată:/ Cu nouă cămeși în ladă;/ Două rupte, trei stricate,/ Două nu se țin pe spate / Cea mai bună și-o cârpea,/ Cea mai rea era pe ea!” La acestea se adaugă și autoironia căci însăși mândra celui care face strigătura are defecte: „Câte fete-s cu pieptare/ Toate-s strâmbe de spinare,/ Numai mândruța mea / I-oablă ca și-o secerea.”

„Calendarul creștinului ortodox” pe anul 1943 nu se abate de la tradiția popularizării literaturii populare. Reunite sub titlul „Poezii populare”, creațiile populare, nu au fac trimitere

¹Vasile Netea, *Folclorul și folcloriștii mureșeni*, Tg. Mureș, 1983, p.114

²*Ibidem*, p.68

la colecția niciunui culegător, doar unele regionalisme indică apartenența la spațiul transilvan: „cucuruz”, „pleasnă”, „sbici”.

Poeziile se apropie în esență de strigături doar că mesajul este dezvoltat în mai multe strofe. Se păstrează tonul ironic, protagoniștii exprimându-și părerile sau nemulțumirile în formă destul de acidă:

„Badea meu s’a lăudat
C’ar fi putred de bogat;
Cum mă ia mă bagă’n curte,
Curtea-i plină de cucute.
Din curte mă bagă’n tindă,
Tinda-i fără nici o grindă;
Din tindă mă bagă’n casă,
Casa-i fără nici o masă.
Din casă mă sue’n pod,
Cucuruz nu-i nici un strop.
Mă suii în pod desculță,
Nu mă lovii de grăunțe.
Mă suii fără lumină,

Nu mă lovii de slănină.”, revelând astfel adevărata natură a lucrurilor.

Un mesaj asemănător se desprinde din următoarele versuri, fata satirizând caracterul badelui „măreț”, îngâmfat, aflat în opoziție cu adevărata sa stare materială: „Măruț roșu, pădureț,/ Badea-i slugă și-i măreț/ Și nimica nu-i a lui,/ Numai pleasna sbiciului” sau „Badea numai cisme are / Și se ține gazdă mare / De-ar avea și cioareci noi,/ Nici n’ar mai vorbi cu noi”.

O altă poezie este prilej de exteriorizare a sentimentelor unei fete părăsite de cel drag. În primele strofe fata i se adresează direct badelui reproșându-i plecarea, avertizându-l că va conștientiza prea târziu ce a pierdut: „Rosmarin verde plecat,/ Văd, bade, că m’ai lăsat/....Spicuț verde de săcară,/ Vei veni tu, bade, iară./ Spicuț verde tot de grâu./ Vei veni ș’a fi târziu./ La răchita cea plecată,/ La mine, la cea lăsată;/ La răchita cea pălită;/ La mine, la cea urâtă”. Ultima strofă este ca o confesiune a tristeții unui suflet părăsit, tristețe ce cuprinde și universul apropiat: „De când badea meu s’a dus,/ Negură’n curte s’a pus/ Și pe pomii din grădină/ Și pe biata mea inimă.”

Următoarea poezie scoate la iveală cusurile unei fete crescute în puf și pe care autorul anonim nu o recomandă de soție niciunui tânăr dornic de însurătoare:

„Fata care-i în mătasă
N’ai la ce s’o duci acasă ,
Că’i trebuie țesătoare
Și se culcă tot cu soare
Și se scoală’n prânzul mare.
Cum se scoală
Coată’n oală,
N’a rămas ceva de-aseară?
De vede că n-a rămas,
Prinde-a sforăi pe nas.
Dar mănânce foc și pară ,
Dacă nu ese pe-afară.”

La întocmirea *Calendarului dela Blaj 1944* și-a adus contribuția și profesorul Teodor Seiceanu. Acesta și-a făcut studiile universitare la Universitatea din București, Facultatea de Filozofie și Litere, Secția Istorie – Geografie (1930-1934), unde a frecventat cursurile

profesorilor Nicolae Iorga, Dimitrie Gusti, Constantin C. Giurescu, Petru P. Panaitescu, Simion Mehedinți ș.a., fapt ce și-a pus o amprentă definitorie asupra personalității sale. Astfel preocupările sale ca și culegător de folclor se dezvăluie de la sine, ele făcând parte din ființa care a fost modelată după astfel de tipare.

Strigăturile culese de T.Seiceanu din comuna Sâncel, județul Târnava Mică, sunt remarcabile prin autenticitatea și varietatea lor. Predominant este registrul ironic, chiar satiric:

„Sunt trei fete’n sat la noi
Născute’n cincizeci și doi
Și se țin că-s „tinerele”
De pe vremea maicii mele!

Iese lelea la porțiță
Neagră ca și-o bivoliță,
Ia neagră, șurța neagră,
Iată bivolița’ntreagă!

Asta-i mândra care-mi place
Că la joc se știe’ntoarce,
Dar la lucru nu prea mere
C-o țin junghiuri de durere!...

Beutoare de mă fac,
Îmi beau ața de la sac,
Beutoare-s, de-s trecută,
Și-mi beau ața dela furcă!”

În calendarul din 1944 apar și câteva versuri populare grupate sub titlul „Versuri de dor”, culese de profesorul Teodor Seiceanu. Deși disparate ca structură, acestea sunt unite tematic prin țesătura poeziilor în jurul aceluiași motiv: dorul.

Sentimentul cel mai des întâlnit în literatura noastră populară este cel al dorului (“o stare sufletească învărtoșată” – spunea L. Blaga), cu incommensurabilele sale nuanțe: iubire, dragoste de neam și țară, legătura cu casa și satul, credința etc.

Cuvântul „dor”, după C. Noica, s-a constituit din puterea infinită a poporului român de a cristaliza într-o expresie, într-un cuvânt, o tensiune sufletească complexă, cu accente de neliniște, durere, plăcere, dragoste, aspirații. El definește dorul ca „o alcătuire nealcătuită, un întreg fără părți, plăcere de durere, căutare de negăsire, o contopire și nu o compunere, din durere și plăcerea, crescută din durere”.³

Românii au înțeles ca nimeni alții arderea dorului. În literatura populară orală, motivul dorului este frecvent întâlnit. O creionare foarte sugestivă conține materialul folcloristic cules de T.Seiceanu:

„Frunză verde de mușcată
Udă-mi inima’focată,
Ud’o și mă răcorește
Și de dor mă izbăvește!...

Dorule nehodinit,
Multe flori tu ai pălit,

³Constantin Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*, Editura Eminescu, București, 1973

Acum te ții și de mine
Și nu mi-o fi , zău, de bine!
prin „ieșirea din minți” a poetului, prin excesul unei iubiri la limita
suportabilității de către tiparul uman.
Unde doru-și face loc
Inima-i pară și foc,
Și unde dorul se pune,
Face inima cărbune,
Iară mințile nebune!...

Tot așa zice dorul
Că de el moare omul,
Minte dorul, știu eu bine,
Că de dor nu moare nime,
Că zău nici eu n’am murit
Măcar mult m’o chinuit!...

De cine dorul se leagă
Nu-l lasă cu mintea ntreagă,
Și de mine s’a legat
Mult am tras și n’am scăpat!”

Versurile relevă o tensiune sufletească de maximă intensitate, o trăire și o suferință ajunse la apogeu. Accentele de neliniște și durere sunt evidente, cutremurându-ne prin simplitatea și profunzimea exprimării.

Dorul este un sentiment greu de definit. El nu e numai gândirea cu plăcere la ființa iubită, dar depărtată; nu e numai simțirea unei necesități de a fi cu ea; nu e nici numai transfigurarea chipului ei, datorită distanței și trebuinței de ea. Ci în dor e prezentă într-un fel propriu și într-un grad foarte intens o duioșie, un sentiment indescriptibil, în care inima se topește de dragul ființei iubite:

„Frunză verde măgheran
Mă miram, mândră, miram,
Mă miram de ce slăbiam.
Eu nu slăbiam de vre-un rău,
Slăbiam de doruțul tău!

Foaie verde de pe spine
Mândro de dor de la tine
Mă voi duce într’o grădină
Lâng-o tufă de ghiorghină,
Și-oi tot plânge-o săptămână
Până s’o face o fântână,
Și-oi striga seara pe lună:
Hai, mândro, la apă bună!”

În încercarea de a găsi alinare, omul mistuit de dor, caută soluții mercantile dar este conștient în același timp că n-ar găsi cumpărător pentru o astfel de marfă, dorul fiind o stare experimentată de multă lume într-o formă sau alta:

„De-aș putea dorul să-l vând

Marția tot l-aș scoate'n târg
 Dar doru'i durere rea
 Nu-ți dă nimeni bani pe ea,
 Și nici nu-l cumpără nime
 Că doar îl are fiecare!"

Următoarea strofă dă glas unei filosofii populare construite pe doi piloni puri ai spiritualității românești: dorul și urâtul. În gândirea țaranului român apare un paradox – oamenii apăsăți de povara urâtului deși îi depășesc numeric pe cei bântuiți de dor, dorul, ca expresie a unei sinteze dulci-amare stăpânește lumea:

„De-ar fi dor pe cât urît
 N'ar încape pe pământ,
 Dar dor îi mai puținel
 Și-i plină lumea cu el!"

„Calendarul creștinului de lege răsăriteană” 1946 aduce în fața cititorilor un grupaj de „Doine și chiuituri”, nespecificând culegătorul sau colecția din care fac parte.

Cei care se aveau dragi legau jurăminte pe care le făceau publice sub forma chiuiturilor la joc. Astfel de angajamente, luate în fața comunității, deveneau reguli nescrise, a căror încălcare putea atrage cu sine pedeapsa divină:

„Hai mândră să ne jurăm:
 Care-o fi, să ne lăsăm,
 Să ne uște Dumnezeu;
 De ti lăsa dumneata,
 Să te uște Precesta
 Ca frunza alunului
 În postu Crăciunului;
 De m-oi lăsa, mândro, eu
 Să mă uște Dumnezeu
 Ca frunza curechiului
 În postu Sân Petrului.”

Comparațiile aparțin regnului vegetal atât de apropiat sufletului sătenilor iar ca repere temporale sunt menționate perioadele de post, purtătoare de semnificații spirituale dar și sociale. Postul înseamnă în conștiința satului o perioadă de pregătire premergătoare marilor sărbători creștine în care și evenimentele sociale de tipul jocului erau oprite.

Tema atât de pregnantă a dorului în folclorul românesc revine și aici sub fațete multiple. Sentimentul capătă profunzimi abisale, generează stări de exasperare, încât cel stăpânit de dor dorește să se izbăvească de el, prin orice metodă:

„Arză-te focul de dor,
 N'am topor, să te omor,
 Nici săcure, să te tai,
 Să nu-mi faci atâta bai.”
 O altă ființă, aflată sub blestemul dorului, se confesează amarnic divinității:
 „De-ar ști, Doamne, cineva,
 Ce-i la inimioara mea
 Ar sta'n loc și s'ar mira
 Cum mai pot trăi așa,
 Ar sta'n loc și s'ar gândi
 Cum mai pot, Doamne, trăi,
 Pe pământ cu oamenii.”

Arderea aceasta mistuitoare nu poate căpăta alinare nici din cer, nici de pe pământ iar omul nu-și mai află rostul decât alături de persoana iubită:

„Am o mîndră la Chioar,
O’aş aduce și n’am car,
Poate car mi-aș căpăta,
Nu știu venire-ar ori ba.”

Trăirea această profundă nu-și pierde din intensitate nici atunci când fata nu e cunoscută de flăcău. Doar vestea existenței unei făpturi feminine în pădure, care cuprinde în mrejele dragostei tineri flăcăi, o variantă feminină a mitului Zburătorului, face ca flăcăul să cutreiere zărilor ca sub puterea unei vrăji:

„De trei zile-alerg și fug,
Lăsai dracului de plug,
Că mi-o spus o frunzuliță
Că este-o pădurăriță
De dă lemne pe guriță,
Și mi-o spus frunza de vie
Să mă duc, că-mi dă și mie.”

Elementele naturii se fac mesageri ai sentimentelor celor ce se aveau dragi, devenindu-le alean și sprijin. Trocul cu lemne este doar un pretext al întâlnirii. Feminizarea meseriei de pădurar este la rîndu-i o plăsmuire a flăcăilor căci, în realitate, în pădure nu întâlneai decât bărbați pădurari. Imaginarul celor stăpâniți de boala dorului dădea astfel viață și unor personaje ireale, care ar putea să le astâmpere focul inimii.

Soarta omului fără de noroc este o altă temă prezentă în doinele populare. „Norocul” se confundă cu „binele” și este așteptat în orice moment al vieții pentru a aduce un plus de bucurie omului. Se pune în balanță soarta altora, căroră „binele le vine” și soarta celui nenorocit. „Norocul” are o formă aproape palpabilă căci cauza întârzierii sale este faptul că „s-a acățat de-un spine”:

„Mult mă mir de unele
Cum le vine binele;
Mult mă mir și de-al meu bine,
Ce foc face, de nu vine,
Ori s’a acățat de-un spine;
Nu știu spine-i, ori e plop,
Ori eu sunt fără noroc.”

Calendarele interbelice au oferit spații generoase pentru publicarea poeziilor populare, privite nu doar ca expresii artistice tradiționale ci și ca reflexii ale unei lumi de o mare bogăție umană, cu o parte străveche în formele ei de manifestare.

Astfel de bijuterii ale creațiilor populare, răspândite prin multitudinea de publicații religioase, sunt dovada aprecierii de care s-a bucurat literatura populară în perioada interbelică. Cititorii acestora, provenind în majoritate de la sate, le trăiau, le înțelegeau căci erau rodul creației atâtor generații de țărani puternic ancorați în tradiția și spiritul românesc.

Aknowledgement:

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652

BIBLIOGRAPHY:

Bîrlea Ovidiu, *Istoria folcloristicii românești*, Editura enciclopedică română, București, 1974.

Netea Vasile, *Folclorul și folcloriștii mureșeni*, Tg. Mureș, 1983.

Reghinul cultural- Studii și articole III, coordonatori dr.Grigore Ploșteanu și prof. Marin Șara, Reghin, 1994.

Publicații:

Calendarul Mureșului pe anul comun, 1927, anul I, Editat și tipărit de Tipografia „Librăria Nouă”, Reghin

Calendarului dela Blaj, 1944, Tipografia Seminarului Teologic, Blaj.

Calendarul creștinului ortodox pe anul 1943, Diecezana Arad, Librărie, Editură și Institut de Arte grafice.

Calendarul creștinului de lege răsăriteană pe anul comun 1946, Editura Episcopiei Ortodoxe Române –Kolozsvár-Cluj.

MIRCEA ELIADE AND THE PROPHETIC ALLOTROPY IN THE ARTICLES OF YOUTH

Crina Poenariu, PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: In some of the articles published during 1927-1928, but also after returning from India, Mircea Eliade displays a type of messianic and prophetic discourse. The discussion of the „experiences” of his generation, as he would confess later, might be placed in a scheme of the modern, secular prophetism. Of an impetus and an analytical force especially specific to the young age, influenced by professor Nae Ionescu, young Eliade would undertake the analysis of the past and the observation of the future. He would propose solutions for the revival of the spirit, such as edification through culture, existentialism, orthodoxy etc., themes that, after decades, he would characterize as no dogmatic and no programmatic. Articles published in "Itinerariu Spiritual" or others original from the journal "Cuvântul" will be the basis of our research – a diagram of the prophetic discourse of Eliade between 1927-1928, framed in a pattern of the modern prophetism.

Keywords: *Mircea Eliade, prophetism, existentialism, culture, orthodoxy*

"Foreseeing the chances"

In the wake of the Romanian 1989 Revolution, the subject Mircea Eliade regains interest in the local debate, and the views are quite opposite. One view that wasn't too much under light so far is the one in which Mircea Eliade is depicted as *the prophet of the Romanian nations* [1]. Taken from the title itself, this statement is presented in the foreword to a Romanian edition published at Roza Vânturilor publishing house in 1990. The two volumes gather articles written by Mircea Eliade were united under a common theme: Romanian prophetism. The foreword to the first volume, written by Dan Zamfirescu, envisages a portrait of the prophet in the person of Mircea Eliade and an emulation of attributes: an epitome of Moses to lead Romanian people through wilderness, the one to bring the idea of man's re-birth as a new man, or the great chance that Romanian people had to penetrate eternity by his writings. Among other prophets that imprinted the prophetic „genetic code”, such as Hașdeu, Eminescu, Iorga, Goga, Nae Ionescu or G. Călinescu, considers Dan Zamfirescu, Mircea Eliade is the only one that *foresaw the chances* [2] of the Romanian people when catastrophe stroke the public spirituality. This rather fundamentalist conception is based upon the biblical imagery of the prophet and his role in the public sphere.

Starting from this point of view, leaving behind the fundamentalist approach, we build our approach on the hypothesis that we could trace a prophetic attitude, especially in the early writings of Mircea Eliade. To demonstrate it, we have to answer questions such as what is the modern understanding of the prophet, what is the main topic of the prophetic discourse and what context brings forth prophetic attitude. Answered all these, we may then deepen our investigation into a given period of time: youth articles (1927-1928), before departure to India; finally, we would see what the specific form of the prophetic discourse is in the articles of youth that Mircea Eliade wrote.

Modern prophetism

One of the finest understandings of the modern prophetism belongs to Northrop Frye. In his *Great Code*, Frye argues that modern prophetic authority, which holds the place of the old divine authority, comes out from a *cultural pluralism* [3]. The artist speaks from his inner

authority, given the fact that no vision has been given to him, and he may speak only by his *creative imagination* [4]. Moreover, the prophet *sees the man in a state of alienation, caused by his own wanderings, at the bottom of a curve in the shape of U* [5]. We may say, thus, that prophetic attitude is a part of the existential side of a writer. When the writer takes position in his writings towards social phenomena, he gives the writings a prophetic function; being read, these writings have effects upon the reader and it is supposed that he will take action accordingly.

The context in which appears the prophet is a time of crisis. On the basis of the present state, he brings forth past values and presents a script for the future. On the ground of a modern spiritual crisis, the figure of the prophet incarnates among elites. „The mystique of the intellectual” - that is the role given to the elites to modernize the country and to have a catalyst influence upon the public space, led to its splitting: *in elites and masses, in superior people, creators, the only capable of leading the society and the common people, that should obey the first ones* [6], as Dana Parvan-Jenaru observed. Over the time, the elites that got involved in the change of the history using as well the arms of the literature wore, given the case, different names, such as modern prophet, *soter*, *mystagogue*, even a *nissus formativus* etc.

Context of Mircea Eliade's youth articles

The context in which Mircea Eliade wrote his articles of youth bore prophetic fruits. The interwar period had known diverse approaches in what concerns the mode of manifestation of the prophetic attitude. If in the Romantic period this attitude would have rather a militant and patriotic aspect, at the end of the 20th century and at its beginning, the prophetic attitude will be manifested especially when denouncing the social discrepancies and the poor condition of the peasantry; meanwhile, in the interwar period this prophetic attitude will deepen, but in another sense. The Romanian forty-eighters fought for the ideals of The 1848 Revolution, the writers around the turn of the century militated for civil rights and for union. But the interwar writers didn't have a political or social ideal. The Great Union had been accomplished, the civil rights, at least apparently, had been given, and the rhythm of the occidental civilization fully seized the Romanian society. In all these, the crisis of the interwar intellectual wouldn't be an outside one, as much as an inner one.

On the basis of this inner crisis, the prophetic attitude will manifest itself in many domains of the Romanian spirituality: the philosophical essays of Emil Cioran, Eugen Ionescu or Constantin Noica would be strongly influenced by the occidental irrationalism wave and by the morphology of cultures, meanwhile the literary life was split among two major tendencies: traditionalism and modernism. The analysis of the irrational currents brings forth a prophetic attitude in the existentialism of the *Criterion's* generation, the occidental philosophy of nihilism and pessimism, but also in the traditional orthodoxy.

In the landscape of interwar Romania, myth of decline and progress, end of the world and the resurrection of the new man - spiritual or "superman", with influences from Italian fascism, will complete an imaginary proclaiming the bankruptcy of bourgeois values and need to implement originating elements - by orthodox Orientalism, by neo-Thomism, back to the Middle Ages etc. During this prophetic energy consumption to proclaim the death of culture due to alienation, there is an attempt to updating the origins of civilization by the myth of a golden age, but also propel a future utopian and delusional.

Criticism of the present is divided between denouncing the social discrepancies, the invasion of alienating and decomposing civilization, crisis of culture and religious landmarks

(Eastern Orthodoxy and Protestantism competed Western neo-Thomism or atheism). The future is depicted both in retrograde terms and in terms of progress:

- Rationalist-modernists see the civilization as an exponent of progress and thus deadlock out coming;
- Antimodernist-traditionalists see in the Byzantine Orthodox religion and archaic village model the true source of nation's rebirth;
- A third category, also from the spiritual area, talks about regeneration through culture, in which the ideal is the intellectual building in order to access the superhuman knowledge;
- A fourth category is "framed" in the sense that the writers propose a *sui-generis* criticism of the society, which is rather an individual manner of revolt.

Literary prophetism dresses now the coat of the uprooted that laments his fate and the misfit that cannot find himself in a desecrated world, immoral and amoral, superficial and without ideals. Probing the interior of being to collective abyss, study of the nation's origins, patriarchal village image as a golden age, criticism of cultural elite or political class, lack of authentic experiences, removal from deity and its mystical seeking, but also other aspects will complete an imaginary in which the prophetic attitude, mostly secularized in the spirit of Nietzsche, spiritualized in a cultural way, or religious - of personal search of divinity, are some of the contextual aspects in which the writings of Mircea Eliade appeared.

Mircea Eliade – prophetic attitude

Given the information above, to trace the prophetic attitude in Eliade's articles we would seek the following elements: a personal authority that speaks for itself and for the multitudes, a present that is been criticized, and means to escape into a better future. The articles that we will analyze are depicted from the first volume of *Profetism românesc*, to which were added unpublished articles or reviews that would tackle the issue of prophetism.

Before the exile period, the articles that Eliade wrote in the journals of the time cover two branches: one is cultural; the other is mystical and religious. If in the pre-departure period to India, Mircea Eliade would configure as a possible script a picture of spiritual development by synthesis, Orthodox mystic, cultivation of authentic experiences, in a second phase of its publishing after returning from India, Mircea Eliade will speak more about the Romanian nationalism, and now the means of transcending contingent and enter eternity is creation.

Motivating the genesis of *Itinerariu spiritual* in a 1965 article published in the journal *Cuvântul din exil*, Mircea Eliade [7] confessed that he wanted to discuss his *experiences* (existentialism influenced by Nae Ionescu) and not treating them in a dogmatic or programmatic character, but just through the eyes of a younger generation that he felt the need to lead.

The twelve articles that compose *Itinerariu spiritual*, published between September-November 1927 in the pages of *Cuvântul*, propose a number of solutions that propel youth to the forefront of spiritual change. Concepts like "lived life" and "updating Spirit", distance from epistemological knowledge and option for Orthodox Christianity, critique of dilettantism and superficiality over the areas of spiritual creation, the opposition love-hate inherited from his teacher Nae Ionescu, a new type of dilettantism by an energy hub - synthesis, existentialism, building through culture-, mysticism and orthodoxy as a haven, are the main elements discussed in the itinerary that wants to be a *guide*.

Anno Domini article, with its apocalyptic touch, is making the balance of the achievements in terms of spiritual creation of the previous year. Young Eliade feels oppressed by the burden of lack of valuable creations and, through a *hic et nunc* imperative, challenges

the youth to one jubilee year, the year of the Lord, in which the creation should be significant. Furthermore, the prophetic call covers a wide range: *We have the duty to precipitate the experiences, to stir up the conflicts, to touch effectively the frameworks among which no one could snatch us. We have the duty to live an intense spiritual life, consumed, restless, and integrated without restraints. And this could not be accomplished without infinite and continuous disclaim* [8].

New issues of unpublished articles in the volumes called *Romanian Prophetism*, aspects that Eliade debates in the journal *Cuvântul* and are pertaining for our analysis will be added. For instance, in the "Glose pentru ei" series, Eliade speaks of various types of glory that mankind recognizes, some unreal, as opposed to true glory of a spiritual nature, which is foreign to contemporary society. This comes amidst the discussion of a *conspiracy of silence* which, considers young Eliade, is behind the younger generation. The virulent reaction is unequivocally, with an iconoclastic fervor to tear down the *idols of glories* [9], raised by ignorance. Clarifications from *Dilettantism în jurul misticismului* contribute to the understanding of mysticism Eliade had at the time. His criticism is directed at those who use a mystical vocabulary *without experience, familiarity with mystical religions, elements that attract misunderstanding, perversion, devaluation of the specific content* [10]. Eliade's conception at the moment envisages genuine religious experience, as originally seen at Nae Ionescu, his mentor.

Another article that contributes to understanding the prophetic attitude in the years 1927-1928 is of Mircea Eliade's book review of Julien Benda. Here, Eliade shows how the principles of Julien Benda in his book *La Trahison des Clercs* apply to local intellectuals. Three would be, in his view, the mistakes of the last generation of indigenous intellectuals: *dilettantism indulgence, neglect to perversion of ethical values and pure spirituality ignorance of theology and metaphysics*. The indifference of the elite led to the following cultural phenomena, says Eliade: *rule of mediocrity, incompetence valuing, belittlement of scientific vocabulary, dissociation of the elite and ignoring or misunderstanding of all forms of thinking* [11]. In the same place, Eliade speaks about ethics, in a specific manner: *Ethical conscience of the last generations was not anchored to a metaphysical sense, but pragmatic. Rather a social guide than an individual value. Ethics goes down, to moral and social criticism, and then politics. Brilliant example is the activity of Nicolae Iorga, started prophetic-cultural, matured in an ethical purity accessible to the masses, ended up in politics. The value of ethical ascetics is not met in our society* [12], he concludes. Eliade reminds the Romanian intellectuals a second sin: *neglecting pure spirituality, perfect, substantial*. Experientialism of Unamuno and Papini, enhanced especially because of Nae Ionescu's influence, will appear here as genetic point of original values, subject to the theological thinking, which develops smart and authentic spirituality. To Parisian influence he opposes a true source of culture to be sought by intellectuals, concluding that the true value of a culture is given by the teleological meaning that it provides to human existence.

The concepts outlined in *Itinerariu spiritual* about orthodoxy will be developed in the article *Despre cuvinte și despre cetezanță*, in which Eliade answers to his critics and shows them once again what actually he understands by orthodoxy - not a dogma inherited, but rather a sense that finds the young man after living experiences: *Sense which means hierarchy of values, spiritual balance among economic woes, creative mood. Orthodoxy does not mean local grimace, no renunciation of freedom, or ignorance. But simply a religious experience capitalizing on human companionship, life, and cosmos. So: Ethics and nosology, politics and metaphysics. This explanation towards orthodoxy is accompanied by criticism of superficiality in all areas of spiritual Romanian knowledge* [13].

Even if he was a young himself, Eliade behaves like a sage, and his prophetic advice addresses mostly to the searches of the younger generation, bringing solutions: *an effort to reach an inner equilibrium and a genuine mystical contemplation* [14]. This spirit of empathy with his young generation, trying to build it through the power of spirit and giving it a messianic mission was present in many countries during the interwar period. The frequent student riots in this period make proof of groups that, in search of landmarks, adopt a rather violent discourse and many times prophetic when addressing the older generation and the general lack of solutions to the crisis of conscience. Petăr Dănov and the White Brotherhood from Bulgaria militated for the Slavic messianic; Klaus Mann depicted the struggles of the German youth, while the Americans woke up especially after the 1930s and the economic crisis. In Romania, besides the moment 1927 when Mircea Eliade published his itinerary in the spiritual field and fought for cultural mission with 27' Generation, we have another two manifests: Legion of the Archangel Michael published its programmer based on Christian fundamentals, but ideologue, and also a youth group published "The White Lily Manifest" in *Gândirea* journal. After several years, another youth group will be formed in Transylvania, called *Chemarea tinerimii române*. Their call prolonged older prophetic voices, concerning especially rural issues, but the prophetic tone was explicitly vivid in numerous articles.

What young Eliade meant by his youth calling we may find in his own answer, called *Sensul itinerarului spiritual*, in which he points his choice towards a prophetic attitude, even if he doesn't call it specifically prophetic:

- Orthodoxy as *one of the meanings* that the young generation would find *at the end of experiences*;
- The surname of "chosen generation" was given because of the childhood period that was in time of crisis; the survival, he says, is due to *a happy settlement of these crisis*;
- Among the values of the young generation he counts the moral regeneration, that is ethics and spirituality;
- One of the conditions to be creative is to have in front *a spiritual meaning of the man and existence*;
- The final remark embodies a vivid prophetic tone concerning his generation, which he calls "the last", that is *the only generation creator of personalities, for the fact that it solved the biggest crises*; besides the messianic mission of his generation, Eliade concludes that orthodoxy is the only way to give the man *sublime meaning of life* [15].

Prophetic allotropy and Mircea Eliade

What we meanthere by prophetic allotropy is the embodiment of a broader prophetic attitude depicted in the interwar period, subject to a bigger research. In this article we found one of the shapes that it took: cultural mission and spirit revival of the younger generation - personal, then collective. Be it religious or secular, this subject renewal is one of the major aspects that Hebrew prophets pointed to. A new man, in the image of God, they said. A new young intellectual, rooted in universal knowledge, cultivating the idea of an exceptional man, awoken from the elder's numbing and prepared for action, Eliade said. We may answer, thus, according to the examples given from the articles in study, that Mircea Eliade embodied a modern prophetic attitude in his articles of youth: he saw the present crisis in the cultural field, identified himself with the generation he was a part from, legitimated himself with a

personal authority and spoke in the name this authority; his creative imagination proposed as major prophetic scripts cultural building, spiritual renewal and a call to general action.

REFERENCES:

- [1] Zamfirescu, Dan, *Mircea Eliade – profet al neamului românesc*, în „Profetism românesc”, vol. I, București: Editura Roza vânturilor, 1990, p. 5.
- [2] *Idem*, p.8.
- [3] Frye, Northrop, *Marele Cod: Biblia și literatura*. București: Editura Atlas, 1999, p. 166.
- [4] *Idem*, p. 167.
- [5] *Ibidem*.
- [6] http://www.observatorcultural.ro/Elitism-si-individualism-exceptionalist-in-cultura-romana*articleID_19168-articles_details.html
- [7] Eliade, Mircea, *Itinerariu spiritual: tânăra generație*, în: ”Cuvântul din exil”, no. 40-41, Septembrie-October, 1965, pp. 1-4, apud Eliade, Mircea, *Profetism românesc*, vol. 1. București: Editura Roza vânturilor, 1990, p. 11.
- [8] Eliade, Mircea, *Anno Domini*, 2nd January 1928, in Eliade, Mircea, *idem*, p. 128.
- [9] Eliade, Mircea, *Glorie și tăcere*, în: ”Cuvântul”, 3rd year, no. 920, October 1927, pp. 1-2.
- [10] Eliade, Mircea, *Diletantism în jurul misticismului*, în: ”Cuvântul”, 4th year, no. 1004, February 1928, pp. 1-2.
- [11] Eliade, Mircea, *Osândirea clericilor*, în: ”Cuvântul”, 4th year, no. 1051, March 1928, pp. 3-4.
- [12] *Idem*, pp. 3-4.
- [13] Eliade, Mircea, *Despre cuvinte și despre cutezanță*, în: ”Cuvântul”, 4th year, no. 1123, June 1928, pp. 1-2.
- [14] Eliade, Mircea, *Precizări pentru o discuție*, în: ”Cuvântul”, 4th year, no. 1133, June 1928, pp. 1-2.
- [15] Eliade, Mircea, *Sensul ”Itinerarului spiritual”*, in: Eliade, Mircea, *Profetism românesc*, vol. 1. București: Editura Roza vânturilor, 1990, pp. 68-72.

HOW CAN YOU BE PERSIAN. COSTACHE OLĂREANU

Elena Lazăr (Burlacu), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The volume of publishing "Cum poţi să fii persan", includes tablets published originally published in the section "Fereastra" from magazine "Adevărul literar şi artistic" in the 1998-1999 interval according and presents "debutul întârziat" of journalist to writer at the end of his career and even his life. This tablets presents Costache Olăreanu as an talented author in short stories, with a sprightly tone, sometimes grave, sober, but not without measure, ironic, thinker, cultivated, all expressed simply and directly.

Keywords: *jurnalist, society, policy, newspaper and truth*

Volumul de publicistică „Cum poţi să fii persan”, începe cu un motto din „Scrisorile persane” ale lui Montesquieu şi o dedicaţie soţiei sale, Mira „cea mai consecventă şi mai necruţătoare cititoare” a lui. Este urmat apoi de „Avertismentul” în care Costache Olăreanu recunoaşte că autorul moral al acestui volum este Cristian T. Popescu.

Jurnalistul apreciaise volumul anterior „Merci pour les covrigi” şi l-a convins pe autor să „recidiveze” în speranţa unei bune primiri şi a acestei ediţii a tabletelor.

Şi nu s-a înşelat. Tabletele de faţă, publicate iniţial în rubrica „Fereastra” a revistei „Adevărul literar şi artistic” în intervalul 1998-1999 cu încă patru tablete din „Dilema” reprezintă „debutul întârziat” de jurnalist al scriitorului, la sfârşitul carierei şi chiar al vieţii, „acoperind o paletă caleidoscopică de subiecte”¹

Tabletele îl prezintă pe Costache Olăreanu drept un autor talentat în genul scurt, cu un ton sprintar uneori, grav alteori, sobru, dar nu fără măsură, ironic, nostalgic, cultivat, toate exprimate simplu şi direct. Pentru scriitor, publicistica este un „taifas” şi surprinde prin spiritul civic de fin observator al realităţilor cotidiene şi prin concluziile moralizatoare din finalul acestora, frământările lumii, prezentându-le ca subiecte interesante de discuţie, reflecţii asupra politicii.

„Recitite cu onestitate, în această optică a ludicului minimalist, dar fără prejudecata momentului sau a mesajului (care încă ne urmăreşte, orice s-ar zice), cărţile sale pot provoca multe surprize. El este de fapt, cel mai «autoficţional» dintre toţi târgoviştenii”².

Pe lângă „multe surprize”, volumele „Merci pour les covrigi” şi „Cum poţi să fii persan”, reprezintă „un mare beneficiu” pentru cititor, deoarece „înghiţindu-le, şi se face poftă de cultură. Domnul Olăreanu are un mod de-a dreptul gastronomic de a invoca marea cultură; după ce ai încheiat textul domniei sale, îţi vine să-l iei imediat din raft pe Flaubert, să-l reascuţi pe Beethoven sau să te uiţi mai atent la tablourile lui Rafael”³.

Titlul volumului ne duce cu gândul la scriitorul Czesław Miłosz a cărui carte intitulată „Gândirea captivă” a fost recenzată în anul 1999 de Costache Olăreanu. Eseul care împrumută titlul („Cum poţi să fii persan”) conţine câteva comentarii la celebrul studiu al autorului

¹ Academia Română. *Dicţionarul general al literaturii române*. Editura: Univers Enciclopedic. Bucureşti, 2006, p. 688

² Florina Pârjol. *Carte de identităţi*. Editura: Cartea Românească. Bucureşti, 2014, p. 85

³ Cristian Tudor Popescu. *România abţibild*. Editura: Polirom, Iaşi, 2000, p. 115

polonez, urmărind diferențele dintre mentalitatea locuitorilor Gulagului comunist și mentalitatea occidentului.

”A fi persan” înseamnă acceptarea existenței, a lucrurilor diferite, ca națiune, individualitate, gândire. Această abordare este una liberală, spre deschiderea față de Occident.

Astfel a fost substituită interogația lui Montesquieu «*Comment pout-on etre persan?*», prin întrebarea «*Cum poți trăi în țările stalinismului?*»⁴. Această tabletă a lui Olăreanu descifrează enigma jurnalistului, scriitorului din țările socialiste în relație cu supraviețuirea în sânul unei astfel de societăți și ideologii, mai ales, fascinația unor intelectuali față de această insistentă și absurdă ideologie. Mai grav va fi atunci când ea (ideologia comunistă) va eșua, va cădea „*când milioane de oameni supuși acestei filosofii se vor întoarce împotriva ei (...), fiindcă în această filozofie succesul este parte integrantă a rationamentului, eșecul ar dezvălui eroarea dialecticii artificiale care a fost învinsă de realitate*”.⁵

Și ca o continuare a ideii anterioare, tableta „Paradiți de comunism” aduce în prim-plan războiul din Iugoslavia, dezastrul material și moral al unei regiuni apropiate de noi, dezastru care nu își găsește rostul în relație cu democrația, drepturile omului, etc., propovăduite de marile puteri occidentale sau transoceanice. Părerile, atitudinile lumii sunt contradictorii, la fel și ale comentatorilor români, aplicând teoria la două personalități române, Andrei Pleșu „paradit de comunism” și Octavian Paler. Și ce să înțeleagă „telespectatorul obosit, dar tenace” după miezul nopții, când despre Pleșu care a fost „*bucuros când americanii au intrat în Vietnam și nefericit când rușii au intrat în Afganistan!*”, când despre el, Paler care „*i-a tăiat-o scurt*”: „*eu nu!*”⁶

„*În privința războiului din Iugoslavia și a răspunsurilor la aceste întrebări, și la multe altele, diferă, ca să fim răutăcioși, de la un caracter la altul*”, constată Olăreanu.

Aceste două tablete și altele tratează tema politicului, altele se ocupă de lumea ca spectacol, lumea culturii și de evenimentul cultural.

Politicul se ilustrează prin două tabere ale noilor atitudini de după evenimentele din 1989. Unii anti-occidentali și alții înspăimântați de schimbările care se bănuiau ca vor interveni, afirmă: „*Există din păcate două Români: una încă puternică, brutală, resentimentară, și alta naivă, temătoare, i-aș spune chiar puerilă*”.⁷ Urmează pagini despre mineriadele, paradoxurile politicii românești, confruntarea de la Costești, din ianuarie 1999, fiind descrisă ca o „*stare jalnică a instituțiilor statului*” care s-au făcut de râs.

Scriitorul afirmă: „*Românii au mai fost bătuți în lunga lor istorie, dar parcă o bătaie ca la Costești n-au mai încasat niciodată. Singura consolare pe care o mai avem e că, cel puțin, au fost bătuți tot de ai noștri*”.⁸

Silviu Brucan nu se dă în lături să dea note în „*Catalogul cu note*”, „*politicienilor noștri la un post particular de televiziune*” fiind o rezolvare excelentă, după părerea autorului, pentru că ne deprindem „*să nu mai amânăm la infinit judecarea unui personaj public*”⁹, care odată ce a intrat în celebrul dans românesc „horă”, trebuie să își asume riscul „de a intra în colimatorul opiniei publice”, fiind posibilă primirea notelor mici, „proaste”. O astfel de metodă, constată scriitorul Olăreanu, ar fi necesară și „astăzi”, ducând la „*încheierea unor*

⁴ Costache Olăreanu. *Cum poți să fii persan*. Editura: Cartea Românească. București, 2002, p.144

⁵ Ibidem, p. 146

⁶ Ibidem, p. 149

⁷ Ibidem, p. 54

⁸ Ibidem, p. 117

⁹ Ibidem, p. 70

medii la fiecare sfârșit de mandat”, având scopul de a nu mai fi atât de „gogomani” în fața urnelor de vot.

Tableta „*Catalogul cu note*” se încheie cu o întrebare retorică venită din partea lui Teodor Mazilu, acum mulți ani: „*De ce să lichidăm lipsurile dacă putem învăța din ele?*”¹⁰, având o postură de înțeleghător, filosof, reticent, ușor cinic?!

Personajul caragialean, demagog, laș și fals patriot, ridicol, este reprezentat de „*Domnul Radu Vasile, cu aspectul său grav și solemn*” care „*s-a priceput să joace o lacrimogenă scenă de melodramă*”, șantajând cu demisia sa. Se știe însă că „*ridicolul n-a omorât și nu omoară pe nimeni*” în țara noastră. Spectacolul dizgrațios al sesiunii extraordinare a Parlamentului este demn de un Caragiale descriptiv: „*niște ciocoi*” sunt politicienii, „*niște măscărici intelectuali*” (George Pruteanu); șefii de partide fiind asemenați unor „*vulpi flocăite și spălăcite, făcând pe moartele și așteptând să fie aruncate în căruță, doar vor prinde și ele o coadă de pește*”. Totul este o satiră, un pamflet. Nici măcar ziariștii așa-ziși „*polemiști*” și pamfletari care au împrăștiat în jur urâtul mirosurilor abjecte, nu sunt iertați de pana acidă a lui Olăreanu.

Și ne putem întoarce la Valentin Silvestru care în încheierea lucrării „*Elemente de caragialeologie*” spunea: „*Ce este un satiric, altceva decat un om care urăște și disprețuiește partea urâtă a lumii și obiceiurile ei, stricătoare pentru lumea întreagă și pentru bunele ei obiceiuri? Ce este Caragiale, acest fenomenal de geniu (...) despre care s-a spus că și-ar iubi «eroii» (...) „Uite ce draguți sunt” sau „îi urăsc mă!”*”¹¹

V. Silvestru conchide „*Satira nu are trecut, nici viitor, ci un prezent veșnic și înverșunat*”. Acest prezent peren l-a inspirat de asemeni pe Caragiale, dar și pe prozatorul Costache Olăreanu, care face referiri comparative între perioada actuală și viața politică interbelică, „*lăudată pe bună dreptate*” având și ea, totuși, explicațiile ei. Gazetarul trece la spațiul public analizând comportamentul snob sau voit ipocrit, ori la descrierea libertății înțeleasă „*altfel de cum se cade*”, determinând cititorul la meditație.

Rolul unor concluzii etice sau estetice revine tabletelor: „*Oftatul telegenic*”, „*Să râdem cu mersul trenurilor*”, „*Tante Eugenia și lozincile*”, „*Conul Mișu*”, „*De ziua eclipsei*”, „*Amintiri clujene, Sanki*”, „*Despre horoscop*”, „*Pantaloni de tablă*” și „*Se poate vinde un Lenin?*”.

Volumul de publicistică începe cu tableta intitulată „*Despre zâmbet*”, fiind o lecție de pedagogie comportamentală. „*Ce poate fi mai frumos, mai atrăgător, mai de bun simț și mai civilizat, etc. decât un zâmbet atunci când trebuie, și nu unul „perpetuu al prostului din născare, mulțumit de sine și imperturbabil la orice schimbări din afară?”*”¹²

Simțim parcă „*mutra*” vânzătorilor dinainte de '89, fără comentarii, care se perpetuează și astăzi pe la noi; de unde zâmbetul larg și primitor al celor din comerțul occidental, cum îi spune autorul „*toată gama zâmbetelor posibile*” cu care te întâmpină, sigur și în interesul de a prospera activitatea lor. Dar la serviciile publice?

Vai, câtă importanță au cei care trebuie să fie servii noștri: Nici „*o țară a surâsului*” nu dorim, dar nici aceea totală indiferență, blazare...

Finalul descrie scena unei cozi la varză, pe un frig cu lapoviță și un vânzător, care nemaiputând răbda frigul și mizeria, strigă precum un Mitică surâzător:

– „*Vai, da' de ce vă înghesuiți? Vă rog, luați loc la mese!*”¹³

¹⁰ Ibidem, p. 71

¹¹ Valentin Silvestru. *Elemente de caraleologie*. Editura: Eminescu, București, 1979, pp. 253-255

¹² Costache Olăreanu, op. cit., p.11

¹³ Ibidem, p. 161

Din altă tabletă reiese că Tante Eugenia joacă un adevărat rol de comedie. Ca să acopere averea de altădată pizmută de noul regim („o căsoaie plină cu mobilă veche și covoare de preț, două automobile în garaj”). Tante Eugenia creștea găini, rațe, afișa o mizerie de nedescris în curte, iar pentru lume, din cocheta de altădată, era „*un fel de muma pădurii, cu niște rochii rupte pe ea, cu căciulițe de lână pe cap, chiar vara, îndesate pe urechi.*”¹⁴ Tot ea îl „primea de la poartă ca o nebună dezlănțuită cu «*Trăiască tovarășul Stalin și poporul rus!*» sau «*Jos mâinile de pe Coreea!*» și «*Moarte imperialiștilor americani!*» apoi în bucătărie după ce închidea ușa «*Ia și tu și mănâncă puțină iahnie de fasole și un dovlecel umplut!*»¹⁵ Cu nostalgie își amintește autorul de „lozincile mobilizatoare” și „comestibile” ale mătușii sale.

Umorul și satira sunt ținta „Oftatului telegenic”. Un șofer a avut curajul să-l trezească pe demnitarul comunist din nesimțire, replica lui fiind: „*Vă spun eu tovarășe ministru! Oamenii oftează ca să nu sape. Uite-așa!*”¹⁶ Acest eveniment s-a desfășurat prin 1971, când s-a demarat de către Ceaușescu, minirevoluția culturală.

Snobul actual, când s-a văzut cu pantofi de piele, cu tot felul de modele, tocuri, fiind purtați de ambele sexe și de toate vârstele, când trebuie și când nu trebuie (la piață, prin tramvai, îmbrânțiți, etc.); consideră că „am intrat cum s-ar zice, în rândul lumii”. Un adevărat spectacol are loc și pe la recepții: „*Ce mai contează că n-ai «manere», că nu ești în stare să duci o frază până la capăt, că pronunți „Kioln” și „Miunhen”, că plescăi când mănânci (...) ori că tai sarmalele cu cuțitul?*”

Concluzia este că „pantoful (...) te face să te uiți la ceilalți ca la niște biete bărci părăsite”.

Scriitorul ne invită „Să râdem cu Mersul trenurilor!” Totul a pornit de la trenul Esperanto spre Sibiu. Și de aici întrebarea : „*mergem spre Moldova cu Trei Ierarhi, la Botoșani cu Eminescu, la Oradea cu Avram Iancu, la București cu Traian sau cu Petofi?*”¹⁷ Învățăm istorie, geografie, cultură din Mersul trenurilor? Rău am mai ajuns!

Ne mai surprinde o lecție de comportament pe care mama i-o dă copilului, la Huși, care-și rupea la joacă mereu pantalonii : „*O să-ți fac pantaloni de tablă!*” Cel mic fugea la tinichigiu să vadă din ce tablă îi va face pantalonii: din cea de „fărășe” sau din cea de la „burlane”. Grozavă idee!

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

Academia Română. (2006). *Dicționarul general al literaturii române*. București, Editura: Univers Enciclopedic.

Olăreanu, Costache. (2002). *Cum poți să fii persan*. București, Editura Cartea Românească.

Olăreanu, Costache. (2002). *Frica*. Pitești: Editura Paralela 45.

Pârjol, Florina. (2014). *Carte de identități*. București, Editura: Cartea Românească.

¹⁴ Idem

¹⁵ Ibidem, p. 40

¹⁶ Ibidem, p. 35

¹⁷ Idem, p. 35

Popescu, Cristian Tudor (2000). *România abțibild*. Iași, Editura: Polirom.

Silvestru, Valentin. (1979). *Elemente de caraleologie*. București, Editura: Eminescu.

DADA IN "THE HEART OF WORDS"

Elena Monica Baci, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The word represents an opportunity for the Dadaists, a chance to get rid of all the dirt of the world in order to rebuild another world where everything is assumed. The new world that the poet creates is autonomic and it does not need anyone and anything, neither history nor the future, being born out of a laugh that springs out of the human nature. In this paper we want to reveal some ideas regarding the philosophy of Tzara and the Dadaists in order to understand better the complex phenomenon that was dada.

Keywords: *dada, language, poetry, laughter, thought*

"Dada is the heart of words. Everything has its word, but the word has become a thing in itself. Why cannot I find it myself? Why could not the tree rather be called Plouplouche Plouploubache when it's raining? "

Hugo Ball, Zurich, July 14, 1916

*Le mot représente pour les dadaïstes une occasion, un chance de défaire le monde de toute la saleté et de reconstruire un autre monde où tout est assumé : « Je revendique mes propres bêtises, mon propre rythme et des voyelles et de consonnes qui vont avec, qui y correspond qui soient les miens [...]. Je ne veux pas des mots inventés par les autres ».¹ C'est l'unité suffisante autour de laquelle rayonne la création dada, il n'y a pas besoin des phrases, symboles, parce que le mot seul est porteur du sens de la vie. Il faut donner aux mots l'autonomie nécessaire pour surprendre *poétiquement* par la brutalité de leurs associations inattendues. Les images se dissolvent au profit des mots qui sont eux-mêmes des images. Pour Tristan Tzara la pensée est dans les mots qui prennent vie dans la bouche ou se forment, « y puissent une chaleur humaine, se moulent dans l'intimité des organes, en surgissent loin de toute géométrie desséchante parce que abstraite »²*

Un acte imprévu, subit par le poète le fait connaître la vie, mais ce n'est pas d'apprendre, mais de vivre « la vie » Il dépasse l'ordre moral et intellectuel, celui de sujet-poète à l'objet-événement pour devenir l'engagement total du poète envers la vie, son identification avec elle.³

Chaque phrase doit « exploser » et les modalités de réalisation proposés par le programme dadaïste étaient surprenantes: une blague écrasante, le sérieux profond, l'enthousiasme de principe, par la modalité même d'imprimer la création.

Le rire de Tzara est devenu légendaire signifie la profonde adhésion à l'homme et à l'existence, refus de valeurs d'établissement, détachement, et scepticisme. Joie du scandale,

¹ Hugo Ball, *Dada a Zurich*, traduction de l'allemand et notes de Sabine Wolf, Nouvelle édition revue et corrigée, Les presses du réel, 2006, p.9

² Texte de présentation de *La Fuite* de Tristan Tzara, paru dans *Labyrinthe*, 15 février 1946, n° 17., Fondes Michel Leiris, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris

³ « *Le poète doit être en parfait accord avec sa vie parce que sa poésie est la vie et la vie est la poésie, par son sentiment profonde tient à la transformation du monde en un monde où l'homme puisse à nouveau être entièrement d'accord avec lui-même.* » Manuscrit TZR 358, Poésie latente et poésie manifeste, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris

joie de celui qui n'a rien à perdre, à regretter, joie complète de vivre sans contraintes traduit par des bouffonneries, absurdités et grotesque, Dada voulait faire parler de soi et ériger la dérision au rang de culte. Son humour n'est pas contagieux et souvent ne faisait rire que les dadaïstes du cénacle dada parisien. « Idiot, farceur, fumiste », comme s'est lui-même proclamé, Tristan Tzara, cherche à intriguer, à semer la révolte dans le monde artistique en général. En témoigne la production de Duchamp : *La Joconde*, une reproduction du célèbre tableau emparé d'une paire de moustaches, ainsi que le geste de Picabia d'appeler une tache d'encre *La Sainte Vierge* etc.

L'élémentaire prône et l'art pourrait l'être quand il n'y a pas de philosophie, quand il se construit avec ses éléments propres « *Se laisser infléchir par les éléments de la création c'est être artiste. Les éléments de l'art, l'artiste seul peut les découvrir. Ils ne relèvent pas de l'arbitraire personnel ; l'individu n'est pas une entité séparée et l'artiste est l'interprète des énergies qui mettent en forme les éléments du monde* »⁴. L'absurde devient une conséquence, un reflet d'une absurdité encore plus grande -celle du monde qui doit lui être incluse et qu'il doit exprimer. Tristan Tzara explique que c'est ainsi que la poésie a cédé la place à l'action et l'action s'est confondue avec la poésie. Le public a un rôle important dans la création, car Dada n'exista que pour et par lui et a pris naissance de sa résistance et s'est nourri de ses réactions. Avec une bonne connaissance de la psychologie des masses, les dadas conduisaient le dialogue avec leurs victimes pour pouvoir ensuite en conturer leur philosophie. C'était important de trouver le seuil exact duquel le spectateur de passif devint actif indépendamment de sa volonté et les moyens pour y parvenir. N'oublions pas que la première manifestation collective de Dada c'est une soirée poétique dans un cabaret où se réunissaient l'avant-garde intellectuelle de Zurich. Faire agir le public l'amener à se manifester par des injures, bruits et gestes sans signification, Dada voulait réduire à un tabula rasa toute notion du Beau, et du Bien et travaille avec toutes ses forces pour instaurer l'Idiot.

Par une analyse minutieuse les dadas recueillaient les échos de leurs actions, non pas seulement en France, mais dans les revues du monde entier⁵. Les critiques étaient nombreux, Rachilde en tête, mais rien ne pouvait intervenir car dada avait un scénario parfait : insultait, provoquait, recevait les coups avec beaucoup de gentillesse et le public voulait chaque fois répéter l'expérience de l'aliénation.

La poésie est pour dada un des signes par lesquels l'homme se manifeste, n'a pas de but en soi, n'est pas un fin mais un passage, une activité en devenir. Dada pose le problème de la poésie sur les bases du devenir humain lui a enlevé son caractère d'activité privilégié.⁶ Plus un acte purement intellectuel, elle signifie un état d'esprit et retrouve sa fonction d'origine « poiesis », un acte qui implique la participation du corps entier. La scène de la vie se confond avec celle de l'écriture et avec celle du théâtre qui n'est guère celle de la logique fondée sur la linéarité.

⁴ R. Hausman, H. Arp, I. Pougny, Moholy-Nagy, *De Stijl*, no. 10, Berlin, oct. 1921, traduction de Marc Dacy et Corrine Graber

⁵ , « *La presse procure un grand divertissement aux intimes du cénacle [Picabia] celui de collectionner les coupures : on a même préposé à cet emploi un secrétaire bénévole-Marie de la Hire* » Francis Picabia, TZR 764, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris

⁶ Manuscrit, *Manifeste dada 1918*, dans *Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie*, 4-ème édition, texte de Tristan Tzara, réalisation Raoul Auclair, supervision Marcel Lupovici, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris p.28

Raoul Hausmann, dans « Courrier Dada » précise le fait que la poésie du présent a trouvé la nouvelle objectivité des choses et de l'espace de vivre, elle n'est ni POUR ni CONTRE ni classique ni romantique ni surréelle, elle intègre l'ÊTRE et elle EST.⁷ Tzara présente la poésie non comme une activité d'ordre esthétique, mais comme résultat de la transformation de la vie opérée par la pensée. Il introduit une double distinction entre deux couples d'opposées liés de très près, mais non confondus : il distingue la poésie, moyen d'expression et la poésie création de l'esprit d'une part, la pensée dirigée et la pensée non dirigée d'autre part. Cette double opposition se maintiendra pendant toute la création de l'auteur avec diverses modifications et représente sa pensée sur l'homme et sa faculté créatrice.

La *poésie activité de l'esprit* est répandue par l'ensemble des choses et des êtres plus ou moins conscients dans un individu donné, par contre la *poésie moyen d'expression* est dirigée vers un but précis qui sous la forme excessive aboutit à la description des sentiments ou même de choses et de sciences qui permet l'expression dans un langage orne des idées.

Les deux termes de pensée dirigée et pensée non dirigée, Tzara a emprunté de C.G.Jung (Les Métamorphoses et les symboles de la libido, 1927) et nécessitent une clarification : la pensée dirigée est un processus d'adaptation au milieu, qui engendre le progrès scientifique et donc une certaine forme de connaissance. Cette forme rigoureuse de la pensée use d'un langage logique, de ce penser résulte la poésie- moyen d'expression, celle qui vise à suggérer une idée, un sentiment c'est le produit de l'art concret, selon des particularités de pays, des époques, etc. La pensée non dirigée se formule en images, un état de rêverie quand on ne pense à rien, ou bien dans le rêve. De ce mode de penser résulte la poésie –activité de l'esprit qui caractérisaient après Tzara les peuples primitifs.

La comparaison de la poésie avec le « cheval de Troie » est bien suggestive car elle livre maintenant des multiples confusions et apparences difficile à se faire comprendre, résultat désirable pour les dadaïstes. En bouleversant l'oratoire, Dada réclame la spontanéité au sein de la communication interhumaine, il s'adresse à l'acte poétique qu'il faut coïncider avec l'acte dada. « S'il l'a jeté bas de son socle c'est pour que la poésie, poétise la rue, comme les cris de la rue et son mouvement avait pénétré dans son royaume » Ce qui n'a jamais été considéré comme poétique a maintenant la chance s'y inscrire car les limites sont trop subtiles sinon inexistantes.

Dans « Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie »⁸, Tristan Tzara, considère que la revue de Paul Eluard « Proverbe » a traité le problème du langage dans la période dada le plus cohérent de toutes les revues dada. En renonçant à la syntaxe et aux contraintes grammaticales, des nouveaux lieux communs apparaissent qui sont le miroir d'un langage plus significatif que celui de la littérature savante, plus proche du populaire mais dotés d'un pouvoir d'incantation qui est celui de la poésie.

« Je déteste l'artifice et le mensonge, je déteste le langage qui n'est qu'un artifice de la pensée, je déteste la pensée qui est un mensonge de la matière vivante, la vie se meut en dehors de toute hypocrisie »⁹ Le langage par sa formation est le résultat d'une symbolisation, d'une association, d'une identification et d'une interprétation métaphorique dont le fonctionnement n'est plus connu¹⁰, car il est devenu dans les mains dada un explosif qui renvoie au chaos, en

⁷ Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Editions Allia, Paris 2004, p 158

⁸ Manuscrit « *Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie*, 7-ème édition, texte de Tristan Tzara, réalisation Raoul Auclair, supervision Marcel Lupovici, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, p.5

⁹ Manuscrit TZR 645, *Fragment sur le suicide*, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris

¹⁰ Manuscrit TZR 358, *Poésie latente et poésie manifeste*, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris

dynamisant toute hiérarchies entre les choses ; il donne maintenant la parole à tout sans rien demander .

Instrument de destruction que de construction, signe de la liberté, le langage est attaché à la plus profonde cellule de l'humain où la pensée ne se laisse plus emprisonner, vagabonde sans contraintes et sort à l'extérieur dans son état pur. Alfred Jarry, quelques années auparavant avait déjà expérimenté la dislocation du langage, dans le domaine théâtral, mais Tzara agrandit cette crise par la destruction de la forme syntaxique, opère des changements dans l'élément primordial de la représentation grammaticale-la proposition. Cette action entraîne la mise en question de la logique d'une proposition comme principe de la pensée, mais peut donner naissance à un nouveau langage.

Tzara met ainsi en scène une nouvelle logique qui s'appuie sur un système conceptuel original, il ne témoigne pas de son temps, mais il s'agit et rêve son temps.

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

Tristan Tzara –l'oeuvre

TZARA Tristan, *Opere complete* , Editura Flamarion, Paris, 1975.

TZARA Tristan, *Doua zeci și cinci poeme*, Editura Vinea, [București](#), 1998.

TZARA Tristan, *Șapte manifeste DADA, Lampisterii, Omul aproximativ, 1925-1930*, Versiuni românești, prefața și note de Ion Pop, Editura Univers, București, 1996.

TZARA Tristan, Manuscrits TZR 358, *Poésie latente et poésie manifeste*, Bibliothèque Jaques Doucet, Paris

TZARA Tristan , *Manifeste dada 1918*, dans *Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie*, 4-eme édition, texte de Tristan Tzara, réalisation Raoul Auclair, supervision Marcel Lupovici, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris

TZARA Tristan , Manuscrit TZR 645, *Fragment sur le suicide*, Bibliothèque Jaques Doucet , Paris

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

HUGO Ball, *Dada à Zurich*, traduction de l'allemand et notes de Sabine Wolf, Nouvelle édition revue et corrigé, Les presses du réel, 2006

RAOUL Hausmann, *Courrier Dada*, Editions Allia, Paris 2004

R. Hausman, H. Arp, I. Pougny, Moholy-Nagy, *De Stijl*, no. 10, Berlin ,oct. 1921, traduction de Marc Dacy et Corrine Graber

**BIOGRAPHY AND FICTION'S COMMON THEMES AT RADU PETRESCU,
COSTACHE OLĂREANU, MIRCEA HORIA SIMIONESCU**

Dan Pătrașcu, PhD, "Mihai Eminescu" National College, Buzău

Abstract: The article proposes both the review of Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu and Costache Olăreanu's some illustrative texts from a predominantly perspective of themes and ideas, and the research of the self-interpreting resources which lie within each piece of writing. The literary works of these writers have got a strong component of the established epic formulas representation. However, their novels (even if their authors call them like that) are susceptible to become a new species, heterogeneous, in which the diary contribution is decisive. These writers are not only connected to each other by the epic formulas and the integrating vision of their works, but we can also notice biographical and fictional common topics, which can be found in their texts. Moreover, the diary and the autobiographical novels hint at mutual friends, common experiences, the diary's author becoming a character in his friend's diary and vice versa. The common themes regard love, writing, reading, transcripts of the real, but also fantasy elements of an interior, sensitive meteorology.

Keywords: biography, novel, fiction, diary, theme

Analiza unor texte reprezentative ale scriitorilor Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu și Costache Olăreanu dintr-o perspectivă preponderent tematică și ideatică precum și o cercetare a resurselor (auto)interpretative pe care opera fiecăruia dintre aceștia le are conținute în sine ar putea fi un punct de plecare pentru o cercetare mai amplă legată de influențele reciproce reflectate în formulele epice abordate și imaginarul specific jurnalului. Opera scriitorilor târgovișteni are o solidă componentă a reprezentării formulelor epice consacrate. Romanele lor sunt însă (chiar dacă autorii lor le numesc astfel) pre-dispuse să devină o specie nouă, care înglobează experiența jurnalului sau a altor formule epice: Radu Petrescu - *Sinuciderea din Grădina Botanică*, *O singură vârstă*, *Didactica nova*, Mircea Horia Simionescu - *Învățăture pentru Delfin*, *Licitația*, *Redingota*, *Nesfârșitele primejdii*, Costache Olăreanu - *Confesiuni paralele*, *Avionul de hârtie*, *Cvintetul melancoliei*.

Pe de altă, literatura scriitorilor târgovișteni este creată din perspectiva totalității, a unui *summum* care înglobează, într-un exercițiu inter-textual toate scrierile de la jurnal până la roman. Cazul lui Radu Petrescu este definitoriu (dar nu singular) pentru ceea ce înseamnă construcția unei opere care se naște printr-o jalonare conștientă de către autor în cele mai mici detalii a devenirii acesteia. Volumele (romane sau decupaje ale jurnalului) sunt scrise, apoi rescrise și recompuse în ideea de a alcătui un singur text, care să poată fi citit în diversitatea unificatoare a unei singure cărți (definitoriu pentru viziunea și evoluția ulterioară a operei este volumul *Proze*, apărut în anul 1971 și care include *Didactica nova*, *Sinuciderea din Grădina Botanică* și fragmente de jurnal). O astfel de formulă inițială, tipar pentru compunerea operei proiectate poate fi observată și la Mircea Horia Simionescu (tetralogia *Ingeniosul bine temperat*) și la Costache Olăreanu (*Confesiuni paralele*, *Ucenic la clasici*, *Ficțiune și infanterie*).

Textele scriitorilor târgovișteni tind către ștergerea granițelor dintre biografie și ficțiune, prin inovarea unor formule epice, care par inexplicabile pentru timpul în care au apărut, dar care privesc astăzi retrospectiv, cu instrumentarul paradigmatic contemporan, pot fi considerate fără rezerve ca aparținând postmodernismului. Aceste noi formule epice au, la fiecare dintre cei menționați, locuri comune și elemente care le diferențiază. Sunt însă de

remarcat elementele eterogene care vizează interferența romanescului cu biograficul. În acest sens, traseul operei târgoviștenilor are ca punct de plecare jurnalul și punct terminus romanul sau (cum este cazul lui Radu Petrescu) o fundamentare teoretică a literaturii (*Meteorologia lecturii*) sau un exercițiu postmodern de literatură așa cum reușește Mircea Horia Simionescu în *Dicționar onomastic*. Radu Petrescu pare de departe cel mai consecvent cu ținerea jurnalului, cu rescrierea și multiplicarea acestuia într-o gamă variată a speciilor ficționalului. Nu doar formulele epice și viziunea integratoare a operei îi apropie pe scriitorii târgovișteni. Se pot observa teme comune biografiei și ficțiunii, care se regăsesc în textele lor; mai mult, referințele din jurnal sau din romanele autobiografice se fac la prieteni comuni, întâmplări comune, autorul de jurnal devenind personaj în jurnalul prietenului și invers; referințele în textele ficționale se fac la numele reale, care pot fi recunoscute cu ușurință din jurnalul propriu sau al prietenilor. Temele comune vizează iubirea, scrisul, lectura, transcrierea realului, dar și elemente ale imaginarului unei sensibile meteorologii interioare (forma norilor, culoarea cerului, chipurile celor pe care-i întâlnesc, cursurile la care asistă).

Scriitorii târgovișteni transcriu pasaje din jurnalul prietenilor în propriile cărți, pasaje recognoscibile, care pot oferi perspective diferite asupra unei întâmplări, unui gest sau care conturează din unghiuri diferite personalitatea acestora. Prietenia, ca element tematic comun al jurnalelor târgoviștenilor, devine un punct ferm de referință pe tot parcursul desfășurării textuale. În *Trei oglinzi* (transcrierea notațiilor zilnice a jurnalului anului 1946), Mircea Horia Simionescu îi face un portret lui Radu Petrescu: „Trebuie să fii foarte atent, urechea ciulită și privirea aproape de gest, furișată spre latura luminoasă a profilului pentru a-ți putea da seama de valoarea spuselor lui Radu. El spune uneori lucruri cărora nu le afli gravitatea decât dacă i-ai urmărit îndeaproape fraza dinainte sau șirul dinaintea înaintelui”¹. Într-o notație datată 5 mai 1975, Radu Petrescu notează că Mircea Horia Simionescu îi telefonează pentru a-l anunța că a terminat de scris *Dicționarul*: „Am anunțat-o întâi pe mama, care mi-a făcut mâna și apoi pe tine, căruia îi datorez faptul că sunt scriitor”². Atent, jurnalistul notează pentru eternitate și ora aproximativă la care prietenul său a încheiat manuscrisul „înseamnă că a încheiat cartea aproximativ, în seara asta, la ora 8”, declarându-se copleșit și socotind cu modestie că nu merită aceste cuvinte, bănuind că este vorba probabil, de o *pedagogie prietenească* menită să fortifice în el voința de a lucra și continuă: „De altminteri, dacă nu aș fi avut fericirea să ne împrietenim la Târgoviște, cum aș fi arătat astăzi? Cu cine aș fi putut comunica acolo întru poezie, cine mi-ar fi ținut viu sentimentul limitelor și al aspirațiilor mele prin prezența, prin scrisul său? Un om singur pe câmp este totdeauna gata să-și piardă conturul, să devină câmp. Un alt om lângă el și iată-l delimitat, forțat să aibă conștiința delimitării sale, a unicității sale”³.

În *Ucenic la clasici*, Costache Olăreanu citează dintr-un fals jurnal al lui Radu Petrescu, veritabile exerciții de imaginație, perfect adaptate stilistic, dar și profilului literar al prietenului: „Din *Jurnalul imaginar al lui Radu*: Remarc o muscă așezată pe tabloul lui Van Gogh, exact în mijlocul pieței muiată în galben. Imobilitatea muștei contrastează violent cu trepidația materiei din jur. Continuu lectura din Dominique de Fromentin în patul răvășit, sub plapuma care se trage mereu spre podea. Îmi așez mai bine perna sub cap. Dar arunc volumul curând pentru că va trebui să fiu la o întâlnire înainte de ora 12. Mângâi în trecere creasta bătrânului ceas deșteptător C.F.R., mă spăl, mă îmbrac, mănânc ceva. [...]. În mijlocul pieții a aterizat forțat un avion I.A.R. atins probabil, în luptele aeriene de deasupra orașului. Cei

¹ Simionescu, Mircea Horia, *Trei oglinzi*, Editura Cartea românească, 1987, p. 199.

² Petrescu, Radu, *Jurnal, Ediție integrală*, Editura Paralela 45, 2014, p. 879.

³ Idem

câțiva curioși stau în jurul lui, pun mâna, își trec degetele prin găurile făcute de gloanțe. Piața are în câteva locuri pavajul scos. Un copac s-a dezbrăcat de frunze. Pentru că bate puțin vânt, se aude cum o aripă clănțâne din încheieturi.”⁴

Portretul lui Mircea Horia Simionescu este, prin opoziție cu imaginea candidă a amicului Radu, realizat în tușe groase, prietenul este acuzat că-și etalează deliberat-ostentativ jurnalul pentru a-i face astfel reproșuri și a-l avertiza astfel. Este o stare consemnată ca atare, fără legătură cu ceea ce înseamnă prietenia lor: „Relații nu prea bune cu Țoncu. E prea tabietos, prea cu program, prea ipohondru. Delicatețea lui e destul de veninoasă. N-o să uit cum își lăsa la vedere caietul de jurnal în care scria multe din nemulțumirile lui la adresa mea, pentru ca eu să le citesc și să iau aminte. Seara, Radu și Adela se țineau de mână”⁵. Pe de altă parte, același Țoncu este surprins într-o notație peste câteva pagini, cu un gest care răstoarnă afirmațiile anterioare: „Criză de lumbago. Abia mă mișc. [...] Azi împlinesc 20 de ani. Țoncu îmi aduce bomboane. Cu greu mă dau jos din pat. La stația C. A. Rosetti leșin. Sunt cărat pe brațe în cofetăria Scala.”⁶. În *Cvintetul melancoliei*, pe care autorul îl subintitulează roman, Mircea Horia Simionescu este prezentat sub semnul și mijlocele destul de transparente ale ficțiunii: „Dar să-ți spun și alte lucruri despre el. A rămas același prozator ingenios pe care îl știi (de altfel, tetralogia din care i-au apărut deja două volume se și numește *Ingeniosul bine temperat*). E un scriitor pe care-l invidiez pentru originalitatea lui. Are darul de povestitor al lui Ghica, stilul Odobescului, imaginația unui Urmuz. Și ce prieten! Tu înțelegi mai bine decât oricine când spun că este un prieten *modelator*. Ca și Radu, de altfel. Am învățat de la ei mai multă artă literară decât dacă aș fi citit sute de cărți!”⁷

În 1946, Mircea Horia Simionescu notează în jurnalul său: „*Duminică, 6* Mi-e dor de Costache, pierdut în acel oraș trist, cu, oameni blegi de oboseală și case căzute pe spate unde se simte ca un Ovidiu în cetatea Tomis cum îmi scria deunăzi”⁸. Și iată (și) o referință în *Jurnalul* lui Radu Petrescu la scena leșinului lui Costache Olăreanu, datată, recuperată astfel „istoric”, în strânsă legătură cu propriile întâmplări de deunăzi: „2 iulie Ieri n-am notat despre leșinul lui Costache, despre senzația groaznică cu care m-am despărțit de Adela, după drumul obișnuit la Herăstrău, nimic despre vizita lui P. C. Așteptând-o astăzi, la 12, să o conduc la mătușa ei din blocul Colțea, și învărtindu-mă prin jurul cinematografului Aro, doream din tot sufletul să nu mai vie. Azi-noapte m-am despărțit de ea amețit de durere, o durere fără motiv. Dar toate se mistuie la un surâs uman al ei [...]”⁹. În mare parte, ca temă a jurnalului, iubirea este o expresie a unei stări pe care autorul de jurnal o consemnează în seria întâmplărilor comune la început, apoi din ce în ce mai acut resimțite. La Radu Petrescu sentimentul iubirii este transcris în desfășurare, ca un amestec de spații, vis și realitate, gesturi și ipostaze ale femeii iubite. Personajul Adela din *Jurnal* consolidează o poveste de dragoste împlinită în cel mai înalt sens al expresiei. Chipul femeii iubite este o constantă care traversează jurnalul și volumele decupate din jurnal (transcrieri/rescrieri ale jurnalului) în *Oceanul întors*, *Părul Berenicei*, *A treia dimensiune*. La aceasta se adaugă gesturile, întâmplările, bucuriile trăite în preajma copiilor Iorguțu și Ruxandra, adevărate personaje ale jurnalului. Tatăl consemnează atent toate gesturile pline de grație și geniul copilăriei, se preocupă de conservarea desenelor micuților pe care le cataloghează sau le înrămează. Jurnalul este din această perspectivă un

⁴ Olăreanu, Costache, *Ucenic la clasici*, Editura Allfa, 1997, p. 50.

⁵ Olăreanu, Costache, *Ucenic la clasici*, Editura Allfa, 1997, p. 51.

⁶ Olăreanu, Costache, *Ucenic la clasici*, Editura Allfa, 1997, p. 54.

⁷ Olăreanu, Costache, *Cvintetul melancoliei*, Editura Cartea românească, 1984, p. 221.

⁸ Simionescu, Mircea Horia, *Trei oglinzi*, Editura Cartea românească, 1987, p. 13.

⁹ Petrescu, Radu, *Jurnal, Ediție integrală*, Editura Paralela 45, 2014, p.81.

text despre vârstele copiilor, pe care îi observă crescând și cărora încearcă să le fie un tată cât mai bun. În acest sens jurnalul își conține propria didactică a unei paternități care se analizează pe măsură ce se produce. Toate gesturile tatălui alcătuiesc un breviar al didacticii paternității, scris în simultaneitate, unic în literatura română. Cuvintele, desenele, povestirile, fragmentele de cuvinte (atunci când învață să vorbească) sunt adunate în mici fotograme textuale care desfășurate dau coerența unei pelicule despre întâmplările primei copilării, scriitorul este un tată care transferă în text cu maximă atenție mișcările a două ființe ce gravitează în preajma și în ființa celui care scrie.

Ileana, personaj în *Didactica nova*, este o prezență cât se poate de reală într-o notă a *Jurnalului* din 1949: „Îi spun că la 10 ani am iubit-o în secret și, după ce o întreb ce face la Târgoviște, fiindcă mi se plânsese că se plictisește acolo, i-am propus să împartă cu mine camera pe care o voi avea-o peste, să zicem, o lună. Spun asta pe jumătate serios, pe jumătate râzând, însă ea (și notez aceste lucruri pentru că Ileana este cea mai veche cunoștință a mea, aveam când am cunoscut-o nu mai mult de 4-5 ani și ea 3-4) îmi răspunde, cu un calm care m-a făcut să cad pe spate de mirare, fiindcă întrebarea mea fusese, e adevărat, pe jumătate serioasă, dar numai în ton, și nu și în intenție, că e gata să mă urmeze”. Îndrăgostitul-copil de altădată este uimit acum să constate cât de ușor se poate împlini un vis. Și finalul acestei povești adevărate de dragoste este consemnat în aceeași notație de jurnal, cu rafinamentul stilistic specific radupetrescian: „[...] ședeam în fața ei, așezat pe podea pe un teanc de cărți și ea pe marginea patului și, stăpânindu-mi emoția și dorindu-mi să știu pentru acest caiet până unde am înțeles bine întâmplarea și vorbele ei, am întrebat-o ce va spune familia ei. Mi-a răspuns că nu va fi nicio dificultate, că se va aranja. Aici, foarte liniștit, am schimbat vorba și am condus-o până la tramvai (încă mai ploua) fără să mai fac vreo aluzie la mica scenă, care astfel a rămas suspendată și absurdă, ca o încrucișare bruscă de pumnale și o despărțire la fel, însă dându-mi și acel sentiment (la fel de absurd) de euforie pe care-l ai două clipe după ce un automobil în viteză te-a atins cu aripile lăsându-te înfiorat de moartea atât de apropiată, dar și nebun de mulțumire că ai scăpat”¹⁰. În *Didactica nova*, aceeași Ileana este o ființă eterică, o iubită perpetuă și cea care se proiectează în prezent în tot ceea ce face, o ființă de mitologie care seamănă în datele ei esențiale cu Dora din romanul *Matei Iliescu*: „În 1946, la colegul meu R., am privit mult timp pe Ileana dansând într-o mare mulțime. Eram într-un colț al încăperii din stânga vestibulului, alături de nu știu cine, afară ninge grozav și-mi ziceam iată cea mai veche cunoștință a mea, o persoană de mitologie, cu siguranță, oare ce-i aparține în mine? Pe ființa ei de atunci, din Mihai Bravu, în chip firesc și fără să-mi dau seama s-au creat complicații pe care se sprijină acum prezentul meu, amprenta ei impalpabilă trebuie să existe în tot ce fac, în fiecare gest. Astfel, îmi ziceam, și ea, continuai, este într-un fel una dintre forțele care m-au produs și mă produc în perpetuitate”¹¹. O explicație pentru atitudinea din jurnal o găsim în același paragraf, metaforică expresie a intangibilului lumii ideilor: „Dar ea nu știe! adăugai apoi râzând. Toate acestea sunt adevărate nu pentru aici, unde se dansează, ci pentru aerul în care dansează Ideile, făpturi mari de lumină frunzoasă, pe care nimeni niciodată nu le poate lua în brațe, din fericire”¹².

Jurnalele sau volumele rezultate din transcrierea jurnalului stau sub semnul prieteniei ca efuziune creatoare și sunt pline de referințe la întâlniri, discuții, cărți, viață *dimpreună* sub semnul unei existențe împărtășite, a unei permanente descoperiri a lumii și a celui alt sub revelația cărților și a culturii: „**8 mai** La 9,30 ajung la Țoncu, ce-mi dă un jurnal al lui dintre

¹⁰ Petrescu, Radu, *Jurnal, Ediție integrală*, Editura Paralela 45, 2014, p.81.

¹¹ Petrescu, Radu, *Didactica nova*, Editura Eminescu, 1971, p. 110.

¹² Petrescu, Radu, *op. cit.* p. 111.

23 februarie și 19 aprilie, interesant ca tot ce face el. Adorm către 1:30 noaptea. Ar fi atât de interesant, îmi spuneam în timp ce mă chinuia insomnia, repetând o afirmație mai veche a mea, să nu mă gândesc decât la un singur lucru pe zi”.¹³ Jurnalul este deschis, prietenii și-l împrumută, este o modalitate de a-l cunoaște pe celălalt, de a-l lumina diferit, din perspectiva îmbogățită a scrisului și a creației. Scriind jurnal autorii lui sunt conștienți că într-un fel sau altul construiesc o operă. Conștiința scrisului și conștiinciozitatea notațiilor zilnice sunt elemente care exprimă la acești scriitori raportul care se stabilește între disciplina consemnării zilnice și puterea de a edifica o operă.

Structura de imagini a jurnalului reprezintă un teren fertil pentru imaginarul ficționalului (structuri imagistice transpar în romane, unificând astfel latura biografică și ficțională). Puterea de sugestie a imaginii devine un fundal pentru considerații de profunzime metafizică: „2 iunie [...] Aurul tare al soarelui, printre copacii acum de un verde adânc, mugitor de seve pompate cu vigoare neîntreruptă din pământul apăsător și dulce; o mică femeie în șort care strângea pe apa lucie-violetă, umflată ca un sân, pânzele bărcii; o tânără în maillot, cu zgârieturi pe coapsele roz, care aleargă cu niște vâsle, și în fine, perechile care, pe nisip roșu, între arbori, joacă tenis, cu destindări elegante ale corpului... Moartea ar fi ceva oribil dacă viața s-ar face numai din asemenea clipe de paradis. Din fericire...”¹⁴ Temele existențiale traversează jurnalul, rezultând de cele mai multe ori firesc din întâmplările vieții, din peisajele pe care le observă, prelungiri în scris ale unor stări revelatorii, constatări ale unui parcurs ideatic pe care însuși textul jurnalului îl compune. Imaginea cheamă de cele mai multe ori ideea, textul rămânând impregnat de semnificațiile prezentului scrisului, loc al revelației pentru mai târziu și posibilitate de recuperare a trăitului. A nu scrie jurnal înseamnă o povară pentru cel obișnuit să scrie. Nu e vorba doar de exercițiu aici, ci și de forța pe care o au cuvintele notate sistematic, temeinic, în jurnal și rupte astfel din furia uitării deci a morții. Costache Olăreanu exprimă acest fapt într-o notație din 1950: „Reiau jurnalul după o lungă întrerupere. În cele câteva luni de nejournal, ceva nu a mers, parcă aș fi fost părăsit de toți, n-am mai știut *ce* și *cum* să văd. Când scriu câteva lucruri în caiet am falsa senzație că reușesc să cunosc mai bine niște lucruri. Un fapt mărunț este pus la microscop ca un purice și atunci am în față un animal ciudat. *Spălat cămașa* e o propoziție cifrată. Aș putea scrie cel puțin patru pagini despre acest *spălat cămașa*”.¹⁵ Pentru Mircea Horia Simionescu scrierea jurnalului anului 1946 a fost un exercițiu de autodisciplină creatoare: „Sâmbătă, 28 Nici griji, nici suferința, nici iubirile nu mai au acum vreo importanță. Dacă mi-aș lua un interviu (nu înțeleg de ce nu s-ar putea face așa ceva, de vreme ce întrebările sunt cam aceleași pentru toți), aș spune că anul ce se încheie a fost extraordinar pentru că mi-am putut ține pariul cu mine însumi – de-a însemna zi de zi ce mi s-a întâmplat.”¹⁶ Formula însemnărilor zilnice, care fusese sintetizată de Radu Petrescu în formula *catalogul mișcărilor zilnice* este, înțelegem, o metodă de lucru pentru cel care scrie jurnal, reluată cu alte efecte în romanele sau textele ficționale. În *Dicționar onomastic*, la litera R, este citat un fragment din *O povestire* de Radu Petrescu și anul scrierii ei, 1976. Textul a fost publicat în revista „Viața românească”¹⁷, ceea ce demonstrează intertextualitatea specifică scriitorilor târgovișteni. Citatul exemplifică de altfel magistral stilul impecabil al prietenului Radu Petrescu, un virtuos al cuvântului, recunoscut ca atare, fără rezerve. Concentrarea epică a pasajului este impecabilă, imaginile

¹³ Petrescu, Radu, *Jurnal, Ediție integrală*, Editura Paralela 45, 2014, p.81.

¹⁴ Petrescu, Radu, *Jurnal, Ediție integrală*, Editura Paralela 45, 2014, p. 297.

¹⁵ Olăreanu, Costache, *Ucenic la clasici*, Editura Allfa, 1997, p. 90.

¹⁶ Simionescu, Mircea Horia, *Trei oglinzi*, Editura Cartea românească, 1987, p. 346.

¹⁷ Petrescu, Radu, „O povestire”, în „Viața românească”, nr. 7, 1975.

predispun la înțelegerea deplină a sensurilor. O minge de tenis plasată greșit de două ori de o tânără prinsă în „masca hieratică a desfășurării jocului” e de ajuns să dezvăluie urâtul ascuns în spatele Frumuseții, observat de băiatul care i-a dat mingea înapoi: „Mingea nimerise din nou departe, în iarbă, și jucătoarea își scoase de pe față masca Frumuseții și, cu chipul ei de dedesubt, meschin, acru, banal, rău, aștepta ca el să alerge din nou după minge, să le-o arunce. Un fier de călcat, încins, îi trecu peste nervi. Se ridică de pe bancă, se duse până la minge, o privi în cuibul ei de iarbă întrebându-se ce să facă, și o trimise spre terenul de tenis cu o lovitură de picior, după care plecă spre casă.”¹⁸

Se constată astfel că temele jurnalului și detaliile biografice devin teme majore ale operei, reflectări ale existenței biografice care luminează diferit ficționalul, concretizări literare ale vieții, ceea ce demonstrează că jurnalul rămâne, indiscutabil, pentru fiecare scriitor în parte și pentru toți laolaltă, elementul esențial, proiectat, al împlinirii artistice.

BIBLIOGRAPHY:

Olăreanu, Costache, *Cvintetul melancoliei*, Editura Cartea românească, 1984.

Olăreanu, Costache, *Ucenic la clasici*, Editura Allfa, 1997.

Olăreanu, Costache, *Avionul de hârtie*, Editura Cartea românească, 1983.

Petrescu, Radu, *Didactica nova*, Editura Eminescu, București, 1971.

Petrescu, Radu, „O povestire”, în „Viața românească”, nr. 7, 1975.

Petrescu, Radu, *Jurnal, Ediție integrală*, Editura Paralela 45, 2014.

Simionescu, Mircea Horia, *Trei oglinzi*, Editura Cartea românească, 1987.

Simionescu, Mircea Horia, *Dicționar onomastic*, Editura Humanitas, 2008.

¹⁸ Simionescu, Mircea Horia, *Dicționar onomastic*, Editura Humanitas, 2008, p. 614.

THE DISMEMBERMENT OF THE VILLAGE IN THE WORKS OF AUGUSTIN BUZURA AND SZABO GYULA

Marosfői Enikő, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The land is the reason for work, for family and for life. This was valid until the campaigns designed to collectivize peasant agriculture, which destroyed families, "the old land culture" and the life of many peasants, or whole villages. Aggression, murder, terror characterised this change of "point of view", change described with neatness by Augustin Buzura and Szabó Gyula in their novels. Reading their books, we will find eye-catcher similarity of happenings and effects. This paper will analyze and show the consequence of establishment of the new era.

Keywords: *village, new era, agriculture, peasant, novel, change*

România după cel de-al II-lea Război Mondial, ca și statele vecine din Europa Centrală și de Est, a intrat în sfera de influență sovietică. Evenimentele erau puternic influențate de faptele și întâmplările Războiului Rece și de prezența oastelor ruse în teritoriu. Obiectivul de maximă prioritate și de urgență de după război era relansarea economiei și reconstrucția țării. În acea perioadă principala ocupație economică era agricultura, aproximativ 75% a populației țării era țăran, cu proprietăți de diferite dimensiuni sau numai slugi ale moșierilor, dar cu o dragoste de pământ înăscut și învățat de-a-lungul secolelor.

Amândoi scriitori discutați au avut contact cu acest sentiment. Cel maghiar, Szabó Gyula, a trăit evenimentele colectivizării, iar cel român, Augustin Buzura, a cercetat și a văzut urmările faptelor acestui proces crud, plin de oroare, de distrugere, de nimicirea tradițiilor seculare. Tragedii individuale și sociale au însoțit această experiență absurdă, definită ideologic, care nu ținea cont de natura umană și de valorile sau echilibrul economiei, care a lăsat ca moștenire ani întunecați și dureroși.

Conform ideologiei marxiste, țăranii, ca mici producători, dispun asupra uneltelor proprii, dar sunt incapabili de a se organiza după nevoile individuale. Pornind de la această premisă, ei trebuie să fie conduși de cineva. Pornind de la statutul lor social și economic, politic sunt aprioric ambivalenți, dat fiind că pe de o parte, ca proprietari, sunt rudele capitaliștilor, pe de altă parte, ca lucrători, sunt în strânsă legătură cu muncitorimea. Bazându-se pe această idee, în sens leninist, țăranii producători de materii prime prezintă și caracteristici burgheze și capitaliste și mai ales de exploatatori. De aceea colectivizarea lor după modelul sovietic era inevitabilă, țăranimea fiind văzută ca unitate ce trebuie cucerită, ca dușman.

În România colectivizarea satului tradițional s-a desfășurat între anii 1949 -1962, proces care s-a desfășurat în trei etape, după cum urmează: etapa de început (între '49 - '53), etapa de stagnare (între '53 - '56) și etapa de finalizare în forță (între '57 - '62). „Liderii comuniști erau convinși că micile proprietăți agricole sunt inerent nerentabile, că sunt condamnate la înapoiere tehnologică și că nu se pot moderniza. De asemenea, ei considerau că soluția acestei probleme o constituie exploatarea agricolă pe suprafețe mari și că singura entitate capabilă să adune aceste proprietăți mari și să le administreze eficient este statul.”¹ Colectivizarea agriculturii – una dintre crimele regimului comunist. A rupe atașamentul față

¹Vladimir Tismăneanu, „Raport final” CPACDR, București, 2006, pg. 426

de pământ, a elimina tradițiile rurale și a organiza agricultura după modelul soviet „kolhoz” - era scopul comuniștilor. Transpunerea acestor planuri în realitate, a adus nenorocire nu numai miilor de familii afectate ci și naturii și agriculturii.

La finalizarea procesului a dispărut proprietatea privată, s-a realizat naționalizarea totală. În agricultură, după modelul sovietic, s-au înființat GAC-uri (Gospodării Agricole Colective) și GAS-uri (Gospodării Agricole de Stat), țăranimea moșieră erau recrutată forțat, prin bătaii, obligare, amenințare. Le luau pământurile, bunurile, casa, uneltele agricole, animalele, chiar și oalele, hainele le erau naționalizate. Munca de lămurire era nu de puține ori brutală. Odată stigmatizați, moșierii chiaburi erau obligați la fapte imposibil de realizat, ca de exemplu, după cum ne prezintă Szabó Gyula în următorul dialog:

„- Ți se atrage în mod special atenția, că dacă nu te duci la semănat, se va lua proces verbal de sabotaj pe numele tău, ca și lui Pallós Ferenc ieri, care a satisfăcut ordinea de cărat piatră dar a sabotat semănatul.

- Dar cum să meargă în același timp și la cărat piatră și la semănat?

- Asta este treaba lui! Și azi trebuie să meargă și la semănat și la săpat fundamentul Ca și tu.”²

Urmarea era un alt proces verbal, hărțuire din partea autorităților.

Reprezentanții statului erau niște ființe, în cel mai bun caz, mediocri, slab educați, influențabili, lingușitori, fără convingeri proprii, care doreau cu orice preț să satisfacă superiorii, șefii, și în realizarea acestui scop călcau peste orice și oricine, cu exces de zel își exercitau funcția, își realizau atribuțiile. Augustin Buzura, în romanul „Fețele tăcerii” dedică paragrafe întregi descrierii tipologiei conducătorului satului sau a trimisului responsabil pentru convingerea oamenilor la a intra în colectiv. „Fostul președinte le vânduse oamenilor dreptul de a munci pe vechile lor pământuri. I s-a părut firesc să facă așa a fost escroc ...”³ Vorbind despre trimisul partidului în sat, care avea obligația să convingă țăranii de a se înscrie în colectiv, scrie „Radu și-a găsit menirea în a fi un simplu soldat fără imaginație. E un fel de humanoid sau mai bine o forță a naturii căreia nu-i pasă, face, execută. ... În capul lui nu găsești probabil o urmă de idee, nici nu știe ce-i aia, cu ce se mănâncă Acționa din spirit de conservare a propriilor sale moaște și din orgoliu.”⁴ Părerea autorilor nu este unică, este împărtășită de majoritatea celor care au trăit evenimentele.

Comparând cele două opere, „Gondos atyafiság” a lui Szabó Gyula și „Fețele tăcerii” a lui Augustin Buzura, se poate observa o asemănare extraordinară în descrierea faptelor, a decurgerii evenimentelor, întâmplărilor, ceea ce ne arată că indiferent de care naționalitate era satul, colectivizarea peste tot decurgea la fel, cu președinți și conducători asemănători în fire, mentalitate sau metode. Președintele satului maghiar ne este conturat astfel: „Acum trei luni se certa de dimineață numai cu somnul, și se bucura, dacă îi era acceptat salutul. Azi la primul lui cuvânt se duc oamenii la birou.”⁵ sau în caracterizarea disprețuitoare a sătenilor, el este

²Szabó Gyula, „Gondos atyafiság” (Neamul Gondosilor), Editura pentru literatură, București, 1964, p400

„- Noked külön fel van hívva a figyelmed, hogy ha nem mézsz vetni, szabotálási jegyzőkönyvet vesznek fel, mint Pallós Ferencről a tegnap, aki a köhordási parancsnak eleget tett, de a vetést elszabotálta.

- Hát köhordani is, vetni is hogy menjen egyszerre?

- Az az ő dolga! Ma is kell menjen vetni is, fundamentumásni is Akárcsak te”

³ Augustin Buzura, „Fețele tăcerii”, Editura Curtea veche, București, 2011, p71

⁴idem, p76-77

⁵Szabó Gyula, op.cit., p408

„Ezelőtt három hónappal még csak az álmod kiabálta ki reggelenként a szemekből, s örvendett, ha a köszönését fogadták. Ma már egy szavára mennek az emberek az irodára.”

văcarul satului care toată viața lui s-a uitat numai din spate la vaci. Aceste caracterizări sunt aproape general valabile pentru președinții satelor din acei ani, având în vedere că cei educați, inteligenți care totodată erau bogații satului, erau demiși și partidul numea oamenii săi, oameni muncitori, oameni simpli care se simțeau onorați de oportunitatea oferită de stat, de a deveni conducătorul satului. Problema era că odată ajunși în funcție de conducere, se schimbau în fire și uitau de unde au venit, deveneau autoritari, cruzi și nu acceptau altă părere decât a lor sau a partidului.

Din punct de vedere al toposului, operele sunt foarte asemănătoare, în ambele romane, ca și cum ar fi firi comune, ne este prezentat un sat mic, cât de cât izolat între munți, cu o familie de moșieri mândrindu-se cu o istorie de secole, istorie care a influențat viața satelor respective și care familie este în centrul evenimentelor. La Buzura ne întâlnim cu Măgurenii, la Szabó facem cunoștință cu Gondosii. Ei sunt cei care întruchipează opoziția față de colectivizare, ei sunt care îndură cel mai mult, ei sunt cei care suferă cel mai mult și care se opun și rezistă cel mai mult campaniei de convingere. În amândouă romane, capul familiei, care este bătrânul și înțeleptul satului, rezistă, se opune încercărilor de convingere cu o diplomatie și inteligență înăscută rară. Dar la un moment dat, amândoi se găsesc în fața situației limită, când numai viclenia scoate omul din primejdie. Iată o întâmplare reprezentativă, care apare în amândouă opere, cu amănunte bătător la ochi asemănătoare. Aflându-se iarăși la o ședință de convingere, se iscă o bătaie în care ei ar fi trebuit să fie cei „convinși”, dar, și este foarte interesant și remarcabil acest fapt, amândoi își iau inițiativa de a sări pe geam, strigând după ajutor. Dar mai întâi „le pun la loc” pe membrii comisiei de înscriere, își rup hainele și se murdăresc de sânge. Cei de afară, văzându-le astfel, cu haine rupte, plini de sânge, urlând după ajutor, e de la sine înțeles că lor le-au dat crez iar membrii comitetului au trebuit să dea explicații. Puși astfel în situație penibilă, membrii comisiei nu le-au putut trage la răspundere, dar răzbunarea nu s-a lăsat mult așteptat. Din acest episod cumva pierdut în șirul evenimentelor, pentru că nu este evidențiat sau scos din firul epic pentru a avea putere scenică, se poate observa încă o dată asemănarea mentalității cu care este înzestrat omul, indiferent de naționalitate, de situația financiară sau de educație. Cu toții acționează în același mod în situații limită.

Atât în opera lui Szabó Gyula cât și în romanul lui Augustin Buzura revedem anii 1949-50, când evenimentele se află încă în etapa de început a colectivizării, când trimișii partidului, adepții colectivizării se mai comportau cu strop de amabilitate cu cei „încăpățânați” sau cei nehotărâți. Țăranul adevărat, cu iubire de pământ învățat încă din strămoși, rezistă până la ultima picătură de sânge și îndură și familia lui împreună cu el. Strădania de a ocroti pământul, averea, moștenirea, oricât de mare sau de mică ar fi ea, a adeverit însă a fi de prisos. Când convingerea nu dădea rezultat, susținătorii colectivului au scos metodele brutale din sac. Amenințări, confiscări, pedepse, amenzi, obligări, umilire, totul le era permis, pentru că „de sus” nu se primeau indicații despre cum să rezolve sau să execute cele ordonate și solicitate, ci le era transmis numai un ordin. Restul depindea de imaginația slujitorilor comunismului. Astfel s-a ajuns la proceduri inumane, la atitudini barbare care au condus și au dat ca rezultat înfrângerea moșierilor. Fiind și ei ființe umane, cu putere de rezistență limitată, aceștia au semnat și și-au cedat pământurile, animalele, bunurile agonisite, ducând cu ei în colectiv și restul oamenilor satului, care în majoritatea cazurilor fiind nehotărâți, așteptau ca pasul decisiv să fie făcut de cel care le conduce(a).

Acești țărani sau moșieri, care până atunci lucrau pământul lor, propriu, moștenit sau cumpărat cu mari greutăți, de la o zi la alta au rămas fără scop de viață. A lucra pentru ca alții să aibă? Nu. A se chinui pe pământul celuiilalt, pământ de calitate slabă care nu dă roade? Nu. Cel care a lenevrit toată viața acum să aibă tot atât ca și el, care cu sudoarea lui a udat

pământul? Nu. Urmarea ne-a confirmat sau ne-a dovedit istoria. Sate pustiite, pământuri lăsate în paragină, animale slabe, bolnave, recoltă de ultimă calitate. S-au susținut câteva colective model, care se arătau vizitatorilor, dar satul, țăranul, gospodarul, agricultorul au dispărut de pe harta țării. Bărbații s-au dus în oraș să lucreze, femeile rămase în sat nu aveau forța necesară prelucrării pământului, care a fost cultivat numai în aparență.

Romanul lui Szabó Gyula nu ne dă amănunte despre anii ce au urmat, el își termină povestea într-o atmosferă pozitivă, cu final deschis, încheiând povestea cu prezentarea a doi protagoniști fericiți, care speră că viitorul va fi bun, spunând că „Și așa va fi cumva...”⁶. Contrar acestui roman, Augustin Buzura ne arată consecința colectivizării: case vopsite strident, garduri din fier forjat, autobuz care duce oamenii la lucru în oraș, lucruri moderne, de înnoire, dar care nu își au locul într-un sat. Satul tradițional cu obiectele sale, cu trăsăturile sale seculare nu mai era nicăieri. Nici oamenii nu mai sunt ca altădată, comunicativi, cu o inteligență scilpitoare înăscută care ne-a lăsat ca moștenire atâtea proverbe, zicători, povești și întâmplări de oralitate splendidă. Parcă s-au prostit oamenii. Au devenit ființe fără inițiativă, tăcuți, speriați, băniutori. Se poate trage și concluzia, că marea greșală a procesului colectivizării a fost și faptul că a avut ca urmare slăbirea forței de muncă umană, contrar ideii inițiale de a o dezvolta.

Mentalitatea timpului, politicul, contradicția dintre nivelul de educație și locul ocupat în societate sunt puternic și în manieră realistă arătate prin personajele operelor. Romanele abundă în exemple și ne arată imagine fidelă a realității, prezentându-ne moralitatea, stilul, limbajul și comportamentul liderilor timpului care erau niște fanatici politici care au dus pentru acapararea puterii o luptă distrugătoare, au făcut compromisuri fără scrupule și trăiau în spaimă permanentă. În lumea conducătorilor comuniști nimic nu era real. Tovarășii mințeau în față pe oricine, denaturau adevărul în fața lumii și chiar și în fața lor înșile. Atât Augustin Buzura cât și Szabó Gyula au făcut un efort aproape inuman pentru a se orienta în această mocirlă a ipocriziei, reușind să lase posterității o imagine reală în privința celor suspuși.

Operele ne arată că aderarea țăranilor la colectiv nu s-a realizat de bună voie – după cum vestea propaganda - ci numai prin represalii, șantaj și forță astfel că „primăvara socialistă” din punct de vedere uman și moral a devenit iarna cea mai crudă a țăranilor și a familiilor. Și satul nu și-a revenit. Țăranii au devenit nepăsători față de pământ, față de animale și față de consăteni. Înaintea colectivizării se ajutau reciproc la munci, în colectiv însă au învățat lenea, au învățat să aștepte unul după celălalt, așa cum ne arată Augustin Buzura în romanul său. Cititorul operei se simte oarecum dezamăgit de țăran, de sat, dar în timpul lecturii trebuie ținut cont de acei împrejurări care i-au schimbat, de anii lungi care i-au transformat pe acești oameni cărora le-a fost interzisă viața tradițională, învățată de la antecesorii și obișnuită de-a lungul secolelor, oameni cărora le-a fost ruptă rădăcina. Operele menționate parcă sunt un stigăt de ajutor pentru reluarea acestui mod de viață, pentru regăsirea originilor. Vocea autorilor este tristă, este un bocet către posteritate, justificând vorbele criticului Cornel Ungureanu despre „Fețele tăcerii” că „E un roman frescă, un roman ”cu temă”, un roman-document ... Lipsesc cerebralitatea ... dar nu și remarcabila tensiune, strigătul patetic, vigoarea atitudinii.”⁷.

La apariție ambele romane au fost primite cu laude din partea cititorilor. Cenzura era de altă părere, obligându-l pe Szabó Gyula să-și „rescrie” opera. Despre opera lui Augustin Buzura jurnalista Clara Mărgineanu comentează astfel: „Romanul ”Fețele tăcerii”, înfățișează

⁶Szabó Gyula, op.cit., p.632

„De azért így is lesz valahogy...”

⁷Cornel Ungureanu, „Proza românească de azi”, Editura Cartea Românească, București, 1985, p.539

o dramă colectivă, analizează cumplitul deceniu șase, prezentând erorile cooperativizării forțate, petrecute în plin stalinism. Roman de reflecție psihologică și de retrospectivă istorică, apărut la trei ani după aplicarea celebrelor „teze din iulie” din 1971, „Fețele tăcerii” a făcut senzație, având soarta cărților multiplicată clandestin și vândute la negru⁸ La fel, cuvinte apreciative s-au scris și despre romanul lui Szabó Gyula, afirmând că „Integritatea relațiilor umane, ... și nu în ultimul rând dezvăluirea sinceră a problemelor colectivizării a ridicat opera lui Szabó Gyula cu mult deasupra celorlaltor romane ale satului apărute mai devreme.”⁹ Este romanul care a contrazis pentru prima dată imaginii schematice ale satului și care măsoară evenimentele politice prin soarta sătenilor și care face bilanțul faptelor politice prin prisma destinului individuale.

BIBLIOGRAPHY:

- Alex. Ștefănescu, *La o nouă lectură- Augustin Buzura (II)*, Revista România Literară, 2004, Nr. 33
- „A magyar irodalom története 1945-1975”, vol 3., Editura Akadémiai Kiadó, Budapesta, 1982
- Augustin Buzura, „Fețele tăcerii”, Editura Curtea veche, București, 2011
- Berger P. L., Luckmann T., „Construirea socială a realității”, Editura Univers, București, 1999
- Cornel Ungureanu, „Proza românească de azi”, Editura Cartea Românească, București, 1985
- Dávid Gyula, *A román próza új erővonalai*, Korunk, 1968, Nr. 10
- Dorin Dobrinu, Constantin Iordachi (editori) „Țărâtimea și puterea. Procesul de colectivizare a agriculturii în România (1949-1962)”, Editura Polirom, Iași, 2005
- Gabriel Dimiseanu, *Opinii literare*, București, Editura Cartea Românească, 1978
- Streinu Vladimir, „Pagini de critică literară”, vol. III, Editura Minerva, București, 1974
- Szabó Gyula, „Gondos atyafiság” (Neamul Gondosilor), Editura pentru literatură, București, 1964
- Vianu Mureșan, „Transcendența oarbă în opera lui Augustin Buzura”, Ziarul Tribuna, 2008, Nr. 149
- Vladimir Tismăneanu, „Raport final” CPACDR, București, 2006

⁸Clara Mărgineanu, „«Fețele tăcerii», un roman care incriminează”, jurnalul.ro/cultura/arte-vizuale/

⁹Kántor Lajos, „Szeresd az élőket. Hazai magyar elbeszélők”, Editura dacica, Cluj Napoca, 1971, p.143

„Az emberi kapcsolatok teljessége, ... és nem utolsósorban a szövetkezetesítés gondjainak őszinte feltárása emelte Szabó Gyula művét magasan az előző faluregények fölé. ”

ELEMENTS OF POETRY AESTHETICS IN IOANICHIE OLTEANU

Delia Natalia Trif (Anca), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The former poem anthology is the Tower, which consist in evoking, in notation cotidianiste, state of loneliness of hi, who dreamed „most impossible dreams”.

The most popular anthology of Ioanichie Olteanu are: Tower, Sunken ballad, Ballad husband cheating, Theologian shaft tree.

Keywords: anthology, poems, dreams, Ioanichie, ballad

Baladele lui Ioanichie Olteanu, îndărătul faptelor senzaționale istorisite, conțin un plan banal, realist, comun, o explicație simplă, plată a întâmplărilor și ea e de găsit mai ales la nivelul pornirilor umane elementare.

O altă sursă de umor poetic, la Ioanichie Olteanu, sunt aluziile livrești. Cu uimitoare intuiție „anticipativă”, autorul, ca în viitor „post-modernii”, „citează” și scoate efecte bufe din plasarea în alt context a unor versuri faimoase, pe care o memorare cultivată i le furnizează. Îmbiindu-și consoarta cu bucuriile vieții gospodărești bucolice „soțul înșelat” pastișează lirica maritală arghezieană (*Haide, Îngenunchiere, Mireasa, Căsnicie, Dragoste*)¹, într-o variantă *gentry*, ardelenască, nu fără corespunzătorul iz sămănătorist („casa părinților mei”, „mireasma sângelui greu din strămoși”, „coapsele june și robuste”, „leagăn (...) de copii sănătoși”).

Baladele lui Ioanichie Olteanu poartă și amprente simpatice sale politice de stânga. „Filozofia” pragmatică, realistă, cu picioarele pe pământ, din ele, trădează natura lor. Autorul le găsește o justificare naturală în *Floarea soarelui*.² Acesta își întoarce fața după astrul strălucitor de pe cer, dar „nu se mișcă din pământ.”

E refrenul și „tâlcul” baladei, transportat de la exemplul botanic la planul social-politic. Oamenii simpli (fiindcă, după autor, ei dau măsura lucrurilor) își vor întoarce fețele către tot felul de corpi cerești scilicet, dar n-au să părăsească niciodată contactul lor profund cu solul.

„Și bine vor face căci orice atom de țărână
e mai hrănitor și mai sigur
decât lumina a o mie de plante ori stele.
Iată ce ne învață floarea soarelui
care-și întoarce fața mereu după soare
dar nu se mișcă din pământ.”³

Dacă acest exemplu de neclintire din rădăcini, oricâtă mobilitate ar îngădui privirilor, era cu adevărat „pe linie”, la data când comuniștii preconizau tocmai schimbări radicale, rămâne discutabil. Autorul îl dădea însă neîndoios spre a sluji noul regim. Angajarea politică sinceră, din convingere, distinge asemenea compuneri de altele, conjuncturale, imprimă

¹ Tudor Arghezi: *Cărticica de seară*, Cultura Națională., Buc., 1935

² I. Olteanu: *Floarea soarelui*, în *Lupta Ardealului*, 1948

³ Ibidem

poeziilor militante ale lui Ioanichie Olteanu o naturalețe și o tresărire socială autentică, à la Brecht, chiar dacă semnatarul lor nu-i citise baladele pe atunci, cum e foarte probabil.

„Îmi amintesc că pe vremea când eram dascăl în satul meu-afirmă, cu prilejul aceluiași necrolog, Ștefan Aug. Doinaș - căutam în revistele vremii ca pe niște giuvaiere de preț, versurile lui, (Ioanichie Olteanu n. n.) care străluceau neverosimil în terna producție lirică a vremii.”⁴ Nu sunt vorbe spuse din complezență. Iată o singură dovadă, concludentă: la naționalizarea mijloacelor de producție, publicațiile s-au umplut de nenumărate poezii care salutau evenimentul.

Ioanichie Olteanu manevrează abil motivul folcloric, ca să-i infuzeze ideea politică de actualitate. Moara refuză să macine, fiindcă a dispărut domnul care venea cu o trăsură să o viziteze și îi vorbea „dulce”, pe când acum de la moșii, noii ei stăpâni, aude numai „ocări” și „sudalme”. Meșterul împletește în descântecul său plin de haz, rugămințile:

„-Hai, Dobrănică, scoală și mână!
Învârte-ți măselele, hodoaga bătrână
și macină bine orzul și grâul.
Au nu-ți bate lopețile râul?”⁵

În locul *Moritat-elor*, nu prea reținute sub formă scrisă de tradiția culturală românească, poetul folosește „moara”. Ceva din umorul ei gros circulă aici, ca și pe sub *Pățania teologului cu arborele*. Dar Ioanichie Olteanu nu o adoptă pur și simplu, în felul lui Coșbuc, ci o stilizează prin sublinieri ironice culte.

Al treilea baladist sibian a plecat singur de la Ion Budai Deleanu, utilizator savant al literaturii populare, ca anacreonticii Hölty și Gleim. A cules unele sugestii din *Flori de mucigai*.

A avut cumva și modele germane? Greu de crezut, deși anumite paralelisme între *Balada sofului înșelat* și *Marianne* intrigă, iar la un om misterios precum Ioanichie Olteanu nici asemenea surprize nu sunt excluse. Oricum, autorul a deschis genului niște drumuri de certe perspective și e mare păcat că s-a mulțumit doar să schițeze, fără a persevera în a le urma.

Prin poemele sale, Ioanichie Olteanu se dovedește un demn reprezentant al orientării poetice generate de Cercul literar de la Sibiu, prin recursul la specia literară a baladei.

În *Balada insucceselor*, prozaismul ca și discursivitatea ating limita maximă. Poetul trăiește, formal chiar, deplina conștiință a imposibilității sale de a se regăsi și mântui poetic. De aici, tonul premeditat antiliric și de versificare antonpannescă. Începutul ne oferă de-a dreptul două moralități, sentențios-constatare, ca și în ilustrul model:

„Multe necazuri dau peste oameni în viață,
îndoeli, crize și boale, spaimă și gheață.”⁶

Poetul își exprimă pesimismul și imposibilitatea împlinirii idealurilor:

„Zilele noastre sunt răvășite
din belșug cu dezamăgire stropite, chiar și plăcerile ne sunt otrăvite.
Iată de pildă eu, care nutream idealuri,

⁴ Ștefan Aug. Doinaș: *Amintirea lui Ioanichie...*, op. cit.

⁵ I. Olteanu: *Descântec la o moară de apă*, în *Lupta Ardealului*, 1948

⁶ I. Olteanu: *Balada înecaților*, în *Lumea*, II, 1946, nr. 35, p.8

amețit sunt și beat ca o barcă pe valuri.”⁷

În dragoste, poetul se simte neîmplinit, nimic nu-i „iese cu spor”, la fel și în poezie:

„În nici o brânșă nu-mi iese cu spor,
nici în poezie și nici în amor,
ca poet sute și mii mă hulesc,
iar cei ce mă laudă cu atât se mulțumesc
Și dragostea!...Fugii de un îngerăș ce cu dor mă dorea și dădui peste o vicleană și rea,
multe dureri îmi vin de la ea.”⁸

În continuarea baladei, autorul accentuează, cu aceeași notă pesimistă, faptul că nici la capitolul filosofie și politică nu se poate lăuda cu mari realizări:

„Cât despre filosofie, ce aş putea să zic?
Aici sunt încă un biet ucenic,
au trecut ani mulți și nu m-am ales cu nimic.
E drept că mintea nu prea mi-am tocit,
studiul cu prudență l-am ocolit,
marilor probleme le căutam dezlegare
mai mult prin localuri cu pierzare-
iată deci că nu e de mirare.
Ah! De multe afaceri ne-am agățat
Chiar și în politică am intrat,
dar nu mă pot fâli cu vreun folos –
și de nici toate, toate mi-au ieșit pe dos.”⁹

Balada se încheie în aceeași conștiință a imposibilității împlinirii unui viitor strălucit:

„Așa stau lucrurile precum v-am spus,
toți au ajuns unde și-au propus,
fiecare își are propriul său oscior,
numai eu am rămas încă un tânăr de viitor,
școlar la vârsta când trebuia să scap,
Abia acum văd că n-am avut seama la cap.
Poate ar fi timpul să mă apuc [...]”¹⁰ De-aș avea capital aş face comerț la tarabă
și tot aş ajunge ceva mai onorat
decât în mocirla în care mă zbat.
Dar așa trebuie să stau pe loc,
ars de invidie și rușine ca de un foc,
fără speranță de vindecare
Și, hărțuit de patimi și țeluri contrare,
și plâng zi și noapte cu lacrimi amare.”¹¹

⁷ Ibidem

⁸ Ibidem

⁹ Ibidem

¹⁰ Ibidem

Originalitatea absolută a baladei este dată de tonul pesimist, autoplângerea, persiflarea și autopersiflarea. Prin *Balada insucceselor* autorul se autoridiculizează, face haz de necaz. În timp ce persoanele de seama lui au ajuns oameni cu situație, el continuă să întruchipeze doar o speranță. Remarcabil, totuși, în acest poem este detașarea de sine, desentimentalizarea realizându-se prin supralicitarea ei, prin exacerbarea autoironică a lamentației.

O altă piesă, *Balada lui Corbea*, unește retorica de plugușor cu cea baladescă, pentru a descrie un ospăț cu sfârșit tragic. Balada poartă un motto care specifică faptul că ea este scrisă în stil popular, pentru a vedea ce pățește omul luptător când nu este destul de vigilent și se lasă amăgit de vicleșugurile dușmanului.

Balada începe într-un ton optimist, primăvara fiind anotimpul renașterii, comuniunea om-natură fiind evidentă, la fel ca în poeziile lui Alecsandri.

Totul este în continuă mișcare, predomină jovialitatea, dinamismul:

„Iată” vine primăvara,
năvălind în toată țara,
și la sat și la oraș,
și-n ogor și pe imaș.
(...) De-acum pluguri pe ogoare!
De-acum păsări cântătoare!
Raze vesele de soare,
flori frumos mirositoare, frumuseți desfătătoare!”¹²

În alt plan narativ este prevăzut personajul Corbea, pregătit de luptă:

„Ia-n faceți ruga de-apoi
și fiți gata de război!”¹³

Spre finalul baladei este prezentat tabloul în care Corbea se lasă amăgit de viclenia dușmanului, iar în final este omorât, devenind victima propriului său destin.

Finalul baladei poate fi considerat o interogație retorică:

„Corbe, cine te-a-ndemnat
să stai cu domnii la sfat...”¹⁴

Inspirându-se din folclor nu se putea ca Ioanichie Olteanu să nu preia mijloace de expresie. A făcut-o cu excelent rezultat, adaptând mimetic clișee ale orașiei populare, fără a leza prea tare natura poeticului.

Apogeul lirismului de climat rural patriarhal e atins prin poemul *Bucolică*, o idilă sui-generis, comparabilă cu aceea din citatul Georgicon călinescian, atât prin modalitatea insidioasă a poetizării, cât și prin valoare:

„Nu-i departe vremea, unui departe

¹¹ Ibidem

¹² I. Olteanu, *Balada lui Corbea*, în *Turnul și alte poeme*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2012

¹³ Ibidem

¹⁴ Ibidem

când coliba mea cea dintre vii,
 înecată-n colburi vechi de moarte,
 o voi renova din temelii.
 Trestii verzi și papură din baltă
 am s-aduc în spate pe furiș...
 și, cârpind cu ele laolaltă, voi dura un nou acoperiș.
 Am să rog pe mama să lipească
 cu lut proaspăt zidul și pe jos,
 vreau de-acum nimic să nu lipsească
 și nimic să fie de prisos.”¹⁵

Retrăită nostalgic, *Bucolică* constituie întoarcerea spre un eros original, pur și armonios, vădind o viguroasă vitalitate.

Spre deosebire de I. Negoțescu, întrezărim nu atât „ritmuri de nostalgică tentă stanciană, și <<vederile>> lui Coșbuc între poezie (ca formă a pastişei, bineînțeles)”, cât acea tonalitate inconfundabil eseniană ce îl vestește pe viitorul traducător al *Ceaslovului satelor*”¹⁶.

Sursa profundă a acestor versuri e tocmai vitalismul, fie și nostalgic, al celui pentru care „veșnicia s-a născut la sat și pentru care natura e încă matcă a genezei perpetue.

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

- BALOTĂ, Nicolae, *Labirint*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 340
 COSMA, Ana, *Scriitori români mureșeni. Dicționar bibliografic*, Târgu Mureș, Biblioteca Județeană Mureș, 200
 CROHMĂLNICEANU, Ovid. S.; HEITMANN, Klaus, *Baladele lui Ioanichie Olteanu*, în *Cercul literar de la Sibiu*, București, Universalia, 2000, p. 152-166; *Ioanichie Olteanu, traducător al lui Esenin. Alte tălmăciri*, ibidem, p. 353-354
 DATCU, Iordan, *Introducere la vol. Zburătorul. Balade culte românești*, București, Minerva, 1973, p. XXVI (P.T., 774).
Dicționar de literatură română, Scriitori, reviste, curente, coordonator Dim. Păcurariu, București, Univers, 1979, p. 282
Dicționarul general al literaturii române, IV (L-O). București, Editura Univers enciclopedic, 2006
Dicționarul Scriitorilor români, M-Q, coordonatori Mircea Zăciu. Marian Papahagi și Aurel Sasu, București, Albatros, 2001
 MANU, Emil, *Ioanichie Olteanu și „Ceasul plantelor amare”*, în *Eseu despre generația războiului*, București, Cartea Românească, 1978, p. 15, 281, 298-300, 307-310, 381, 401
 MANU, Emil, *Ioanichie Olteanu*, în *Literatura română contemporană, I. Poezia*, coordonator Marin Bucur, București, Editura Academiei R. S. România, 1980, p. 404-405

¹⁵ Op. cit., p. 75

¹⁶ Op. cit. p. 75

- MICU, Dumitru, Ioanichie Olteanu, în *Scurtă istorie a literaturii române*, II. *Perioada interbelică: Poezia contemporană*, București, Iriana, 1995, p. 261; 291-292.
- MICU, Dumitru, *Mișcarea lirică în anii 1944-1947. Generația „întreruptă”*, în *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I. O., 2000, p. 344, 829.
- NEGOIȚESCU, I., *Curente noi în poezia din Ardeal*, în *Literatură*, 1966, p. 378-379. Apărut inițial în *Vremea*, XV, 1943, nr. 706, p. 6-7 și reluat în *De la „elanul juvenil” la „visatul Euphorion” (publicistica de tinerețe: 1938-1947)*, ediție alcătuită de Lelia Nicolescu, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, p. 208-220.
- NEGOIȚESCU, I., *Glose la poezii tineri de azi*, în *Scriitori moderni*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 459. (Apărut inițial în *Gazeta literară*, 1965, nr. 42, p. 7).
- NEGOIȚESCU, I., *Lirismul purității și al eșecului*, în *Lampa lui Aladin*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 51-62. Text publicat inițial în *România literară*, III, 1970, nr. 40, p. 1; 3, și reluat în *Engrame*, București, Albatros, 1975, p. 72-80.
- NEMOIANU, Virgil, *Calmul valorilor*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1971, p. 41-42.
- NIȚESCU, M., *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat, 1979-1995. Dialectica puterii. Eseu politologic*, ediție îngrijită de M. Ciurdariu, București, Humanitas, 1995, p. 255; 330.
- POANTĂ, Petru, *Baladescul: Ioanichie Olteanu*, în *Modalități lirice contemporane*, Cluj-Napoca, Dacia, 1973, p. 56-60
- POPA, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, București, Editura Albatros, 1971, p. 420. (Ed. a II-a, revizuită și adăugită, București, Editura Albatros, 1997, p. 396.)
- REGMAN, Cornel, *Despre câțiva „cerchiști”, azi*, în *Dinspre „cercul Literar” spre „optzeciști”*, București, Cartea Românească, 1997, p. 85. Interviu de Florin Muscalu.
- ROTARU, Ion, *Eta Boeriu, Ioanichie Olteanu*, în *O istorie a literaturii române*, III, București, Editura Minerva, 1987, p. 198
- SASU, Aurel, *Dicționarul biografic al literaturii române*, II, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 253
- SELEJAN, Ana, *Literatura în totalitarism*, II, Sibiu, Thausib, 1995, p. 217
- SCRIDON, Gavril, *Olteanu Ioanichie*, în *Istoria literaturii maghiare din România: 1918-1989*, Cluj-Napoca, Editura Promedia Plus, 1996, p. 183-188, 275, 493, 546, 596.

PARALLEL BIBLIOGRAPHIES. COORDINATES OF THE ROMANIAN BIBLIOGRAPHY (IN THE COUNTRY AND IN EXILE) DURING THE COMMUNIST PERIOD

Elena Bondor, PhD, "Mihai Eminescu" Central University Library of Iași

Abstract: This paper aims to make an analysis of the coordinates which typecasted the Romanian bibliography both in the country as well as outside its borders, after communism came into power. Aside other institutions, the Romanian libraries played an important role in the unfolding process of sovietization of the Romanian culture, starting with 1948. One of the tasks the libraries had to fulfil was to take part, by making propaganda, in the construction of the „new man”. The libraries received the mission to widely popularize the soviet books, the party documents and mainly the communist ideology by means of bibliographies, following the model and the experience of the soviet libraries. Thus, one of the coordinates with a decisive role which influenced bibliography during the communist years is the political coordinate. Special attention was given to the recommendation bibliography: in a Decree signed by the Minister Council in 1951 there was delineated a task of writing recommendation bibliographies to all the libraries. The recommendation bibliographies with ideological contents continued to be conceived after Nicolae Ceaușescu came into power. Apart from the recommendation bibliographies as well as other types of bibliographies, it was decided to begin the work on the current national bibliography, in two series: Books (since 1952) and Newspaper and Magazine Articles (since 1953). Both series were inspired by soviet models. Until early 70s, the way in which the current national bibliography was accomplished contributed to the process of ideologizing, actually being a form of propaganda. Then, until the fall of communism, its structure has undergone various changes. As regards the Romanian intellectuals in exile, mention must be made that their works were mostly banned in Romania, not included in bibliographies made in the country (with some exceptions, until the fall of communism). For this reason, the bibliographies published in the Romanian magazines in exile covered for this lack, at the same time being a form of continuity of the Romanian culture. In 1951, one year before the current national bibliography had been started, the Romanian Library in Freiburg (whose manager was Virgil Mihăilescu, a Romanian in exile) initiated a Project for Creating a Romanian Lexicon, which remained unaccomplished. The indexing scheme on topics proposed for the ranking of the information which was to be included in the Lexicon was in total opposition to the ideologizing scheme used for the ranking in the chapters included in the current national bibliography accomplished in Romania. The idea of a bibliography of exile was supported by Mircea Eliade, in the article entitled „For a Bibliography of Displacement”, published in the Bulletin of the Romanian Library (Freiburg, 1953). Eliade considered that such a bibliography could have fulfilled not only the role of saviour for the Romanian spirituality, but would have also had a moral and a political function. Instead of this project, however, which remained unaccomplished, there appeared wide bibliographies written by Virgil Ierunca which were published in the magazines edited in exile, all these bibliographies having a great documentary value.

*Keywords:*Romanian Bibliography; Romanian libraries; Romanian communism; Romanian magazines from exile; Romanian exile.

1. Considerații preliminare

Scopul lucrării este de a identifica și analiza câteva dintre coordonatele bibliografiei românești din perioada comunismului. Considerăm că „bibliografia românească” din această perioadă cuprinde bibliografii paralele, adică bibliografia elaborată în țară, aflată sub dictatură comunistă și bibliografia elaborată de către intelectualii români aflați în exil, în libertate.

Ocupația sovietică a României și distrugerea culturii naționale prin rusificarea forțată a țării a creat unor exilați români ai primului val (anii '40-'50)¹ sentimentul că „Neamul a fost rupt de evenimente în două: acasă, prin încorsetarea cu tipare ideologice străine de sufletul românesc a operei de creație; în străinătate, cu inerentele greutăți materiale ale exilului, unde o mână de cărturari pribegi luptă să țină firul tradiției istorice și culturale a neamului”². În mod similar, în ce privește bibliografia română, vom încerca să ilustrăm prin câteva exemple cum s-a disociat ea în bibliografii paralele: prima este bibliografia din țară, încorsetată ideologic și transformată în instrument de propagandă politică; a doua este bibliografia română din exil, în calitate de operă ce stă mărturie pentru supraviețuirea culturii românești în exil și de afirmare a spiritualității românești pe plan internațional.

2. Bibliografia română (în țară) în perioada comunistă

Bibliotecile au jucat un rol important în procesul de rusificare a culturii române, a cărui derulare a început o dată cu instaurarea comunismului. La fel ca în toate domeniile, modelul sovietic a fost impus și bibliotecilor, pentru o mai bună organizare internă a lor. Principala misiune a bibliotecilor din România devenise popularizarea intensă a cărții sovietice, a documentelor de partid și de stat și, în genere, a ideologiei comuniste. De asemenea, popularizarea cărții de partid era considerată drept „o sarcină de onoare pentru bibliotecari”, după cum aflăm dintr-un articol publicat în 1951 în revista *Călăuza bibliotecarului*: „Răspândirea cărții de Partid este o sarcină de mare cinste și răspundere. Încordându-și toate forțele pentru a duce la îndeplinire această sarcină, bibliotecarii vor răspunde cu adevărat înaltei lor misiuni. În felul acesta, ei vor contribui ca și la noi în țară «fiecare bibliotecă, fie ea cât de mică, să fie transformată într'un centru ideologic care să ajute la opera de construire a socialismului» (N.C. Crupscaia)”³. Faptul că bibliotecile deveniseră un instrument important folosit de regimul aflat la putere în România pentru propriile scopuri politice reiese și din următorul fragment: „Urmând exemplul Uniunii Sovietice, bibliotecile noastre trebuie să devină ajutoare ale Partidului în formarea omului nou, constructor al

¹ Această periodizare este realizată de Eva Behring în *Scriitori români din exil. 1945-1989*, traducere din limba germană de Tania Petrache și Roxana Sorescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001, pp. 24-33.

² Virgil Mihăilescu, „Încercări enciclopedice în cultura română”, în *Buletinul Bibliotecii Române: Studii și documente românești*, Freiburg i. Br., Germania, vol. IV, 1957/1958, p. 185.

³ I. Avramescu, „Popularizarea și difuzarea cărții de Partid, o sarcină de onoare pentru bibliotecari”, în *Călăuza Bibliotecarului*, An. IV, nr.5, mai 1951, p. 4.

socialismului. În acest scop, ele trebuie să devină instituții vii, centre de răspândire a culturii noi, socialiste, iar bibliotecarii propagandiști activi ai cunoștințelor marxist-leniniste”⁴.

2.1. Bibliografia de recomandare

În primii ani ai comunismului în România, bibliotecile au învățat, din experiența bibliotecilor sovietice, că bibliografia de recomandare este unul din instrumentele cele mai prețioase pentru popularizarea și difuzarea cărților în rândul mării „mase” de cititori. Însă „sarcinile și caracterul bibliografiei se stabilesc potrivit sarcinilor construirii socialismului, sarcinilor de educare comunistă a maselor”⁵. În acest sens, activitatea bibliografică din bibliotecile românești, organizată după modelul sovietic, a devenit o „muncă bibliografică de recomandare, adică de alegere și selecționare a titlurilor de cărți din punct de vedere politic al temei și din punct de vedere educativ al categoriei de cititori [căreia] i se adresează”⁶.

O atenție deosebită s-a acordat bibliografiei de recomandare nu doar în literatura de specialitate cu profil biblioteconomic, în care se ofereau numeroase îndrumări pentru o mai bună însușire a experienței bibliotecilor sovietice, ci și într-un document oficial apărut la sfârșitul anului 1951: „Hotărârea Consiliului de Miniștri nr. 1542/1951 privind măsurile ce trebuie luate pentru îmbunătățirea activității bibliotecilor din Republica Populară Română” (publicată în *Buletinul Oficial*, P. I., nr. 120, 29 decembrie 1951, pp. 34-40). Prin această *Hotărâre*, bibliotecile din România au primit o grea lovitură: subordonarea lor față de politica partidului aflat la putere devenise o chestiune oficială și obligatorie. Potrivit Art. 1 (b), una dintre măsuri viza îmbunătățirea „conținutului politic al activității bibliotecilor, dând atenție deosebită popularizării și răspândirii în cât mai bune condițiuni a operelor clasice marxism-leninismului, a cărților sovietice (literatură, știință, tehnică), a cărților noi apărute în țara noastră, a clasice literaturii românești și a scriitorilor progresiști din lumea întreagă etc., spre a ajuta pe oamenii muncii în lupta pentru construirea socialismului și apărarea păcii”⁷. *Hotărârea* cuprinde numeroase alte măsuri și inițiative, dintre care amintim: definitivarea planului pentru înființarea Bibliotecii Centrale de Stat a Republicii Populare Române (Art. 4,

⁴ „Pentru un înalt nivel politic în activitatea bibliotecilor noastre”, în *Călăuza bibliotecarului*, An. IV, nr. 7, iulie 1951, p. 3.

⁵ „Să dezvoltăm activitatea bibliografică a bibliotecilor de masă”, în *Călăuza bibliotecarului*, An. 7, nr. 2, februarie 1954, p. 1.

⁶ *Ibidem*.

⁷ „Hotărârea Consiliului de Miniștri nr. 1542/1951 privind măsurile ce trebuie luate pentru îmbunătățirea activității bibliotecilor din Republica Populară Română”, în Constantin Mătușoiu și Mihaela Hélène Dinu, *Istoria bibliotecilor din România în legi și documente (1945-2000)*, vol. II, Constanța, Ex Ponto, 2001, p. 23.

a); înființarea Fondului de Stat al Cărții (Art. 5); organizarea de către Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor a Camerei Cărții, care urma să înregistreze toate tipăriturile apărute pe teritoriul României și să editeze un Buletin Bibliografic al acestora (Art. 7, a); articolul referitor la cenzura în biblioteci: „Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor de pe lângă Consiliul de Miniștri, în colaborare cu Comitetul pentru Așezămintele Culturale va întocmi și edita lista tipăriturilor ce urmează a fi scoase din biblioteci și va controla permanent conținutul politic al fondurilor de cărți din bibliotecile de toate categoriile” (Art. 7, b)⁸. *Hotărârea* cuprinde și un articol „pentru îmbunătățirea muncii bibliografice a bibliotecilor și pentru intensificarea propagandei cărții în domeniul științei și literaturii”, din care reiese atenția deosebită acordată bibliografiei de recomandare. În acest sens, li se recomandă să întocmească bibliografii de recomandare următoarelor instituții: Bibliotecii Academiei („să editeze regulat indici bibliografici și liste de cărți recomandate din diverse domenii ale științei și literaturii pentru uzul bibliotecilor științifice și de masă”, precum și o revistă bibliografică de recomandare, în colaborare cu Uniunea Scriitorilor și cu Comitetul pentru Așezămintele Culturale); Institutelor de cercetări științifice, bibliotecilor universitare și tuturor bibliotecilor documentare („vor întocmi regulat bibliografii de recomandare privind specialitatea lor”); redacțiilor ziarelor centrale și ale revistelor („vor organiza în cadrul redacțiilor secții bibliografice, vor publica regulat recenzii, bibliografii critice și liste de recomandare a cărților noi”)⁹. Potrivit unor specialiști în domeniu, *Hotărârea* din 1951 a trasat „liniile directoare pe care se vor dezvolta bibliotecile din toată epoca comunistă”¹⁰.

Bibliografiile de recomandare au continuat să fie elaborate în bibliotecile din România până la căderea comunismului, în 1989. Iată câteva titluri de astfel de bibliografii: *L-am cunoscut pe Lenin. Indice bibliografic de recomandare* (București, Biblioteca Centrală de Stat, 1959, 72 p.); *Călătorind prin Uniunea Sovietică. Indice bibliografic de recomandare* (lucrare întocmită de Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu” din Iași în colaborare cu Biblioteca Centrală de Stat a R.P.R., București, 1959, 19 p.); *Ce să citească legumicultorul. Indice bibliografic de recomandare* (București, Biblioteca Centrală de Stat, 1959, 32 p.); *Împotriva superstițiilor și a misticismului. Indice bibliografic de recomandare* (Biblioteca Centrală de Stat, 1959, 32 p.); *Lupta Partidului pentru industrializarea socialistă*

⁸*Ibidem*, pp. 24-25.

⁹*Ibidem*, pp. 26-27.

¹⁰ Mircea Regneală, „Legislația românească de bibliotecă în perioada 1948-1989”, în *Studii de Biblioteconomie și Știința Informării*, nr. 3, 1997, p. 116.

a țării, oglindită în literatură. *Indice bibliografic de recomandare* (Biblioteca Centrală de Stat, 1960, 25 p.); *Dictatura proletariatului. Bibliografie de recomandare* (București, Biblioteca Centrală de Stat a RPR, 1961, 131 p.); Georgeta Huțanu, *Istoria Partidului Comunist Român. Bibliografie de recomandare* (Iași, Biblioteca municipală „Gheorghe Asachi”, 1972, 30 p.); Liviu Moscovici, Elidia Agrigoroaei, *În sprijinul propagandei agricole în biblioteci. Materiale bibliografice de recomandare* (Iași, 1972, 49 p.); Liviu Moscovici, *A trăi și a munci în chip comunist* (Iași, Biblioteca municipală „Gheorghe Asachi”, 1974, 24 p.); Georgeta Huțanu, *P.C.R. – forța politică conducătoare a întregii societăți. Bibliografie de recomandare* (Iași, Biblioteca județeană „Gheorghe Asachi”, 1975, 29 p.).

După 1970, Biblioteca Centrală de Stat elaborează o serie de bibliografii dedicate lui Nicolae Ceaușescu, intitulate după cum urmează: *Nicolae Ceaușescu – citate referitoare la cultura de masă: bibliografie nepublicată: 15 citate în limba română, editate în anul 1971* (Biblioteca Centrală de Stat, 1974); Luigia Zanolini, *Operele președintelui Nicolae Ceaușescu apărute peste hotare: bibliografie nepublicată: 79 titluri de cărți în limbile franceză, engleză, germană, italiană, spaniolă, portugheză, arabă, sârbă, flamandă, greacă, turcă, japoneză, idiș, poloneză, indiană, suedeză, finlandeză, chineză și urdu, editate între anii 1970-1980* (Biblioteca Centrală de Stat, 1980); *Nicolae Ceaușescu despre Festivalul național „Cântarea României”: bibliografie nepublicată: 65 titluri de cărți și articole din periodice în limba română, editate între anii 1976-1984* (Biblioteca Centrală de Stat, 1984); *Nicolae Ceaușescu despre problemele cinematografiei: bibliografie nepublicată: 25 citate din cuvântări în limba română, apărute între anii 1971-1985* (Biblioteca Centrală de Stat, 1985); Cristina Petrescu, *Cultura și activitatea cultural-artistică în cuvântările președintelui Nicolae Ceaușescu: bibliografie nepublicată: 28 titluri de citate în limba română, editate între anii 1966-1985* (Biblioteca Centrală de Stat, 1985).

Exemplele oferite mai sus pot configura o imagine a modului în care se făcea educarea politică prin intermediul bibliografiei, a modului în care aceasta reprezenta o formă de propagandă, a modului în care bibliografia era o formă de manipulare a lecturii, precum și a modului în care bibliografia de recomandare a susținut, într-o anumită perioadă, manifestarea cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu.

2.2. Bibliografia națională curentă a României

În continuare, vom încerca să surprindem modul în care un alt tip de bibliografie (bibliografia națională curentă a României) a contribuit, pentru o perioadă, la procesul de ideologizare, reprezentând o formă de propagandă.

Bibliografia națională curentă a României (cu cele două serii: cărți și articole din publicații periodice) a fost editată mai întâi de către Camera Cărții, instituție înființată în baza Hotărârii Consiliului de Miniștri, nr. 1542, decembrie 1951. Seria cărților începe din anul 1952, cu titlul *Buletinul Bibliografic al Camerei Cărții din R.P.R. Cărți, albume, plicuri, pliante*. Seria articolelor din periodice debutează cu un an mai târziu, în 1953, cu titlul *Buletinul Bibliografic al Camerei Cărții din R.P.R. Articole și recenzii din ziare și reviste*. Ambele serii ale bibliografiei naționale curente au avut la bază modele sovietice. Modelul care a stat la baza *Buletinului bibliografic* (seria cărți) a fost tematica folosită în *Cronica cărții* (*Knijnaia Letopis*), lucrare editată de Camera Unională a Cărții din U.R.S.S. (cu unele modificări aduse în funcție de specificul spațiului românesc)¹¹. Pentru realizarea *Buletinului Bibliografic* (seria articole din periodice), sursele de inspirație au fost *Letopis jurnalîh statei* și *Letopis gazetovîh statei*¹². Cele două serii ale *Buletinului Bibliografic* aveau, în perioada în care au fost editate de Camera Cărții, aceeași ordonare tematică, informațiile fiind structurate în 32 de capitole. Iată câteva dintre acestea: (I) *Marxism-Leninism*; (II) *Partide Comuniste și muncitorești*; (III) *Probleme și organizații democratice de tineret și pionieri din diferite țări*; (IV) *Științe sociale în general*; (V) *Filosofie. Materialism dialectic și istoric*; (VI) *Istorie*; (VII) *Economie politică*; (VIII) *Construirea comunismului în U.R.S.S.*; (IX) *Construirea socialismului în R.P.R. Construirea socialismului în țările de democrație populară*; [...] (XII) *Finanțe*; [...] (XVIII) *Agricultură*; [...] (XXV) *Cultură. Educație. Știință în general*; (XXVI) *Lingvistică*; (XXVII) *Istoria literaturii. Literatură. Folclor*, [...] (XXIX) *Artă*; (XXX) *Religie. Ateism. Combaterea superstițiilor* [...]¹³.

Informații suplimentare despre importanța, rolul și utilitatea *Buletinului Bibliografic* (seria cărți) în forma în care a fost editat începând cu nr. 7-8, august 1952, aflăm dintr-un articol publicat în *Călăuza bibliotecarului*, revistă apărută sub egida Comitetului pentru

¹¹ „Cum trebuie folosit buletinul Bibliografic al Camerei Cărții din R.P.R.”, în *Călăuza bibliotecarului*, An. V, nr. 11, noiembrie 1952, p. 41.

¹² Barbu Theodorescu, *Istoria bibliografiei române*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972, p. 174.

¹³ *Buletinul Bibliografic al Camerei Cărții din R.P.R. Cărți, albume, plicuri, pliante*, Comitetul pentru Așezămintele Culturale din R.P.R. de pe lângă Consiliul de Miniștri, Anul II, nr. 1, 15 ianuarie 1953. Aceeași împărțire a materialului pe grupe o întâlnim și în seria *Buletinul Bibliografic al Camerei Cărții din R.P.R. Articole și recenzii din ziare și reviste* (An. I, nr. 7, 20 aprilie 1953).

Așezămintele Culturale din R.P.R. de pe lângă Consiliul de Miniștri. Rolul acestei bibliografii nu era doar de înregistrare a producției editoriale și de informare, ci și de a ajuta bibliotecarii „la înlăturarea formalismului ce mai există în unele biblioteci în așezarea fondului de cărți după format; deasemeni va ajuta pe bibliotecari și la buna alcătuire a catalogului sistematic, instrument principal în orientarea cititorilor spre lectura celor mai bune și mai valoroase opere. Un asemenea sprijin este binevenit, dat fiind faptul că așezarea cărților în rafturi după materie și organizarea cataloagelor, sunt indiscutabil legate de sarcinile generale politice și cultural-educative ale bibliotecilor”¹⁴. Din același articol mai aflăm că *Buletinul Bibliografic* al cărților era un instrument important nu doar pentru alcătuirea fișelor cataloagelor și aranjarea cărților în rafturile bibliotecilor, ci și pentru alcătuirea bibliografiilor de recomandare: „Clasificarea zecimală folosită în buletin este făcută după ediția nouă¹⁵ a clasificării bazată pe lucrarea lui L.N. Tropovschi [...] De un real folos în munca bibliotecarilor este felul cum sunt aranjate cărțile în interiorul fiecărei grupe. Ordinea acestei așezări: clasicii marxism-leninismului, Rezoluții și Hotărâri ale Partidului Muncitoresc Român, lucrările conducătorilor partidului nostru și apoi restul materialului grupat în ordinea alfabetică după autor, va învăța pe bibliotecari să observe ordinea în care trebuiesc clasate materialele în alcătuirea diferitelor bibliografii de recomandare”¹⁶.

Anul 1957 marchează un eveniment important, și anume continuarea realizării *Buletinului Bibliografic* de către Biblioteca Centrală de Stat a României după ce, în prealabil, aceasta preluase atribuțiile Camerei Cărții, în luna octombrie 1956¹⁷. Titlurile celor două serii sunt schimbate în *Bibliografia Republicii Populare Române. Cărți, albume, hărți, note muzicale*, respectiv *Bibliografia Periodicelor din Republica Populară Română* (până în 1989 denumirile celor două serii au variat, ultimele titluri ale bibliografiei naționale fiind, înainte de 1989, *Bibliografia Republicii Socialiste România. Cărți, albume, hărți și Bibliografia Republicii Socialiste România. Articole din publicații periodice și seriale*). Atât pentru seria

¹⁴ „Cum trebuie folosit buletinul Bibliografic al Camerei Cărții din R.P.R.”, în *Călăuza bibliotecarului*, An. V, nr. 11, noiembrie 1952, p. 41.

¹⁵ Este vorba despre lucrarea *Clasificarea zecimală pentru biblioteci, servicii de documentare și fișiere individuale de studii*, apărută în 1952 la Editura Confederației generale a muncii. Prima ediție apăruse în anul 1949, la Editura de Stat.

¹⁶ „Cum trebuie folosit buletinul Bibliografic al Camerei Cărții din R.P.R.”, în *Călăuza bibliotecarului*, An. V, nr. 11, noiembrie 1952, p. 42.

¹⁷ Biblioteca Centrală de Stat a Republicii Populare Române, „Cuvînt înainte” la *Bibliografia Republicii Populare Române. Cărți, albume, hărți, note muzicale*, Biblioteca Centrală de Stat a R.P.R., An. VI, nr. 1, 1-15 ianuarie 1957, p. 3.

cărți, cât și pentru seria articole din periodice, structura bibliografiei naționale curente a rămas la fel ca în perioada 1952-1956, când era editată de Camera Cărții (apar doar schimbări ne semnificative la unele titluri de capitole). Ordonarea domeniilor tratate în bibliografie s-a făcut în continuare în funcție de importanță, acordându-se întâietate *Marxism-Leninismului*, urmat de *Partidele comuniste și muncitorești*, și așa mai departe, până la ultimul capitol (al XXXII-lea), dedicat *Enciclopediilor și altor tipuri de documente*¹⁸.

Informările periodice din literatura de specialitate cu privire la activitățile derulate în cadrul Bibliotecii Centrale de Stat dovedesc faptul că principala coordonată a bibliografiei naționale curente a fost coordonata politică. Într-un articol apărut în 1961, se specifică faptul că *Bibliografia R.P.R. (seria cărți, albume, hărți, note muzicale)* și *Bibliografia R.P.R. (seria articole din publicații periodice)* „și-au îmbunătățit conținutul lor ideologic și științific. Încadrarea lucrărilor la unele rubrici de științe sociale este mai judicioasă; s-a extins bibliografierea analitică și la revistele sovietice *Kommunist*, *Probleme de filozofie*, *Probleme economice*, traduse în întregime în limba română; au fost incluse serialele, care în majoritatea lor sînt lucrări de mare însemnătate științifică. Datorită îmbunătățirii aduse formei de descriere bibliografică sînt scoase în evidență cele mai importante documente de partid și de stat. *Bibliografia R.P.R.* și *Bibliografia periodicelor din R.P.R.* sînt instrumente prețioase de identificare bibliografică și mai ales de informare imediată asupra publicațiilor nou apărute”¹⁹. Activitatea de propagandă în favoarea cărților (inclusiv sovietice) și a numeroaselor documente de partid se concretiza, de regulă, în elaborarea bibliografiilor de recomandare (pe teme politice, economice etc.). Acestea erau trimise bibliotecilor din țară, Biblioteca Centrală de Stat venind astfel în sprijinul bibliotecarilor „în îndrumarea lecturii cititorilor”²⁰. Propaganda cărții și asigurarea „informării și documentării cadrelor de specialiști” sunt elemente definitorii pentru calificarea Bibliotecii Centrale de Stat, la începutul anilor '60, drept un „instrument util în răspîndirea culturii socialiste și a științei”²¹.

Anul 1971 marchează o schimbare importantă în privința modului de realizare a bibliografiei naționale curente (seria articole din periodice). Se renunță la ultima ediție

¹⁸ *Bibliografia Republicii Populare Romîne. Cărți, albume, hărți, note muzicale*, Biblioteca Centrală de Stat a R.P.R., An. VI, nr. 1, 1-15 ianuarie 1957.

¹⁹ „Din activitatea Bibliotecii Centrale de Stat a R.P.R.”, în *Căluza bibliotecarului*, An. XV, nr. 3, martie 1962, p. 19.

²⁰ *Ibidem*, p. 18.

²¹ *Ibidem*, p. 17.

românească în vigoare a clasificării zecimale (1959), elaborată după model sovietic, în favoarea utilizării, în mare parte, a tabelelor din ediția în limba franceză a *Clasificării Zecimale Universale* (Bruxelles, 1967, 3 volume)²². S-a făcut o excepție doar pentru unele domenii, cum ar fi *Marxism-Leninismul*, *Partidele comuniste și muncitorești*; *Economie agrară*; *Lingvistică* etc., pentru care a rămas în vigoare ediția românească abreviată a *Clasificării Zecimale* apărută în anul 1959²³. Începând cu anul 1971, structura bibliografiei naționale curente (seria articole din periodice) este elaborată în conformitate cu următoarea schemă de clasificare: 0 Generalități; 1 Filozofie; 2 Ateism; 3 Științe sociale; 4 Lingvistică, Filologie; 5 Matematică, Științe naturale; 61 Medicină / 62 Tehnică / 63 Agricultură...; 7 Artă, Arhitectură, Sport; 8 Literatură; 9 Istorie / 91 Geografie / 92 Biografii.

În vechea structură a bibliografiei naționale, domeniile *Marxism-Leninism*, *Partide comuniste și muncitorești* și *Organizații de tineret* erau plasate ca prime capitole în *Tabla de materii* (respectiv în structura bibliografiei) deși, în mod normal, ar fi trebuit să figureze la capitolul al 3-lea, al Științelor sociale. Referințele bibliografice aferente celor trei domenii aveau notat în dreptul lor, fiecare în parte, indicele de clasificare corespunzător clasei 3 a Științelor sociale. Doar că, datorită importanței conținutului lor ideologic (*Marxism-Leninism*, *Partide comuniste și muncitorești* și *Organizații de tineret*), li se acorda întâietate, fiind mutate pe primele locuri în structura bibliografiei naționale (respectiv în tabla de materii). Până în anul 1989, structura bibliografiei a fost revizuită de mai multe ori, în conformitate cu schimbările survenite pe plan internațional, dar păstrându-se anumite particularități care reflectau contextul social-politic din România.

3. Bibliografia română în exil

În vreme ce în România se derula operațiunea „de înlăturare a tot ce era dăunător în cultura noastră” și se dădeau instrucțiuni precise pentru „curățirea bibliotecilor noastre de otrava fascistă”²⁴, un grup de refugiați români înființează, pe data de 1 mai 1949, la Freiburg im Breisgau (R.F. Germania), o bibliotecă română a exilului românesc. Unul dintre fondatorii Bibliotecii Române din Freiburg (și director al ei) era Virgil Mihăilescu, refugiat politic în

²²*Bibliografia Republicii Socialiste România. Articole din publicații periodice și seriale*, An. XIX, nr. 1, 1-15 ianuarie 1971 [p. 3].

²³*Ibidem*.

²⁴ „Cum se desfășoară acțiunea de epurare a cărților”, în *Călăuza bibliotecarului*, An. I, nr. 4, decembrie 1948, p. 37.

Germania încă din 1941 (după rebeliunea legionară), fost bibliotecar la Biblioteca Academiei Române din București în perioada 1929-1939²⁵. Inaugurarea noii instituții, care dorea să devină „o sursă de documentare obiectivă pentru toate problemele istoriei și culturii române”, a avut loc la data de 17 decembrie 1950, în locuința lui Virgil Mihăilescu²⁶.

Pentru bibliotecile care funcționau în România, anul 1951 a fost unul nefast prin inițierea și aplicarea măsurilor, puternic impregnate ideologic, privind îmbunătățirea activităților bibliotecilor cuprinse în *Hotărârea* nr. 1542 din decembrie 1951. Pentru Biblioteca Română din Freiburg, anul 1951 a fost, dimpotrivă, unul benefic, cel puțin la nivelul inițierii unui proiect de anvergură care viza cultura română, aflată în plin proces de distrugere de către regimul aflat la putere. Probabil o simplă coincidență a făcut ca, tot în luna decembrie 1951, în timp ce în România se publica fatidica *Hotărâre* a Consiliului de Miniștri, Biblioteca Română din Freiburg să dea publicității, în revista *Orizonturi* (Stuttgart, nr. 7-12, iul.-dec. 1951), un *PROIECT de întocmire a unui LEXICON ROMÂNESC*²⁷. *Lexiconul*, care în cele din urmă nu a mai putut fi realizat, era proiectat să apară în două părți: *Lexicon istoric-cultural* (Partea I-a) și *Dicționar Biografic Român* (Partea a II-a). *Proiectul Lexiconului Românesc* din decembrie 1951 a fost republicat în întregime de către Virgil Mihăilescu, ca *Anexă* la un text al său apărut în *Buletinul Bibliotecii Române* (1957/1958). Planul de lucru al *Lexiconului* a fost întocmit după „principiile de clasificare generală ale biblioteconomiei”, iar „fiecare materie va fi împărțită în subdiviziuni, pentru o cât mai propice repartizare a muncii de colectare și redactare a textelor, sub formă de fișe”²⁸ (probabil experiența de la Biblioteca Academiei Române din perioada interbelică a lui Virgil Mihăilescu a fost hotărâtoare în acest sens). Schema clasificării pe materii, așa cum a fost ea expusă în *Proiect* este următoarea: „I. Literatură – Filologie [...]; II. Arte [...]; III. Filosofie [...]; IV. Religie – Teologie; V. Drept – Sociologie – Economie [...]; VI. Istorie – Geografie [...]; VII. Științe pure și aplicate [...]; VIII. DIVERSE: Bibliografie – Enciclopedie”²⁹. Se observă că schema de clasificare pe materii propusă pentru *Lexicon* diferă radical de schema clasificării zecimale utilizată de către Camera Cărții pentru ordonarea informațiilor cuprinse în bibliografia națională curentă

²⁵ Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc: 1945-1989*, ediția a 2-a, București, Compania, 2010, p. 507.

²⁶ *Ibidem*, p. 84.

²⁷ *Ibidem*, p. 86.

²⁸ Virgil Mihăilescu, „Încercări enciclopedice în cultura română”, în *Buletinul Bibliotecii Române: Studii și documente românești*, Freiburg i. Br., Germania, vol. IV, 1957/1958, p. 198.

²⁹ *Ibidem*, p. 199.

(*Buletinul Bibliografic*, seriile cărți și articole din publicații periodice). În anul 1952, schema clasificării pe materii a bibliografiei naționale curente (seria cărți) realizată în România era puternic impregnată ideologic.

Schema ideologizantă a *Buletinului bibliografic* era alcătuită în conformitate cu indicațiile oferite în edițiile *Clasificării Zecimale* apărute în 1949, 1952 și 1959 în România, acestea având drept model clasificarea zecimală sovietică, propusă de bibliologul rus L.N. Tropovski (el adusese modificări substanțiale versiunii *Clasificării Zecimale Universale* elaborate la Bruxelles, despre care se spunea la vremea respectivă că ar „avea grave neajunsuri ideologice, care decurg din concepția burgheză pe care se bazează”³⁰). Astfel, din rațiuni ideologice, bibliografia națională debuta cu capitolele dedicate *Marxism-Leninismului, Partidelor Comuniste și Muncitorești și Problemelor și organizațiilor de tineret*. Aceași ordine era recomandată și pentru organizarea cataloagelor sistematice (după conținut) ale bibliotecilor publice: „Totuși, pentru a îmbunătăți orânduirea ideologică a cataloagelor sistematice ale bibliotecilor, sfătuim pe bibliotecari să așeze în fruntea acestora indicele 3C Marxim-Leninism, urmat de 3CP Partide Comuniste și Muncitorești, 3T, 3TD și 3T Probleme și organizații democratice de tineret și pionieri din diverse țări (adică tot începutul tabelii de clasificare dela clasa 3 până la diviziunea 30 exclusiv), pe urmă toate indicele clasificării zecimale dela 1 Filosofie, Materialism dialectic și istoric, până la 9 Istorie, iar indicele 0 Generalități, la sfârșit”³¹. Prin urmare, ordinea claselor era modificată, prioritară fiind o parte a clasei 3 Științe sociale, atât în ordonarea fișelor cataloagelor sistematice, cât și în ordonarea capitolelor bibliografiei naționale (până la începutul anilor '70, când au fost făcute modificări în structurarea capitolelor bibliografiei naționale, cu excepția diviziunilor capitolului al 3-lea, al științelor sociale – clasa 3 din clasificarea zecimală universală). Faptul că structura (ordonarea capitolelor) bibliografiei naționale curente a avut la bază, pentru o lungă perioadă de timp (aproape 20 de ani), structura unei clasificări zecimale de inspirație sovietică, una care era astfel elaborată încât să fie scoase în evidență publicațiile cu un pronunțat caracter ideologic, dovedește faptul că o astfel de bibliografie era construită pe o coordonată politică. Ea susținea astfel interesele regimului aflat la putere la un moment dat. În schimb, împărțirea

³⁰ „Introducere” la *Clasificarea zecimală pentru biblioteci, servicii de documentare și fișiere individuale de studii*, București, Editura Confederației generale a muncii, 1952, p. 10.

³¹ *Ibidem*, p. 20.

pe materii a *Lexiconului Românesc* propus în cadrul Bibliotecii Române din Freiburg dovedește faptul că dimensiunea unei astfel de bibliografii era una strict culturală.

Problematica bibliografiei exilului românesc este nuanțată de către Mircea Eliade în articolul „Pentru o bibliografie a pribegiei”, publicat în *Buletinul Bibliotecii Române*, la doi ani după lansarea *Proiectului Lexiconului Românesc*³². El atribuie bibliografiei românești din exil „o valoare excepțională pentru documentarea și istoriografia de mai târziu, când țara va redeveni liberă”³³. De asemenea, Eliade subliniază importanța culturală și politică a unei astfel de întreprinderi. Din punct de vedere cultural, bibliografia pribegiei „ne îndreptățește să credem în posibilitățile unei culturi majore românești, care să se impună, într-un viitor destul de apropiat, pe plan internațional”³⁴. În continuare, el nuanțează coordonata politică, pe care o leagă de cea culturală: bibliografia pribegiei, spune el, „are o importanță atât de mare și împlinește aproape o funcție politică (pentru că orice politică se întemeiază pe realități, și creativitatea unui neam este singura realitate care nu poate fi improvizată și nici măsluită)”³⁵. În plus, Eliade este atent și la dimensiunea morală a bibliografiei exilaților români: cu cât intelectualii români refugiați peste tot în lume ar răspunde afirmativ apelurilor inițiate de Biblioteca Română în vederea transmiterii datelor necesare întocmirii bibliografiei (informații greu de găsit pe altă cale, la vremea aceea), cu atât mai mult, crede el, „evidența masivității și varietății producției românești din exil” ar constitui un sprijin moral și o încurajare politică pentru fiecare exilat român³⁶. În anul 1959, Biblioteca Română din Freiburg lansează un nou proiect, de dimensiuni mai mici, intitulat *Lexiconul cultural al emigrației române*³⁷, care urma să cuprindă informații cu privire la activitatea culturală a exilului românesc pentru perioada 1945-1960. Chiar dacă, în cele din urmă, nici unul din cele două proiecte nu a putut fi dus la bun sfârșit, faptul de a aduna într-o „*summa* mărgăritarele risipite” rămânea, pentru Virgil Mihăilescu, „în același timp aspirație și testament, mărturie și îndemn”³⁸.

³² Mircea Eliade, „Pentru o bibliografie pribegiei”, în *Buletinul Bibliotecii Române*, Freiburg i. Br., An. I, nr. 1, 1953, pp. 167-170. Articol republicat în Mircea Eliade, *Profetism românesc*, București, Editura Roza vânturilor, 1990, pp. 151-155.

³³ Mircea Eliade, „Pentru o bibliografie pribegiei”, în *Profetism românesc*, București, Editura Roza vânturilor, 1990, p. 153.

³⁴ *Ibidem*, p. 152.

³⁵ *Ibidem*, p. 153.

³⁶ *Ibidem*, p. 153.

³⁷ Virgil Mihăilescu, „Încercări enciclopedice în cultura română”, în *Buletinul Bibliotecii Române: Studii și documente românești*, Freiburg i. Br., Vol. IV, 1957/1958, p. 200.

³⁸ *Ibidem*, p. 176.

Începând cu anii '50, mai multe reviste românești din exil dedică în paginile lor spații importante bibliografiilor. Revista *Orizonturi*, care apărea la Stuttgart din 1949, a publicat în două numere apărute în 1951 (1/3 ian.-martie și 4/6 apr.-iunie) două bibliografii care acopereau perioada 1945-1950 (ele au fost reeditate ca *Extrase* în cadrul Bibliotecii Române din Freiburg³⁹). Mai târziu, în 1953, în primul număr al revistei *Buletinul Bibliotecii Române*, apare „Bibliografia pribegiei. Anul 1951”, reeditată și ea în *Extras* de către aceeași bibliotecă din Freiburg.

Revistele care au publicat în paginile lor cele mai ample bibliografii, începând din anii '50 și până la jumătatea anilor '80, sunt *Caete de dor* (1951-1960), *Ființa românească* (1963-1968), *Limite* (1969-1986) și *Ethos* (1973-1984), al căror editor sau redactor a fost Virgil Ierunca. Pe parcursul a peste 30 de ani, el a desfășurat și o intensă activitate bibliografică, concretizată în lucrări de o mare însemnătate istorică și documentară, toate publicate în revistele pe care le îngrijea la Paris. Se poate afirma că Virgil Ierunca a configurat un adevărat program bibliografic, suplinind astfel, în exil, o serie lipsă a bibliografiei naționale române din perioada comunismului: seria bibliografiei dedicată publicațiilor românilor aflați în afara granițelor țării. Bibliografiile întocmite de Ierunca reunesc titluri de cărți, articole și studii de specialitate din reviste românești din exil și din publicații periodice străine, precum și titluri de studii din volume colective ale autorilor români publicate în diverse limbi. De asemenea, sunt consemnate în bibliografii lucrări (cărți, articole și studii) ale unor autori străini despre autori români și România. După cum observa Mircea Eliade încă din 1953, faptul că românii din exil s-au impus atenției pe plan internațional stă mărturie pentru valoarea intrinsecă a producției lor, pe toate planurile⁴⁰. Bibliografiile publicate în revistele românești apărute în afara granițelor țării în perioada comunismului din România sunt mărturia supraviețuirii decente a culturii române în exil.

BIBLIOGRAFIE

Avramescu, I., „Popularizarea și difuzarea cărții de Partid, o sarcină de onoare pentru bibliotecari”, în *Călăuza Bibliotecarului*, An. IV, nr. 5, mai 1951.

³⁹ „Activitatea editorială a Bibliotecii Române din Freiburg”, în *Buletinul Bibliotecii Române: Studii și documente românești*, Freiburg i. Br., Vol. IV, 1957/1958, p. 234.

⁴⁰ Mircea Eliade, „Pentru o bibliografie pribegiei”, în *Profetism românesc*, București, Editura Roza vînturilor, 1990, p. 155.

Behring, Eva, *Scriitori români din exil. 1945-1989*, traducere din limba germană de Tania Petrache și Roxana Sorescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001.

Biblioteca Centrală de Stat a Republicii Populare Romîne, „Cuvînt înainte” la *Bibliografia Republicii Populare Romîne. Cărți, albume, hărți, note muzicale*, Biblioteca Centrală de Stat a R.P.R, An. VI, nr. 1, 1-15 ianuarie 1957.

Eliade, Mircea, „Pentru o bibliografie pribegiei”, în *Buletinul Bibliotecii Române*, Freiburg i. Br., An. I, nr. 1, 1953, pp. 167-170. Articol republicat în Mircea Eliade, *Profetism românesc*, București, Editura Roza vînturilor, 1990.

Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc: 1945-1989*, ediția a 2-a, București, Compania, 2010.

Mihăilescu, Virgil, „Încercări enciclopedice în cultura română”, în *Buletinul Bibliotecii Române: Studii și documente românești*, Freiburg i. Br., Germania, vol. IV, 1957/1958.

Regneală, Mircea, „Legislația românească de bibliotecă în perioada 1948-1989”, în *Studii de Biblioteconomie și Știința Informării*, nr. 3, 1997.

Theodorescu, Barbu, *Istoria bibliografiei române*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972, p. 174.

„Activitatea editorială a Bibliotecii Române din Freiburg”, în *Buletinul Bibliotecii Române: Studii și documente românești*, Freiburg i. Br., Vol. IV, 1957/1958.

Bibliografia Republicii Socialiste România. Articole din publicații periodice și seriale, An. XIX, nr. 1, 1-15 ianuarie 1971.

Bibliografia Republicii Populare Romîne. Cărți, albume, hărți, note muzicale, Biblioteca Centrală de Stat a R.P.R, An. VI, nr. 1, 1-15 ianuarie 1957.

Buletinul Bibliografic al Camerei Cărții din R.P.R. Articole și recenzii din ziare și reviste (An. I, nr. 7, 20 aprilie 1953).

Buletinul Bibliografic al Camerei Cărții din R.P.R. Cărți, albume, plicuri, pliante, Comitetul pentru Așezămintele Culturale din R.P.R. de pe lângă Consiliul de Miniștri, Anul II, nr. 1, 15 ianuarie 1953.

„Cum se desfășoară acțiunea de epurare a cărților”, în *Călăuza bibliotecarului*, An. I, nr. 4, decembrie 1948.

„Cum trebuie folosit buletinul Bibliografic al Camerei Cărții din R.P.R.”, în *Călăuza bibliotecarului*, An. V, nr. 11, noiembrie 1952.

„Introducere” la *Clasificarea zecimală pentru biblioteci, servicii de documentare și fișiere individuale de studii*, București, Editura Confederației generale a muncii, 1952.

„Din activitatea Bibliotecii Centrale De Stat a R.P.R.”, în *Călăuza bibliotecarului*, An. XV, nr. 3, martie 1962.

„Hotărârea Consiliului de Miniștri nr. 1542/1951 privind măsurile ce trebuie luate pentru îmbunătățirea activității bibliotecilor din Republica Populară Română”, în Constantin Mătușoiu și Mihaela Hélène Dinu, *Istoria bibliotecilor din România în legi și documente (1945-2000)*, vol. II, Constanța, Ex Ponto, 2001.

„Pentru un înalt nivel politic în activitatea bibliotecilor noastre”, în *Călăuza bibliotecarului*, An. IV, nr. 7, iulie 1951.

„Să dezvoltăm activitatea bibliografică a bibliotecilor de masă”, în *Călăuza bibliotecarului*, An. 7, nr. 2, februarie 1954.

THE MYTHOLOGIC AND SYMBOLIC FANTASTIC IN THE SHORT-STORY LA ȚIGĂNCI BY MIRCEA ELIADE

Nicoleta-Doina Pop (Pocan), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Trying to define the concept of the "fantastic" in literature any definition may remain incomplete. The multiplicity of forms and aspects that characterize this aesthetic category makes impossible any attempt to find a universally accepted definition. This concept is constantly changing with the evolution of society, and taking new forms, remains timeless.

Myth, this fascinating notion of modern anthropology finds an important place in the work of scholar and writer Mircea Eliade. His literature deepens its themes and structures with the development of his exceptional work, assuming progressively (in novels and short stories especially) the function of myth revelation. In his literature, myth is alive (mythe vivant), lives, for the initiated, and through a breach in the real, may occur in a profane reality.

Keywords: *mith, fantasy, reality, profane, sacred*

Mitul, această fascinantă noțiune a antropologiei moderne, își găsește, în opera de savant și de scriitor a lui Mircea Eliade, locul cel mai important, pe care nici unul dintre celelalte concepte ale hermeneuticii sale nu îl poate depăși, "*într-o epopee a ideilor*"⁴¹.

Literatura lui Mircea Eliade își aprofundează temele și structurile pe măsura dezvoltării excepționale a operei savantului, asumându-și progresiv, în romane și îndeosebi în nuvele, funcția revelării mitului, a existenței mitice în cotidianul desacralizat, a acelor *istorii sacre* originare, uitate, ce irump însă în chip neprevăzut în real, tulburându-i planurile, generatoare de timp și de spațiu fantastic. Pentru Mircea Eliade, mitul este viu (*mythe vivant*), trăiește, pentru inițiați, și astăzi, (printr-o *spărtură în real*) semne ale lui, învăluite de repetate aluviuni profane, putând fi receptate prin practici inițiatice sau prin întâmplări neobișnuite, unele inexplicabile, care situează personajele la contingența cu irealul.

Realizând o clasificare a tipurilor de proză fantastică existente în creația lui Eliade, Eugen Simion observă că "în prozele mai vechi, magicul domină suprafața textului, în nuvelele citate înainte (n.n. *Pe strada Mântuleasa, În curte la Dionis, La țigănci* etc.) locul magicului este luat, în fapt, de o forță spirituală mai complexă - miticul - care continuă să se manifeste în existența omului modern."

La țigănci ilustrează, ca temă, *drama omului profan*, incapabil de a descifra semnele mitice, de a învinge *amnezia* conștiinței moderne, de "*a trăimitul*" și a-l reintegra în spațiul profan, redând evenimentelor caracterul semnificativ și exemplar al întâmplărilor originare.

Sub aspectul tehnicii literare, întâlnim un savant scenariu al fantasticului, faliile de real și de ireal interferându-se imprevizibil, cu semne deduse numai de lector, neconștientizate însă de personajul principal, care, pe tot parcursul nuvelei, rămâne "*un străin în labirint*", fiind mai mult condus de actele sale decât conducător al lor (*fantasticul pur*).

Modestul profesor de liceu, Gavrilesco, personajul central al nuvelei, nu înțelege până la capăt experiența inițiatice, unică și exemplară, la care este supus, interpretând faptele numai în planul realului, cu instrumentele logicii comune. Gavrilesco nu este numai omul comun al timpurilor moderne, ci exprimă chiar condiția umană, omul ce a săvârșit păcatul originar, care

⁴¹ Ion Lotreanu, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Ed. Minerva, București, 1980

a ratat la începuturi și ratează în continuare, fără capacitatea inițiativă de salvare. Gavrilescu a ratat, în tinerețe, o mare iubire, pentru nemțoaica Hildegard, iubirea unică, primordială, și de aici începe ceea ce numește el însuși "*tragedia vieții mele*".

Dacă ne-am situa numai în planul realului (așa cum acesta este perceput de personajul principal) subiectul nuvelei s-ar putea rezuma cu ușurință. Acțiunea începe pe una din străzile Bucureștilor, într-o după-amiază caniculară, pe la ora trei, când profesorul Gavrilescu se întoarce acasă cu tramvaiul de la o lecție particulară de pian. Căldura copleșitoare îi dă o locvacitate deosebită, dialogurile concentrându-se însă asupra a două subiecte: aventurile celebrului colonel Lawrence în Arabia și grădina misterioasă, un loc rău famat, în care trăiesc nu mai puțin misterioasele țigănci.

Profesorul constată că a uitat partiturile la Otilia Voitinovici, eleva sa, pe care o meditează la pian, de aceea coboară și încearcă să ia tramvaiul în sens invers, însă îl pierde și nimerește în cele din urmă, mai mult din curiozitate, la țigănci. Aici este pus să aleagă, dintre trei fete tinere, pe cea care este țiganka, dar, din două încercări, nu reușește. Le povestește acestora "*tragedia vieții*" sale, marea iubire pentru Hildegard, pe care o pierduse pentru mai comuna Elsa, cu care se și căsătorise. Fetele îl părăsesc și Gavrilescu rătăcește printr-un labirint ciudat, se înfășoară la un moment dat chiar într-o draperie, ca într-un giulgiu care îl sufocă.

Reușește, până la urmă, să iasă din grădină, dar constată, cu perplexitate, că nimic nu se mai potrivește cu ce a fost înainte. Deși pare să fie ora opt și aceeași căldură înăbușitoare, pe strada Preoteselor, la numărul 18, unde locuiau madam Voitinovici și Otilia, găsește altă familie, vechea locatară mutându-se de opt ani în provincie. În tramvai constată că banii pe care îi are au ieșit din circulație. Ajuns acasă, neverosimilul și perplexitatea continuă: cheia nu se mai potrivește la ușă, i se spune că acolo locuiește o familie străină, Stănescu, iar o vecină cunoscută a murit de cinci ani. De la cârciumarul din colț află că soția sa, Elsa, a plecat înapoi în Germania, în urmă cu doisprezece ani, imediat după dispariția neexplicată a lui Gavrilescu... în final, el se întoarce la țigănci, unde o găsește, în chip neașteptat, pe Hildegard, nemțoaica pe care fusese sfătuit să o aleagă de la început, și pornește împreună cu ea spre pădure, conduși de un birjar misterios.

Pe acest traseu epic, *insertia (invazia) irealului* se face treptat, prin semne multiple, a căror punere în coerență este destul de dificilă, poate niciodată dusă până la capăt (*tehnica epicului dublu*). La început, nimic nu anunță fapte neobișnuite. Discuțiile din tramvai urmează o logică invariabilă: oamenii vorbesc în virtutea inerției, din plăcerea de a comunica. Nimic nu este mai ușor decât a vorbi, dar aici dialogul are o gratuitate aparentă, întrucât devine aluziv, conținând sensuri subtile, ce se vor explica mai târziu, în cuprinsul nuvelei. În primul rând, căldura este năucitoare, fenomen meteorologic aproape unic: "*E teribil de cald! - spuse el deodată. Nu s-au pomenit așa călduri din 1905!...*"⁴². Nici evocarea colonelului Thomas Edward Lawrence, scriitor, aventurier și soldat englez implicat în luptele de eliberare din deșertul Arabiei, nu este întâmplătoare. Pe acesta "*arșița aceea a Arabiei [...] l-a lovit în creștet ca o sabie...*"⁴³. La o probă inițiativă despre viață și moarte este supus și Gavrilescu.

Subiectul cel mai delicat al discuțiilor din tramvai (și de fapt din tot orașul) este locul numit *la țigănci*. Deși "*este o rușine*", "*este nepermis*" să vorbești despre el, "*toată lumea vorbește*". Gavrilescu admiră îndeosebi casa, grădina și nucii bătrâni, umbra deasă, răcoarea contrastantă cu arșița din jur. În ciuda acestui fapt, nu știe nimic despre țigănci, nici măcar când și de unde au venit. Întrebare tulburătoare, căci deschide spațiul presupunerilor, al

⁴² Mircea Eliade, *La țigănci*, Ed. Cartex, București, 2006, p.18

⁴³ Ibidem, p.19

irealului și are corespondență directă cu semnificațiile titlului. Cine sunt țigăncile? Cine sunt țiganii, ne-am putea întreba, cu puterile lor ciudate? Misterul care planează asupra acestui neam poate fi esențial, în nuvelă, pentru definirea unei serii întregi de fapte literare. (Ov. S. Crohmălniceanu are o teorie aparte într-un text science-fiction, "*Cele zece triburi pierdute*" din volumul *Alte istorii insolite*): ei sunt neptunienii care s-au retras pe Pământ pentru a scăpa dintr-o catastrofă întâmplată pe planeta lor natală. Supuși unui sinistru accident, ei găsesc o modalitate originală de a se salva, aceea de a se refugia în trecut, nu în îndepărtatul viitor, unde nu-i aștepta nimic bun, retrăind deci stările originare, un *déjà vécu*, repetând de mii de ori o existență care încetul cu încetul se schimbă, evenimentele neplăcute fiind înlăturate datorită acestei insolite memorii a viitorului. Dintre aceștia, spune Ov. S. Crohmălniceanu, doar câțiva își mai rememorează starea inițială, explicându-se astfel capacitatea lor de a ghici, venită dintr-o "memorie viitoare"⁴⁴.

Țigăncile din nuvelă se află dintotdeauna în oraș; erau încă de pe vremea când Gavrilescu era un tânăr profesor de liceu. Grădina este și ea la fel, cu nuci bătrâni, care ajung la adevărata maturitate după cincizeci de ani. Dar ceea ce se întâmplă în grădină este un mister desăvârșit: țigăncile sunt personaje fără față, despre care nu se știe dacă se schimbă o dată cu trecerea anilor. Chiar și existența unui astfel de așezământ în mijlocul orașului este un lucru greu de înțeles pentru cine nu percepe altceva decât simpla realitate: "*Gavrilescule, mi-am spus, să presupunem că sunt țigănci, mă rog, dar de unde au ele atâția bani? O casă ca asta, un adevărat palat, cu grădini, cu nuci bătrâni, asta reprezintă milioane.*"⁴⁵ Pe neașteptate, suntem martorii apariției ilogicului, care sfidează normalul, constituind o abatere, o *intruziune a irealului*. Conversația din tramvai, din banală și neînsemnată, tinde să descifreze sensuri, semne ce nu se lasă revelate. Gavrilescu, deja atras de acest loc misterios, urmează pas cu pas calea sinuoasă care duce către ireal. Negăsind o explicație plauzibilă, personajul se găsește la fel de neputincios în fața *porților irealului*, care, fără nici un motiv, sunt gata să se deschidă în fața lui; el e lovit în cap de același soare nemilos, care deformează totul pe pământ, imagini, peisaj: "*Coborând, Gavrilescu regăsi arșița și mirosul de asfalt topit.*" Aproximarea de celălalt tărâm nu este fără urmări: deodată, dintr-o *memorie de mult pierdută*, îi apar imagini din alte vremi, când, fiind student la Charlottenburg, *uită* de Hildegard, marea lui iubire, și, din milă, se dedică Elsei, viitoarea soție., "*Prea târziu!*", îi răspunde conștiința involuntară, el ratase *trăirea adevărată* a acelui timp, săvârșise păcatul inițial, primul din șirul de greșeli ale vieții, "*tragedia vieții mele*", soluția cea mai rea din multe posibile: "*...dacă în seara aceea, la Charlottenburg, n-aș fi intrat cu Eisa într-o berărie, [...] viața mea ar fi fost alta.*"⁴⁶

Ca în apropierea unei mari surse de energie, el simte instinctiv, dar nelămurit, *prezența celuilalt tărâm*, care îi este predestinat: "*...simțea deasupra capului aceeași lumină albă, incandescentă, orbitoare [...]. Când zări de departe umbra deasă a nucilor, simți cum începe să-i bată inima și grăbi ușor pasul.*" Ultimul semn al realului pe care îl lasă în urmă, "*tramvaiul gemând metalic*", se depărtează; hotărârea este luată: "*Prea târziu! - exclamă. Prea târziu!...*"⁴⁷.

Grădina este un loc magic, este spațiul de trecere în ireal, o poartă a irealului, păzită de semne magice, cum se mai întâlnesc și în alte nuvele: *o fântână* sau *muntele*, în *Pe strada Mântuleasa*, marea, în "*Un om mare*". E un fel de tărâm, prezent uneori și în basmele românești, în care stăpânesc *forțe nevăzute*, răspunzătoare pentru buna desfășurare a lucrurilor

⁴⁴ Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Minerva, București, 1972

⁴⁵ Mircea Eliade, *La țigănci*, Ed. Cartex, București, 2006, p.17

⁴⁶ Mircea Eliade, *La țigănci*, Ed. Cartex, București, 2006, p.40

⁴⁷ Ibidem, p.19

în universul profan. Grădina țigăncilor se situează într-o spărtură în real, la limita dintre căldura toridă a după-amiezii și "o neașteptată, nefirească răcoare", conservată parcă din vremuri primordiale, de la începutul începuturilor, din giganticele păduri arhaice, capabilă chiar de transmutație spațială: "*Parcă s-ar fi aflat dintr-odată într-o pădure, la munte.*" Pe Gavrilesco îl cuprinde "*o infinită tristețe*", la gândul că trecuse de atâția ani prin fața grădinii și nu descoperise deliciile ei ascunse. Acum, "*deodată se trezi în fața porții...*". îl întâmpină un fel de Cerber, mai întâi o fată "tânără, foarte frumoasă și foarte oacheșă", ce deține cheia spre locul de dincolo, apoi o bătrână care îl aștepta curioasă parcă să-l vadă ieșit din transa datorată intrării în locul magic. Cele două femei sunt de fapt unul și același personaj, una la început de viață, cealaltă la un imaginar sfârșit, căci personajele ireale nu morcu adevărat, ele se conservă, luând diverse înfățișări. Secvența aceasta se încheie cu o ultimă imagine a lumii lăsate în urmă, un zgomot infernal de tramvai, amplificat de rezonanțe insuportabile, stinse însă curând.

Faptul că "*a trecut dincolo*" este demonstrat prin coincidențe stranii: timpul, la început normal, pare să se fi oprit; baba, care știe acest lucru, constată cu tonul cel mai firesc din lume: "*Nu e grabă, avem timp... să știi că iar a stat ceasul!*". Și imersiunea spațială este extrem de semnificativă: revelația irealului se produce într-un spațiu arhaic, un bordei, unde este condus de aceeași țigancă oacheșă de la intrare. Singura condiție ce i se pune, aproape o poruncă, este aceea de a *ține minte*, de a nu uita că a ales o țigancă, o grecoaică și o evreică. Dar dintru început greșise: respinsese nemțoaica. Cerința aproape imperativă de a *ține minte* (anamneza) face distincția între omul profan și omul primordial: omul supus legilor universului profan este predestinat să greșască, fiindcă a greșit la începuturi, în starea primordială, pentru aceasta fiind izgonit din Paradis, condamnat să repete la nesfârșit această nefericită opțiune. Pentru a fi reprimat, trebuie să elimine greșeala, dovadă că poate să ajungă din nou la condiția paradiziacă. Chiar drumul spre bordei, locul hierofaniei, al inflexiunii dintre sacru și profan, este marcat de o natură blândă, paradisiacă, sugerând parcă o regresie spre acel *in illo tempore* al vremurilor imemorabile, o *regresiune spre timpul mitic*, creator. Camera în sine oferă un *spațiu* în care dimensiunile pot fi înșelătoare, fără contur: "*în semiîntineric paravanele se confundau cu pereții*". Transgresiunea nu urmează numai realitatea tridimensională, ci și una temporală: el se simte tânăr, ca pe vremea când era cu Hildegard. Iar cele trei fete care îl întâmpină, o țigancă, o evreică și o grecoaică, nu sunt numai ceea ce par, ci mult mai mult; ele pot fi cele trei Parce, care stabilesc destinul, cele trei gune, de care vorbesc mitologiile indiene, sau cele trei Mume, de care amintește opera goetheeană, apariții fantomatice, care se arată din când în când profanilor, urmându-și propriile căi pentru a-și face simțită prezența: "*odaia începu să se lumineze într-un chip misterios, ca și cum ar fi fost trase încet, foarte încet, lăsând să pătrundă treptat lumina după-amiezii de vară... nici o perdea nu se mișcase, înainte de a da ochii cu cele trei tinere fete.*"⁴⁸ El, Gavrilesco, este aici pentru a-și înfrunta soarta, dar *nu o știe*, iar greșelile pe care le poate face sunt, fără doar și poate, inevitabile. Pentru a reuși, el ar trebui să recunoască spațiul și să declanșeze simțurile ancestrale cu care era dotat omul mitic, acea memorie a trecutului adânc închisă în fiecare om, uitată.

Cele Trei sunt de o frumusețe ireală, cum numai niște ființe divine pot să fie, de o tinerețe explozivă, care le oferă un farmec aparte; ele sunt "*întrupări*", viziuni fantastice, care nu pot să îmbătrânească: "*Cea care făcuse un pas spre el, pe de-a-ntregul goală, foarte neagră, cu părul și ochii negri, era fără îndoială țigancă... A doua, și ea goală, dar acoperită cu un voal verde-pal, avea un trup nefiresc de alb și strălucitor ca sideful... nu putea fi decât*

⁴⁸ Mircea Eliade, *La țigănci*, Ed. Cartex, București, 2006, p.22

grecoaica. A treia, fără îndoială, era ovreica: avea o fustă lungă de catifea vișinie, care-i strângea trupul până la mijloc, lăsându-i pieptul și umerii goi, iar părul bogat, roșu aprins, era adunat și împletit savant în creștetul capului."⁴⁹ O imagine perfectă, pe care ființele realului nu o pot avea. Dar Gavrilescu nu știe acest fapt; el consideră că în fața lui se află simple fete tinere, surprinse într-o secvență de timp favorabilă. De aceea, răspunsurile sale sunt confuze, lipsite de precizie. O dată ce greșelile încep, țiganka nefiind ghicită din prima încercare, este prins în horă, fără posibilitatea de a se împotrivi. Această învățare rituală este o reiterare a vieții sale, învățată în mii de etape succesive, toate fiind greșite. Ca o consecință a greșelii lui, mediul se schimbă; totul ar fi putut să fie altfel, dar el a greșit, fără să-și dea seama, fiind prin urmare privit cu reproș de fata cea oacheșă: "Nu m-ai ghicit, șopti fata cu un aer întristat. Și totuși, ți-am făcut semn cu ochiul că nu eu sunt țiganka, eu sunt grecoaica."⁵⁰

Odată ratată prima parte a probei la care a fost supus, timpul, până atunci suspendat, revine în scenă, presându-l pe martorul involuntar al propriei vieți, căci greșeala se reverberează în viața sa reală, semnificând pierderea lui Hildegard: "E târziu, șopti ea din fugă, și iarăși i se păru că vocea e ca un șuierat care-l ajunge de foarte departe." Grecoaica a rămas în afara timpului, el a ieșit însă din această zonă privilegiată și reintră în trecut, rămânând acolo pentru o vreme nedefinită, rătăcind printre fantomele propriei vieți: dacă nu ar fi întâlnit-o pe "fata tânără care plângea cu hohote, plângea cu obrazul ascuns în mâini", ar fi fost evitată tragedia vieții sale. Încurcat de viitor, el se refugiază în trecut, rătăcindu-se în labirintul miilor de posibilități pe care le-ar fi avut ca să-și schimbe destinul, dar pe care le-a ratat din cauza incapacității de a simți adevărata față a lucrurilor. În felul acesta își ratează și viitorul. Venind dintr-un univers profan, Gavrilescu nu înțelege că jocul ghicirii are altă semnificație decât aceea a unui simplu amuzament, că leagă și dezleagă granițe ale timpului pe care el abia dacă ie poate percepe.

Ceea ce ratează el este ocazia de a se găsi față în față cu propriile Ursitoare: "Gavrilescule, fetele astea așteaptă ceva de la tine. Fă-le plăcerea. Dacă vor să le ghicești, ghicește-le. Dar atenție! Atenție, Gavrilescule, că, dacă iar greșești, te prind în hora lor și nu te mai deștepți până la ziuă..."⁵¹. Încercarea eșuează din nou; ca unul care a pierdut simțul arhaic, capacitatea sa de raționament fiind total inoperantă în lumea primordială, el se rătăcește în labirint, nu îl biruie, pierzând astfel contactul cu lumea irealului, rămânând la granița dintre cele două lumi ireversibile. Reacția celor trei fete este pe măsura proporțiilor eșecului: "Fetele împietriră, ca și cum nu le-ar fi venit să creadă." Încercarea a fost una singură, irepetabilă, eșuarea ei semnificând pierderea definitivă a acelui timp fără de timp. Gavrilescu nu realizează, nici de astă dată, ce a pierdut, doar fetele întristate ("Fata pe care el o socotise țigancă înainta câțiva pași, luă tava cu cafele și, trecând prin fața pianului, șopti, zâmbind întristată: - Eu sunt ovreica!"⁵²) își dau seama că el a fost superficial, că a greșit o dată în plus.

Alternativa ar fi fost revelația lucrurilor oculte care guvernează acest univers ascuns; astfel, Gavrilescu ar fi înțeles ce înseamnă în fapt viața sa: "- Spune-i, grecoaico, cum ar fi fost?" Dar cuvintele, spuse de aceasta în șoaptă, nu le mai poate auzi, Gavrilescu fiind din ce în ce mai departe de ele, închise de acum în cercul lor ireal. Numai obsedantul "Ar fi fost frumos!" este singura frântură de frază ce se mai aude. După ultima ratare, pentru Gavrilescu totul se întunecă, își pierde orice sens; el se rătăcește în propriile iluzii, pipăind pereții

⁴⁹ Ibidem, p.29

⁵⁰ Mircea Eliade, *La țigănci*, Ed. Cartex, București, 2006, p.31

⁵¹ Ibidem, p.24

⁵² Mircea Eliade, *La țigănci*, Ed. Cartex, București, 2006, p.31

universului lăsat în urmă, revenind în sfera neputinței sale funciare. Rătăcirea care urmează în încăperile labirintice reprezintă rotirea în jurul porților irealului, acum închise pentru el: cele trei Parce dispar la fel cum au apărut. Doar căldura imensă arată că el se mai află în apropierea celui alt tărâm. Dar încercările de a le găsi sunt la fel de inutile ca tentativele sale de a explica muzica lui Schumann, pentru că ele, Parcele, dețin însuși secretul locului de unde izvorăsc aceste sunete divine, *muzica sferelor*. Nici strigătele desperate din labirint, pentru a găsi ieșirea, numindu-le pe cele trei fete *niște țigănci, fără cultură*, nu sunt sortite unei șanse mai bune. Ele s-au retras pentru totdeauna în același spațiu din care proveneau: minunea nu se poate întâmpla decât **o dată** în viață. *Rătăcirea în labirint* este simptomatică pentru Gavrilescu: după ce ratează de atâtea ori în viață, ratează și ultimul capitol al ei. Trecerea excesivă a timpului, comprimarea lui prin încercarea neizbutită de a-l ține în loc, urmată de o îmbătrânire subită: era "*mai slab decât se știa, și totuși cu pântecul slab și umflat*", semnifică îndreptarea spre moarte, personajul fiind prins într-un giulgiu ritualic, simbol al morții.

Ieșirea de *la țigănci* este însoțită de aceleași evenimente care preced intrarea: timpul își reia cursul, ceasul arată orele opt, căldura este încă puternică, același uruit infernal al roților de tramvai. Totul pare la fel, numai că acum *timpul* este diferit. Nimeni și nimic nu mai este la fel ca înainte: nici oamenii (unii s-au mutat, alții au murit; după dispariția misterioasă a soțului, Elsa plecase în Germania), nici banii, numai tramvaiul pare să fie același. Gavrilescu nici acum nu înțelege ce s-a întâmplat: lumea trece prin fața lui exact după scenariul stabilit în locul numit *la țigănci*, singurul reper rămas viabil în universul nou. Precum marea, *timpul* se retrage, luând cu el victime, pentru a avansa din nou, depunându-l pe cel răpit, care nu depășise proba de a pluti *pe creasta valurilor, pe un alt țarm*, diferit de cel de la plecare.

Limitele universului în care a trăit, îl fac pe Gavrilescu să nu înțeleagă esențialul, rătăcit într-o lume de o incomprehensibilitate dincolo de capacitățile lui: *timpul trecuse, se făcuse târziu*, exact cum spusese țigăncile, afară scurgându-se doisprezece ani. În continuare evenimentele se desfășoară tot după o regulă care îi scapă personajului principal sau după nici o regulă: birjarul parcă atemporal care îl duce la locul magic este *un mesager*, care îl ajută pe *neștiutor* să se descurce, singurul punct de intersecție între cele două secvențe de timp fiind tot *la țigănci*. *Pendularea* aceasta *între două lumi*, acum bizare amândouă, una străjuită de astrul nopții, cealaltă ascunsă, atestă invazia totală a irealului, birjarul fiind un fel de Charon, care face legătura cu *punctul de inflexiune*, aici lucrurile rămânând neschimbate: aceeași babă, care îi cere lui Gavrilescu o sută de lei pentru intrare și îl trimite la nemțoaică, același coridor lung, labirint pe care și de data asta îl greșește, *nimerind* sau mai bine zis *fiind nimerit* exact în locul unde trebuia să ajungă.

Fata de acum este chiar Hildegard, cea de demult, o Penelopă, însăși întruparea așteptării perpetue. "*Ea nu doarme niciodată*", spune baba, iar Gavrilescu o găsește în această ipostază, "*în dreptul ferestrei, privind spre grădină*." Hildegard îl călăuzește în acest univers straniu, a cărui explicare este imposibilă. Gavrilescu intră în ireal, fiind însă *un jucător inconștient* acestuia, neînțelegând că în universul real totul este aparență, fără valoare de adevăr, că adevărata factualitate este conținută de acest *neloc* și *netimp* în care a intrat. Drumul său final, într-o trăsură condusă de un birjar bătrân numai în aparență, este drumul spre vis, spre locul unde totul nu pretinde a fi adevăr, ci este iluzie: "- Hildegard... Dacă nu te-aș fi auzit vorbind cu birjarul, aș crede că visez... - Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis."⁵³

Lumea ca vis, temă universală, este una dintre ideile des întâlnite în literatura lui Mircea Eliade. Este poate o altă expresie a relației dintre sacru și profan, dintre real și ireal, dintre timpul real și timpul mitic. *Resurecția miturilor* este o componentă esențială a oricărei

⁵³ Mircea Eliade, *La țigănci*, Ed. Cartex, București, 2006, p.51

culturi, fără de care ea ar fi mutilată, lipsită de rădăcini, și Mircea Eliade a înțeles ca nimeni altul acest tulburător adevăr. Miturile aparțin trecutului, originilor, definind identitatea unei lumi sau a ființei umane. Lipsit de mituri, omul ar fi lipsit de imaginație și de creație, schimbându-se într-o ființă inexpressivă, fără trecut și fără viitor.

Nivelul semantic al textului se construiește prin îmbinarea celor trei tipuri generale de situații fantastice propuse de Sergiu Pavel Dan.

1. Teme ale interacțiunii fantastice:

a) Anticipația fantastică: predestinarea.

2. Teme ale mutației fantastice:

a) Mutația metafizică în spațiu:

- descinderea într-un spațiu transcendental;
- rătăcirea nefirească (mitul labirintului).

b) Mutația metafizică în timp: oprirea timpului

3. Apariția iruptivă în normal a planului fantastic (temă specifică prozei fantastice eliadești, care realizează ceea ce Tzvetan Todorov numea *fantastic pur*).

"Originalitatea lumii fantastice a lui Eliade îmi pare a consta în seninătatea ei, în absența tragicului, a damnării, a catastrofei finale, a obsesiei și a spaimelor de orice fel. Fantasticul lui Mircea Eliade este benign, o revanșă a vieții, a frumuseții și a fecundității ei inepuizabile. Din acest punct de vedere el rămâne, după părerea mea, în mod decisiv românesc, pentru că literatura română îmi pare a fi una din puținele literaturi ale lumii în care fantasticul n-a devenit niciodată grotesc, tragic, sumbru păstrându-și puritatea lirică, de alternativă mai bună și mai frumoasă a Realului"⁵⁴.

Noi facem realitatea, considera Balzac. Nu fantasticul imită realitatea, ci realitatea se mulează și imită fantasticul vizionar. Suprarealiștii afirmă că *admirabil în domeniul fantasticului este că fantasticul încetează să mai existe; nu mai există decât realul, iar realul e lumea aflată în stăpânirea Creatorului absolut, un imens spectacol în care fiecare are un rol bine stabilit.*

Aknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

- Alexandrescu, Sorin, *Dialectica fantasticului*, (studiu introductiv la volumul *La țigănci*), Editura pentru Literatură, București, 1969.
- Brion, Marcel, *Arta fantastică*, traducere și postfață de Modest Morariu, Editura Meridiane, București, 1975.
- Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, București, 1988.
- Caillois, Roger, *De la basm la povestirea științifico - fantastică*, studiu introductiv la *Antologia nuvelei fantastice*, Editura Univers, București, 1970.
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Traducere de Paul G. Dinopol, Prefața de Vasile Nicolescu, Editura Univers, București, 1978.
- Eliade, Mircea, *Sacru și Profanul*, Traducere de Rodica Chisa, Editura Humanitas, București, 1992.

⁵⁴ Sorin Alexandrescu, studiu introductiv la volumul *La țigănci și alte povestiri*, Ed. Pentru Literatură, București, 1969

- Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1990.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Minerva, București, 1980.
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.
- Pavel Dan, Sergiu, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975.
- Popescu, Ileana Ruxandra, *Proza fantastică românească. Structuri narative și conversaționale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
- René de Solier, *Arta și imaginarul*, traducere de Marina și Leonid Dimov, Editura Meridiane, București, 1978.
- Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1983.
- Toma, Pavel, *Lumi ficționale*, Editura Minerva, București, 1992.
- *** *Masca. Proză fantastică românească*, prefață și antologie de Alexandru George, Editura Minerva, București, 1982.

FROM COVERS TO CONTENTS: PROBLEMS IN LABELLING MARGARET ATWOOD'S MADDADDAM AND SUZANNE COLLINS'S THE HUNGER GAMES AS SCIENCE FICTION WORKS

Adela Livia Cătană, PhD Student, University of Bucharest

Abstract: This article offers an analysis of two famous trilogies, Margaret Atwood's MaddAddam and Suzanne Collins's The Hunger Games, and underlines the problems that appear in labelling them as science fiction. It tries to define this genre from a structuralist perspective and reveal its fundamental characteristics, pointing out the fact that these novels overpass the traditional expectations regarding science fiction.

Keywords: *clichés, fabulation, novum, science-fiction, society*

Published simultaneously between 2003 and 2013, the trilogies written by the Canadian author, Margaret Atwood – *MaddAddam* – and the American novelist, Suzanne Collins – *The Hunger Games* – explore numerous political fears pertaining contemporary society: totalitarianism, fanaticism, aggressive mass media, overpopulation, environmental degradation, failed scientific experiments and Self alienation. Set in the near future, within the former U.S. borders, and depicting highly advanced technologies and genetically engineered creatures, these books have usually been labelled as science fiction. However, *MaddAddam* and *The Hunger Games* do not reflect the traditional characteristics of this genre and do not fulfil the general expectations when it comes to their covers and contents. Therefore, this article tries to define science fiction, underline its particularities and point out why these novels can or cannot be labelled as such.

Asked by a reporter working for “The New Scientist” to talk about “science fiction” in connection to the first two novels of the *MaddAddam* trilogy, *Oryx and Crake* (2003) and *The Year of The Flood* (2009), Margaret Atwood felt that the term had somehow lost its initial significance (“if it ever had one”) and that it really needed to be redefined (Atwood, *In Other Worlds* 2). Moreover, incited by Ursula K. Le Guin’s 2009 “Guardian” review of her books, Atwood wrote a detailed exploration of her “lifelong relationship with [this] literary form, or forms, or subforms” and published it under the title *In Other Worlds: Science Fiction and the Human Imagination* (2011). Her intention was not to produce “a grand theory” of science fiction but just to explore it from the perspective of a reader, writer and lecture (Atwood 1). Less of a theoretician and more of a practitioner, Suzanne Collins has accepted the label of “science fiction” right from the beginning and joined the long line of American SF authors. Instead of debating it, she chose to embrace the benefice offered by this type of literature, namely “the freedom to create elements that [one] wasn’t going to neatly find in history” (Grossman 1). Thus, Collins showed more interest in using science fiction than in theorising it.

However, science fiction itself remains problematic and requires an in-depth exploration. Obviously before using it as a label and applying it to certain books, such as the ones examined here, one should try to explain the term and its content. In order to simplify things, our analysis begins from general known issues involving science fiction and the two trilogies and heads towards an abstract understanding of the genre. In doing so, we embrace a “structuralist” approach initiated by Adam Roberts in his 2000 work, *Science Fiction*, and

analyse the definitions of science fiction proposed by three important theoreticians and SF authors: Darko Suvin, Robert Scholes and Damien Broderick.

When talking about science fiction, most people have the impression that they know exactly what kind of works it includes, judging them right from their covers. Unfortunately, it is a given fact, that the shelves from the section dedicated to SF, just like that for children, are full with either “skin-tight black or silver or brightly coloured paperback volumes” whose covers reveal photorealist images of complicated devices, strange planets, futuristic cities or perhaps bizarre people surrounded by jet like flames (Atwood, *In Other Worlds* 2). Nevertheless, as Atwood suggests, they may also include “dragons and manticores, or backgrounds that contain volcanoes or atomic clouds, or plants with tentacles, or landscapes reminiscent of Hieronymus Bosch” (Atwood, *In Other Worlds* 2).

The covers designed for the *Hunger Games* series are no far from these assumptions, though, the first editions, had relatively simple colours and images. The first volume, *The Hunger Games* (2008), wore the traditional black covers, perhaps pointing out the oppressive atmosphere of the novel, death or mourning. The second one, *Catching Fire* (2009), could not receive a better colour than dark orange suggesting flames and rebellion. As for the last one, *Mockingjay* (2010), blue was used probably as an allusion to hope and freedom. Of course, the covers are also decorated with a stylised version of a mockingjay, a bio-engineered little bird which becomes associated with the protagonist and a powerful symbol of the revolution. The covers of the first volume show only the gold pin, Katniss wore in the arena, a bird imprisoned within a circle, but the next ones reveal a more realistic one as if the object became animated and opened its wings and fling freely towards new horizons. However, the publishers felt the need to elaborate the covers in a more SF style. Shortly after the movies based on this trilogy were released and scored record sales, the covers included the image of Katniss, embodied by actress Jennifer Lawrence looking as a superhero. The books were dressed up like this in the United States as well as in many Western countries. Yet, in East Europe, for instance, and especially in Romania, the covers have been replaced by new ones depicting either a very provocative woman surrounded by flames and gazing at the reader or a dangerous green eye girl watching him from the bushes ready to hunt him. Perhaps, this type of design, is a reminiscence of the early '90s when after the fall of the Communist regime, the publishing market was invaded by pornography, and most books had to portray a sensual, partly dressed woman on their covers, no matter whether their content corresponded or not.

The covers created for the *MaddAddam* series are definitely more numerous, revealing on one hand the designer's failure to understand the topics presented by the books and on the other, Margaret Atwood's discontent. The first novel, *Oryx and Crake* (2003) has on its cover either the image of a man walking on a dry land, presumably Snowman, Lucas Cranach the Elder's painting *The Fall*, where Adam and Eve might be associated with Oryx and Crake themselves, or is simply decorated with flowers, strange animals and even a rabbit sitting on a chair inspired by Hieronymus Bosch's painting *The Garden of Earthly Delights*. The second volume, *The Year of the Flood* (2009), had its title by numerous little flowers. As Atwood protested, designers included a big poppy and a lizard woman (elements which can be found within the book) and eventually made room for a goat sitting on a chair. Finally, the front cover of *MaddAddam* (2013), started by revealing a big pair of closed eyes and an egg with a hand print on it, later it kept only the egg but increasing its size and laid it inside a nest. The egg is nevertheless, a representative element in the book; the Children of Crake and all the other living creatures are said to be born out of two giant eggs laid by Oryx. Its final cover shows a flying creature, half eagle, half pig. The idea of the flying pigs encompasses Atwood's satire of the contemporary society.

After analysing the covers of these two trilogies and their various changes, we can see the great efforts both authors and publishers made in order to fit them or not within the so called boundaries of science fiction, and fulfil the expectations of their readers/customers, at least from an aesthetic point of view. Making the next step, and opening a book labelled as science fiction, most readers hope to find certain SF clichés such as highly developed technologies, space and time travel, aliens, mad scientists and experiments going awfully wrong.

However, as Atwood argues science fiction “includes the wildly paranormal— not your aunt table-tilting or things going creak, but shape-shifters and people with red eyeballs and no pupils, and Things taking over your body” (Atwood, *In Other Worlds* 3). It includes all sort of monsters but they are “of extra-terrestrial rather than folkloric provenance” and of course, “the common and garden-variety devils, and demonic possession, and also vampires and werewolves” cannot be actually labelled as SF because they already have their own “literary ancestries and categories” (Atwood, *In Other Worlds* 3). In short, as Atwood highlights “Plain ordinary horror doesn’t count— chainsaw murderers and such because “you might meet one of those walking along the street”. It’s what you definitely would not meet walking along the street that makes the grade” (Atwood, *In Other Worlds* 3).

This makes us wonder how out of the ordinary, how unusual, Atwood’s and Collins’s trilogies are. While opening *Oryx and Crake* the reader encounters the following incipit: “Snowman wakes before dawn. He lies unmoving, listening to the tide coming in, wave after wave sloshing over the various barricades, wish-wash, wish-wash, the rhythm of heartbeat. He would so like to believe he is still asleep...” (3). Barely awoken, the protagonist watches the sky, the lagoon, the noisy birds. He seems to be on a ship racked, on a deserted island, somewhere out of time, wearing his broken watch as a talisman. Trying to ensure his own survival, he sleeps on a tree branch, fearing animals and infections, and searching for food. Yet, nothing strange, out of the ordinary, happens for more than a chapter, and the reader may start to believe that what he actually has in front of his eyes is a realistic novel. Surviving on an empty island has been tried and done many times before. The idea of an adventure book, of a modern *Robinson Crusoe*, is not excluded either. After all, in Daniel Defoe’s novel, the protagonist undergoes a similar description: “When I waked it was broad day, the weather clear, and the storm abated, so that the sea did not rage and swell as before. (...) When I came down from my apartment in the tree, I looked about me again, and the first thing I found was the boat, which lay, as the wind and the sea had tossed her up, upon the land, about two miles on my right hand” (47).

However, there is no boat in Snowman’s case and the second chapter titled *Flotsam*, slowly introduces us to a group of children who scan the beach for waste, and who are “thick-skinned, resistant to ultraviolet” (Atwood, *Oryx and Crake* 6). Step by step, we discover that they are part of a genetically engineered species, called the Children of Crake and left under Snowman’s care after a virulent pandemic had presumably erased mankind. Yet, they are not alone, as the land is also full of strange creatures such as “rakunks”, “wolvogs”, “pigoons” - products of failed scientific experiments (Atwood, *Oryx and Crake* 42).

Collins’s *The Hunger Games* begins in very similar way: “When I wake up, the other side of the bed is cold. My fingers stretch out, seeking Prim’s warmth but finding only the rough canvas cover of the mattress. She must have had bad dreams and climbed in with our mother. Of course, she did. This is the day of the reaping” (3). Just like in the previous case, nothing unordinary takes place. Katniss, the protagonist-narrator, continues to describe her little sister, her mother and their cat. Moreover, readers are informed that they live in Seam, the poorest part of District 12, a place which “is usually crawling with coal miners heading out to the

morning shift at this hour. Men and women with hunched shoulders, swollen knuckles, many who have long since stopped trying to scrub the coal dust out of their broken nails, the lines of their sunken faces” (Collins *The Hunger Games* 6). Such a description may definitely not send them to a SF book but rather to a realistic one à la Émile Zola. After all, he is one of Colin’s favourite authors and his *Germinal* has deeply inspired her. Zola’s mine workers have “stiff limbs” (97), and “the nails of [their] large hands, eaten by the iron” (63), and they live in a place where “all the blackness of the Voreux [the mine], and all its flying coal dust, had fallen upon the plain, powdering the trees, sanding the roads, sowing the earth” (Zola 63). Just like Atwood, Collins does not stop here. Slowly, after about two chapters, the reader finds out that the “reaping” refers to an annual draw following which twenty four boys and girls out of the twelve districts of Panem have to hunt and kill each other in a live television show. The Hunger Games represent a cruel way of entertainment for the rich people living in the Capitol and a horrible punishment for the inhabitants of the districts. Moreover, just like *Oryx and Crake*, Collins’s book is full of all sort of advanced devices and mutated creatures such as the “mockingjays” (37).

Both trilogies portray their main characters while awaking up in apparently ordinary worlds which slowly start to crack and reveal their nightmarish features. The futuristic society depicted in *MaddAddam* rests officially unnamed, while that from *The Hunger Games* is ironically called Panem, (making reference to the Latin adage “panem et circenses” (“bread and circuses”). However, the two of them are actually sick versions of a possible America. This powerful country, just like the British Empire from Wells’s famous book *War of the Worlds* (1897), faces its own destruction though, in this case, the real danger does not come from outside, in the form of Martian invaders, but from inside, from its unsolved problems and vulnerabilities. Likewise, the two authors do not go as far as Wells did and do not involve extra-terrestrial creatures or technologies that have not been invented yet. Readers are shown an ordinary world, one which might very well turn into reality if people do not try to solve their present problems. Science plays an important role in Atwood’s and Collins’s novels but it remains somewhere in the background. Society is actually the main focus of these books and the authors spend a lot of time describing its inner mechanisms, triggering strong feelings of familiarity and estrangement.

This issue takes us to one of the core problem of our article - Can these works be labelled as science fiction? Science fiction itself is a complicated concept that requires a series of explanations. Defining it proved to be quite a challenge as critics, historians and practitioners brought various definitions, launched fiery debates and failed to reach a consensus. Many of them regard science fiction as a genre or a branch of literature. Take for instance Isaac Asimov’s definition: “Science fiction is a branch of literature which deals with the reaction of human beings to changes in science and technology” (35). Others reject the idea of “genre” because it denies the hybrid nature of science fiction. Instead, they choose to regard it as “a field where different genres and subgenres intersect” (Seed 1) or, as “the one field that reached out and embraced every sector of the human imagination, every endeavor, every idea, every technological development, and every dream” (Bradbury 3). Indeed, SF is “a wide-ranging, multivalent and endlessly cross-fertilising cultural idiom” (Roberts, *The New Critical Idiom* 2). However, there are also theoreticians who see science fiction not as a “genre” or “field” but rather as a “mood”. In this sense, Northrop Frye said that [science fiction] was “a mode of romance with a strong inherent tendency towards myth” (49). Yet, science fiction can also be seen as a vast culture, complete with its Klingon language, the V greeting sign and why not the District 12 sign. SF is without doubt a form of popular entertainment, a “a charming romance” in Gernsback’s words, which combines elements of

known, extrapolation of known or logical theoretical science” (qtd.Canavan and Link 19).It can be praised for its complexity but also deplored for its commercial use and abuse. Thus, Bruce Sterling argues that science fiction has also been transformed into a mere “category [with] self-perpetuating commercial power-structure, which happens to be in possession of a traditional national territory: a portion of bookstore rack space” (qtd.Atwood, *In Other Worlds* 7).Finally, science fiction can just be seen as “a shelving aid, [meant] to help workers in bookstores place the book in a semi-accurate or at least lucrative way” (Atwood *In Other Worlds* 2).This multitude of perspectives complicates the process of defining and encapsulating science fiction. Moreover, as if this was not enough, science fiction is in a constant change as Tom Shippey ironically remarked: “it changes while you are trying to define it” (qtd.Jakubowski and Edwards 258).

In order to simplify things and facilitate a better understanding of science fiction, we chose to regard it as a literary genre and begin our structuralist approach (just like other theoreticians such as David Seed, Adam Roberts or James Gunn did) with the instructive definition offered by the *Oxford English Dictionary*: “Science fiction is an imaginative fiction based on postulated scientific discoveries or spectacular environmental changes, frequently set in the future or on other planets and involving space or time travel” (1593). Without doubt, SF is an “imaginative fiction” different from the “realist” one which requires “accuracy” and “verisimilitude”. However, not all imaginative fictions can be labelled as science fiction and in his 2006 study, *Science Fiction: Second Edition*, Adam Roberts clearly explains this aspect by comparing Jan Watson’s tale, *The Jonah Kit* (1975) and Franz Kafka’s short novel *Metamorphoses* (1915). Both of them are imaginative and involve the transformation of a man into a whale or a huge insect, but the first one shows the result of a scientific experiment while the second relies on symbolism. This makes Roberts conclude that SF works need “material, physical rationalisation, rather than a supernatural or arbitrary one” (*Science Fiction* 5). However, he forgets to stress the fact that there can also be hybrids which unite both scientific evolution and fantastic implications. Other features mentioned by the OED as being representative for this genre are: “scientific discoveries”, “spectacular environmental changes”, “space or time travel”. However, we agree with Adam Roberts that they are not enough and that a SF story needs to have “a concrete and material symbol” that would play the role of a “crucial separator between SF and other forms of imaginative or fantastic literature” (*Science Fiction* 6). Such a “separator” could be a spaceship, or a time travel device. Obviously, Roberts’s ideas are derived from Suvin’s theory regarding the presence of the *novum* within science-fiction works. Back in 1979, the famous SF theoretician claimed that “SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional ‘novum’ ... validated by cognitive logic” (*Metamorphoses* 63). The word “novum” comes from Latin and means “new”, or “new thing” (Roberts 7). The “novum” or its plural “nova” include all the elements of estrangement, such as robots, spaceships, aliens etc. “Hegemony” is a term taken from the Marxist theory and implies the maintenance of power through means of persuasion rather than direct force. In other words, the “novum” revealed by the SF works has to convince the reader of its existence and veracity in a subtle manner and not by standing out in an aggressive, ostentatious way. More importantly, the hegemony of the “novum” has to be enforced by a crucial element – “cognitive logic”. The “novum” can exist only by through logical explanations that involve scientific processes or discoveries. Without these attributes a story cannot be qualified as science fiction and it will open a door for speculations regarding the fantastic. Later on, Darko Suvin developed his theory and proposed in his 1988 study, *Positions and Suppositions in Science Fiction*, one of the best known and comprehensive definitions of science fiction: “[This] is a literary genre or verbal construct whose necessary

and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment" (37). The "estrangement" is a term taken from Brecht and is usually understood as "alienation", yet in the context of SF it refers to the element of difference which "estranges" the reader from his real life. "Cognition", on the other hand, represents the reasoning, the "logic implications", the "constraints of science" which separate science fiction from fantasy. Adam Roberts assumes that "cognition" or "cognitive" may be a synonym for science and that the association "cognitive estrangement" can be just another phrase of "science fiction" (*Science Fiction* 8).

Another influential theoretician, Robert Scholes, was more preoccupied by the literary features of the science fiction works. In his 1975 study, "Structural Fabulation", Scholes focused on the metaphors that conceive SF. For him, 'fabulation' represented any "fiction that offers us a world clearly and radically discontinuous from the one we know, yet returns to confront that known world in some cognitive way" (2). In short, 'fabulation' includes not only science fiction, fantastic and other imaginative works like Borges, Thomas Pynchon and Herman Hesse. The word depicted has to be characterised by 'discontinuity', a kind of Suvinian 'novum', but as Scholes stressed, it does not furthers too much from the reader's reality and in addition, it comes back to confront it. The main focus of the 'structural fabulation' lies not on science itself but rather, on the "fictional exploration of human situations made perceptible by the implications of recent science" (Scholes 8).

The insightful author and critic Damian Broderick also offers a complex definition of how science fiction should be perceived today:

Sf is that species of storytelling native to a culture undergoing the epistemic changes implicated in the rise and supercession of technical-industrial modes of production, distribution, consumption and disposal. It is marked by (i) metaphoric strategies and metonymic tactics, (ii) the foregrounding of icons and interpretative schemata from a collectively constituted generic 'mega-text' and the concomitant deemphasis of 'fine writing' and characterisation, and (iii) certain priorities more often found in scientific and postmodern texts than in literary models: specifically, attention to the object in preference to the subject. (Broderick 155)

According to Adam Roberts, Broderick enacts the pseudo-scientific discourse central to almost all SF works. The theoretician argues that the "metaphoric strategies and metonymic tactics" help SF texts convey either the whole real world or just part of it. Broderick also stresses that there are numerous SF "icons" and "interpretative schemata" similar to Suvinian 'novum' or Scholesian 'discontinuity' and representative for science fiction as a literary genre. However, they are repetitive and lead to the creation of a 'mega-text' that includes all the SF books, films, shows, games etc. Broderick also mentioned the fact that such works have "certain priorities". They do not focus on insightful experimental styles, elaborate descriptions or detailed characterisations which might reveal complicated human psychologies. Instead they give more attention to "the object in preference to the subject" (155). The narrative, the feeling of estrangement and the alienation have priority. The characters and the scenario become just like Jones said "pieces of equipment" (5). This type of writing approaches science fiction works to pulp fiction, a literary genre which deals with lurid or sensational subjects and is often printed on rough, low-quality paper. This similarity lead to qualifying science fiction as "popular" but also "adolescentin", "crud", low-quality. To put it short, science fiction proved many light years away from anything marked as "high culture". Though, such a critical perspective sends us to Sturgeon's Law or Revelation from

1958, according to which “The existence of immense quantities of trash in science fiction is admitted and it is regrettable; but it is no more unnatural than the existence of trash anywhere” and therefore “The best science fiction is as good as the best fiction in any field” (Hartwell 7).

MaddAddam and *The Hunger Games* may be labeled as science fiction because they definitely reflect the “interaction of estrangement and cognition” Suvin used to talk about. The worlds they depict are familiar, well-known and yet they gradually change and shock their readers. The fictional ‘novum’ exercise its hegemony coming forward step by step, following a logical and convincing strategy. There are genetically engineered creatures, extremely developed weapons, highly effective medicines, sophisticated devices such as holographs, or really ingenious outfits, including harmless burning cloths.

However, the action is set somewhere in a near predictable future and characters do not travel to other planets or dimensions. They do not have superpowers and do not use unknown technology. Their enemies do not come from outer space and are represented by ordinary human beings. The ‘novum’ is not that new and imaginative as SF readers would normally expect. Everything, Atwood and Collins described, had already been invented while the authors were writing their books. The pigs with human DNA do exist and are used in xenotransplantation, pills leading to mass mortality or cyber warfare are constantly seen and feared. Yet, science and scientific development are left somewhere in the background and society and its individuals are given a special attention. From covers to content, *MaddAddam* and *The Hunger Games* do not reflect the traditional characteristics of science fiction; they are possible scenarios of our world, speculations upon contemporary fears and a warning signal regarding our future. Therefore, taking all these elements into consideration, we conclude that and labelling Atwood’s and Collins’ trilogies as science fiction can be problematic and disappointing.

BIBLIOGRAPHY:

- Asimov, Isaac. *Asimov on Science Fiction*. Garden City, NY: Doubleday, 1981. Print.
- Atwood, Margaret. *In Other Worlds: Science Fiction and the Human Imagination*. London: Virago, 2011. Print.
- Atwood, Margaret. *Oryx and Crake*. New York: Random House Large Print, 2003. Print.
- Broderick, Damien. *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, London and New York: Routledge, 1995. Print.
- Canavan, Gerry, and Eric Carl Link. *The Cambridge Companion to American Science Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2015. Print.
- Collins, Suzanne. *The Hunger Games*. New York: Scholastic, 2008. Print.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. New York: Macmillan, 1962. Print.
- Farrell, Edmund J., and Ray Bradbury. *Science Fact/fiction*. Glenview, IL: Scott, Foresman, 1974. Print.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton UP, 1971. Print.
- Grossman, Lev. "I Was Destined To Write A Gladiator Game A Conversation With Suzanne Collins And Francis Lawrence." In *Time*. Web. Nov. 20, 2013. entertainment.time.com
- Hartwell, David G. *Interview with Theodor Sturgeon*, *The New York Review of Science Fiction* #7 and #8, March and April 1989
- Jakubowski, Maxim, and Malcolm Edwards. *The Complete Book of Science Fiction and Fantasy Lists*. London: Granada, 1983. Print.
- Jones, Gwyneth. *Deconstructing the Starships: Science, Fiction and Reality*, Liverpool: Liverpool University Press, 1999. Print.

- Roberts, Adam. *Science Fiction*. London: Routledge, 2000. Print.
- Roberts, Adam. *The New Critical Idiom: Science Fiction. Second Edition*. Routledge: London and New York, 2006. Print.
- Scholes, Robert, *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, Bloomington: Indiana University Press, 1975. Print.
- Seed, David. *Science Fiction: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2011. Print.
- Simpson, J. A., and E. S. C. Weiner. *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon, 1989. Print.
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, CT: Yale University Press, 1979. Print
- Suvin, Darko, *Positions and Suppositions in Science Fiction*. London: Macmillan, 1988. Print.
- Zola, Émile, and Roger Pearson. *Germinal*. London, England: Penguin, 2004. Print.

E. LOVINESCU IN ALEXANDRU GEORGE'S VIEW

Florin-Mihail Stavrescu, PhD Student, University of Bucharest

Abstract: In this paper we analyse Alexandru George's critical studies on the work of E. Lovinescu. It would be interesting to study E. Lovinescu's critical models and also his theories, among which aesthetic autonomy, the mutation of aesthetic values or the issue of revisions. The focus will mainly be on Alexandru George's criticism, but we will also consider other studies, less accessible, to which he refers.

Keywords: *Alexandru George, literary criticism, literary history, reviews, critical models*

Alexandru George se definește mai degrabă prin prisma romanelor sau a povestirilor publicate și încearcă să se dezică de titlul de „critic”. Motivele pentru care nu vrea să se definească drept critic pot fi găsite în diferitele scrieri ale acestuia. Spre exemplu, în prefața volumului *Semne și repere* din 1971: „autorul acestor studii nu a năzuit niciodată să devină un critic literar și nu a dorit aceasta pentru mai multe cuvinte, dar în primul rând pentru că nu a simțit nici un îndemn observând mai îndeaproape activitatea altor critici.” (George 1971: 5).

Aceste precizări ale autorului sunt contrazise de nenumăratele volume de critică literară sau de publicistică, care arată într-o mai mare măsură aplecarea către faptele de critică și istorie literară.

Mai mult decât atât, Alexandru George consideră „nefericită” atât orientarea critică creatoare (G. Călinescu), cât și cea științifică (structuralismul), fiind pentru o critică de „interpretare”, întrucât „critica nu-și îndeplinește sarcina decât în clipa în care ajunge la judecata de valoare” (George 1971: 10). În plus, rolul criticii literare ar fi acela de a se subordona creației, iar nu acela de critică creatoare „căci, după părerea autorului acestei cărți, critica trebuie să devină utopia logică a creației.” (George 1971: 14).

Am considerat necesară această introducere pentru înțelegerea modului în care Alexandru George percepe critica literară, întrucât „propunând *adecvarea* ca principală calitate a criticii, vom observa că acțiunea criticului nu se justifică propriu-zis prin metoda aleasă: impresionistă, științifică, istorică, dogmatică etc., ci doar prin rezultate.” (George 1971: 11).

În acest articol ne propunem să analizăm studiile critice ale autorului consacrate lui E. Lovinescu, încercând să punem în evidență perspectiva lui Alexandru George asupra teoriilor lovinesciene, printre acestea autonomia esteticului, mutația valorilor estetice sau problema revizurilor.

În primul rând, trebuie precizat faptul că Alexandru George a îngrijit edițiile de *Opere* (vol. I-IX, în colaborare cu Maria Simionescu), dar a scris și notele (în colaborare cu Margareta Feraru și Gabriela Omăt) la edițiile „*Sburătorul*”. *Agende literare* (vol. I-VI), de E. Lovinescu.

Volumul *În jurul lui E. Lovinescu* din 1975 reunește mai multe articole publicate în reviste literare, de asemenea există articole dispersate în seria de volume *La sfârșitul lecturii* (1973-1993), în *Întâlniri* (1997), în *Reveniri, restituiri, revizuri* (1999), în *Alte întâlniri* (2000) sau în *Alte reveniri, restituiri, revizuri* (2003).

Marea majoritate a acestor articole tratează problema revizuirilor, a „maiorescianismului”, a „subiectivismului”, a „impresionismului”, a dogmatismului și a

modelelor în critică, dar și chestiuni punctuale, cum ar fi teza de doctorat a lui E. Lovinescu sau diferite probleme de context istoric.

Foarte interesante sunt și modelele culturale franceze ale lui E. Lovinescu, reliefate de Alexandru George începând cu Hippolyte Taine, Ferdinand Brunetière, Émile Faguet, Jules Lemaître, Anatole France, Remy de Gourmont, Sainte-Beuve sau Henri Bergson.

De exemplu, „Lovinescu nu era străin de istorismul și de determinismul lui Taine, pe care le limita însă la epocile mari de cultură, socotindu-le inoperante în cazul personalităților artistice.” (George 1975: 9). Mai mult chiar,

În autorul «Revizuirilor» se încrucișau mai multe tendințe care au toate ca izvor critica franceză; grație acestui fapt puteau coexista în el istorismul lui Taine (de la care a găsit temei pentru a dezvolta ideea relativității frumosului) și judecata rapidă, subiectivă, în aparență capricioasă, zisă «impresionistă». (George 1975: 72).

Iar „de la Brunetière a adoptat, tot cu anumite rezerve, viziunea literaturii ca o evoluție a genurilor, căutând a determina felul lor specific de existență și riscând o ierarhizare în ordinea realizării unor formule.” (George 1975: 9).

Émile Faguet, cel care i-a condus lui Lovinescu teza de doctorat la Sorbona, a reprezentat un exemplu pentru acesta din urmă, fiind „critic de structură și de gust tradițional, universitar cu merite recunoscute în cele mai înalte cercuri intelectuale ale Franței, membru al Academiei, și totuși scriitor impenitent pe la tot felul de reviste și gazete, cronicar dramatic, comentator politic etc.” (George 1975: 90). Faguet este descris de E. Lovinescu în articolul „În jurul impresionismului în critică I” ca fiind un critic impresionist:

E impresionist prin *săritura* sigură cu care intră în inima chestiunilor, cu care pătrunde orice problemă, înșfăcând-o, stăpânind-o, storcându-i miezul adânc; e impresionist prin înțelegerea imediată și instinctivă a notelor esențiale, prin pasul sigur cu care merge spre dănele, fără ocol, fără «primblări doctrinare», fără abateri principiale, fără invocarea dogmelor nemuritoare, ci intuitiv și deadreptul; (Lovinescu 1909b: 562).

Mai mult, într-un articol anterior din aceeași serie, pentru E. Lovinescu impresionismul în critică ar reprezenta:

A merge de-a-dreptul la aceste centre subsumătoare, de unde pleacă lumina spre periferii, a le studia, dându-le adevăratul lor înțeles, a ocoli tot ce nu e semnificativ, a face, într'un cuvânt, acest procedeu de simplificare atât de firesc și necesar, este tocmai menirea criticii impresioniste (...) Ea presupune o reculegere și o privire mai cuprinzătoare; nemulțumindu-se cu desăvârșita cunoaștere a unor *părți*, ea cearcă să ne prindă *totul* chiar cu necunoașterea părților. În locul analizei subtile și minuțioase a unor amănunte, ce întunecă mai ades portretul zugrăvit, critica impresionistă ne dă un desen limpede, redus la linii caracteristice și pline de relief. Ea ne dă oarecum masca definitivă a înfățișării morale a unui scriitor. (Lovinescu 1909a: 423).

Problema impresionismului în critică este una foarte importantă, Alexandru George observă că ar fi vorba,

La un nivel superficial, tendința foarte vădită a criticului de a da scrisului său o expresie cât mai artistică. Scrierea frumoasă – sau calofilismul, cum o va numi ulterior, cu dispreț,

Camil Petrescu – este ceva nou în critica vremii care se străduia mai curând să convingă pe calea argumentării, a erudiției, a logicii. (George 1975: 95).

Faptul că E. Lovinescu caută să-și modeleze un scris „frumos” este privit cu scepticism de ceilalți critici, de exemplu G. Ibrăileanu consideră că „d. Lovinescu ține mai mult la stil decât la ceea ce are de spus” (G. I. 1906: 174) sau „problema literară, autorul, etc. în chestie e numai un pretext pentru d. Lovinescu de a-și arăta spiritul, cunoștințele, citațiile, anecdotele, – bunul gust. Chestia în sine, adevărul, sînt pentru d. Lovinescu pe al doilea plan, – căci d-sa este un sceptic rafinat...” (G. I. 1906: 174). Scepticismul care i se impută este motivat de E. Lovinescu ca venind din lipsa experienței (volumul de critică *Pași pe nisip* este primul studiu al lui), dar și prin influența lui Émile Faguet, cel care i-a condus teza de doctorat.

Spre exemplu, G. Călinescu scrie despre faptul că

E. Lovinescu a fost multă vreme socotit impresionist, fiindcă de altfel el însuși ținea să treacă astfel. Dar structura lui e mai mult a unui dogmatic. Impresionistul sugerează valoarea operei prin impresiunile sale, în vreme ce dogmaticul o demonstrează prin compararea cu anume reguli. Critica lui E. Lovinescu era, în faza începătoare, dogmatică în fond și fals impresionistă în forme. Câteodată ea nu era nici dogmatică ci numai fantezistă. (Călinescu 1941: 719-720).

În articolul „Zece ani de critică”, E. Lovinescu descrie încă o dată impresionismul, Alexandru George gândind că acesta înțelege prin impresionism de fapt intuiționism:

În jurul oricărui lucru se ridică nenumărate probleme; aspectele sub cari poate fi privită o operă de artă sunt felurite. Dacă am sta să le cercetăm pe fiecare în parte, ne-am risipi în amănunte, pierzând din vedere întregul. Impresionismul răspunde unei nevoi de unitate fundamentală minții omenești. (Lovinescu 1914: 186).

Dacă E. Lovinescu înțelege prin impresionism intuiționism, tot astfel Alexandru George consideră că „dogmatismul” criticului trebuie tradus printr-un alt termen. Cu alte cuvinte, E. Lovinescu ar înțelege dogmatismul ca fiind „afirmația limpede și răspicată” (George 1975: 108), însă „dogmatismul e cu totul altceva: e un stil de gândire care nici nu admite critica, necum s-o sprijine în aplicațiile sale. Dogmatismul postulează o teză care să fie acceptată fără control critic și fără obligația verificării experimentale.” (George 1975: 108), ceea ce arată distanța dintre „declarațiile” teoretice și „practica” propriu-zisă ale criticului. Mai mult, chiar E. Lovinescu în *Memorii II* scrie că „schimbarea de ton produsă de necesitatea autorității a fost, totuși, luată drept dogmatism.” (Lovinescu 1932: 22).

De asemenea, E. Lovinescu a preluat de la Remy de Gourmont și conceptul de „disociere” (George 1975: 32), iar ceea ce-i deosebește pe cei doi ar fi subiectivismul, așa cum descoperim la Gourmont, într-un articol despre Renan:

Cum am explicat deja de nenumărate ori, împotriva opiniei comune, critica este poate genul cel mai subiectiv dintre toate; este o confesiune perpetuă; crezând că analizează operele celuilalt, criticul însuși se dezvăluie și se expune în public. Această necesitate explică foarte bine de ce critica este în general atât de mediocră și de ce reușește atât de rar să ne rețină atenția, chiar atunci când tratează chestiuni care ne pasionează în cea mai mare măsură. Pentru a fi un bun critic, în fapt, trebuie să ai o personalitate foarte puternică; trebuie să te impui și să contezi pe acest lucru, nu pe alegerea subiectelor, dar pe valoarea propriului spirit. Subiectul interesează mai puțin în artă, cel mai adesea el nu este decât una dintre

părțile acesteia; subiectul nu contează nici în critică: el nu este decât un pretext. (Gourmont 1929: 13-14, trad. ns.).

Acest subiectivism se va regăsi mai apoi în critica lui M. Ralea sau în critica creatoare a lui G. Călinescu, care și-ar avea originea în impresionismul francez, „fie că-l receptează sau nu prin filiera lovinesciană” (George 1975: 103), iar critici precum „N. Manolescu sub forma ideii de imaginație critică și Ion Negoïtescu sub forma traducerii literare a unei intuiții critice” (George 1975: 301) s-ar înscrie în această direcție a criticii „creatoare”. Dacă pentru G. Călinescu istoria este percepută ca o „sinteză epică”, pentru E. Lovinescu acest lucru nu este valabil, critica acestuia fiind una „cu puține contingente cu subiectul, așa că, chiar dacă piloții afirmațiilor s’ar surpa, să dureze totuși construcția speculativă.” (Lovinescu 1931: 152).

Mergând mai departe cu ilustrarea modelelor culturale franceze, Alexandru George îl vede pe E. Lovinescu ca pe un „produs al criticii franceze, adică al unei școli de eleganță, ironie, subtilitate și mai ales marcat de o lipsă de exclusivism care a putut să-i atragă acuzația că ar fi un spirit sceptic” (George 1975: 242):

Stilul foiletonistic (termenul nu-l întrebuițăm fără a atrage serios atenția cititorului că nu conține în sine nimic peiorativ) este numai o expresie a temperamentului critic al lui Lovinescu pe care la o analiză mai atentă îl descoperim nu întâmplător părtaş într-un spirit cu oameni ca J. Lemaître, Anatole France, E. Faguet sau Remy de Gourmont. Lovinescu e un produs tipic al criticii franceze, așa cum se dezvoltase ea de la Sainte-Beuve încoace, adică în felul unei activități legate de judecata simplă și promptă, într-un stil lipsit de orice armătură științifică, adresat unui public de nespecialiști, de «amatori» numai de artă, în toate sensurile ce se pot atribui acestui cuvânt. (George 1975: 90-91).

Apropierea lui Lovinescu de sistemul de gândire al lui Henri Bergson se produce din perspectiva conceptului de „intuiție”, definit ca „*simpatia* prin care ne transportăm în interiorul unui obiect pentru a coincide cu ceea ce acesta are unic și prin consecință inexprimabil.” (Bergson 1990: 181, trad. ns.). Ar exista, în viziunea lui Bergson:

...două maniere profund distincte de a cunoaște un lucru. Prima implică învârtirea în jurul acestuia; cea de-a doua, intrarea în lucrul respectiv. Prima depinde de punctul de vedere unde ne plasăm și de simbolurile prin care ne exprimăm. Cea de-a doua nu depinde de niciun punct de vedere și nu se sprijină pe niciun simbol. Despre prima cunoaștere se spune că se oprește la *relativ*; de cea de-a doua, acolo unde ea este posibilă, că atinge *absolutul*. (Bergson 1990: 177-178, trad. ns.).

Acest lucru îl putem vedea și în titlul studiului lui Alexandru George, *În jurul lui E. Lovinescu*. Maniera pe care o alege pentru a defini critica lui E. Lovinescu este de a se învârti „în jurul” acesteia, considerată de autor mult mai promițătoare decât cealaltă, care ar presupune intrarea în subiect, având ca dezavantaj chiar faptul că nu poate lua distanță de acesta.

Legat de motivele renunțării lui E. Lovinescu la o carieră universitară, acestea nu trebuie căutate în refuzul numirii acestuia la Universitatea din Iași (unde a fost numit G. Ibrăileanu), ci în faptul de a fi renunțat pur și simplu, nesimulat de acel răspuns negativ, consideră Alexandru George (George 1975: 92). Mai mult, G. Călinescu scrie că E. Lovinescu, „deși pregătit pentru cariera universitară, unde ar fi avut o altă posibilitate de lucru și un contact rodnic cu tinerimea, el n’a fost chemat. Și cu toate acestea opera lui întrecea pe a tuturor celor din specialitatea lui laolaltă.” (G. Călinescu 1941: 724).

De asemenea, Nicolae Iorga a cerut junimiștilor suspendarea colaborării lui E. Lovinescu la „Epoca” (George 1975: 58), însă cu toate acestea colaborarea va continua mai apoi. Mai mult, tot N. Iorga blocase intrarea lui E. Lovinescu la Academie „prin opoziție de ultim moment dar categorică” (George 1975: 249), Alexandru George arătând că nu fusese „preferat” Lucian Blaga, ci de fapt A. C. Cuza. (George 1975: 283).

Revenind la modelele lui E. Lovinescu, acesta oscilează între Maiorescu sau Faguet:

Copil aproape, când am dat peste seria de articole ale lui Émile Faguet din *Revue bleue* (Renan, Balzac, Taine, Maupassant etc. ce aveau să formeze mai târziu materia celor cinci volume de *Propos littéraires*) am simțit vertijul unui gol luminat de o bruscă ploaie siderală. Violența impresiei a fost atât de puternică, încât mi-a anulat toate facultățile începând ale spiritului critic; (Lovinescu 1931: 93-94).

În ceea ce privește faptul că revizuirile comportă o nouă înțelegere, o nouă valorificare a unei opere, Jules Lemaître scrie în *Les contemporains: études et portraits littéraires*: „Cum ar putea deci critica literară să se constituie în doctrină? Operele defilează în fața oglinzii spiritului nostru; dar, cum defileul este lung, oglinda se modifică în acest interval și, când din hazard aceeași operă revine, ea nu mai proiectează aceeași imagine.” (Lemaître 1886: 84, trad. ns.).

Mai mult decât atât, J. Lemaître scrie:

Dar, dogmatică sau nu, critica, oricare ar fi pretențiile ei, nu merge decât până la a defini impresia pe care ne-o produce, la un moment dat, o anumită operă de artă unde scriitorul însuși a notat impresia pe care a primit-o de la lume la un anumit moment.

Pentru că ar fi așa și pentru că, în plus, totul este vanitate, să iubim cărțile care ne plac fără a ne preocupa de clasificări și de doctrine, convenind cu noi-înșine că impresia noastră de astăzi nu o va angaja deloc pe aceea de mâine. (Lemaître 1886: 85, trad. ns.).

Cu alte cuvinte, criticul scrie sub presiunea de moment, este probabil influențat de noutatea unor idei și poate ajunge după o reflectare mai profundă la o cu totul altă concluzie. Aceasta este și situația lui E. Lovinescu, care în volumul *Istoria literaturii române contemporane* din 1937 sistematizează o materie mult mai amplă care fusese inițial redactată în șase volume. Cu toate acestea, nu ar fi vorba de un compendiu, așa cum îl va redacta G. Călinescu după apariția *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent*, ci de un studiu care încearcă să ierarhizeze dincolo de contextul imediat, de cele mai multe ori înșelător: „ea nu vine să completeze ediția mare, ci înseamnă o refacere a materialului și o concepție în cu totul alt spirit. Nu este o «altă» istorie a literaturii, ci o probă că Lovinescu era totuși capabil să devină un istoric.” (George 1975: 190).

Cealaltă versiune a *Istoriei literaturii române contemporane* (1926-1929) este amendată de Alexandru George, care consideră că „spirit[ul] critic e aplicat nu numai în exces ci și abuziv, adică pus să slujească mai curând o cauză literară decât adevărul. Ceea ce putea fi esența unei strălucite pagini de critică nu constituie și elementul unei analize concluzive sau al unui epilog istoric.” (George 1975: 190).

Conceptul „revizuirilor” nu era privit cu ochi buni, iar E. Lovinescu găsește ca argument faptul că „însăși concepția mutației valorilor estetice implică principial și revoluția valorilor critice, anulate în parte și de forțele inerției ce împiedică adaptarea sensibilității estetice la noile forme artistice.” (Lovinescu 1932: 18). Revizuirea ar implica o chestionare permanentă a trecutului prin prisma unei acțiuni a prezentului, însă având în vedere noțiuni

precum valoarea, gustul și evitând pe cât posibil ideile preconcepute sau ideile primite de-a gata.

Mai mult decât atât, „revizuirea este o operație care atestă o etapă de maturizare a unei literaturi: e momentul în care vitalitatea ei se dovedește atât de puternică încât ea acceptă să-și pună în discuție însăși realitatea de până la un moment dat.” (George 1975: 74).

Pentru G. Călinescu,

Fiindcă mutația valorilor e corelativă cu o schimbare de gust, frumos înseamnă ceea ce place unanim la un moment dat. Astfel E. Lovinescu pune bazele unei critici «obiective» în felul cel mai opus dogmaticului. El, criticul, nu are nicio părere stabilă și nicio responsabilitate. Înregistrează doar reacțiunile gustului public la operele contemporane, făcând lucrare de istoric. (G. Călinescu 1941: 722).

G. Călinescu îi reproșează astfel criticului lipsa „responsabilității” și a unei „păreri stabile”, cu toate că prin conceptul mutației valorilor estetice s-ar putea înțelege că valorile în sine trebuie privite contextual, iar faptul că E. Lovinescu își „revizuieste” opiniile critice nu ar însemna neapărat o lipsă de obiectivitate sau de responsabilitate, ci doar faptul că valorile se schimbă și ar trebui privite raportat la altele similare pentru a contura tabloul unei epoci.

De asemenea, E. Lovinescu vorbește despre caracterul re-creator al criticii: „unii critici au crezut că se pot apropia de esență, adică de frumos, prin intuiție, recreându-l prin emoție. Iată una din sursele impresionismului critic, pe care l-am practicat de la început, aducând o rază de lună în Bibliopolis și pe cea a zece Muză...” (Cioculescu et al. 1942: 208). În plus, E. Lovinescu scrie că un critic bun trebuie să fie capabil să producă poezie sau proză, cu alte cuvinte să fie un critic care are „talent”, sensibilitate estetică, capabil să-și apropie opera, să fie „artist”, iar nu „teoretician”. (Cioculescu et al. 1942: 213).

Vorbind despre „negativismul istoric lovinescian” (George 1975: 174), Alexandru George arată că toată critica de după E. Lovinescu a urmat o altă direcție, „ea s-a angajat în mari lucrări de restaurare și cercetare istorică, deși punctul de vedere estetic n-a fost pierdut din vedere, ci dimpotrivă, tocmai acesta a constituit un îndemn.” (George 1975: 174), astfel depășind viziunea lui E. Lovinescu asupra culturii trecutului, văzut ca unul perimat.

Un punct comun cu Paul Zarifopol ar veni din estetismul care ar preconiza „indiferența, apolitismul ușor disprețuitor” (George 1975: 295), iar „Maiorescu a fost un conservator, Lovinescu, Faguet sau Croce niște liberali radicali, D’Annunzio sau Barrès niște oameni de dreapta, Lemaître un conservator, Anatole France a aderat la comunism.” (George 1975: 295). În plus, Faguet, Lemaître, Remy de Gourmont și J.-J. Weiss, dar și Paul Zarifopol sau Titu Maiorescu, dincolo de conservatorismul politic se caracterizau și prin radicalismul gândirii. (George 2000: 78).

În ceea ce privește „maiorescianismul” lui E. Lovinescu, Alexandru George consideră că nu se poate vorbi de acest lucru în cazul criticului, întrucât „mentorul «Sburătorului» e o personalitate care depășește cu mult problematica datorie pe care o are față de înaintașul său, și ceea ce e mai important în felul în care Lovinescu și-a desfășurat activitatea l-a depărtat de junimism, ba l-a dus chiar la o poziție adversă.” (George 1975: 260). Înțelegerea greșită a lui Lovinescu drept „maiorescian” poate fi pusă și pe seama mărturisirii acestuia, potrivit căreia T. Maiorescu a fost un model, după cum criticul lasă să se înțeleagă. Alexandru George scrie despre E. Lovinescu că „până azi el este considerat de unanimitatea criticilor (cu excepția neînsemnată a subiscălitului) un maiorescian. Că nu e așa, că adevărata situație și importanța a lui E. Lovinescu sunt de căutat nu numai în succesiunea lui Maiorescu, ci alături de el și chiar uneori împotriva lui...” (George 1975: 281).

„Maiorescianismul” lui E. Lovinescu ar fi reprezentat astfel o legitimare, o posibilitate de exprimare liberă într-un climat oprimant: „sub această egidă se legitima întreaga acțiune publică și publicistică din care ca importante realizări se numără în primul rând poezii din așa-zisa generație a războiului, cu toții trecuți prin cenaclul lovinescian.” (George 1975: 283).

În articolul „Maiorescianism?”, din volumul *La sfârșitul lecturii I* (1973), Alexandru George scrie despre faptul că „Lovinescu a izolat din activitatea lui Maiorescu ceea ce el a numit «autonomia esteticului», principiu susținut într-adevăr de înaintașul său” (George 1973: 135), însă faptul că Lovinescu a aderat la unul dintre principiile lui Maiorescu nu îl poate defini drept „maiorescian”.

Eugen Jebeleanu intuiește faptul că E. Lovinescu ar putea fi greșit înțeles, arătând că:

Ceea ce va trebui să se facă în primul rând, însă, va fi rectificarea anumitor puncte de vedere eronate din care a fost privit, încă din viață, criticul, ca și completarea unor date insuficiente. Obişnuiți cu şabloanele, cu simplificările și nu cu sintezele, de multe ori, studiind un fenomen, îl despuiem de o seamă de atribute esențiale. De câte ori n’am citit speculații mai mult sau mai puțin comice, pe tema personalității exclusiv olimpiene, marmoreene, impasibile a lui E. Lovinescu... (Jebeleanu 1946: 149).

Bineînțeles, există detalii interpretate decontextualizat care conferă o imagine deformată sau incompletă despre critic, sau sunt pur și simple rău-voitoare, speculând elemente care nu au nicio legătură cu realitatea sau adevărul. Eugen Jebeleanu plusează, arătând și alte elemente ale contextului în care E. Lovinescu scria:

Dacă aspectele omului au fost considerate cu ușurință, nici despre acelea privind personalitatea criticului care a luptat până în ultimele zile ale vieții sale pentru apărarea valorilor literare progresiste nu s’a scris îndeajuns. Campaniile lui E. Lovinescu împotriva sămănătorismului, a misticismului retrograd dela «Gândirea», a naționalismului iorghist nu pot fi uitate. Acelea, și altele, pentru apărarea fenomenului modernist împotriva tradiționalismului obtuz și obscurantist nu i-au fost iertate. Ele nu i-au fost iertate – și, atunci când bandele huliganice ardeau ziarele democrate, E. Lovinescu era zilnic amenințat, prin scrisori sau la telefon, cu moartea.

Când, mai apoi, a izbucnit războiul și bezna tracomanilor și-a întins funinginile peste câmpul literaturii, cenaclul lui E. Lovinescu continua să fie un loc la fel de ospitalier pentru scriitorii de orice «origină etnică». Combativitatea lui E. Lovinescu nu era în scădere, ci dimpotrivă. (Jebeleanu 1946: 151).

Cu toate acestea, Alexandru George conchide că perioada dogmatismului a negat rolul lui E. Lovinescu și „în cel mai bun caz uitarea s-a așternut asupra amintirii sale; atât ideile cât și îndrumările sale au fost combătute ca fiind dușmănoase dezvoltării literaturii iar scriitorii pe care își sprijinise sau își întemeiasse critica au suferit același proces de negațiune sau de minimalizare.” (George 1975: 290).

Cu toate acestea, „bătălia pentru E. Lovinescu nu s-a isprăvit” (George 2003: 83) și ne-am putea întreba de ce ar fi vorba de o bătălie. În primul rând, pentru că perioada comunismului a adus o serie de mistificații, ca să nu mai vorbim de perioada în care criticul scria, când nu se putea spune adevărul din cauza unui climat nepotrivit: spre exemplu, trebuie reamintit faptul că E. Lovinescu a primit atât telefoane cât și scrisori de amenințare, așa cum am văzut mai sus în articolul lui Eugen Jebeleanu.

Severitatea cu care E. Lovinescu îi tratează pe scriitorii consacrați și indulgența pentru cei care sunt la debut arată atitudinea critică a acestuia, după cum a observat Alexandru

George, arătând că despre Slavici „n-a pomenit niciodată, pe Caragiale l-a supus unei critici dintre cele mai severe, iar pe Macedonski a refuzat să-l reabiliteze deși ocaziile nu i-au lipsit în mai multe rânduri” (George 1978: 25). De cealaltă parte, avem exemple ca O. Goga, Cerna, Sadoveanu, Hortensia-Papadat Bengescu, G. Brăescu, L. Rebreanu, I. Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, scriitori puțin cunoscuți în epocă.

Alexandru George îi reproșează lui E. Lovinescu faptul că nu l-a tratat pe Pompiliu Eliade așa cum ar fi trebuit, având în vedere faptul că E. Lovinescu a preluat foarte multe idei de la P. Eliade (George 1978: 158). Pompiliu Eliade este precursor al criticii impresioniste în România, el este primul care îi menționează în cursul său *Ce este literatura?* pe Brunetière, Lemaître sau Taine (George 1978: 164). Cu toate acestea, P. Eliade este eliminat din *Istoria literaturii române contemporane* (1937), ceea ce Alexandru George consideră că a fost un motiv și pentru G. Călinescu de a ignora opera lui P. Eliade. (George 1978: 161).

E. Lovinescu a acreditat sistemul împărțirii pe curente, Alexandru George considerând că „la el tipul «artist» se afla în conflict cu formația lui scolastică la metoda istorică a lui Lanson și la atmosfera universitară dominată de «evoluționismul» lui Brunetière.” (George 1980: 6).

Eseul lui Alexandru George, *În jurul lui E. Lovinescu*, a fost interpretat de criticul Nicolae Manolescu în *Literatura română postbelică* astfel:

Din această circumspecție congenitală care-l silește să reia toate probele, ca un detectiv specializat în redeschiderea cazurilor clasate, cu decizie și totodată cu scepticism, provine și impresia de paradoxal pe care unele pagini o lasă. Alexandru George are mereu aerul că ia în răspăr opinia curentă, nefiind totuși un critic extravagant. (Manolescu 2001: 200).

Criticul intuiește o „impresie de paradoxal” și din faptul că uneori Alexandru George nu expune complet o idee, iar uneori se găsesc mici contradicții care nu trebuie privite decontextualizat, ci încadrate într-o viziune de ansamblu.

După cum am observat până acum, Alexandru George face o critică punctuală, încercând să elucideze anumite neînțelegeri sau erori. Gestul său este privit cu scepticism de ceilalți critici, care îl consideră pe Alexandru George mult prea centrat pe detalii decât pe o viziune de ansamblu. Înlăturând eticheta de „demolator” aplicată de Eugen Barbu, descoperim un critic de detaliu, pentru care contextul este foarte important, așa cum și o bună cunoaștere a istoriei îl caracterizează. Deși insistă uneori pe anumite direcții, acest lucru nu trebuie privit cu circumspecție, ci ca o încercare de a-și impune punctele de vedere.

Modelele sale culturale ar putea fi și cele ale lui E. Lovinescu, pentru că Alexandru George este un critic de structură și de formație preponderent franceză, traducând din autori francezi (Philippe van Tieghem, Jean Starobinski, Remy de Gourmont, Anatole France, Jean-Pierre Richard), dar și din autori italieni (Salvatore Battaglia).

Am analizat în acest articol studiile critice ale lui Alexandru George consacrate lui E. Lovinescu, încercând să punem în lumină viziunea acestuia asupra problemei revizuirilor, a „maiorescianismului”, a „subiectivismului”, a „impresionismului”, a dogmatismului și a modelelor în critică. Cu toate că unele dintre punctele sale de vedere sunt discutabile, Alexandru George vine cu argumente și cu exemple care să-i susțină ideile. Rezistența celorlalți în acceptarea punctelor lui de vedere vine probabil și dintr-o teamă că „valorile” consacrate și legitimate prin canon să nu fie zdruncinate. Doar un examen critic viitor va putea șterge toate iluziile și mistificațiile cu privire la diferitele subiecte, se vor depăși ideile luate de-a gata, însă – cum spuneam – probabil doar în timp se va produce această schimbare, accelerată de o viziune mai largă asupra literaturii noastre, dar privind comparativ și alte literaturi.

Acknowledgements

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

BIBLIOGRAPHY:

- BERGSON, Henri. 1990. *La pensée et le mouvant*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CĂLINESCU, G. 1941. *Istoria literaturii române dela origini până în prezent*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă.
- CIOCULESCU, Șerban et al. 1942. *E. Lovinescu*. București: Vremea.
- GEORGE, Alexandru. 1971. *Semne și repere*. București: Cartea Românească.
- GEORGE, Alexandru. 1973. *La sfârșitul lecturii I*. București: Cartea Românească.
- GEORGE, Alexandru. 1975. *În jurul lui E. Lovinescu*. București: Cartea Românească.
- GEORGE, Alexandru. 1978. *La sfârșitul lecturii II*. București: Cartea Românească.
- GEORGE, Alexandru. 1980. *La sfârșitul lecturii III*. București: Cartea Românească.
- GEORGE, Alexandru. 2000. *Alte întâlniri*. București: Cartea Românească.
- GEORGE, Alexandru. 2003. *Alte reveniri, restituiri, revizuri*. București: Cartea Românească.
- GOUMONT, Remy de. 1929. *Promenades Littéraires*. Paris: Mercure de France.
- I., G. [Ibrăileanu, Garabet]. 1906. Eugen Lovinescu, „Pași pe nisip”. *Viața Românească*, Anul I, Nr. 4: 174-175.
- JEBELEANU, Eugen. 1946. Amintiri despre E. Lovinescu. *Revista Fundațiilor*, Anul XIII, Nr. 11: 149-152.
- LEMAÎTRE, Jules. 1886. *Les contemporains: études et portraits littéraires*. Paris: H. Lecène et H. Oudin.
- LOVINESCU, E. 1909a. În jurul impresionismului în critică. *Convorbiri literare*, Anul III, No. 6: 421-424.
- LOVINESCU, E. 1909b. În jurul impresionismului în critică I. *Convorbiri literare*, Anul III, No. 8: 558-564.
- LOVINESCU, E. 1914. Zece ani de critică. *Flacăra*, Anul III, No. 23: 185-187.
- LOVINESCU, E. [1931]. *Memorii I*. București: Cugetarea.
- LOVINESCU, E. [1932]. *Memorii II*. București: Cugetarea.
- MANOLESCU, Nicolae. 2001. *Literatura română postbelică. Vol. III. Critica și eseul*. Brașov: Aula.

MINIMAL BEING AS IMPLOSION OF COMMUNICATION

Dan Valeriu Voinea, Elena Rodica Opran, Ștefan Vlăduțescu, University of Craiova

Abstract: This study examines the poetry specific of one of greatest contemporary Romanian poets, Ioan Es. Pop. It follows that the Ioan Es. Pop's senses lyrics becomes a lyric of sub-senses, of blunt senses. This lyric is one of the minimal being in continuous contraction, retreat, under an increasingly pressing fatigue. Its voice is modulated by the direct effects of phenomena that affect the senses: fatigue, drink, sleepiness, reverie, aging, anesthesia. In poetical and generating order the major Ioan Es. Pop's contribution is concept introducing of "eidos" minimal being.

Keywords: *minimal being, implosion, effects of communication, expressionism, Ioan Es. Pop*

1. Introduction

Ioan Es. Pop is poet by nature. The fact that we see him in poetry represents only performing of the statue on the pedestal. Self-centered poetic character, he lives ecstatic and speaks lyrically. Sometimes he even writes. He writes "hard" ("one letter a day"), because "writing is painful" (volume "Porcec"). Among the latest personal his volume, "Pedestrian Party" ("Petrecere de pietoni") (2003) and "Sleeping Tools" ("Unelte de dormit") (2011) have passed eight years. Considering that "Sleeping Tools" contains 52 poems, results that he wrote 52 divided by 8, i.e. about 7 poems per year.

2. Implosion as lyrical ego movement

Ioan Es. Pop is a visionary. However, state poet and atmosphere poet. Totally, retractable and dysphoric: if it could, he would choose to disappear. It only remains to be: in misfortune, in terror, in failure, in isolation, in closing and horror. Fundamental movement of lyrical ego is of self-shrinkage, limitation, compression. Inclusively the chamber decreases, the walls are approaching. There are no doors and windows. The basic energy mechanism is the implosion. The poet is not confounded with his poetry. He does not make it a diary about how, the same material, it is built the pedestal, and the statue, nor revolves in two separate worlds. What it is lived is not what it is said to us, without to be different trenchantly. The essential notes circumscribe to an existential portable. Generally, lyrical ego does not merge with the empirical ego. In Ioan Es. Pop's case, neither if he would like by all means, the second could

not compare natural in order of the things that actuates the light of the existence of the first: “It predicted no aura / it does not follow any comet tail”. In this case, a beneficial coherency makes an expectation, usually frustrated, to acquire a correlative of confirmation. Human articulation with the poet is non-conflict. Lyrical ego neither can say “I am another”, nor I am the same. Nor it can guarantee for me is me. First, categorical, in order of literary trends, lyrics goes around expressionism and returns to the poetry of the senses. Subsidiary, in Blagian gentle descendant, is magnetized by a specific zeal of 1960s poets of last century. It is one about which Eugen Negrici wrote in “Introduction to contemporary poetry”: “expressionists aspiration is to cross until to the unknown deep layer of things, always been below the visible one; going through (...) below the surface of things and then of happenings” (Negrici, 1985; also Pârvulescu, 1994; Papadima, 1999; Pop, 2001; Mușat, 2007; Moarcăș, 2011).

3. Thematic universe

In “The Escapeless Ieud” is designed a poetic universe, the lyrical ego is thematic and dispositional set (euphoric or dysphoric). It is chosen a fundamental lyrical attitude. He is situated in the light or dark, relying on neutral emotions and feelings, positive or negative. To poetry are attributed to territories and buoys neighborhoods between fixed stars. Almost always, the first escape is the capital one, because are updated and are customized some of the infinite possibilities. The start cancels the infinity and marks the concrete. Particularly, “The Escapeless Ieud” – “Ieudul fără ieșire” is the proximity genre of Ioan Es. Pop’s lyrics (Boldea, 2011, p. 266).

Like any great poet, Ioan Es. Pop writes not a book, but a work. Originality, aesthetic value and expressiveness retrospect to a fundamental poetic situation. This is the circumstance in which we recognize Ioan Es. Pop. It is the fundamental lyrical situation until to “Sleeping Tools”.

4. Minimal Being’s Ontology

Ontology of this poem has few elements: beings, states, connections, relationships, events. Although the road is from “us” (“The Escapeless Ieud”) on the collateral ego (“Pantelimon 113 bis”), between the existence categories has not yet appeared the idea of network. The Es. Pop’s being is the “minimal being”. As presence, behavior and aspiration, the human being is brought to the escape limit from human. A “minimal being” (“The Escapeless Ieud”) is struggling in a “boundless” and “escapeless” place: “In vain you will struggle /(...)/ is

boundless Ieud also escapeless” (“The Escapeless Ieud”). His time is measured “from birth onwards”: “thirty years of death from birth onwards” (“The Escapeless Ieud”). Aspirations of minimal ego are hamletian: “To be or not to be ... (...) To die, to sleep. To sleep and maybe to dream “(To be or not to be. (...) To die, to sleep / To sleep - perchance to dream”). “The rest is silence”. Note that, for “to sleep it off the drink or drug effect”, English has “to sleep it off” and for repose is “sleep” and also “Sleepwalker”. The dream of minimal being is also a dream of death, we should say an Eminescian dream (“dream of eternal death”), and a dream of sleep. In Romanian, “sleep” is a disordered and solitary word: it has not a relative verb also no plural. Sleeping is the action, sleep is the state: “and I sleep now because tomorrow follows/and tomorrow to sleep” (“The Escapeless Ieud”); “I after die I sleep sleeps” (“Porcec”). (Ioan Es. Pop accredits the plural “somnuri” in Romanian.) There is no ordering and constraint court. The conceptual-poetic characters, lyrical actors are: father, mother, priest, universal and protean drinker: “Across the street of pub where I sit and drink / is church. Me and the priest lurk us for many years “(Porcec”). The poetic environment “allows anything” because “father is absent”. Prayer is mistrustful and so powerless. It is a conditioned reflex pointless. Man is praying in the arch or basement: “I pray in the basement” (“Porcec”). Such a pulse occurs also when he is in the pub. In this cosmos with poetic laws, the lyrical ego craves material and requests to a God known as “absent”. Here if “transcendence is empty”, as says Hugo Friedrich (1967), does not matter. Specifically, transcendence is absent, and “faith is empty”. Over the world feeling “like a bitter, big seabird/ the misfortune floats” (“The Escapeless Ieud”). “Minimal being” is wrong, deceives, sins. “Faith” empty makes tragic the sin, because the sin has no control and “no one can be forgiven” (Pantelimon 113 bis “). Loneliness is imperial and negative emotions are sovereign: “hate”, “fear”, “angst”, “terror” (“The Escapeless Ieud”, “Porcec”, “Pantelimon 113 bis”) (Manolescu, 2008, p. 1410). “Minimal being” is sinful and without forgiveness, alone and frightened by a naked faith. In this lyrical there is no secure space. Happiness is equivalent to sin. The creative spirit relies on the senses; they can be easily sleeping. The language is rudimentary and has exhausted the potential of communication: it arrived to “dead end of speech” (“The Escapeless Ieud”) (Galaicu-Păun, 1994). In any literary writing is defined a discourse instance. It is about an imaginary construction that assumes generic textualization and that the reader perceives as being its delegate or the author's messaging representative text (Militaru, 2010; Budică & Dumitru-Traistaru, 2015). This instance is confused with the

author. In reality, the textual ego (lyrical, epic, dramatic) is not the same to authorial ego. Lyric ego configured in Ioan Es. Pop poetry has an existential formula easy perceptible and complex. Ego-instance that reveals in the lyrical text is a being endowed with perception organs and reflection capacity (Voinea, Busu, Opran & Vladutescu, 2015). "To be means to have being", ("The City" - "Porcec"). Implosing being of Ioan Es. Pop's poetry is "minimal being" ("always mine had care of me that I do not have time" - "The Escapeless Ieud"). History is already written, thing which is expressed on paradoxist tone in literary line fundamented by F. Smarandache and Ș. Vlăduțescu (2014): "tomorrow there is no way ever be tomorrow" and "the future is almost spent." Among the implosive processes range: "the great plan of failure and decrease" and "increase", "in decrease". To put in ongoing of implosion are required tools of die, of dreaming, of sleeping, of slowing down. The lyric instance (synthesis of personal lyrical and impersonal egos that manifest in poetic discourse) (Nedelea, 2013) is configured as a "minimal being", in slow involution towards silence, sleep, death, debilitation. "Minimal being" is a presence centered and secondary ("collateral") who refuses the speech and with senses in full evanescence. Thus, "everything is going slowly" ("the banquet" - "The Escapeless Ieud"). "In the beginning was the end" (ion.iova.iona.ion - "Porcec"), i.e. the initial implosion. It is a being of essences, of prayer, of hate. A minimal being who lives in two worlds: is alive ("behind being") and, also "born right in the other world" ("Porcec"), i.e. a being who lives in the "two worlds at once." The prayer constitutes an essential event in the existence of minimal being. Collateral appeared (in "Pantelimon 113 bis") as manifesting "in the old, the sick and those who drink". The basement is a place of prayer: "I pray in the basement" ("Porcec" - "I can only pray shuddered of horror"). The drinker, the sleepy Mircea, collateral, the sick, the old, the butcher are lyrical characters who find minimal being. As drinkers, so the priest, his spiritual father and confessor, also the drinker parishioner are shown to be minimal beings: "My confessor, who sits a few tables away,/ overcame of his own glass/ he is not anymore looking at me, / it's clear I disappointed him". The confessor astonishes his parishioner that he drinks more than him. The prayer sleeps the spirit (Cistelecan, 2004; Enache, 2008; Voinea, 2013; Vlăduțescu, 2013). The human destiny, reveals in the poem "when you find out, almost from the cradle" is to pray for the forgiveness of sins, in conditions when "happiness is equal to sin": "whenever you're about to become happy, / you know that is not good to happen you this". The butcher is a negligible man, a petty being. As a symbolic figure, figurative of minimal being, he acquires

in “The Sleeping Tools” an aristocratic profile. The butcher draws its aura from that “getting away of murder” each of us. He is serving the guilt of us all, with the awareness that “in the end / all be fulfilled as is written / and the last shall be last” (“my friend is butcher from father to son”). In relation to the musician, the butcher will “survive”, will reach an artist. The butcher’s culture is “to conceive the own Mozart” (“although, he says, this is just the end”). The minimal being lives in a universal and perpetual loneliness: “loneliness in Paris is nice and ruthless”, / (...) “In Rome is atrocious and pious” / (...) / the Vienna’s somehow resembles / with Cluj one / (...) / the loneliness of Stockholm’s put like the ice / (...) / home loneliness (...) / is also same that was once. “For minimal being, the senses are in attenuation, in anesthesia, in blunting. These senses will lead to a new kind of book - “the cold book”: “so when you will blunt all senses you will write / the cold book”. It will be written by “a senseless being”. The first sense is deteriorating the sight: “with these eyes, that I saw / never more than a meter away / (...) / you do not see the light shining / wiry and short eye / (...) / heavy material ... / it is seen only by eyes that breaks / (...) / it is seen by my eye almost blind “(“with these eyes, that I have not seen “). The “sweet” senses gone is the time of “smaller” senses, the sub-senses (“when you will blunt all senses”, “these are the small senses”). Ioan Es. Pop’s “sub-eye” has already produced a kind of haiku: “Staying on top and see nothing / that’s all reward” (“Sleeping Tools”) (Gheorghişor, 2011).

5. Conclusion

The poetry of Ioan Es. Pop is distinguished, particularly, by the fact that the lyric instance configures as a “minimal being”. The poetic ego is a being reduced to its basic element being, is a being in slow involution to debility, to silence, sleep, death. The “minimal being” is a presence centered and secondary that refuses the speech and having the senses with full evanescence.

BIBLIOGRAPHY:

- Bodiu, A., Bucur, R., & Moarcăş, G. (1999). *Romanian poets of the'80s and'90s: a concise anthology*. Paralela 45 Pub. House.
- Boldea, Iulian. (2011). *De la modernism la postmodernism*. Târgu Mureş: Editura Universităţii “Petru Maior”.

- Budică, I., & Dumitru-Traistaru, A. (2015). The Ascending Trend of Environmental Marketing in the Current Austerity/Crisis Period. *Polish Journal of Environmental Studies*, 24(5).
- Cistelecan, Al. (2004). *Monografia garsonierei, Al doilea top*. Braşov: Editura Aula.
- Cristea-Enache, Daniel (2008). Marea fotografie (I). *Idei în dialog*, anul IV, numărul 5 (44).
- Diaconu, A. M. (2005). Manualul de literatură. *Contrafort*, (128), 04.
- Galaicu-Păun, Em. (1994). ieşirea din Ieud. *Vatra*, 9/1994, p. 4
- Gheorghişor, Gabriela (2011). Unelte de adormit spaima. *Ramuri*, 7.
- Ifrim, N. (2013). Identity Dilemmas in the Post-totalitarian Romanian Critique. *Interstudia (Revista Centrului Interdisciplinar de Studiu al Formelor Discursive Contemporane Interstud)*, (13).
- Komartin, C. (2005). În chestiunea tinerei generaţii. *Revista Literară Vatra*, (01-02), 46-47.
- Manolescu, N. (2008). *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*. Editura Paralela 45.
- Militaru, P. C. (2010). *Suprarealismul şi ştiinţa modernă: o abordare transdisciplinară* (Doctoral dissertation).
- Moarcăş, G. (2011). *Disonanţe: studii asupra expresionismului în poezia română contemporană*. Editura Universităţii "Transilvania".
- Muşat, Carmen (2007). Un neoexpresionist la început de mileniu. *Observator cultural*, nr. 125 (382).
- Nedelea, G. (2013). Două modele de lectură. *Revista Transilvania*, (3).
- Negrea, X. (2014). Objectivity between illusions and professional standards in today's journalism. *Social Sciences and Education Research Review*, 1(1), 29-35.
- Negrea, Xenia (2015). Public Interest, Procedural and Discursive Limitations. *Social Sciences and Education Research Review*, 2(1), 33-41.
- Negrici, E. (1985). *Introducere în poezia contemporană* (Vol. 1). Cartea Românească.
- O'Brien, J. (2014). Football and Spanish Cultural Life; Some contemporary perspectives and observations. *Social Sciences and Education Research Review*, 1(1), 36-43.
- Opran, E. R. (2014). Book review. Sandu Frunza: Comunicare simbolica si seductie (2014). *Social Sciences and Education Research Review*, 1(1), 71-73.
- Papadima, L. (1999). What Do Poets Prophesy? Romanian Poetry of the '80s and the Debate on Postmodernism. *Interlitteraria*, (04), 73-81.

- Pârvulescu, Ioana (1994). Alt jurnal, alte închisori *România literară*, nr. 21, anul XXVII, p. 5.
- Pop, Ion (2001). *Viață și texte*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Sandu, A., Unguru, E., Ponea, S., & Vlasă, B. (2005). Appreciative teaching of appreciative inquiry. *Sibiu Alma Mater University Journals*, 80.
- Smarandache, F., & Vlăduțescu, Ș. (2014). Towards a Practical Communication Intervention. *Revista de cercetare și intervenție socială*, (46), 243-254.
- Stan, Nicolae Razvan (2015). Fr Dumitru Stăniloae on Dogmatic Development. *Sobornost Incorporating Eastern Churches Review*, 36(2), 20-35.
- Ștefănescu, Alex. (1994). Ieudul fără ieșire de Ioan Es. Pop. *Zigzag*, anul V, nr. 20.
- Vlăduțescu, Ștefan (2013). Communicative message as nuclear thinking of an aspirational desire. In I. Boldea (Ed.), *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue: Communication and Public Relations* (pp. 212-218). Tirgu Mures: Arhipelag XXI.
- Vlăduțescu, Ștefan (2013). A battle with uncertainty 1 of communication as an academic discipline: title uncertainty. In I. Boldea (Ed.), *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue: Communication and Public Relations* (pp. 493-504). Tirgu Mures: Arhipelag XXI.
- Voinea, Dan-Valeriu (2013). Analysis of the socio-demographic, cultural and economic status of Romanian immigrants in Illinois. In Iulian Boldea (Ed.), *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue: History* (pp. 121-130). Tirgu Mures: Arhipelag XXI.
- Voinea, D. V., Busu, O. V., Opran, E. R., & Vladutescu, S. (2015). Embarrassments in managerial communication. *Polish Journal of Management Studies*, 11.

ALEXANDRU GEORGE - THE PERSPECTIVE OF POSTMODERNISM

Carmen Elena Florea, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: It might appear difficult to judge a writer when he develops a real interest in critics and even more intriguing, if the subject is a representative of postmodernism. Some should not agree, as the latest decades generously opened to free analysis, still, no one can deny the variety of the controversial points of view, representative for the literary display. Better known as a novelist and political essay author, Alexandru George managed to publish a substantial work, also aiming the objective diagnosis of some important Romanian creators of masterpieces. It is the writing itself that kept his attention and, through it, George approached the personality who offered the masterpiece to the mankind. For, very seldom the master lowered the merits of some colleagues, usually trying to observe things the predecessors superficially skipped or unwillingly forgot. Most of the contributions are serious volumes dedicated to brilliant minds, such as Lovinescu, Caragiale, Arghezi. Still, there have been some excellent ways to come at peace with the need of writing steadily and briefly about some others, which led to several books, simply entitled At the End of the Reading, published in the manner of the series. Such a print, dating since 1980, is a mixture of personal observations, some of them rather affective and more others considered great memories, partially given as critical notations, regarding important Romanian personalities, such as Marin Preda or Titu Maiorescu. The diversity of the chosen subjects makes the reading a real pleasure and, as usual, it is hard to define how much of this noble act is pure literature or conservative critics. One more reason to underline the specific, unique style of the author, as well as his very personal, genuine prophile.

Keywords: Alexandru George, postmodernism, critics, literature, diversity

În peisajul sfârșitului de secol XX, apariția oricărei personalități multidisciplinar impuse publicului devenea treptat o excepție. Sunt anii grei, premergători Revoluției, când fie erai oprit de cenzură, fie deveneai constrâns social, din cauze mult mai lumești și imprevizibile decât ai fi putut intui. Pe de o parte, rămânea teama de a spune/scrie involuntar ceea ce nu trebuie și de a fi victima Securității, iar pe de altă parte, se impunea asumarea riscului de a-ți periclita material existența, în deceniul foamei și al suferinței fizice potrivnice oricărei forme de civilizație modernă. Cu atât mai mult, multidisciplinaritatea devenită profesiune de credință, a unui scriitor, reține plener atenția. Un exemplu concludent ni-l oferă Alexandru George, care începe să publice din zorii deceniului al șaptelea, deopotrivă eseuri critice și politice, proză scurtă și roman. Cea din urmă specie epică avea să fie desăvârșită tocmai în frământatul deceniu al optulea, la începutul căruia, chiar în 1980, reușește să publice la editura Cartea Românească un al treilea volum din binecunoscuta serie *La sfârșitul lecturii*.

Confesiune, critică, privire când austeră, când îngăduitoare, amintiri directe și indirecte, scrierea ne propune abordarea unor teme provocatoare pentru timpul publicării, dar și a unor nume puternice, de necontestat. Iată câteva titluri relevante, pecetluind câteva dintre cele mai titrate capitole: *Programe, curente, grupări. Debuturi și false debuturi. Titu Maiorescu și discipolii săi. Momente în receptarea lui Tudor Arghezi. Critică și creație*. Cincizeci și unu de puncte de vedere în 320 de pagini, adică o foarte variată și prolifică aplecare asupra celor mai surprinzătoare aspecte social-literare. George este recunoscut pentru eleganța creionului critic, care i-a fost suficientă spre a fi și încadrat ca un foarte bun observator (Marius Tupan, care l-a publicat constant în *Luceafărul*, insistă asupra calităților de

excepție ale acestui critic, urmărit îndeaproape numai ca romancier). Nu e puțin lucru să vezi bine și obiectiv, să înfierezi fără să desființezi, să aperi când nimeni nu mai are de câștigat din așa ceva. E foarte plăcut pentru cititorul specializat și ține loc de lecție de viață această atitudine sinonimă cu 'un altfel de critică', pe care, iată, și-o desăvârșește maestrul, cu această ocazie. O altă particularitate a stilului pe care îl descoperim mai efervescent, cu fiecare lucrare parcursă, este tiparul 'critică prin critică', exact modelul care scuză impresia de subiectivitate, acea fină tușă a scriitorului postmodernist, dedat să spună totul prin sine, fără a încălca regulile obiectivității. Deseori, autorul face mărturisiri pe care le probează cu puncte de vedere externe, credibile, de necontestat, ceea ce îl conduce inevitabil către o dublă critică: cea pe care și-a propus-o inițial – de pildă, George Călinescu, respectiv, o alta pe care și-a subsumat-o, perspectiva lămuritoare asupra acestuia – Ileana Vrancea. Alteori, este neînduplecat, de nerecunoscut, deplângând soarta și inutilitatea existențială a unor *slujbași ori gentilomi ai caselor de bani*, intransigență în care sălășluiește în mod cert amarul propriu: nu de puține ori s-a luptat cu opinia publică deformată, care îi reproșa lipsa unei diplome – parcă și mai vehement, atunci când constata cât de bine scria. Mărturisim că astfel de puncte de vedere înguste am mai găsit și deunăzi, într-o epocă a liberalizării gândului și a minții, cu siguranță, la reprezentanți cu sechele incurabile. Toți uită, însă, că George a fost admis la Litere în anii cei mai dificili ai României de după Al Doilea Război Mondial, sfârșitul deceniului al cincilea, dar că a fost exmatriculat din motive politice! Exigența omului lovit de vicisitudinile politice a fost riguros, dar lung șlefuită de istovitorul scris, cel care l-a ținut în viață, fie și singur, probabil trist, în consecință, același care i-a definitivat judicioasa receptare de competent, intransigent și elegant critic, de ce nu, care i-a creionat aura postmodernă.

Cu Marin Preda a fost contemporan, iar la momentul scrierii articolului dedicat lui, în prezenta carte, părintele moromețian trăia. Pretextul devoalării prețurii personale a constituit-o editarea *Convorbirilor* lui Florin Mugur, scriitorul-redactor care a avut șansa de a-i cunoaște personal și profesional, grație muncii sale competente, pe atâția mari mânuitori ai condeiului. Viziunea pe care o are George asupra sa este, dacă nu inedită, atunci atent analizată, astfel încât să permită reala înțelegere a unor aspecte literare ignorate. De apreciat faptul că s-a apropiat de o personalitate a vremii, aparent susținută de regim, dar căreia, de pildă, i se cenzurase cumplit *Cel mai iubit dintre pământeni*. Într-un fel, Preda era 'un bun național', pentru că îi satisfăcuse pe comuniști cu paginile ingenue de inspirație rurală și cu acele chipuri autentice 'din Câmpia Dunării', dar pe de altă parte, supărase suficient – probabil prin proza intelectuală, cât să se bănuiască ulterior că ar fi fost deliberat eliminat.

Autorul lucrării *La sfârșitul lecturii* are, în primul rând, meritul de a recunoaște în Preda un autor *confesiv, reflexiv*, dovedind o înțelegere duioasă a destinului săteanului din tată în fiu: *Țăranul ca ființă eminamente gânditoare este marea lui inovație într-o literatură despre care se credea că ar fi suprasaturată de 'țăranism'*. Din perspectiva anilor '80 ai secolului trecut, ne apare mai facil momentul raportării la perioada interbelică, în comparație cu zilele noastre și, poate tocmai de aceea, nu frapează comparația imediată cu Rebreanu. În spiritul criticilor consacrate, se observă și de această dată diferența dintre protagoniștii din *Ion* și *Moromeții*, primul fiind o *expresie a elementarului, instinctivului*, iar al doilea construind universul său particular, al vorbei, ajungând, printre atâția alți țărani, să se exprime *dialectic, dialogic*. Reducând întreg spațiul românesc, din Ardealul lui Rebreanu, Moldova lui Creangă și Valahia lui Preda, am putea intuit în Ilie Moromete rădăcini de peste tot, cele mai viguroase apărându-ne, paradoxal, reflectate în bonomia humuleștenilor. George nu merge atât de departe, din contră, insistă asupra rolului backgroundului interbelic, lăsând 'chestiunea' țărănească și admirând stilul. Versus (până și) Camil Petrescu, cu ale sale *jocuri intelectuale* uneori *perfid* interpretate, Marin Preda nu pledează în favoarea judecății *abstracte și*

universale, la el gândirea devenind *un fapt al experienței*. Simplitatea limbajului moromețian explică supraviețuirea în timp a personajelor sale, deși, nu trebuie ignorat faptul că tocmai lupta cu timpul, cu trecerea sa dificilă – în așteptarea unei recunoașteri reale, nemascate - le-a impus atenției generale. Este evidentă aprecierea deschisă a criticului pentru marele său contemporan, de vreme ce îl citează și transformă în aforism o afirmație precum *analiza ucide mișcarea*. Închide, astfel, cercul interbelic și nelămurirea camilpetresciană, fiind transparent susținător al libertății de mișcare a gândului uman de oriunde.

Dihotomia singurătate/însingurare, care preocupă cert orice mare artist, pare să-l fi influențat decisiv pe Marin Preda, când a ales traiectoria sufletească a multora dintre personajele puternice ale creației sale, reprezentative rămânând Niculae Moromete și Călin Surupăceanu. Este observația fină a lui Alexandru George, cel care găsește similitudini între protagonistul *Intrusului* și Radu Comșa, din *Întunecarea* lui Cezar Petrescu, după ce resimte deznădejdea din *Marele* singuratic, dar și cel care urmărește repere autobiografice ale scriitorului în *Delirul* și *Viața ca o pradă*, ca să nu mai menționăm consacratul, și din acest punct de vedere, *Moromeții*. O altă notă remarcabilă pe care o propune criticul și care îi vizează pe toți acești mari bărbați, fericiți sau nefericiți în dragoste, puternici ori slabi în fața imprevizibilului vieții, mai mult sau mai puțin inspirați, diplomați, o constituie arta adaptării. La viața tumultuoasă a orașului, cu precădere, dar și la îmbărbătarea, autorezistența, în fața luptei cu propriul parcurs prin viață. Orașul este, bineînțeles, Bucureștiul, stația finală a tuturor călătoriilor temerarilor provinciali, mai ales a celor provenind din mediul rural:

Mediul Bucureștilor, adăugăm noi, pe baza unor oarecari observații competente, nu este unul pietrificat, ci unul care 'se face' neconținut, care adoptă mereu fermenți din afară, tocmai prin actul lui de geneză însuși... Bucureștilor le-a fost hărăzit de destin să fie o răspântie a lumii, un magnet care atrage și face să se așeze tot felul de elemente alogene, din cele mai diverse colțuri ale țării...

În plus, ideea adaptabilității la pulsul metropolei poate fi demonstrată ca inspirându-se din cea a inadaptabilității reale a țăranilor, după cum observă Alexandru George, ca *veche temă sămănătoristă și neosămănătoristă*. Altfel spus, numai sămănătorist nu ni l-am fi imaginat pe Preda, în spirit, pentru că timpul, din acest punct de vedere, a avut, cu sine, răbdare. Ceea ce salvează orice posibilă dispută pro și contra, care cert s-ar naște de la o asemenea moțiune, este încadrarea sigură a personajului, a celui care vine ca un yancheu modern la curtea regelui Bucur, drep *inocent*. Într-adevăr, inocența este răspunsul a tot, pe de o parte, pentru că, semantic, inculcă o pletoră imbatabilă, iar stilistic, termenul ne conduce inevitabil la vârsta nevinovată, când orice este scuzabil. Dincolo de implicarea emoțională evidentă, care așază analiza tangențial cu tănuirea subiectivă a unei imense păreri de rău, pentru spiritul moromețian, nu ne putem abține să nu constatăm intuiția lui George, care vede un altfel de Preda, cu numai câteva luni înainte de marea lui plecare. Acum puțin peste 35 de ani, în primăvara lui 1980, trece dincolo, în condiții suspecte, cel care era aparent foarte bine privit în epocă - director de editură, scriitor de renume - într-o singurătate absolută, numai cu scrisul său, așadar acompaniat, în cer, de o tristețe incomensurabilă. Cu atât mai ciudată este încadrarea neoficială de astăzi a lui Preda, sec, drept un scriitor comunist, când, prin moartea sa misterioasă, este prima victimă a disidenței, chiar la începutul deceniului care avea să fie și ultimul pentru adevărații comuniști.

Retipărirea monumentalei *Vieți a lui I. L. Caragiale*, istorigrafie literară semnată de celebrul critic Șerban Cioculescu, cu puțin înaintea *Sfârșitului lecturii*, i-a oferit lui Alexandru George ocazia de a reveni asupra raporturilor din cadrul ramurii nelegitime a dramaturgului. Reeditarea este lăudată pentru că inserează noi texte și mărturii din viața de familie și de scriitor a celui care dă numele cărții, dar este și fin acuzată de *detectivism* și *stil deductiv*,

întrucât ignoră deliberat meritele copilului natural al maestrului. Mai mult, celibatarul convins Alexandru George o reabilitează pe Maria Constantinescu, mama lui Mateiu, victima neîmplinitei, până la capăt, iubiri, pe care i-a purtat-o celui care a ales să o părăsească, tatăl lui Mateiu. Cunoaștem două cărți definitorii ale amplei opere ale criticului contemporan, iată, autodesemnat avocat din oficiu, dedicate ulterior atât lui I.L. Caragiale, cât și lui Mateiu Caragiale, așadar, putem descifra de pe acum motivele incipiente care l-au determinat să se oprească asupra amândurora.

Aparent, în stilul său diplomatic inconfundabil, George își propune să aducă un omagiu inegalabilului Șerban Cioculescu și, indirect, consacratului dramaturg. De facto, scurtul expozeu îl apără vigilent pe Mateiu, într-o manieră inedită, cu armele celui care sau prin care se acuză. Delicat, semnatarului *Vieții...* i se impută relativitatea părtinitoare aplicată familiei legitime caragialiene, fie trecută în tăcere, fie ușor echilibrată, prin intervențiile cuminți, referitoare la fiul Luca. Reproșul devine virulent, când se observă exagerarea cu care Cioculescu îl desființează pe Mateiu Caragiale, exclusiv prin prisma vieții personale, ignorându-se nedrept și deliberat calitatea excepțională a romancierului interbelic. Se pornește de la binecunoscuta neînțelegere dintre cei doi Caragiale (a se citi ură reciprocă), absolut de neașteptate pentru noi, cei de astăzi. Ne întrebăm, firesc, cum de a fost posibil ca două minți strălucite, purtând același cod genetic, reflectat, ironic, din punct de vedere artistic, în aceeași branșă - a marilor scriitori, să nu găsească o cale a consensului, măcar de dragul posterității critice și noncritice?! George face dreptate și devine avocatul fiului nelegitim, căruia îi găsește scuze tocmai din pricina acestui stigmat pe care i l-a sădit tatăl său. Dacă discuția s-ar fi purtat în zilele noastre, îndrăznim să afirmăm, cu siguranță cazul celor doi ar fi fost pe masa celor mai buni psihologi, lui Mateiu i s-ar fi găsit tare din copilăria părăsită și însingurată, iar lui Ion Luca i s-ar fi decontat neseriozitatea paternă și superficialitatea trăirii relațiilor personale, trecute numai prin filtrul iresponsabilității. Apărătorul modern este la un pas de a striga, de a se face auzit, de a-l mântui pe Mateiu, cu o râvnă ca pentru fiul pe care nu l-a avut nicidată. O altfel de paternitate, care, sub raportul informării corecte a maselor, eset superioară celei damnate, din păcate, celei reale. I se impută lui Cioculescu privirea unilateral negativă asupra *craiului de curte veche*, ceea ce l-ar determina pe un novice să dibuiască o hibă personală, a primului, în relația directă cu al doilea, rezolvată în scris. La alt nivel, se pune punctul pe i, reiterându-se rolul criticului, ne reamintim noi, valabil de la Kogălniceanu încoace, sinonim cu *vom critica cartea, iar nu persoana*. Ca să nu rămână dator, absolut 'din întâmplare', George strecoară câteva dintre păcatele binecunoscute ale autorului marilor comedii, pe care le găsește extrem de asemănătoare cu cele pe care Șerban Cioculescu le pune pe seama fiului celui dintâi. Important este că se subliniază neștirbirea meritelor literare ale celui vizat.

Văzut prin prisma eticii mic burgheze, Ion Luca ar deveni și el un funcționar de carieră hurducată, scriitor pe la diverse gazete, unele de-a dreptul nerecomandabile, ajungând aproape să fie bătut pentru colportare de știri false, om de carieră ratată, autor fluierat, om politic aspirând fără glorie la deputăție, în sfârșit, un ins care și-a tocat două moșteniri, a dat faliment în negustorie, și-a părăsit femeia cu care trăia și care-i dăruise un copil, pentru o căsătorie avantajoasă.

Mai grav ni se pare că antipatia reciprocă filială a condus și la rejectări profesionale. Mateiu, de pildă, a detestat scrisul tatălui său, or, e demonstrat, valoarea multor creații este incontestabilă. Tot în manieră psihologică, am putea deduce spaima de eșec literar a tânărului, care a demonstrat măsura talentului său în *Craii de curtea veche*, roman inedit în epocă, atât prin subiect, cât mai ales prin stilul mozaicat, modern, dar care nu a reușit să termine *Sub pecetea tainei*, notează George, o *capodoperă* a unei firi *abulice, ezitante*.

Un titlu precum *Incontestabilul Maiorescu* te pregătește pentru un parcurs laudativ,

asemenea gratulat. Surpriza cititorului este nedisimulată, de vreme ce găsește puncte de vedere solide, care fac din George mai degrabă un 'detractor' al lui Maiorescu, decât un fin observator, care încearcă a trasa o paralelă între opinii diferite care l-au însoțit, în timp, pe junimist. Prilejul revoltei dorit temperate, doar izbucnind educat și controlat pe alocuri, îl constituie apariția în 1970, așdar cu 10 ani în urma lecturii critice a lui George, a volumului *Contradicția lui Maiorescu*, semnat de (mai) tânărul (pe atunci) Nicolae Manolescu, care, slavă Domnului, nu este contestat în *Sfârșitul lecturii*, doar 'folosit' ca pretext pentru acoperirea tirului, oricum planificat, împotriva lui Maiorescu. Domnul profesor Manolescu își asumă încadrarea predecesorului său drept 'ctitor', cu rolul de *început absolut în cultura românească, adică un merit ce nu-i mai fusese nicicând recunoscut*, ca să-l cităm pe Alexandru George. Cel din urmă îi aduce, în sprijinul ironiei consemnate, pe criticii interbelici, mai precis pe Eugen Lovinescu – față de care se știe că nutrea o apreciere justificată, demonstrabilă printr-o întreagă scriere, *În jurul lui E. Lovinescu* – pe seama căruia pune categorisirea mentorului "Convorbirilor literare" mai degrabă în rândul celor care au deținut *un rol de frână lucidă și logică într-o epocă de amețeli și de confuzii și au socotit acțiunea lui cel mult un soi de pedagogie fermă și rațională, într-o mare de confuzii*.

Pe de o parte, George construiește încet, dar sigur, o teorie care să demonteze aura lui Maiorescu, aducând drept argumente considerente strict subiective. Pe de altă parte, țese o urzeală pe un război așezat imediat lângă acesta, al cărei scop este să impună deja nume mai sonore, oameni ai acelorași timpuri, pare-se mai valoroși și mai credibili. Tehnica este absolut înșelătoare, cu atât mai mult cu cât, vinovat sau nesigur, la început, autorul ne avertizează: *...nu ne propunem cumva să negăm meritele lui Maiorescu..., dar trebuie observat că anumite fenomene pe care le-a combătut el erau specifice unei crize de creștere și, treptat, se soluționau de la sine*. Este pentru prima dată când suntem tentați să interpretăm diplomația critică a contemporanului cu o viclenie mascată. Practic, la finalul lecturii – iar sinonimia întâmplătoare cu titlul ne poate sugera acum o altă interpretare chiar și a acestuia – resimți detronarea lui Maiorescu și trăiești imperios dorința să îl recitești. Ceea ce nu știu cât îl satisface pe 'detractor'. Baza 'conspirativă' o constituie lupta predecesorului cu exagerările latiniste. I se impută faptul că a exagerat, că nimic din ceea ce pare avertisment nu se mai susține ulterior, mai mult, că a supralicita și Școala Ardeleană. Problema este că nu s-a văzut esențialul, adică factorul de avertizare al lui Maiorescu, cel care, trăind în acea epocă destul de complicată lingvistic, cu treceri de la cultul pentru filonul slavon la cel latin, justificat, era cel mai îndreptățit să previzioneze riscuri. După o sută și ceva de ani este comod să constăți ce s-a întâmplat și ce nu. Ne putem gândi, însă, că și dacă nu au fost schimbări radicale în peisajul literar și gramatical, poate i se datorează ceva însuși celui care a atras atenția atât de vehement. Ne îndreptățește să susținem acest lucru faptul că Maiorescu a contribuit la dezvoltarea culturii române până în 1917. Prin urmare, a avut ocazia să remarce singur dinamica timpului, iar dacă ar fi constatat că a făcut erori incalculabile, ar fi avut șansa să și le îndrepte. Așadar, avertizare, nu exagerare, nici necunoaștere, cum am putea citi printre rânduri.

Apoi, sunt introduși trei adversari redutabili, Hasdeu, Heliade și Iorga, remarcându-se ceea ce constatasem mulți dintre noi, pseudopolemica angajată cu Gherea mai mult de observatori, decât de actorii înșiși implicați. Nimic rău în această propunere combativă, dacă nu se dorește, de fapt, ridicarea pe înalte socluri ale celor trei – de altfel, deplin meritat - în defavoarea, aproape, zdrobitului spirit maiorescian. Heliade beneficiază de unul dintre cele mai pastelate tablouri: *...om de cultură care datorită excesivei lui mobilități nu e revendicat anume de o orientare precisă..., a minat prin toată activitatea sa exagerările latiniste, dar în primul rând prin revelarea substratului nostru dacic... E o poziție mult mai fecundă, cu*

*urmări până în zilele noastre, decât aceea pur negativistă și critică a lui Maiorescu... Mai mult decât atât, este inserată și o reacție a lui Hasdeu, după publicarea "Noii direcții": nu s-a exercitat altfel decât o paradă ostentativă de bun simț... Nu, niciodată un cap de școală nu s-a mărginit... la toeriipueril negative... Spre lămurire, Alexandru George îl declară și pe Călinescu de partea celor trei incluși adversari, lăsând loc unei interpretări de autoafiliere antimaioresciană. Total greșit, dar nesurprinzător, câtă vreme Călinescu nu mai avea cum să reacționeze și mai ales că nu se bucurase niciodată de simpatie din partea celui care îl cita. La antipozi, nesuținerea vehementei destabilizări maioresciene subzistă palid tocmai din paginile vinovate. De pildă, este invocat și Tudor Vianu, care aclamă 'spiritul riguros al Junimii' și, mai presus de orice, "modestia". O calitate care pentru unii a funcționat, pentru că i-au dat Cezarului ceea ce merita, dar care pe alții i-a ajutat să vină cu contraargumente discutabile. În egală măsură, iată cum se contrazice autorul eseului: *E indiscutabil că după apariția criticilor lui Maiorescu s-a scris mai bine, dar este cumva acest lucru o urmare a lor?! Bun prilej pentru noi să conchidem în spiritul maiorescian folosit întru reabilitarea lui Alecsandri, versus detractorii săi: prin ce este (mai) important Maiorescu?! Prin totalitatea și ineditul demersurilor sale critice, prin activitatea de perpetuu pionierat, prin asumarea răspunderii, prin semnalele de alarmă pe care le-a tras, pentru că ni i-a dat mai buni pe Eminescu, Creangă, Slavici și Caragiale, pentru că a publicat ediții princeps, a salvat onoarea colegilor, evitând procese răsunătoare, a adus spiritul prelecțiilor populare, ideea unui cenaclu literar și a unei reviste în care au debutat toți ai vremii. Și, mai ales, pentru că a născut atâtea polemici, dezvoltând realmente spiritul critic și libertatea de exprimare, cu înțelepciunea unui patriarh și cu răbdarea unui veritabil om de cultură.**

Recurența este un factor cheie în estetica lui George. În general, își propune ample studii și le anticipează prin articole care se doresc tipuri de incipit pentru atragerea opiniei publice. Ineditul constă nu de puține ori în punctele de vedere diverse pe care le are asupra unor subiecți, dar căroră le rămâne, în genere, fidel, prin constanța aprecierilor, altminteri expresia propriei simpatii. Mai rar se întâmplă să preceadă micile intervenții de un mare eseu critic, iar atunci nu ne rămâne să deducem decât interesul extraordinar, poate modelul ori tiparul sălășluit în cel ales. Așa se întâmplă cu Tudor Arghezi, căruia îi dedică o amplă lucrare în 1970, în debut editorial – *Marele Alpha* – și la care se întoarce ori de câte ori are ocazia, în semn de prețuire, devotată recunoaștere ori cu interes profesional. *La sfârșitul lecturii* îi rezervă pagini generoase, sub pretextul celebrării a 100 de ani de la naștere. Este o bună ocazie să se realizeze un corolar al activității poetului, dar și una dintre primele complete introspectări a vieții sale personale. Astăzi, la 135 de ani de la același moment, multe vești nu mai șochează și poate nu mai sunt în primă audiență, dar la acel moment, la numai 13 ani de la despărțirea definitivă de Arghezi, ele aveau o cu totul altă receptare.

Modul în care George transmite informații triste, aproape neverosimile pentru trecutul titanului, este unul direct și simplu, ca și cum ar vorbi despre sine, de parcă i-ar face chiar plăcere să se identifice cu rănilor profunde și cu amintirile incredibile ale înaintașului său. În condițiile în care mulți se jucau cu etimologia pseudonimului literar, ni se comunică sec un nume, Rozalia Arghezi, al unei femei care i-a ținut loc de mamă (așadar, ca joc de cuvinte, o pseudomamă), când, copil fiind, Arghezi fusese părăsit, pe rând, de ambii părinți. Traume ale copilăriei repercutate în teama adultului de a debuta, în dezinteresul pentru aspectul exterior, nefericit concordând cu cel fizic, dăruit de natură. Total neașteptate informațiile conform căroră poetul nu era deloc plăcut de cei cu care intra în contact, avea ghinionul să-și facă numeroși dușmani, periclitându-și poziția în rândul creatorilor de talie națională, o titulatură pe care o merita mai mult decât alții, chiar și numai grație primului volum. Titluri ezitante ale scrierilor și devenind mult mai profunde în interpretare, din această nouă perspectivă: *Agate*

negre, Cuvinte potrivite, Flori de mucigai. O tinerețe extrem de frământată și de tumultuoasă, cu binecunoscutele experiențe religioase, dar și cu pauze în care se pricopsește cu un copil nedorit – cu a cărui mamă se căsătorește forțat, dar onorabil, ulterior – în mod evident traduse în tot atâtea căutări de-o viață, reflectate transparent în psalmii de mai târziu. Peregrinări între Franța și Elveția, să nu uităm, ale unui pui din mahalaua bucureșteană, pe care suferințele copilăriei l-au maturizat rapid și pe care, asemenea, le-a valorificat în triste și amarele lui flori.

Controverse cumplite în asimilarea, acceptarea sau măcar receptarea operei literare, mai mult vehemente respingeri la debutul *Cuvintelor potrivite*. Mircea Eliade îl aruncă într-un așteptat con de umbră: *Poezia lui Tudor Arghezi nu e organică, nu e unitară, nu trăiește prin sine. Fiecare vers are lipsuri lăuntrice, de sinteză*. Alexandru George are, însă, scripirea de geniu de a vedea în această formulare un mare adevăr, pe care îl transformă într-un nesperat avantaj: *Poezia lui Arghezi nu este omogenă, nu se oferă în piese esențiale independente..., ci pare, în părțile ei juxtapuse, tot atâtea avataruri*. Nu este primit bine nici de Ion Barbu, Iorga, Caracostea, iar alții, suspicioși sau numai diplomați, aleg tăcerea – M. Dragomirescu. Printre puținii care îl apără se numără Felix Aderca, anticipându-l pe Pompiliu Constantinescu, cu studiul său din 1941, dedicat poetului. Dintre greșelile care se fac, din păcate, din superficialitate, o înfierăm pe cea care ar fi făcut din Arghezi un om religios, fie și pentru că debutase în *Liga ortodoxă* a lui Macedonski.

O altă controversă interesantă o reprezintă dacă este sau nu un poet al tinerilor. De pe pozițiile zilelor noastre, ne este facil să constatăm că Arghezi a fost transcendent, depășindu-și epoca în care nu a fost înțeles de mulți. Altfel spus, astăzi este clar că îndeplinește toate calitățile unui poet național, cum mulți contestau în vremea sa. Așadar, și-a câștigat statutul de poet al tinerilor, prin curaj și nonșalanță, pein atitudinea celui care nu mai avera nimic de piersdut, prin dezinteresul material, prin atâtea păcate care îl apropie și mai mult de generația experimentală. Aici nu suntem de acord cu Alexandru George, care consideră contrariul. Vedem în Arghezi un spirit rebel și neiertător, care a crezut în steaua sa, deși timiditatea l-a ținut deoparte mulți ani, dar pe care și-a tratat-o alegând breasla jurnalistică, pamfletară (un strămoș al Cațavencilor, prin talent, acuitate și inteligența condeiului). Adulat sau negat, în egală măsură, Arghezi nu și-a propus să placă, ci să cucerească. Nici de această dată nu suntem de acord cu George care speculează faptul că teama care l-a reținut pe Arghezi să publice mai devreme literatura, deja, de sertar l-a transformat într-o persoană dedată hazardului, care publica la întâmplare, fără o prea mare preocupare de sine. ...*Poetul n-a știut niciodată să-și regizeze bine intrările în scenă, n-a știut, am zice, nici să-și alcătuiască volumele, cu toată gestația lor îndelungată...* Suntem convinși că aceasta este numai o părere și că interpretările dubioase se datorează exclusiv exageratei rezerve de a nu fi aprioric refuzat, cunoscându-și raporturile nefericite cu breasla, la nivel jurnalistic. Încheiem cu o afirmație retorică a lui Alexandru George, care spune totul atât despre Arghezi, cât și despre receptarea sa diversă și parțial contestabilă. *Era greu să reconstitui din toate fețele acestea exterioare izvorul, realitatea sau măcar umbra poeziei sale, care nu l-a părăsit totuși, dar pe care nici el nu a abandonat-o decât în secunda morții*.

Acknowledgements

FONDUL SOCIAL EUROPEAN

Program Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 Axa prioritară 1 Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere; Domeniul major de intervenție 1.5 **Programe doctorale și post-doctorale în sprijinul cercetării**; Numărul de identificare al contractului: POSDRU/159/1.5/S/133652 **Titlul proiectului**: „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate” **Beneficiar**: Universitatea « Alexandru Ioan Cuza », Iași

BIBLIOGRAPHY:

Ștefănescu Alex., *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Mașina de scris, București, 2005.

Bineață, Margareta, *Cărți și autori de azi*, Editura Bibliotheca, Tîrgoviște, 2012.

Cristea, Tudor, *Realitate și ficțiune*, „Litere”, anul I, nr. 6, 2000.

George, Alexandru, *În jurul lui E. Lovinescu*, Ed. Cartea-Românească, 1975, București.

Vianu, Tudor, *Opere*, Editura Minerva, București, 1973.

George, Alexandru, *La sfârșitul lecturii (III)*, Editura Cartea Românească, București, 1980.

ANNE RICE AND THE MYSTERIES OF EGYPT

Alexandru-Ionuț Micu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Egyptian culture is as popular today as it was centuries ago. The Egyptian customs, religion and mythology are unique. Therefore, an endless source for artists. Imagine a setting. Invent a plot and characters with unexpected reactions and feelings. It's easy to access the supernatural when it comes to writing; and fun as well. You get the chance to create a world you believe in and which is a part of you. As a result, you express emotions to the reader. Horror novelist Anne Rice uses historical facts and legends related to Egypt in order to construct her novels.

Akasha and Enkil are "Those Who Must be Kept", the creators of all the vampires; they lived thousands of years before brat prince Lestat was born. "The Queen of the Damned" depicts the beginning of vampires and their kind; almost all of the vampires from "The Vampire Chronicles" are present in this particular novel because they have to fight against Akasha's destructive forces.

"The Mummy or Ramses the Damned" illustrates the gap between the passionate people of ancient times and the superficial ones at the beginning of the twentieth century. Immortal pharaoh Ramses II steps into modern Cairo only to discover its values long gone; lust, money and cruelty are the new conditions of survival.

Rice describes gifted characters with strong traits. They are immortals, have magical powers or supernatural features. The reader can expect a cat-and-mouse chase at any time and a variety of suggestive states of mind and lasting impressions.

Keywords: *Egypt, mummy, Anne Rice, vampire, magic*

Writing novels gives one the opportunity to experience all sorts of adventures. We get life for a reason: to live it when we have the chance. We enjoy this moment knowing that life's only certainty is death. So, seize the day! Living forever would be dull and tiring instead of fun and amusing. Still, immortality is a recurrent theme for most writers of SF or supernatural genre.

Horror novelist Anne Rice creates powerful characters that transcend the text; you feel you get to know them as soon as you understand their passions, suffering and disappointments. Rice's setting and characters are fictional, but convincing. If her vampires live with blood, Rice's mummy("*The Mummy or Ramses the Damned*") gets strength from the sun. Ramses made the elixir of eternal youth and drank it thousands of years ago while still Ramses II, king of Egypt. He learned how the magic potion is made from a Hittite priestess and is forced to keep the secret formula for himself. That's because the elixir cannot perish; Ramses tried to destroy it by means of water and fire but that lead to disastrous consequences: plants that wouldn't stop growing, fish turned into monsters and the death of many people.

Leading an immortal life for centuries, Ramses retreated from the Egyptian throne and only served as confidant and advisor for his royal followers. One of whom is Cleopatra; they fall in love one with the other. It is Ramses who advises her to lure Caesar; but she immediately falls for Mark Anthony. Upon his deathbed, Cleopatra asks Ramses to give Mark Anthony the elixir in order to save him but Ramses refuses. He knew that Mark Anthony wanted to create an immortal Roman army which would have lead to a terrible future for humankind. Desperate after losing Mark Anthony, Cleopatra commits suicide being bit by a venomous snake. This affected Ramses so much that he decides to disappear for centuries,

leaving notes so that future generations will know of his curse. He asks his priests to enclose him in a sarcophagus and to secure traps in the tomb so that no one may enter.

Centuries later, in 1916, English archaeologist Lawrence Stratford discovers what he presumes to be the mummy of Ramses II. Lawrence believes the pharaoh's mummy and belongings are imitations because they're in a very good condition. The pharaoh mentions in his notes that he was a contemporary with Cleopatra, when in fact he reigned thousands of years before her. Lawrence also reads about Ramses' curse; in case the tomb will be opened, the immortal pharaoh will reign over the world forever. Letting the sun in, Ramses' mummy awakens little by little and witnesses Lawrence's murder. His nephew Henry poisons him in order to inherit Lawrence's business, Stratford Shipping. To honor Lawrence's memory and activity in archaeology, his family exhibits the mummy of Ramses II, Lawrence's most successful discovery in his London home. The mummy will, eventually, be included in a collection at the British Museum.

Elliott Savarell, Earl of Rutherford was Lawrence's close friend; his son Alex proposes to Lawrence's daughter Julie. It is but an arrangement among wealthy families, although Alex truly loves Julie. Randolph, Henry's father and Lawrence's brother has been stealing money from the family business for years; the huge sums are spent on Henry's addictions: gambling and alcohol.

While the mummy still at Lawrence's house, Henry tries to poison his cousin Julie in order to get free access to the family's money. Completely resurrected from his long time sleep, the mummy grabs Henry, interfering with his evil plan. Ramses and Julie instantly fall in love with each other. To the others' surprise and to Henry's shock, she presents Ramses as Reginald Ramsey, an Egyptian archaeologist and Lawrence's friend. Samir, Lawrence's help while in Egypt learns of Ramses' immortality; so does Elliott.

After moving around modern London alongside Julie, Ramses decides to visit his homeland one last time. Julie accompanies him; so do Elliott, Samir, Alex and Henry. Furthermore, they're suspicious about the Egyptian archaeologist who appeared all of a sudden in Julie's life.

While visiting the museum in Cairo, Ramses comes across Cleopatra's mummy; sensitized at a possible reunion, he sprinkles immortal elixir on the mummy. Since there was a little elixir left, only a part of Cleopatra comes back to life. She returns as an avenging monster who kills many people, including Henry. Moreover, she remembers Ramses' refusal to offer Mark Anthony eternal youth and wants to punish him for that.

Covering a great deal of dangers and twists, Ramses and his group succeed in stopping Cleopatra; she perishes in a great fire resulted from a car accident. Julie drinks the elixir in order to live along Ramses; Elliott does the same in order to escape the pain caused by health problems. However, Cleopatra survives the accident and is rescued by an Egyptian doctor. Readers are left to believe there will be a sequel.

Writing fiction gives one the chance to challenge the real world by all means. In "*The Mummy*" it is the elixir of immortality that brings the characters together, letting the reader know them the way they really are. How far can one go for a sip of magical potion? Elliott eventually appears as the character thirsty for eternal youth; he follows Ramses from the start, eager to change his miserable life. For, he can hardly walk, having terrible leg pains and is disgusted by the dead society he is living in. He doesn't want to hear anymore about status, titles or inheritance and drinks to forget about boredom and physical pain. Elliott longs for the loving days with Lawrence when they were young and travelling with no cares. Initially, Elliott seems to be a well educated man and a dedicated friend; he uses his erudition to utter short but smart and ironic ideas. To Ramses' shock and mine as well, he puts away morality

and cares for others; he doesn't actually come to Cairo for Julie and Alex's sake, but for his secret purpose: to become immortal. Elliott's presumable dignity and honor slowly fade by the end of the novel; he phones all the authorities back in London so that Alex can return home safely. In fact, for Elliott, everything does come down to influence, money and status.

Compared to Elliott, Ramses is aware of the danger the elixir holds. Even so, he still pours a little on Cleopatra's mummy; Ramses, therefore, hoped in a reunion like in the old days. Unfortunately, the new 20th century Cleopatra is but a replica of the old one known to be wise and passionate. The new Cleopatra suffers from pain and is in a state of shock to discover her body only partially recovered. When the ones around feel repulsed by her body and reject her, Cleopatra breaks their neck.

The one who drinks the elixir has strong physical power and his/her senses over developed. He/she has a craving for food and drink, but can survive without them; his/her eyes turn blue and has a strong sexual appetite.

The lovers in the novel urge for eternal relationships. Julie holds the readers in suspense long before she decides to live forever alongside Ramses. Their love ceases at one point when Cleopatra reawakens. Ramses' fascination with the queen of Egypt makes Julie grow distant from him. The same air of transcendence can be sensed in Cleopatra and Alex's short affair; he is young, beautiful and naive, developing a surreal bond with the mysterious and cunning queen. For, this is how she introduces herself; as "Queen". It's the ball night in 1916 Egypt with everyone flirty and holding a drink in their hand. Alex can't care less about the name of this ravishing lady. They're in love for a day and a night; he is foolish to believe this is the woman of his dreams and she tempts him in believing so. To me, their love is real, since Alex is the first man who appreciates and cares about Cleopatra the way she needed. In the end, the others interfere, warning Alex about dangerous Cleopatra. A love beginning to grow is suddenly banned.

Characters at the beginning of the 20th century are shown as hurt, disappointed about their accomplishments and, nonetheless, brokenhearted. Elliott misses Lawrence deeply; they were lovers when young and while in Egypt. This is opposed to Elliott's one night stand with Henry. The latter proves false and mischievous, sleeping with Elliott in order to steal from him. Henry is the prototype of excess and self-destruction; his drugs are whiskey, loose women and gambling. He goes so far that he owes money to dubious, threatening people like Sharples; father Randolph is depressed about Henry, feeling helpless whenever he asks for money he never pays back. Henry's addictions destroy him inside out, keeping his mind busy and setting him apart from the others. This way, Henry treats lovers Malenka and Daisy Banker like mere objects, sources of short pleasures. Desperate to drink and to bet, he does anything for money. He murders his uncle Lawrence and tries to do the same with Julie when he has the chance. He feels threatened when confronted by Sharples who asks for his money; scared and powerless, more exactly penniless, Henry kills him in order to feel safe and with no burdens. His violent outbursts are similar to Cleopatra's; characters act according to their very first impulse, not minding of the consequences. To me, Henry appeared as a sure victim, a character that would be eliminated with no hesitation. Furthermore, he is a loser, a burden for all close to him, possessing no qualities except for physical beauty. When around Lawrence, he looks at Egyptian ancient culture with disgust and ignorance. Ironically, after killed in a whim by angry Cleopatra, Henry ends up a forged mummy exhibited for curious tourists.

Egyptomania was at its best in 1916; back then, commerce with false mummies and their belongings was popular. Consumerism was everywhere, people having a laugh and enjoying themselves. It is in this context that Rice develops the setting. Ramses misses his

homeland, but, to his disappointment, he revisits a decayed 20th century Egypt; to his shock, people make photos with the mummies simply to get a thrill. They have fun pointing at Egyptian artifacts, not taking enough interest in them. For Ramses this was more than he could bear, watching his legacy the least appreciated. It was in this very state, on the spur of a moment, that he decided to bring Cleopatra back to life.

Characters are governed by bias and excess. They hurt, destroy the others, going to the end of the world to get what they want. Ramses is melancholic about his old Egypt and feels a misfit in the speedy, artificial world of 1916. However, he comes to find that bringing ghosts of the past to the present time, can only lead to disaster. Julie is stubborn with her position against eternal life but feels distressed when realizing she would lose Ramses; she pushes her destiny to the limit, contemplating suicide. Still, by following her gut instinct she pursues happiness.

“*The Queen of the Damned*” describes Lestat’s efforts to stop Akasha from destroying the world. She is the mother of all vampires, queen of Egypt six thousand years prior to the present time. Young, beautiful, she’s nonetheless evil on the witch sisters Mekare and Maharet. Uneasy at the queen’s request to reveal their magical powers, the two witches are punished, having their tongues cut. In return, the spirit Amel, protector of the sisters, avenges them by turning Akasha and husband Enkil into creatures thirsty for blood. Along the centuries the vampire kind is created. Lestat, now a rockstar, wakes Akasha from her long time sleep with his loud music. Observing how everything has evolved after thousands of years, greedy Akasha wants all of this bliss for herself. As a result, she decides to kill anyone who opposes her and to create a new vampire order that will rule the world. Lestat manages to stop her with the help of his fellow vampires.

“*The Queen of the Damned*” and “*The Mummy*” present scenes of dismemberment and fragmentation. Akasha organizes a carnage through spontaneous combustion; she kills the ones around, proving her powerful gifts. Cleopatra is only partially brought back to life; an arm and a leg are mummified, to the others’ shock. When rejected, feeling scared and angry, she breaks their necks ; this happens to Henry, his Egyptian mistress Malenka, a saleswoman while Cleopatra was purchasing a dress and a couple of men whom she has sex with.

Both Akasha and Cleopatra are thrilled by the new world they wake up in and by its ignorance and moral decay. They find it easy to lure people and engage in sexual intercourse with them. But these ancient women use primitive means to get what they want; so violence is their second nature.

Anne Rice’s characters eat themselves from the inside out; most are desperate to find peace with themselves and they succeed. But some don’t and are still looking for redemption. “*The Mummy*” presents the search for shared love and “*The Queen of the Damned*” tackles matters like dominance, survival and inner balance. These vampires are Christ haunted creatures, struggling like wild animals in a cage. They want the truth about God and life; they pursue it by destroying Akasha and re-establishing serenity in the human world. This way, the queen of the damned is not their queen after all. In addition, they become less damned, less fearful and eager to be accepted by humans. They are closer to light, to self forgiveness.

BIBLIOGRAPHY:

Heldreth, Leonard G., Pharr, Mary, *The Blood is The Life: Vampires in Literature*, Bowling Green State University Popular Press, USA, 1999.

Rice, Anne, *The Mummy, or Ramses the Damned*, The Random House Publishing Group, New York, 1990.

Rice, Anne, *The Queen of the Damned*, Ballantine Books , New York, 1989.

Internet Sources

Sherman, Cordelia, *Living Death to the Fullest*. "The Queen of the Damned" by Anne Rice, in The Women's Review of Books, Vol.6, No.7(Apr.,1989), p.17, Old City Publishing, <http://www.jstor.org/stable/4020457>, accessed on 12.09.2013, at 04:34.

Colatrella, Carol, *Our Vampires, Ourselves* by Nina Auerbach, in Criticism, Vol. 39, No. 2 (spring, 1997), pp.291-294, Wayne State University Press, <http://www.jstor.org/stable/23118225>, accessed on 12.09.2013, at 04:36.

Hollinger, Veronica, "Twenty-One Ways of Looking at a Vampire.Dracula: The Vampire and the Critics" by Margaret L. Carter, in Science Fiction Studies, Vol. 17, No. 3 (Nov., 1990), pp. 409-411, SF-TH Inc, <http://www.jstor.org/stable/4240019>, accessed on 12.09.2013, at 04:35.

THE IMAGINARY AND SYMBOLS – THE BEAST EPIC ÎN ALICE’S ADVENTURES IN WONDERLAND AND THROUGH THE LOOKING-GLASS AND WHAT ALICE FOUND THERE

Andreea Sâncelean, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The imaginary specific to the two "Alice" books has a diversity of symbols, like the ones of the door, the garden, the mirror (looking-glass) and of the forest as the space of anamnesis, etc. But what about in the universes created by Lewis Carroll are the animal symbols, that are the focus of the present paper.

Most of the beings that populate Wonderland and the Looking-glass world are animals with anthropomorphic features and some that were invented by the author himself, some of them having a more important role in the heroine's adventures and her confrontation with the worlds that seem to be the fruit of her imagination. Some of these beings are the White Rabbit, the March Hare (Haigha), the Caterpillar, the Fawn, the Pigeon, the Gryphon and the Jabberwock, to name just a few.

Keywords: imaginary, symbols, dreams, beast epic, language

Bestiarul din cele două lumi create de Lewis Carroll în *Aventurile lui Alice în Țara Minunilor* și *Aventurile lui Alice în Țara din Oglinză* este foarte bogat și complex, întrucât majoritatea fapturilor sunt animale cu trăsături antropomorfe sau unele inventate de autor. Prin urmare ne vom opri doar asupra câtorva dintre ele care joacă un rol mai important în aventurile eroinei și în confruntarea acesteia cu lumile care par a fi rodul imaginației sale.

Făptura despre care am putea afirma că inițiază ceea ce se dovedește a fi un obicei al lui Alice, acela de a-și închipui lucruri ce depășesc realitatea concretă, este Iepurele Alb din primul roman. Și aceasta întrucât el este cel care o atrage pentru întâia oară pe eroină într-o altă dimensiune, ce a Țării Minunilor. Aflată pe câmp, într-o stare apropiată de cea prielnică visării, Alice vede „un iepure alb cu ochi trandafirii [...]”. Nu era ceva foarte remarcabil; Alice nu a găsit de cuviință să se mire cine știe ce nici când l-a auzit pe iepure zicându-și: -Vai de mine și de mine! O să întârzi! [...] Dar când iepurele a mai și scos din buzunarul vestei un ceas și s-a uitat la el, luând-o iar la picior, Alice a sărit în sus, fulgerată de gândul că nu mai văzuse niciodată un iepure nici cu vestă cu buzunar, nici cu ceas pe care să-l scoată de acolo”¹. Faptul că eroina nu se miră de faptul că Iepurele are darul vorbirii arată tocmai acea stare menționată anterior, ce face mai facilă trecerea acesteia într-o altă lume, dar unicitatea făpturii pe care aceasta o zărește subliniază și intenția de a o atrage pe aceasta în Țara Minunilor, căci în cazul în care Iepurele Alb ar fi fost unul obișnuit, acesta ar fi lăsat-o, probabil, aproape impasibilă². Fiind un puternic simbol selenar, aflat în legătură cu lumea viselor și cu ceea ce se opune rațiunii, Iepurele se conturează ca „un intermediar între această lume și realitățile transcendente ale celeilalte”³. De aceea pătrunderea în viziunea acestuia, care

¹ Lewis Carroll, *Aventurile lui Alice în Țara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, ilustrații de Violeta Zabulică-Diordiev, Editura Cartier, Chișinău, 2010, pp. 7-8.

² Andreea Sâncelean, *Femininity between Fantasy and Reality: Escaping to Wonderland*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, 2012, p. 40.

³ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. II, Editura Artemis, București, 1994, pp. 140-141.

duce în Țara Minunilor, este aproape echivalentă cu pătruderea în vis⁴ (spunem „aproape” datorită stării eroinei, anterior menționate, care precede intrarea în viziunea Iepurelui Alb). Acesta are, în mare măsură, același rol pe care îl are și Regina Roșie în Țara din Oglindă⁵ – cel de a o iniția pe eroină într-o lume unde domnesc imaginația și jocul și care nu se supune nici celor mai fundamentale reguli ale dimensiunii reale, cum ar fi cele spațiale și temporale.

Un simbolism apropiat Iepurelui Alb îl are și Iepurele de Martie, creat de Carroll pornind de la expresia foarte populară în acea vreme – „mad as a March hare” („nebun ca un iepure de martie”)⁶. Iar acesta se comportă în conformitate cu „originile” sale, fiind ilustrat de Tenniel, la sugestia autorului romanului, purtând o pălărie în care sunt înfipite câteva paie, simbol foarte des utilizat în perioada în care a fost scrisă prima carte *Alice* pentru a-i desemna pe nebuni⁷. Însă acesta nu se deosebește atât de mult de celelalte făpturi din Țara Minunilor în ceea ce privește această condiție, fiecare dintre acestea având propria sa formă de nebunie. Dar aceasta este definită astfel doar în raport cu felul de a fi al ființelor ce aparțin realității, căci Iepurele de Martie, opunându-se, asemeni celui Alb, rațiunii, dovedește a avea puterea de a vedea lucruri inexistente pentru ochiul comun, precum și de a le crea. Spre deosebire de Iepurele Alb, care este unul domestic (a se vedea diferența dintre „rabbit” și „hare”), aspect vizibil, printre altele, și din rolul și responsabilitățile pe care acesta la are față de Ducesă, precum și față de perechea regală, Iepurele de Martie are rolul de a releva lucruri invizibile, așa cum se întâmplă atunci când o invită pe eroină, în capitolul VII, să guste dintr-un vin care este și nu este⁸. Acesta revine și în Țara din Oglindă, însă ca mesager al Regelui Alb, având, de această dată, numele Haigha, care, potrivit indicațiilor naratorului, se pronunță în așa fel încât să rimeze cu „mayor” și trimițând, astfel, la o parte din numele său din prima carte – „Hare”⁹. Această identitate a mesagerului este subliniată și de ilustrațiile realizate de Tenniel. Ciudat este însă că Alice nu îl recunoaște pe cel care o apostrofase de atâtea ori în Țara Minunilor. Totuși, acesta își păstrează și aici atributul de a oferi materialitate unor lucruri ce par inexistente. De această dată face, însă, acest lucru nu doar prin denumirea obiectelor, cum se întâmplă în cazul vinului, ci oferindu-le concretețe. Astfel, după ce Alice, folosindu-se de noul nume al Iepurelui de Martie, denumeste câteva obiecte, jucând un joc pentru copii, acesta, când sosește, scoate din desagă tocmai acele obiecte, dovedind puterea creatoare a jocului și imaginației.

Însă, dincolo de aceste semnificații, iepurele este și simbolul pubertății¹⁰, iar acest aspect este foarte vizibil în ceea ce privește asocierea dintre Iepurele Alb din Țara Minunilor și schimbărilor de dimensiune cu care se confruntă eroina. În viziunea acestuia Alice se micșorează și crește pentru a ajunge în grădina cu trandafiri, pentru ca, mai apoi, atingând evantaiul Iepurelui să se micșoreze din nou, căzând în piscina de lacrimi, și, mai târziu,

⁴ Florence Becker Lennon, *Escape into the Garden*, în „Lewis Carroll’s Alice’s Adventures in Wonderland”, Harold Bloom (ed.), Infobase Publishing, New York, 2006, p. 33.

⁵ Mario Turci, *What is Alice, What is This Thing, Who are You? The Reasons of the Body in Alice*, în „Semiotics and Linguistics in Alice’s Worlds”, Rachel Fordyce și Carla Marengo (ed.), Walter de Gruyter, Berlin, 1994, p. 69.

⁶ Martin Gardner apud Lewis Carroll, *The Annotated Alice. The Definitive Edition*, introducere și note de Martin Gardner, ilustrații originale de John Tenniel, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1999, p. 66.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Lyn Cowan, *Tracking the White Rabbit: A Subversive View of Modern Culture*, Brunner-Routledge, New York, 2002, p. 17.

⁹ Martin Gardner apud Lewis Carroll, *op. cit.*, 1999, p. 223.

¹⁰ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Vol. II, p. 142.

intrând în casa acestuia, trece prin transformări asemănătoare. Acestea duc la criza identitară a eroinei, care se manifestă și în capitolul în care aceasta se întâlnește cu Omidă. După cum observă și Christine Roth¹¹, având în vedere simbolismul omizii, nu este de mirare că discuția pe care aceasta o are cu Alice se îndreaptă de la bun început către problema identității și a metamorfozei. Însă, dincolo de legătura strânsă pe care această ființă o manifestă prin condiția sa cu transformarea individuală, Omidă este reprezentată de Tenniel, la indicațiile lui Carroll, ca fiind de origine orientală. Pornind de la aceste informații oferite de ilustrații, cititorul poate identifica și la nivel textual trăsături care vin să susțină această idee. Având „cu o voce molcomă și somnoroasă” și luându-i minute întregi să îi vorbească, Omidă este pentru Alice, o occidentală, o ființă înceată, care o face să se simte nelalocul său, bizară și dificil de înțeles, așa cum era apăsătoare reprezentanții culturii orientale mai ales în teatrul britanic al secolului al XIX-lea¹². Aceasta se dovedește, însă, așa cum era și de așteptat, de altfel, ca plină de înțelepciune în ceea ce privește problemele profunde, cum este cea a propriei identități. Deși, spre deosebire de Alice, identitatea sa nu este legată de corporalitate, aceasta se decide să o ajute pe eroină în acest sens, oferindu-i soluția pentru a-și controla dimensiunile.

Revenind, însă, la labilitatea dimensiunilor corporale, care o face pe eroină când prea mică, când prea mare, se poate observa că aceasta trimite la procesul trecerii copilului la adolescență și apoi la maturitate, de care sciitorului britanic îi era atât de teamă. Cu siguranță, în ceea ce o privește pe favorita sa – Alice Liddell, această teamă era și mai acută, motiv pentru care, probabil, s-a hotărât să o i prevină pe eroina sa, prin intermediul unor întâmplări și personaje din primul roman, de pericolele ce o pândeau atunci când va fi devenit femeie¹³. Nu degeaba, dincolo de aceste transformări cu care este asociat Iepurele Alb, acesta o confundă pe Alice cu menajera sa – Mary Ann. Numele ales de Carroll nu este întâmplător, acesta fiind în perioada victoriană un eufemism pentru servitoare¹⁴. De asemenea, suporturile folosite de croitori pentru rochiile create aveau aceeași denumire¹⁵, noul nume (temporar într-adevăr) al eroinei atrăgând, în acest context, atenția nu doar asupra pericolului ca viitorul soț să o confunde cu o menajeră, după cum notează Goldthwaite¹⁶, ci și asupra golirii de individualitate și asumării unui rol care ar fi putut duce la reificare. Aceași de a o avertiza pe Alice îl au și Pasărea Dodo și Porumbelul, rolul celui dintâi fiind discutat mai pe larg în subcapitolul 2.3. Cel de-al doilea se conturează ca o întrupare a rolului matern, pe care eroina, odată maturizată, va trebui, cel mai probabil, să și-l asume. Doar că Porumbelul, preocupat aproape până la obsesie de îndeplinirea acestui rol, devine isteric atunci când își crede ouăle amenințate. Prin urmare, luciditatea îi este atât de afectată (ciudat să vorbim de luciditate tocmai în cazul fapțurilor din Țara Minunilor) încât ajunge la concluzii dintre cele mai ciudate – pentru că Alice crescuse atât de mult încât ajunsese să semene cu un șarpe („gâtul i se putea

¹¹ Christine Roth, *Looking through the Spyglass. Lewis Carroll, James Barrie, and the Empire of Childhood*, în „Alice beyond Wonderland. Essays for the Twenty-first Century”, Hollingsworth, Cristopher (ed.), prefată de Karoline Leach, University of Iowa Press, Iowa City, 2009 p. 29.

¹² Anne Witchward, *Chinoiserie Wonderlands in the Fin de Siècle. Twinkletoes in Chinatown*, în *Ibidem*, pp. 156-157.

¹³ John Goldthwaite, *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America*, Oxford University Press, New York, 1996, p. 127.

¹⁴ Roger Green apud Lewis Carroll, *op. cit.*, 1999, p. 38.

¹⁵ Martin Gardner apud *Ibidem*.

¹⁶ John Goldthwaite, *op. cit.*, pp. 127-128.

încovoia cu ușurință în orice direcție, ca un șarpe”¹⁷), dar și pentru că recunoaște că mănâncă ouă, Porumbelul este absolut convins că aceasta e un șarpe adevărat, ajungând să afirme, atunci când eroina se apără afirmând că este doar o fetiță, că, în cele din urmă, și fetițele „sunt tot un fel de șerpi”. Dar interesantă este opoziția ce se conturează aici între simbolul porumbelului și cel al șarpelui. Cel dintâi, purtând semnificația purității și a inocenței¹⁸, ar putea fi considerat reprezentarea femeii victoriene golită de orice dorință carnală, așa cum se considera la acea vreme că ar trebui să fie o femeie respectabilă, fie ea mamă și/sau soție¹⁹, în timp ce cel de-al doilea, cu puternice semnificații erotice²⁰, ar putea fi văzut ca întrupare a masculinității, cu dorințele sale sexuale, ce nu îi dau pace, după cum reiese din următoarele afirmații ale Porumbelului: „Am încercat în toate felurile, dar nimic nu pare să le convină. [...] Am încercat la rădăcina pomilor, am încercat malurile, tufișurile, [...] dar șerpilor ăștia! N-ai cum te înțelege cu ei. [...] Ca și cum n-ar fi destulă bătaie de cap cu clocitul, trebuie să fiu zi și noapte cu ochii după șerpi. Zău, de trei săptămâni nu am închis ochii o clipă!”²¹.

Toate aceste perspective propuse de personajele anterior menționate se opun celei reprezentate de Puiul de Cerb din tărâmul de dincolo de Oglindă. Întâlnindu-o pe Alice în pădurea unde lucrurile nu au nume, ceea ce îl face să se apropie aproape fără nicio reținere de aceasta, căci nici unul, nici celălalt nu mai știu cine sau ce sunt, această făptură, „cu ochi mari și blânzi” și „glas dulce și duios”, este unul din puținele personaje din cele două lumi cu care eroina se împrietenește, deși doar pentru scurtă vreme. După ce realizează, și unul și celălalt, că și-au pierdut temporar identitatea, „o porniră laolaltă prin pădure, Alice cu mâinile împreunate drăgăstos pe după gâtul catifelat al Căpriorului”²². Această apropiere duioasă dintre cei doi este unică în paginile celor două romane, uitarea dată de pădurea magică determinând accesarea unei stări edenice ce face ca orice teamă să dispară²³, dar numai până când cei doi părăsesc acest spațiu al anamnezei. Faptul că Puiul de Cerb, spre deosebire de majoritatea celorlalte animale din Țara Minunilor și din cea de dincolo de Oglindă, este reprezentat în ilustrațiile realizate de Tenniel, fără niciun articol vestimentar sau accesoriu specific uman trimite, dincolo de cele câteva trăsături surprinse de narator²⁴, la puritatea sa. Alăturarea dintre cei doi este posibilă, însă, nu doar datorită spațiului pe care aceștia îl străbat, ci și candorii și inocenței specifică vârstei copilăriei – Alice este, în cele din urmă, un „pui” asemenea făpturii pe care o întâlnește. Astfel, putem vorbi chiar de o identificare a eroinei cu Puiul de Cerb, acest aspect fiind susținut de o afirmație a lui Lewis Carroll, care o descrie pe eroina celor două cărți astfel: „Loving, first, loving and gentle: loving as a dog (forgive the prosaic simile, but I know no earthly love so pure and perfect), and *gentle as a fawn*[sublinierea noastră][...]”²⁵. Comuniunea profundă pe care Alice o simte în acest scurt episod o face să ajungă până la lacrimi atunci când ajung în câmp deschis și Puiul de Cerb, recăpătându-și identitatea, se îndepărtează speriat, probabil nu doar pentru că își pierde, astfel,

¹⁷ Lewis Carroll, *op. cit.*, 2010, p. 59.

¹⁸ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Vol. III, p. 122.

¹⁹ Andreea Sâncelean, *op. cit.*, p. 62.

²⁰ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Vol III, p. 308.

²¹ Lewis Carroll, *op. cit.*, 2010, p. 60.

²² Lewis Carroll, *Alice în Lumea Oglinziei*, traducere, prefață și note de Eugen B. Marian, Editura Prut Internațional, Chișinău, 2005, p. 47.

²³ Maurizio Del Ninno, *Naked, Raw Alice*, în Rachel Fordyce și Carla Marengo (ed.), *op. cit.*, p. 37.

²⁴ Isabelle Nières, *Tenniel: The Logic behind his Interpretation of the Alice Books* în *Ibidem*, p. 204.

²⁵ Lewis Carroll, *op. cit.*, 2005, p. 48.

„micul ei scump tovarăș de călătorie”, ci pentru că se vede din nou aruncată în mijlocul unor fapte agresive, răutăcioase și însetate de putere.

Cu excepția câtorva fapte din aceste universuri, printre care se numără câinele din Țara Minunilor, Puiul de Cerb sau ființele inventate de Carroll (toves, borogoves etc.) din Țara din Oglindă, toate celelalte sunt parodii sau caricaturi. Astfel, Iepurele Alb, în ciuda rolului său de inițiator și psihopomp, își dizolvă, într-o oarecare măsură, aceste abilități ce țin de o dimensiune mult mai profundă decât cea imediată, banală, sub masca burghezului, care are o „căsuță îngrijită”, precum și servitori care i se adresează cu „Înălțimea Voastră”, se bucură de o anumită autoritate, de care nu se ferește să se folosească, și responsabilități pe lângă Duceșă și Regele și Regina de Cupă, dar care îl face să fie mereu în criză de timp, așa cum ni se dezvăluie de la începutul romanului. De asemenea, Carroll nu se ferește să facă același lucru și în cazul Domnului Omidă cel plin de înțelepciune orientală, care o învață pe Alice că identitatea nu ar trebui să fie atât de strâns legată de corporalitate, dar și cum să își controleze propriile dimensiuni, se dovedește a fi destul de ipocrit și arogant. Căci, dacă eroinei îi spune că ar trebui să nu își iasă din fire, atunci când se simte jignit, iar acest lucru se întâmplă atât de ușor, se răstește la Alice fără nici cea mai mică reținere.

Același procedeu este folosit de scriitorul britanic și în cazul unor ființe care au un simbolism puternic, moștenit de-a lungul secolelor, așa cum se întâmplă în cazul celor două perechi de fapte fabuloase din Țara Minunilor (Grifonul și Țestosul Surogat) și din Țara din Oglindă (Leul și Unicornul). Grifonul este întâlnit de Alice în grădina cu trandafiri, ce amintește de cea din apropierea Christ Church, Oxford, acesta fiind cel căruia Regina de Cupă îi dă sarcina de a o conduce pe eroină până la Țestosul Surogat. Dacă luăm în considerare faptul că Grifonul este emblema ce apare pe poarta Trinity College din Oxford²⁶, este evident de ce conversația pe care Alice o are cu cele două ființe are în vedere, în primul rând, mediul educațional. Dar, deși își dovedește înțelepciunea²⁷ atunci când afirmă că Regina este de tot râsul căci sentințele de decapitare nu se împlinesc niciodată sau când îi dezvăluie eroinei că tristețea Țestosului este una închipuită, Grifonul își trădează rolul de gardian vigilant pentru care este cunoscut încă din perioada civilizației elene²⁸, căci acesta doarme atunci când este văzut întâia oară de Alice, numai pentru a fi trezit de Regină. Iar ceea ce ar trebui să păzească este Țestosul Surogat, care pare a avea un statut însemnat în acest ținut, de vreme ce Regina însăși îi spune eroinei că trebuie neapărat să îl întâlnească. Fiind, asemenea Iepurelui de Martie, un personaj creat pornind de la o expresie, în acest caz un fel de supă destul de popular în perioada victoriană – mock turtle soup, gătită, nu din carne de broască țestoasă, așa cum ar trebui, ci din carne (cap) de vițel, Țestosul Surogat este înfățișat ca având trup de țestoasă și cap și coadă de vițel. Contopirea celor două ființe este interesantă din punct de vedere al semnificațiilor pe care le poartă, căci broasca țestoasă reprezintă „masivitatea, forța tenace, ideea de putere”²⁹, în timp ce vițelul este tocmai opusul acestora. De fapt, impostura acestei fapte este sugerată de însuși numele său și subliniată de înfățișarea și comportamentul său, căci Țestosul are mai tot timpul „ochii mari plini de lacrimi”, abia vorbește printre suspine și oftează plin de întristare cu gândul la anii de școală. Așa cum au observat unii exegeți, acest personaj este, cel mai probabil, un portret satiric al absolvenților

²⁶ Vivien Greene apud Lewis Carroll, *op. cit.*, 1999, p. 94.

²⁷ În imaginea grifonului este cuprinsă „îndoita însușire divină a forței și înțelepciunii”, după cum apare la Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Vol. II, p. 113.

²⁸ *Ibidem*, p. 114.

²⁹ *Ibidem*, Vol. I, p. 207.

Oxford plini de un sentimentalism patetic față de perioada studiilor³⁰. De menționat este faptul că chiar și Grifonul, care pare atât de lucid înainte de întâlnirea cu Țestosul, când îi face lui Alice acele dezvăluiri cu privire la Regină și la cel anterior menționat, se molipsește de patetismul acestuia, dovedindu-se o parodie nu a foștilor studenți, așa cum s-a mai afirmat³¹, ci al mediului universitar de la Oxford (căci Grifonul, după cum am menționat, este emblema Christ Church), ce apleacă urechea la acei surogați de înțelepciune, forță și tenacitate care i-a trecut pragul.

La o tehnică foarte asemănătoare apelează Lewis Carroll și în cazul celei de-a doua perechi de monștri fabuloși, de această dată de dincolo de Oglindă – Leul și Unicornul. Spre deosebire de Grifon și Țestosul Surogat, care sunt în relații cordiale, în cazul Leului și al Unicornului este vorba de o rivalitate, care, după cum notează Martin Gardner, „datează” din secolul al XVII-lea în cultura spațiului anglo-saxon, fiind vorba, mai exact de lupta dintre simbolul Scoției (Unicornul) și cel al Angliei (Leul)³². De asemenea, cei doi se comportă exact ca în poezia pe care o recită Alice înainte să îi întâlnească³³ (preluată de Carroll din folclorul britanic), luptându-se neîncetat pentru coroană, fără ca vreunul să o poată dobândi vreodată, căci aceasta aparține de drept Regelui Alb, după cum afirmă acesta. Luând acest ultimul fapt în considerare, este de observat că, dintre cei trei (cei doi monștri fabuloși și Regele Alb), Leul pare a avea cea mai mare autoritate, întrucât atunci când le ordonă Unicornului și Regelui să se așeze, aceștia se supun imediat. De asemenea, deși Regele deține în cele din urmă coroană, deci, s-ar putea crede, și puterea absolută, atunci când se vede nevoit de împrejurări să ia loc între cele două făpturi, acesta „era foarte nervos (sic!) [timorat] și glasul îi tremura de-a binelea”³⁴. Să fi încercat scriitorul britanic ca prin această situație comică să sublinieze, de fapt, forța moștenirii culturale, care se dovedește mult mai puternică decât autoritatea celui care reprezintă regalitatea? Foarte posibil; iar prin faptul că Leul este cel care domină în acest trio, să fie sugerată puterea pe care Anglia o are, în cele din urmă, fapt explicabil întrucât aceasta își „anexează” Scoția, așa cum istoria o va dovedi, la începutul secolului al XVII-lea, iar, în ceea ce privește relația cu persoana regelui, acesta nu se va afla niciodată mai presus de valoarea supremă al societății victoriene – acel „Englishness” despre care vorbește Richard D. Altick³⁵. Totuși, Carroll nu se sfiește să satirizeze cei doi monștri fabuloși și îndeosebi tocmai pe cel care se dovedește a avea poziția dominantă. Astfel, Leul, simbol al suveranului, îmbinând forța și înțelepciunea³⁶, „arăta tare obosit și somnoros, cu ochii pe jumătate închiși”, iar ilustrația lui Tenniel vine în sprijinul textului, reprezentându-l sleit de puteri și purtând nimic altceva decât o pereche de ochelari de vedere. Așadar, acesta își păstrează autoritatea, dar Carroll îi subliniază uzura, poate chiar anticipând căderea imperiului britanic din secolul al XX-lea.

Un aspect specific lumilor create de scriitorul britanic este surprins în episodul întâlnirii lui Alice cu cei doi monștri fabuloși. Deși eroina nu este foarte surprinsă de „realitatea” acestora, pe care, cu siguranță, îi întâlnise, anterior aventurilor sale, în diverse texte literare, precum și ca embleme, căci, atât în Țara Minunilor, cât și în cea de dincolo de Oglindă, a întâlnit fel de fel de ființe bizare, Unicornul și Leul nu au nici cea mai mică idee „ce” este

³⁰ Martin Gardner apud Lewis Carroll, *op. cit.*, 1999, p. 94.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 226.

³³ Maurizio Del Ninno, *op. cit.*, p. 37.

³⁴ Lewis Carroll, *op. cit.*, 2005, p. 100.

³⁵ Richard D. Altick, *Victorian People and Ideas*, W.W. Norton, New York, 1973, p. 188.

³⁶ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Vol. II, p. 211.

Alice. Ceea ce face Carroll, în această situație, este să inverseze rolurile (căci, ne aflăm, în cele din urmă, în lumea din Oglindă), punând accent pe imaginar și fabulos în detrimentul rațiunii. Prin urmare, dacă existența unor fapte precum Unicornul și Leul, preluate dintr-o poezie, este cât se poate de firească, cea a unei fete reale, așa cum e prezentată Alice, este pusă sub semnul întrebării. Atunci când Haigha îi spune Unicornului că eroina este o copilă, „în mărime naturală și de două ori mai naturală în purtări” și că, pe deasupra, „poate să și vorbească”³⁷ (ironie clară la perspectiva științifică mărginită asupra lucrurilor), acesta afirmă că întotdeauna a crezut că copiii sunt monștri fabuloși. Dar atunci când află că Alice credea același lucru despre unicorni, cei doi ajung la o înțelegere: dacă Alice va crede în existența Unicornului, și acesta va crede în existența ei. Totuși, Unicornul își păstrează promisiunea până în momentul în care și Leul se arată intrigat de natura eroinei, când o prezintă pe aceasta ca pe un monstru fabulos, ceea ce îl determină pe acesta să i se adreseze astfel lui Alice până la finalul întâlnirii cu aceasta.

Aceluiași exercițiu de imaginație și credință trebuie să i se supună eroina și în cazul fapturilor inventate de Carroll (ne vom opri asupra celor din poemul *Jabberwocky* din cea de-a doua carte *Alice*). Doar că în cazul acestora, nu mai este vorba de un contact direct, ci de unul mediat de un text literar, aspect care, însă, nu le reduce cu nimic „realitatea”. Iar acest lucru este evident în discuția pe care Alice o are cu Humpty Dumpty, după ce îl roagă pe acesta să îi explice poemul, atunci când este vorba despre „toves”, de exemplu: „[...] și ce e aceea toves?/ Ei, toves sunt ceva cam ca bursucii... sunt ceva ca niște șopârle... și mai sunt ca niște tirbușoane./ Trebuie să fie niște fapte foarte ciudate./ Așa și sunt, întâi Humpty Dumpty[...]”³⁸. În ciuda stranieții acestor vietăți, precum și a faptului că apar doar la nivel textual, fără ca Alice să aibă contact direct cu ele, nici nu se pune problema lipsei lor de realitate. Toate cele cuprinse în poemul *Jabberwocky*, inclusiv creatura care îi dă titlul, au fost discutate și explicate adeseori de diverși exegeți, inclusiv de autorul însuși, nu doar prin intermediul lui Humpty Dumpty din Capitolul VI, ci și atunci când „publică” în 1855 prima strofă a acestuia într-una din revistele de familie³⁹. Ceea ce ne interesează este intenția autorului ascunsă în spatele folosirii limbajului pentru crearea unor ființe inexistente în realitate și în nicio altă expresie artistică de până atunci, precum și efectul acestora atât asupra lui Alice, cât și asupra cititorului. Dacă poemul în sine este lizibil și respectă regulile morfologice, sintactice și chiar pe cele fonetice specifice limbii engleze (căci autorul folosește, pentru inventarea noilor cuvinte, procedeul numit *charabia*, și anume crearea de cuvinte noi prin imitarea sunetelor specifice limbii în care este scris restul textului), întrebările apar la nivel semantic⁴⁰. Chiar dacă Humpty Dumpty îi explică eroinei sensul unora dintre ele, iar Tenniel ilustrează aceste creaturi, sentimentul cu care rămâne cititorul, după toate acestea, este foarte asemănător cu reacția lui Alice atunci când citește poemul întâia oară: „Cumva pare să-mi umple capul cu idei – numai că nu știu bine ce soi sunt!”⁴¹. Astfel că, după cum afirmă Jean-Jacques Lecercle, ceea ce e important în acest caz, nu este fixarea acestor cuvinte la o anumită vizualizare, scopul cel mai probabil al lui Carroll fiind ca acestea „to be playfully explored, or exploited, by our linguistic imagination, which is boundless”⁴². Iar prin

³⁷ Lewis Carroll, *op. cit.*, 2005, pp. 98-99.

³⁸ *Ibidem*, p. 85.

³⁹ Martin Gardner apud Lewis Carroll, *op. cit.*, 1999, pp. 148-149.

⁴⁰ Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Routledge, London, 1994, pp. 21-22.

⁴¹ Lewis Carroll, *op. cit.*, 2005, p. 26.

⁴² Jean-Jacques Lecercle, *op. cit.*, p. 24.

curiozitatea pe care aceste ființe i-o trezesc eroinei, Carroll introduce nu doar ființe noi, ci și trăsături și acțiuni necunoscute sau, mai degrabă, nenumite până la publicarea celui de-al doilea roman al scriitorului britanic (dintre care unele au fost preluate, mai apoi, în limba engleză, regăsindu-se în dicționare), atât Alice, cât și cititorul luând cunoștință de puterea limbajului și a imaginației.

Toate fapăturile întâlnite de eroină sau cele de care aceasta devine conștientă, de la satire ale unor defecte sau tipuri umane, până la monștri fabuloși și întrupări ale unor embleme cu puternice semnificații simbolice, precum și ființe inventate, sunt folosite de autor în declanșarea unor experiențe care îi deschid cititorului, prin intermediul lui Alice, noi perspective. Atât în Țara Minunilor, cât și în cea din Oglindă, principiul de bază nu este rațiunea cu limitele sale, ci fie excesul acesteia, fie întoarcerea sa prin reflectarea în oglindă ajungându-se, în ambele situații, dincolo de locurile comune.

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

BIBLIOGRAFIA OPEREI

Carroll, Lewis, *The Annotated Alice. The Definitive Edition*, introducere și note de Martin Gardner, ilustrații originale de John Tenniel, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1999.

Carroll, Lewis, *Aventurile lui Alice în Țara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, ilustrații de Violeta Zabulică-Diordiev, Editura Cartier, Chișinău, 2010.

Carroll, Lewis, *Alice în Lumea Oglinzii*, traducere, prefață și note de Eugen B. Marian, Editura Prut Internațional, Chișinău, 2005.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Altick, Richard D., *Victorian People and Ideas*, W.W. Norton, New York, 1973.

Bloom, Harold (ed.), *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*, Infobase Publishing, New York, 2006.

Chevalier, Jean, și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. I-III, Editura Artemis, București, 1994.

Cowan, Lyn, *Tracking the White Rabbit: A Subversive View of Modern Culture*, Brunner-Routledge, New York, 2002.

Fordyce, Rachel și Carla Marello (ed.), *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds*, Walter de Gruyter, Berlin, 1994.

Goldthwaite, John, *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America*, Oxford University Press, New York, 1996.

Hollingsworth, Cristopher (ed.), *Alice beyond Wonderland. Essays for the Twenty-first Century*, prefață de Karoline Leach, University of Iowa Press, Iowa City, 2009.

Lecerle, Jean-Jacques, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Routledge, London, 1994.

Sânceanu, Andreea, *Femininity between Fantasy and Reality: Escaping to Wonderland*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, 2012.

EXPRESSIONS OF LOVE AND DEATH IN MIRCEA NEDELCIU'S PROSE (PART ONE)

Ana-Valeria Gorcea (Stoica), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The conceptual framework of the topic that we intend to analyze can be defined by the anthropological, philosophical, mythological and religious studies, which jointly contribute to outline the vision of the problematic of love and death in Mircea Nedelciu's prose. We consider that there is no opposition between love and death, but rather a conditioning, and that the passion of love and the agony of the being in front of intense emotions is the closeness of an antechamber of death. Thereafter, the disjunction between Eros and Thanatos does not exist as long as these embrace the deepest abyss of the soul, through which emotions, desires, passions, fears, anxieties and other states that define the human condition, are being geared.

Keywords: *thanatic dimensions, sexuality-erotism-love, corporality, body*

Motto: „Opreşte trecerea.
Ştiu că unde nu e moarte nu e nici iubire,
- Şi totuşi, te rog; opreşte, Doamne,
ceasornicul cu care ne măsurăm destrămarea.”
(L. Blaga, vol. *În marea trecere*)

Cadrul conceptual al ultimei teme propuse spre analiză poate fi delimitat de studiile antropologice, filosofice, mitologice sau religioase, care contribuie la conturarea viziunii asupra problematicii ce tratează *iubirea* şi *moartea* în proza lui Mircea Nedelciu. Considerăm că între iubire şi moarte nu există o opoziţie, ci, mai degrabă, o condiţionare, iar voluptatea iubirii şi *agonia* fiinţei în faţa trăirilor intense este apropierea de o *anticameră* a morţii. Astfel, disjunctia dintre Eros şi Thanatos nu există atâta timp cât acestea surprind cele mai tănuite zone ale sufletului, prin care sunt angrenate emoţiile, dorinţele, pasiunile, neliniştile, angoasele ce definesc condiţia umană.

În prezentul studiu, vom analiza, printr-un demers tematic şi hermeneutic, modul în care se insinuează o dimensiunea thanatică asupra cotidianului şi urmările acestei schimbări asupra iubirii şi sentimentului erotic în proza lui Mircea Nedelciu. În acest sens, obiectivul lucrării noastre este de a arăta cum apare conturată tema iubirii şi care sunt punctele ficţionale de convergenţă ale celor două toposuri, plecând de la premisa că iubirii îi este „forţă de gravitaţie, moartea”¹. Ne propunem să analizăm toposurile amintite, în special, prin ipostazele pe care le primesc în cadrul câtorva texte reprezentative din fiecare volum de proză scurtă, precum: *8006 de la Obor la Dilga* din volumul de debut *Aventuri într-o curte interioară* (1979); *Nora sau balada zînei de la Bîlea-lac* şi *JENNY sau balada preafrumoasei conţopiste* din volumul *Efectul de ecou controlat* (1981); *Provocare în stil Moreno* din *Amendament la instinctul proprietăţii* (1983) şi, din volumul *Şi ieri va fi o zi* (1989), proza scurtă *Dansul cocoşului (transmisiune directă)*.

¹Octavio Paz, *Dubla flacăra. Dragoste şi erotism*, Traducere din limba spaniolă de Cornelia Rădulescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 99.

1.1. DIMENSIUNEA THANATICĂ

Considerăm că aspectele diferite prin care sunt ipostaziate Erosul și Thanatosul în proza lui Mircea Nedelciu se află în legătură directă și cu relația dintre *plăcere-putere* surprinsă de Michel Foucault în lucrarea *Istoria sexualității*². Sub patronarea timpului istoric, cu dimensiuni ireversibile, și sub ochiul omniprezent al sistemului, la personajele lui Mircea Nedelciu apare obsesia morții³ și, în același timp, dorința de libertate. O dată cu această apariție thanatică, viața e finită, însă în sensul că se poate încheia oricând, dacă nu există

²Michel Foucault, *Istoria sexualității*, vol I-III, Traducere de Cătălina Vasile, Editura Univers, București, 2004.

³Fiindcă vom aminti și vom discuta despre această obsesie a morții prezentă în proza lui Mircea Nedelciu, ni se pare oportun a vorbi despre transformările survenite în perceperea timpului, așa cum au fost precizate de Mircea Eliade și, apoi, de Guy Debord. Atunci când sensul religiozității cosmice (Mircea Eliade, p. 63) – așa cum este resimțit de omul religios din societățile primitive și arhaice, pentru care experiența umană prin „eterna reîntoarcere” la izvoarele sacrului și ale realului înseamnă o mântuire de nimicnicie și de moarte – se schimbă prin desprinderea treptată de tiparele religiei tradiționale a societăților mai evoluate, viziunea asupra existenței este una pesimistă, după cum precizează istoricul religiilor, Mircea Eliade, deoarece atunci „când este desacralizat, Timpul ciclic devine înspăimântător, semănând cu un cerc care se învîrte fără oprire în jurul propriului centru, repetîndu-se la nesfîrșit” (Mircea Eliade, pp. 63-64). În această accepțiune, mitul „eternei reîntoarceri” capătă în cultura indiană „prelungirea la nesfîrșit a suferinței și a sclaviei” (Mircea Eliade, p. 64). Pentru a stabili concepția filozofilor greci din epoca târzie, care au împins la limita extremă concepția despre Timpul ciclic, Eliade îl citează pe H.Ch. Puech care afirmă că „Nici o întâmplare nu este unică și nu se produce fără încetare; aceiași indivizi au apărut, apar și vor reapărea la fiecare întoarcere a cercului asupra lui însuși” (Mircea Eliade, p. 65). Față de aceste concepții, o dată cu iudaismul se produce o schimbare capitală în modul de a percepe Timpul, acesta având un început și un sfîrșit. Această credință face ca Timpul cosmic și ciclic să devină un Timp istoric și ireversibil, iar „Evenimentul istoric dobîndește de această dată o nouă dimensiune, devenind o teofanie.” (Mircea Eliade, p. 66) Nu în cele din urmă, și creștinismul valorizează Timpul istoric, astfel, „calendarul sacru reia la nesfîrșit aceleași întâmplări din viața lui Cristos, însă aceste întâmplări s-au petrecut în istorie; nu mai sunt fapte care s-au desfășurat la originea Timpului, «la începuturi» (și trebuie adăugat că Timpul începe din nou, pentru creștin, cu nașterea lui Cristos, pentru că întruparea întemeiază o stare nouă a omului în Cosmos)” (Mircea Eliade, p. 66). (Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Traducere din limba franceză Brîndușa Prelipceanu, Editura Humanitas, București, 1995.)

Teoriile lui Guy Debord au puncte de convergență cu cele ale istoricului religiilor, în privința credinței despre timpul cosmic și a eternei reîntoarceri. În viziunea teoreticianului francez (despre acesta amintește Ștefan Borbély, notând că e văzut precum „oaia neagră a teoreticienilor de azi, deși drumul regal al geografiei spirituale înspre postmodernism trece prin el.” În Ștefan Borbély, „Geografii literare”, rev. *Convorbiri literare*, Anul CXLVII, 31 mar. 2014. <http://convorbiri-literare.ro/?p=2376>), timpul ciclic, specific experienței popoarelor nomade, apare ca un timp identificabil cu ordinea cosmică, fără conflict: „Eternitatea se află cuprinsă în el: este aici reîntoarcerea aceluiași.” (Guy Debord, p. 115) Însă, susține acesta, o dată cu impunerea puterii politice, timpul devine ireversibil: „Timpul ireversibil este timpul celui care domină, iar dinastiile sunt prima lui măsură. Scrisul este arma sa.” (Guy Debord, p. 117) Această ultimă afirmație este relevantă, pentru că o dată cu scrisul apare o conștiință care, fără a mai fi transmisă în mod direct sau în relație directă între cei vii, devine amprenta impersonală a administrației societății. O dată cu înlăturarea unei puteri particulare, acest timp se dizolvă, recăzând în uitarea indiferentă a timpului ciclic, care în concepția maselor e singurul cunoscut și nu se schimbă. Ceea ce apare o dată cu instaurarea puterilor politice este obsesia morții. (Guy Debord, *Societatea spectacolului*, Traducere din limba franceză Cristina Săvoiu, Editura Rao, București, 2011.)

Revenind la ideea lui Debord în care pune în discuție importanța *scrisului*, putem face referire la acea *limbă comună* pe care o deplâng și a cărei lipsă o resimț, în general, personajele lui Mircea Nedelciu, inclusiv

conformare. În acest cadru, în care este conștientizată prezența morții, se dezvoltă mecanisme cu dublu impuls: plăcere și putere. Ce se relevă din cadrul acestor mecanisme? Chiar sexualitatea și trupul! Acest *joc* dintre plăcere și putere este exploatat artistic de Michel Foucault care reface drumul sexualității în lucrarea amintită. Așadar, înlănțuirea dintre cele două mecanisme este dezvăluită de fenomenologul francez în câteva ipostaze relevante studiului nostru, la care vom face apel ulterior:

„Plăcerea de a exercita o putere care interoghează, supraveghează, veghează, spionează, caută, pipăie, revelează; și, pe de altă parte, plăcerea care se intensifică tocmai pentru că trebuie să se sustragă acestei puteri, să fugă de ea, să o înșele ori să o travestească. Puterea care se lasă asaltată de plăcerea pe care o persecută; și, opusă ei, puterea care constă în plăcerea de a se exhiba, de a scandaliza ori de a rezista. Captură și seducție; înfruntare și consolidare reciprocă: părinții și copiii, adultul și adolescentul, educatorul și elevii, medicii și bolnavii, psihiatrul și femeia isterică și perversii săi au avut acest rol tot timpul, începând cu secolul al XIX-lea. Aceste apeluri, aceste eschivări, aceste incitări în cerc au clădit în jurul sexelor și al trupurilor nu limite imposibil de netrecut, ci *spirale fără de sfârșit* ale puterii și ale plăcerii.”⁴

Atât iubirea, cât și moartea reprezintă o pierdere, o alunecare, o exaltare în neant, iar iubirea devine o cale de acces spre moarte prin faptul că neagă durata individuală. Neputința individului este atât de bine reliefată de plânsul de la căpătâiul decedatului care, pe lângă durerea insuportabilă a pierderii, denotă lipsa de control asupra propriului destin și, implicit, asupra propriei morți. Despre sfârșitul individului vorbește și Vladimir Jankelevitch, care raportând individul la moartea sa și a celorlalți, constată că aceasta reprezintă un *sfârșit total și definitiv*: „Sfârșitul timpului meu vital reprezintă pentru mine sfârșitul timpurilor”⁵. Această *violență* este regăsită și în erotism, ce reprezintă un atac în esența ființei tale, iar violența supremă, chiar moartea.

Ipostazele în care sunt surprinse trăirile personajelor sunt tributare aceleiași literaturi subversive specifică celei scrise în timpul regimului comunist. Astfel, ni se pare oportun să stabilim faptul că de la prima proză a lui Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, din volumul omonim, este sugerată iminența morții, iar aceasta nu ca „singura certitudine a

prozatorului în momentul în care nu se mai ascunde în spatele unui narator sau personaj și apare pe scena narațiunii. Interesantă e perceperea acestei lipse, iar ca exemplu vom lua două dintre amendamentele prin care se dorește proprietatea, regăsite în *Decalogul* volumului *Amendament la instinctul proprietății* (1983), și pe care autorul le vede drept o rezolvare a acestei lipse. Astfel, printr-o rezonanță sobră, de stil scripturistic constată că „corpul ne aparține altfel decât un obiect, trebuie povestit”, astfel, apartenența asupra propriului corp este redată doar prin povestire, un mijloc de împrumut. Apoi, „instrumentele prin care limba exprimă relațiile de proprietate sunt imprecise și oscilante și nu știm de ce. (Se pare că există o singură limbă care face excepție de la această regulă, dar ea nu poate fi vorbită de un om viu)”. Și, în cele din urmă, pare a fi, alături de povestire, o altă formă prin care se realizează împrumutarea asupra limbii comune: moartea. Învol. *Amendament la instinctul proprietății*, cap. *Decalog* (Mircea Nedelciu, *Proză scurtă - Aventuri într-o curte interioară, Efectul de ecou controlat, Amendament la instinctul proprietății, Și ieri va fi o zi*, prefața de Sanda Cordoș, „Mircea Nedelciu și proba clasicismului”, Editura Compania, București, 2003 p. 471).

⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 45.

⁵ Vladimir Jankelevitch, *Tratat despre moarte*, Traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Amarcord, 2000, p. 23-24.

viitorului”⁶, ci ca degradare/ *doliu* impus(ă) fie de „culoarea neagră a apei sau a zăpezii, (ce, *n.n.*) te împiedică să fii lucid, rezonabil”⁷, fie de seria de inserturi din planul intertextual ce conțin fragmente din presa vremii, prin care sunt transcrise necrologuri sau sunt transmise condoleanțe familiilor îndoliate:

„Conducerea și colectivul Circului de Stat din București anunță cu adâncă durere încetarea din viață, în împrejurări tragice, a dresoarei Lidia Jiga.”⁸ sau „Gicu, soț, Tinel, fiu, Elena, mamă, Gina, mamă-soacră, Iliana, soră, Miticu, frate, Duța, cumnată, Icușor, nepot, Marioara și Puica, mătuși, Fifi, verișoară, precum și celelalte rude plîng moartea iubitei lor...”⁹

Se poate vedea cum, doar în cele două citate, intenția autorului trece de la tragic la satirizarea șablonului, a stereotipului, ironizând pomelnicul listei din necrologul decupat din „ziarele vremii”. Atitudinea în fața morții, începând cu prima proză, este „de retragere în interior, în reflecție sau sentimentalism, în timp ce la suprafață rămîn doar atitudini aparent neutre”¹⁰, iar exemplul pentru această stare este cel al tânărului din internat căruia i-a murit fratele de câteva zile, și care, în compania naratorului și a lui Roly, fumează în continuu și tace sau vorbește în mod automat despre întreaga experiență, de parcă nu l-ar implica cu nimic și pe el trăirile descrise din acele zile/ momente.

Fragmentul care reflectă cel mai bine această planare a morții este reprezentat de surpinderea *crângului de salcâmi* sau a *păduricii de salcâmi* din excursia cu cortul a celor patru protagoniști – naratorul, Roly, Americanu și Pictoru (pe acest ultim persoanj, de fapt, îl întâlnesc acolo). Salcâmi, simbol solar al renașterii și nemuririi¹¹, apar, aici, „bătrâni ca niște păsări de pradă, cum spun poeții, păreau că nu mai au nici o altă menire decît aceea de a fi complicatele schelete susținătoare ale sutelor de cuiburi de ciori colonizate acolo.”¹² Aceștia prevestesc, în mod subversiv, prin intermediul simbolisticii scheletelor – personificări ale morții, ce se uită ironic și gânditor –, și a ciorilor *colonizate* – simbol al morții, al tenebrei, al sinistrului –, *vremea rea* sau *instrumentele unei noi forme de viață* ce planează asupra acțiunilor viitoare ale persoanelor. Astfel, acest spațiu restrâns al *crângului* sau al *păduricii* în care sunt concentrate *sutele de cuiburi de ciori colonizate* este contemplat de protagoniști, alături de „cristalul limpezit de viscol”¹³ al întinsului câmpiei în care ipostaza morții este surprinsă în „somnia adânc al celor ce mor înghețați”¹⁴.

⁶ Cf. Erich Fromm, *Arta de a iubi*, traducere din limba engleză de dr. Suzana Holan, Editura Anima, București, 1995, p. 15.

⁷ Mircea Nedelciu, *Opere I. Aventuri într-o curte interioară; Efectul de ecou controlat*, vol 1, Seria „Opere”, Ediție îngrijită și prefăcută de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p. 47.

⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁹ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰ Ion Bogdan Lefter, *Prefață la Mircea Nedelciu, op. cit.*, p. 35.

¹¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol III, Traducere de Daniel Nicolescu et alii, Editura Artemis, București, 1993, p. 187.

¹² Mircea Nedelciu, *op. cit.*, p. 35.

¹³ *Ibidem*, p. 34.

¹⁴ *Ibidem*, p. 57.

1.2. DIMENSIUNI ALE EROSULUI

Tema iubirii, una dintre cele mai bine reprezentate toposuri din literatură, cu o simbolistică și cu perspective numeroase de abordare, pare să fi rămas un principiu al lumii, încă de când a fost instituită de gânditorii Renașterii europene, privită ca un mod de împăcare a contrariilor, *coincidentia oppositorum*, Yang și Yin, reîntoarcere la unitate, simbol al unității prin care se reface androginia inițială a universului. Acest mit al androginiei originale sau a ideii platoniciene a dragostei ca o constantă căutare a perechii predestinate este reliefată de magnetismul dragostei ce constă într-o permanentă „încercare de a face schimb între două singurătăți”¹⁵. Voința omenească de a transcende înlăuntrul celuilalt și de a-i pătrunde intimitatea văzută *caensimismamiento* – accepțiune folosită de José Ortega y Gasset pentru a desemna dimensiunea ascunsă a eului, care „nu e niciodată prezentă, dar este coprezentă, așa cum este latura mărului pe care n-o vedem.”¹⁶ –, reconfirmă această nevoie de des-solitarizare a ființei.

De la vechii greci am moștenit patru termeni pe care îi foloseau atunci când vorbeau despre dragoste. Primul – *philia* – desemna iubirea față de *ceva*, material sau imaterial; al doilea termen, *agapé*, numea iubirea aproapelui, având sub pecetea sa virtuțile prieteniei și ale comuniunii, fie din interiorul comunităților creștine, călugărești sau laice; iar cea de-a treia formă a dragostei este cea dintre părinții și copiii lor, numită *storgos*. În cele din urmă, cel de-al patrulea termen folosit de vechii elini pentru a denumi o formă a dragostei, cea mai celebră dintre toate, *eros*, desemnează iubirea pasiune, cea care determină fuziunea totală între doi îndrăgostiți.

Vorbind despre iubire, pentru José Ortega y Gasset îndrăgostirea reprezintă *un fenomen de atenție*, „încremenirea atenției asupra altei persoane”¹⁷; iar în *Arta de a iubi*¹⁸, Erich Fromm distinge *iubirea erotică* de cea *frățească*, *maternă*, *iubirea de sine* sau *iubirea de Dumnezeu*. Din această scurtă incursiune în *baza de date* a lucrărilor consacrate sexualității-erotismului-dragostei, nu pot lipsi lucrările de referință ale lui Georges Bataille, Octavio Paz sau Michel Foucault. Astfel, în lucrarea *Erotismul*, Georges Bataille surprinde trei forme ale acestei trăiri umane, dându-i profunzime și claritate. După cum afirmă antropologul, „Suntem ființe discontinue, indivizi ce mor izolați unii de alții într-o aventură îninteligibilă, dar avem nostalgia continuității pierdute. Suportăm greu situația care ne țintuiește de individualitatea întâmplătoare, de individualitatea perisabilă care suntem. În același timp în care avem dorința angoasantă ca acest perisabil să dureze, avem și obsesia unei continuități dintâi care, în general, ne leagă din nou de ființă. [...] Această nostalgie însă determină la toți oamenii cele trei forme de erotism”¹⁹. Cele trei forme de erotism, care substituie izolarea ființei și discontinuitatea ei cu un sentiment de continuitate profundă, sunt, conform lui Georges Bataille, „erotismul trupurilor, erotismul sufletelor, erotismul sacru.”²⁰

¹⁵ Gérard Leleu, *Cum să fim fericiți în cuplu. Intimitate, senzualitate și sexualitate*, Traducere de Valentin Protopopescu, Editura Trei, București, 2003, p. 12.

¹⁶ José Ortega y Gasset, *Omul și mulțimea*, Traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2001, p. 86.

¹⁷ *Idem*, *Atenție și manie* în vol. *Studii despre iubire*, ed. cit., 1995, p. 38.

¹⁸ Erich Fromm, *op. cit.*

¹⁹ Georges Bataille, *Erotismul*, Traducere de Dan Petrescu, Editura Nemira & Co, București, 2005, p. 27.

²⁰ *Ibidem*.

Pe de altă parte, Octavio Paz își propune să realizeze o explorare a iubirii prin legătura intimă dintre cele trei identități erotice – sexualitate-erotism-dragoste – explicate de acesta, exclusiv pe baza unei tradiții literare, astfel: „Focul original și primordial, sexualitatea, înalță flacăra roșie a erotismului, iar aceasta, la rândul ei, susține și înalță altă flacăra, albastră și tremurătoare – cea a dragostei. Erotism și dragoste – dubla flacăra a vieții.”²¹

Fără a avea intenția epuizării prezentării lucrărilor ce tratează tema amintită, constatăm două direcții care depășesc instinctualitatea tematicii, și îi surprind profunzimea, și anume, corp-corporalitate-trup, respectiv sexualitate-erotism-dragoste. Tendința spre corporalitate, spre trup, este prezentă în proza optzecistă, nu intră în discuție, asemeni la prozatorul nostru, drept urmare, este relevant unul dintre amendamentele acestuia în care afirmă: „Corpul ne aparține altfel decât un obiect și de aceea, pentru a-l avea într-adevăr, trebuie să știm să-l povestim corect.”²² Această atitudine postmodernă²³ ce unește principiile de creație, este confirmată și de eseul *Trup și literă*²⁴, scris de Gheorghe Crăciun, publicat în anul 1983 în revista „Astra”. Metafora *corporalității* va fi urmărită în romanul postmodern *Femeia în roșu*, reprezentativ acestei direcții. Însă, într-o primă ipostază, ne interesează trupul ca revelator de noi senzații, trecând de la sexualitate spre erotism și în unele cazuri spre dragoste²⁵.

1.3. APLICAȚII

În proza scriitorului optzecist, tema iubirii capătă nuanțe și dimensiuni ce sunt filtrate printr-o permanentă notă ironică și parodică și asupra căroră planează o dimensiune thanatică. În această ambianță se dezvoltă ficțiunile amoroase²⁶ ale protagoniștilor, majoritatea tineri care se luptă cu înțelegerea lumii în care trăiesc și caută alternative la conformarea și stabilirea în cadrul unor tipare etice. În același timp, se desprinde imaginea familiei care nu este una ideală. Spun *așa-zise* ficțiuni amoroase, deoarece trăsăturile textelor lui Mircea Nedelciu încărcate de fragmentarism, planuri multiple, trimiteri intertextuale, narare la persoane diferite etc., suspendă, de cele mai multe ori, firul acestor povești, în *folosul* introducerii altor informații *de actualitate*, ce apar în cadrul *ficțional* al prozatorului. Așadar, din aceste priviri

²¹Octavio Paz, *op.cit.*, p. 5.

²²Mircea Nedelciu, *Proză scurtă, ed. cit.*, p. 356.

²³Intenția studiului nostru nu are în vedere, în totalitate, a dezbate raportul dintre trup și literă prin care să urmărim transferul sinestezic de către autor în text.

²⁴Gheorghe Crăciun, *Trup și literă*, în rev. „Astra”, nr. 5-6, 1983. *Apud. Pactul somatografic*, Ediție îngrijită și prefătată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, pp. 159-170.

²⁵În spațiul cultural românesc, problematica *literaturii erotice* nu are același nivel al ierarhizării/ documentării/ analizei/ tratării ca și cel din Occident – care are parte de istorii ale sexualității, studii academice despre pornografie și erotism, tratate de estetica obscenității etc. –, însă nu putem să nu remarcăm lucrări care, din punctul nostru de vedere, sunt reprezentative și actuale în domeniu, la care vom face trimiteri pe parcursul analizelor. Facem referire aici, la lucrarea Simonei Sora (*Regăsirea intimității: corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008), care tratează tema corporalității din punctul de vedere al intimității. Lucrarea amplă a Mariei Luisa Lombardo (*Erotica magna: O istorie a literaturii române, dincolo de tabuurile ei*, Editura Universitatea de Vest, Timișoara, 2004), care realizează o incursiune în literatura erotică românească. Nu în cele din urmă, cartea lui Liviu Antonesei (*Despre dragoste. Anatomia unui sentiment*, Editura LiterNet, București, 2004) în care vorbește despre dragoste, mai exact, despre acea formă a ei specifică vârstei mature.

²⁶Cf. Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, Editura Cartea Românească, București, 2012, p. 9.

succinte/ în trecere, se desprind poveștile, însă fără a fi introspectate sau aprofundate de către narator, doar prezentate, fiindcă, afirmă Gheorghe Crăciun, „din proza lui Mircea Nedelciu lipsește omul interior”²⁷. Rămâne la latitudinea cititorului să creeze contextul și profunzimea necesară desfășurării acestor fire.

Concepția despre femei a majorității personajelor masculine ale lui Nedelciu – ce pare a sta sub semnul lui *Carpe diem* – este sintetizată de personajul G.V. din proza *Simplu progres*, care afirmă că „Femeile își imaginează că dacă te-ai uitat de două ori la una din ele, trebuie să-i devii credincios pe viață și să nici nu mai vorbești cu o alta”²⁸, iar iubirea de la sfârșit de liceu, când dorea să se însoare, acum, la terminarea facultății, i se pare neverosimilă și crede că „Va mai trece o vreme pînă cînd vei reconsidera că și tu ești bun și necesar într-o proaspăt formată familie”²⁹. Această ipostază a *libertinului* dezvăluie credința multor personaje masculine din proza lui Mircea Nedelciu, personaje aflate la prima tinerețe și, pentru care această atitudine este „o tentativă de salvare sau de eliberare personală în fața unei lumi decăzute, perverse, incoerente sau ireale”³⁰. Aici, nu ne referim la acea latură a decăderii sau a perversiunii cu trimiteri sexuale sau pornografice, ci la acea lume gri, obositoare a existenței comuniste, surprinsă fragmentar în același cotidian banalizat în care se consumă *dramele* protagoniștilor. O lume a sărăciei, a uniformizării forțate, a compromisului expusă prin filtru parodic și ironic. Modul cel mai oportun prin care este definit libertinul, în contradicție cu îndrăgostitul, îi aparține lui Sade, după cum consemnează Octavio Paz, susținând că acesta „a fost un clarvăzător cînd a spus că libertinul aspiră la insensibilitate, deci el vede pe celălalt ca pe un obiect; îndrăgostitul caută fuziunea, deci transformă obiectul în subiect”³¹. Putem afirma că avem de-a face cu o serie de libertini, începând de la primele proze scurte și terminând cu ultimul roman, *Zodia scafandruului* (2000), în care protagonistului, Diogene Sava, fiindu-i refuzată prima iubire, o abandonează în favoarea întâlnirilor erotice pasagere în căutarea plăcerii celei mai intense și direct proporționale cu insensibilitatea morală absolută.

Așa cum se întâmpla prin anii '60-'70 în Europa, perioadă a dezinhibiției totale a corpului și practicilor sexuale, în proza lui Mircea Nedelciu, la unele personaje, „eliberarea sexuală devine mijlocul cel mai obișnuit de a atinge neobișnuitul”³². Prin asocierea cu neobișnuitul ne referim la obținerea beatitudinii libertății. Însă, se întreabă Pascal Bruckner, „Cum se poate oare împăca iubirea care leagă, cu libertatea, care separă?”³³, iar acest lucru, în contextul în care cele două, iubirea și libertatea, au specifice „două mari discursuri [...]: cel al deplorării și cel al subversiunii”³⁴, ce par a nu avea puncte în comun, întrebare ce rămâne deschisă pe parcursul părții a doua a prezentului studiu.

Acknowledgements

Această lucrare a fost publicată cu sprijinul financiar al proiectului „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a

²⁷Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 72.

²⁸Mircea Nedelciu, *op. cit.*, pp. 72-73.

²⁹*Ibidem*, p. 75.

³⁰*Cf.* Octavio Paz, *op. cit.*, p. 13-14.

³¹*Ibidem*, p. 81.

³²Pascal Bruckner, *Paradoxul iubirii*, Traducere din franceză de Irina Mavrodin, Editura Trei, București, 2011, p. 12.

³³*Ibidem*, p. 13.

³⁴*Ibidem*.

rolului științei în societate”, POSDRU/159/1.5/S/133652, finanțat prin Fondul Social European, Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

BIBLIOGRAPHY:

Bibliografia operei:

NEDELICIU, Mircea, *Proză scurtă - Aventuri într-o curte interioară, Efectul de ecou controlat, Amendament la instinctul proprietății, Și ieri va fi o zi*, prefata de Sanda Cordoș („Mircea Nedelciu și proba clasicismului”), Editura Compania, București, 2003.

NEDELICIU, Mircea, *Opere 1. Aventuri într-o curte interioară; Efectul de ecou controlat*, vol 1, Seria „Opere”, Ediție îngrijită și prefatăată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014.

Bibliografie critică selectivă:

ANTONESEI, Liviu, *Despre dragoste. Anatomia unui sentiment*, Editura LiterNet, București, 2004.

BATAILLE, Georges, *Erotismul*, Traducere de Dan Petrescu, Editura Nemira & Co, București, 2005.

BAUDRILLARD, Jean, GUILLAUME, Marc, *Figuri ale alterității*, Traducere de Ciprian Mihali, Colecția „Studii”, Seria „Topos – Studii socio-umane”, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

BIBERI, Ion, *Eros*, Editura Albatros, București, 1974.

BORBÉLY, Ștefan, „Geografii literare”, în rev. *Convorbiri literare*, Anul CXLVII, 31 mar. 2014. <http://convorbiri-literare.ro/?p=2376> [accesat în data de 10 feb. 2015]

BRUCKNER, Pascal, *Paradoxul iubirii*, Traducere din franceză de Irina Mavrodin, Editura Trei, București, 2011.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Vol I-III, Traducere de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș, Irina Bojin, Victor – Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeșeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Editura Artemis, București, 1993.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacque, VIGARELLO, Georges (coord.), *Istoria corpului*, vol I-III, Traducere din limba franceză de Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Editura Grupul Editorial Art, București, 2008.

CRĂCIUN, Gheorghe, *Pactul somatografic*, Ediție îngrijită și prefatăată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.

DEBORD, Guy, *Societatea spectacolului*, Traducere din limba franceză Cristina Săvoiu, Editura Rao, București, 2011.

ELIADE, Mircea, *Sacrul și profanul*, Traducere din limba franceză Brîndușa Prelipceanu, Editura Humanitas, București, 1995.

EVSEEV, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura „Amarcord”, Timișoara, 1994.

FROMM, Erich, *Arta de a iubi*, traducere din limba engleză de dr. Suzana Holan, Editura Anima, București, 1995.

FOUCAULT, Michel, *Istoria sexualității*, vol I-III, Traducere de Cătălina Vasile, Editura Univers, București, 2004.

GASSET, José Ortega y, *Studii despre iubire*, Traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 1995.

- GASSET, José Ortega y, *Omul și mulțimea*, Traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2001.
- GIBSON, Clare, *Semne & Simboluri*, Traducere Ondine Fodor, Editura Aquila '93, Oradea, 1998.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *Tratat despre moarte*, Traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Amarcord, 2000.
- LELEU, Gérard, *Cum să fim fericiți în cuplu. Intimitate, senzualitate și sexualitate*, Traducere de Valentin Protopopescu, Editura Trei, București, 2003.
- LOMBARDO, Maria Luisa, *Erotica magna: O istorie a literaturii române, dincolo de tabuurile ei*, Editura Universitatea de Vest, Timișoara, 2004.
- MANOLESCU, Nicolae, *Literatura română postbelică. Proza. Teatrul*, vol 2, Colecția „CANON”, Editura Aula, Brașov, 2011.
- MUȘAT, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2008.
- OȚOIU, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației '80*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.
- PAZ, Octavio, *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*, Traducere din limba spaniolă de Cornelia Rădulescu, Editura Humanitas, București, 1998.
- PERIAN, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Seria Eseuri, Colecția „Akademos”, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996.
- PETRAȘ, Irina, *Desant 83*, în revista „Transilvania”, Sibiu, anul XIII, nr. 12, dec. 1984.
- PETRAȘ, Irina, *Despre feminitate, moarte și alte eternități*, Colecția „Biblioteca Ideea Europeană”, Editura Ideea Europeană, București, 2006.
- RUȘTI, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, București, 2009.
- SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1989.
- SORA, Simona, *Regăsirea intimității: corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008.
- URSA, Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, Editura Cartea Românească, București, 2012.

JEAN GENET: A TROUBLED IDENTITY

Iulia-Sanda Zârnovean, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Rejecting society's laws and values, Jean Genet was an anarchist, an outcast, but also one of the greatest and most controversial figures of the 20th century literature. At the age of ten, he went through a moment of crisis, which has altered his identity and his relationship with French society: he was accused of theft and forced out of his own community. In that precise moment, he became an outsider, starting to see evil in his own essence. This public disgrace acted as a trigger for his future endeavours and his aesthetic beliefs. In this paper, I will follow Genet through his pursuit of evil/ quest for identity and his metamorphoses, arguing that artistic creation was a solution to his struggles. Drawing upon biographic facts, I seek to point out that Genet gained a sense of being by engaging in the lower depths of the criminal underworld, where he discovered freedom, beauty and love.

Keywords: identity, crisis, evil, beauty, eroticism

Jean Genet este recunoscut ca fiind unul dintre cei mai enigmatici scriitori ai secolului XX. De-a lungul vieţii sale, a fost descris în următorii termeni: anarhist, pornograf, megaloman, nihilist, tâlhar mărunţ. Scrierile sale au fost catalogate drept obscene, monstruoase, abjecte. În acelaşi timp, Jean-Paul Sartre şi Jean Cocteau l-au considerat geniul literaturii moderne. Atacând o serie de valori preţuite, acestea rămân la fel de controversate astăzi cum au fost în momentul apariţiei: „The initial atmosphere of scandal that clung to Genet's name has lingered on until now.”¹ Tonul scrierilor sale trece brusc de la seducător la sordid, de la delicat la agresiv. Violenţa, sexualitatea, trădarea sau moartea au fost experienţele-limită cu potenţial maxim de inspiraţie, transformându-se în teme majore ale operei sale.

Autor al unor texte cu puternice influenţe autobiografice, evenimentele narate de Jean Genet, ce sfidează deseori limitele posibilului, ar putea fi încadrate cu uşurinţă în sfera ficţiunii dacă n-ar exista dovezi care să le ateste veridicitatea. Acesta a câştigat notorietate mai întâi ca figură publică, abia apoi ca scriitor. Cu un tată necunoscut, abandonat de mamă (o tânără prostituată) şi plasat în grija unei familii adoptive, acesta îşi începe – la vârsta de 10 ani – „cariera” de hoţ. Apoi, închis într-un centru de reeducare până la 18 ani, s-a alăturat serviciului militar al armatei franceze pentru a obţine prima de înrolare. Dezertând după puţin timp, Genet şi-a petrecut următorii ani (1930-1937) cutreierând prin Europa, trăind din furturi şi prostituţie.

Întors la Paris, din 1937 până în 1948 execută câteva sentinţe pentru furt, vagabondaj, uz de acte false, prostituţie, traversarea frontierelor fără permisiune etc. Aceasta este perioada în care îşi scrie romanele care l-au făcut celebru: *Notre-Dame des Fleurs*, *Journal du voleur*, *Miracle de la Rose*, *Querelle de Brest*, „cărţi monstruoase” (formula lui Georges Bataille), ce fac apologia răului. În 1948, Genet se află în pericol de a fi închis pe viaţă (conform legii acelor vremuri, după zece condamnări, acuzatul era pasibil de închisoare pe viaţă), însă obţine o graţiere din partea preşedintelui francez François Mitterrand, în urma unei petiţii înaintate de Jean-Paul Sartre, André Gide, Jean Cocteau, Pablo Picasso şi alţii. Genet nu se va mai întoarce la închisoare niciodată.

¹Edmund White, *Genet. A biography*, Vintage, New York, 1993, Introduction, XIX, „Atmosfera iniţială de scandal ce a învăluit numele lui Genet persistă şi acum.” (traducerea mea)

Jean Genet a fost eliberat dintr-o instituție doar pentru a fi transferat în alta: canonul literar francez. Scrierile sale au fost folosite drept garanție pentru o viață departe de infracțiuni. Romanele sale, transgresive și anarhice, înregistrează experiențele trăite pe străzile și în închisorile Europei. Însă granița dintre mit și realitate a fost foarte dificil de stabilit de către critici. Aceasta s-a datorat în special nevoii scriitorului însuși de a amesteca intenționat unele evenimente, de a manipula sau de a schimba anumite date în conformitate cu scopurile sale, preferând uneori unele „glamorous near-truths” (expresia îi aparține lui Edmund White).

În cel mai important studiu despre viața și opera lui Genet, *Saint Genet: comédien et martyr*, Jean-Paul Sartre consideră scrierile lui Genet ca reprezentând un răspuns pentru evenimentele din viața sa. Acesta identifică un eveniment extrem de important din copilăria scriitorului, ce avea să-i definească identitatea și relația cu societatea franceză: este prins furând pentru prima dată la vârsta de 10 ani pe când se afla în grija familiei adoptive, denunțat ca hoț și expulzat din comunitatea în care trăia. Acest moment este unul de criză profundă, ce funcționează ca declanșator pentru acțiunile viitoare, dar și pentru crezul său estetic. Este momentul în care Jean Genet, copilul orfan, se transformă în Jean Genet, delincvent și scriitor. În viziunea lui Sartre, rușinea publică pe care o suportă copilul Genet este una de referință pentru conștiința sa de sine: „The well-behaved child is suddenly transformed into a hoodlum, as Gregor Samsa was changed into a bug”². Începe să creadă că destinul lui este acela de delincvent și, încetul cu încetul, își interiorizează judecățile celor din jur.

Expunerea sa drept hoț determină revelația furtului, acest cuvânt în sine va hotărî întregul curs al istoriei personale și al operei sale, fiind cauza unei metamorfoze niciodată completă, fiindcă acesta își va petrece viața „meditating on a word.”³ Existența lui Genet este marcată de acest cuvânt și în acel moment primește o nouă identitate: devine ceea ce i se spune că este deja, începe să vadă răul în propria esență: „Fiecărei acuzații care mi se aducea, fie ea și nedreaptă, din adâncul inimii răspundeam da. De îndată ce pronunțam cuvântul acesta - ori fraza care îl desemna -, simțeam în mine însumi nevoia de a deveni ceea ce eram acuzat că sunt. Aveam șaisprezece ani. Sper că am fost înțeleș: nu păstram în sufletu-mi nici un colțisor în care să fi putut locui sentimentul nevinovăției mele. Mă recunoșteam drept lașul, trădătorul, hoțul, pederastul pe care îl vedeau în mine. [...] Și aveam stupoarea de a mă cunoaște alcătuit din mizerii. Am devenit abject. Încetul cu încetul m-am acomodat cu starea asta.”⁴ Însă aici abjecția trebuie înțeleasă ca aspirație fundamentală a sfințeniei, leitmotiv al operei lui Genet.

Journal du voleur (singura sa carte tradusă în limba română cu titlul *Jurnalul unui hoț*) conține cel mai puternic substrat autobiografic dintre toate cărțile sale. Este romanul descoperirii de sine, a identității de outsider, dar și al unei estetici a degradării, romanul viciului, transgresării legilor și moralității conservatoare. Aici, Genet transformă în poezie ororile unei lumi decăzute. Modelele pentru personajele sale sunt toți cei excluși de societate (frați de cruce ai autorului însuși): hoții, peștii, prostituatele, spionii, cerșetorii, gangsterii din mocirlele Europei sau colegii deținuți din viața reală. Pe toți aceștia îi înalță la rangul de sfinți ridicați din abjecție. Împreună cu ei, Genet cunoaște deliciile crimei, armonia mizeriei, iluminarea trădării și voluptatea sacrilegiului. Furtul, homosexualitatea și trădarea reprezintă cei trei stâlpi ai religiei sale personale. Vagabonzii, homosexualii, criminalii sunt apostolii acestui sistem religios.

² Jean-Paul Sartre, *Saint Genet: actor and martyr*, Heinemann, London, 1988, p. 2, „Copilul cuminte este brusc transformat într-un delincvent, așa cum Gregor Samsa a fost transformat într-un gândac.” (traducerea mea)

³ *Ibidem*, p. 42, „meditând asupra unui cuvânt” (traducerea mea)

⁴ Jean Genet, *Jurnalul unui hoț*, Editura Pandora-M, Târgoviște, 2002, p. 163

În *Jurnalul unui hoț*, erotismul (homosexual) este înfățișat cu toate aspectele sale grotești și sublime, deopotrivă. Este cartea unei sărbători a obsesiilor, fiindcă Genet sărbătorește închisoarea, loc al spiritului, al dorințelor și al pasiunilor. De asemenea, închisoarea este și spațiul prosperității abjecției, „neagră ca de un sânge plin de gaz carbonic.”⁵ El însuși captiv, Genet își cântă iubirea din interiorul aceluia univers interzis, cu aer greșos, al camarazilor săi de mizerie care, „precum în iubire, se îndepărtează și mă îndepărtează de lume și de legile ei. Lumea lor miroase a transpirație, a spermă și a sânge. În fine, sufletului meu însetat și trupului meu acea lume le propune devotamentul. Pentru că deține aceste condiții ale erotismului m-am încrâncenat eu în rău.”⁶ Aparține, trup și suflet, răului.

Exclus de societate, Genet jură credință altui sistem, altor legi. Se îndepărtează violent de lumea celor ce l-au alungat și repudiază valorile și moralitatea societății convenționale. În antiteză se află lumea subterană a eroilor-criminali, prețuită pentru cele trei virtuți fundamentale menționate mai sus: furtul, homosexualitatea și trădarea. Întâlnește armonia iubirii în mizerie, în agonia și întunericul pușcării. Însă lumina și marea nu lipsesc din acest tablou întunecat, dominat de transpirație, spermă și sânge. Îmbrățișarea tuturor acestor norme pune bazele unei transgresiuni morale.

Condiția de cerșetor și deținut în ocele Europei l-a făcut pe Genet un fin cunoscător al splendorilor abjecției. Acolo a avut revelația mizeriei ca „izvor de miracole”. Străzile și închisoarea i-au dăruit consolare, iar el le-a oferit acelor personaje disprețuite dragostea sa. Îi iubea numai pe cei mai ticăloși și săraci, în adâncul unei mizerii în care regăsea o stare privilegiată, măreață. Condiția lor era leproasă, iar „în erotismul ei solitar, lepra se consolează și își cântă răul. Mizeria ne înălță.”⁷ Este emoționat de noblețea celor mai amărâți dintre vagabonzi, contemplându-le trăsăturile devastate de lăcomie și delicate în același timp, cu trupurile pricăjite, jengoase, chipuri cenușii cu bărbii rare și plete slinoase. Această lume a repulsiei, a descompunerii este, de fapt, o lume suverană.

În *Jurnalul unui hoț*, crima/moartea este investită cu valoare erotică. Genet dorește răul: „Cu o grijă maniacă, mi-am pregătit aventura așa cum aranjezi patul, o cameră, pentru a face dragoste: am poftit truște crima.”⁸ Extrage plăcerea dintre petalele frumos colorate ale răului. În universul interzis al iubirii, loc tulbure și armonios, Genet își urmărește patimile ce-l îndeamnă la crimă și își omagiază amantii dedicându-le jafurile reușite, victoriile. Pregătirea unui furt este un ceremonial erotico-religios, împlinit în inima întunericului, comparat cu trandafirul care își dezvoltă corola.

Voluptatea se afundă în rău, iar răul este obiectul adorației. Genet găsește în rău, în transgresiune, o tulburare fundamentală, oroarea sacră. Subscris răului, a resimțit vertijul încălcării legii/interdictului. Furtul posedă aura morții și este săvârșit la adăpostul nopții, în universul sacru al erotismului. Pe lângă analogia cu florile răului, Baudelaire mai poate fi invocat cu următoarea afirmație: „Voluptatea unică și supremă a iubirii zace în certitudinea de a face răul.”⁹ Genet vede armonia în extrema degradare, duhoarea îngrozitoare a crimei către care l-a împins fiecare patimă este, de fapt, mirosul iubirii. Dorește cu disperare răul tocmai pentru plăcerile pe care le găsește în el.

⁵*Ibidem*, p. 11

⁶*Ibidem*, p. 10

⁷*Ibidem*, p. 27

⁸*Ibidem*, p. 13

⁹ Charles Baudelaire, *Fusees*, III, apud Bataille, *Erotismul*, p. 142

În căutarea experiențelor negative, singurele care vădesc adevăratul sens al existenței (dar și sensul sacrului), Genet străbate Spania, Italia, Slovenia, Grecia, Belgia, Austria, Serbia, Cehia, Polonia, Albania, Germania, Franța. Exclus din ordinea socială, își dorește o singurătate morală pe care doar în aventuri nocturne și printre criminali sumbri o poate întâlni. Trudește pentru a dobândi o morală inversă celei ce guvernează societatea, iar frecventarea mahalalelor îi servește drept antrenament - pe care-l aseamănă exercițiilor spirituale - întru perfecționarea acesteia. Stilitano, Armand, Michaelis, Java, Lucien sunt mentorii lui Genet, cei ce-l inițiază în tainele răului. În schimb, el iubește josnicia, ura, lașitatea, vulgaritatea și cruzimea din ei: „Toți au acceptat ca eu să îmi încarc bateriile cu asperitățile fiecăruia ca și cu niște borne în care se polarizează un curent.”¹⁰ Acest demers ritualic presupune acumularea și savurarea josniciei, urii, lașității, vulgarității și cruzimii pentru desăvârșirea în rău. Totul pentru atingerea țelului suprem, a stării de grație: sfințenia.

Genet înțelege să urmărească dobândirea condiției excepționale a sacrului prin abjecție: „Mizeria mea era atât de mare, încât mi se părea că sunt făcut dintr-o pastă frământată din jeg. Îmi era însăși esența, străbătând și hrănindu-mi atât trupul, cât și sufletul.”¹¹ În această conștiință a decăderii întâlnește clipa luminii pure, cum el însuși o denumește. Astfel, revelația sacrului are loc (exclusiv) în abject, la contactul cu răul. Punerea acestuia în aplicare are drept scop atingerea temeiului ființei, până la tăierea răsuflării.

Ceea ce urmărește în *Jurnalul unui hoț* este ieșirea din exilul în care se află – societatea convențională. Disprețul său față de ființele servile, subordonate viitorului este comparabil cu atașamentul față de acele experiențe ce scapă duratei, care provoacă o ruptură în spiritul său. Astfel, furtul, trădarea, josnicia, cruzimea sunt acele acțiuni transgresive prin care, „asemenea mișcărilor profund ritmate ale poeziei, ale muzicii, ale iubirii, ale dansului, au puterea de a menține, de a începe și de a reîncepe neîncetat clipa care contează, clipa rupturii, a faliei”¹², Genet nu face decât să caute eterna reîntoarcere la momentul privilegiat al sacrului.

Jean-Paul Sartre a susținut că *Notre-Dame des Fleurs* este capodopera lui Genet, romanul care îi înfățișează libertatea absolută, dar și suveranitatea divină. Într-o singurătate teribilă, „a convict lets himself sink like a rock to the depths of reverie.”¹³ Cuvintele născute din vis funcționează pe post de pietre care-l vor atrage în adâncurile fanteziilor sale. Izolat în celula sa, respingând realitatea sângeroasă a celui de-al Doilea Război Mondial, Genet lucrează la comoara sa, la colecția de talismane erotice, așa cum le numește Sartre.

Genet scrie *Notre-Dame des Fleurs* în onoarea crimelor acelor „merveilleuse éclosion de belles et sombres fleurs”¹⁴ și întru glorificarea acestora. Zguduită de asediul nemților ce bombardau împrejurimile, celula de la Fresnes, pe care o aseamănă unei grădini de mai, devine refugiul său, sanctuarul adorat în care își scrie cartea, sub protecția amanților-eroi, care „tomberont du mur sur mes pages comme feuilles mortes, pour fumer mon récit.”¹⁵ Din liniștea celulei sale, în solitudinea viciului și departe de atrocitățile războiului de afară, Genet le închină ode tuturor celor aleși, celor demni de admirația sa. Închisoarea este privită drept un

¹⁰*Ibidem*, p. 236

¹¹*Ibidem*, p. 83

¹²Georges Bataille, *Suveranitatea*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 18

¹³Jean Genet, *Our Lady of the Flowers*, Grove Press, New York, 1991, Introduction by Jean-Paul Sartre, p. 2, „un deținut se lasă scufundat ca o piatră în adâncimile reveriei” (traducerea mea)

¹⁴*Ibidem*, p. 10, „flori încântătoare și întunecate” (traducerea mea)

¹⁵*Ibidem*, p. 16, „cad de pe pereți în paginile mele precum frunzele moarte, pentru a-mi fertiliza povestea” (traducerea mea)

spațiu misterios, solemn, asemănător unui confesional, în care sunt dezvăluite cele mai adânci secrete ale ființei.

Acesta își decorează pereții celulei cu zeci de imagini ale unor asasini executați, pe care îi venerază ca pe niște sfinți catolici, ce sunt aleși după următorul principiu: „Si je l'ai cloué mon mur, c'est qu'il avait selon moi, au coin de la bouche ou à l'angle des paupières, le signe sacré des monstres.”¹⁶ Faptul că trupul trădează semnele răului îl fascinează și stimulează pe Genet.

Mai mult, titlul romanului este dat chiar de numele unui asasin, *Notre-Dame des Fleurs*. Genet scrie *Notre-Dame des Fleurs* în onoarea crimelor acelor „merveilleuse éclosion de belles et sombres fleurs”¹⁷ și întru glorificarea acestora. Zguduită de asediul nemților ce bombardau împrejurimile, celula de la Fresnes, pe care o aseamănă unei grădini de mai, devine refugiul său, sanctuarul adorat în care își scrie cartea, sub protecția amanților-eroi, care „tomberont du mur sur mes pages comme feuilles mortes, pour fumer mon récit.”¹⁸ Din liniștea celulei sale, în solitudinea viciului și departe de atrocitățile războiului de afară, Genet le închină ode tuturor celor aleși, celor demni de admirația sa.

În distribuția romanului intră homosexuali, traficanți de droguri, travestiți, hoți mediocri, gangsteri, criminali, prostituate și pești din suburbiile Parisului. Rolurile principale sunt deținute de un travestit - Divine, alias Louis Culafoy, un pește - Mignon, alias Paul Garcia și Notre-Dame des Fleurs, alias Adrien Baillon. Romanul reprezintă călătoria lui Genet prin pegra pariziană, iar personajele sunt inspirate din amanții și amicii săi din viața reală. Din cele mai obscure zone ale societății, acesta construiește o lume de o frumusețe brutală, decadentă, ermetică.

Ca și în *Jurnalul unui hoț*, Genet instaurează o nouă ordine morală în care răul și criminalii sunt adorați. Mai mult, celula devine universul său, cel în care revine din exil (reprezentat de societatea care l-a repudiat) și în care își schimbă condiția: se transformă din tâlhar în scriitor. Aici, Genet este Creatorul, iar criminalii sunt sfinții ce i-au jurat credință. Așa cum inversează/răstoarnă ierarhiile tradiționale de valoare, la fel procedează și cu iconografiacatolică. Iar această extraordinară capacitate de a reorganiza lumea nu pare a putea fi pusă în aplicare într-un spațiu mai potrivit decât cel al închisorii.

Sartre a făcut o analogie între acest roman și cabinetul unui fetișist. Deschizându-l, observi, ca ordonate pe rafturi, obsesiile, idiosincraziile, plăcerile lui Genet. Divine, Mignon, Notre-Dame, Gabriel, Seck Gorgui, Roger, Mimosa, Alberto sunt personaje născute din dorințele lui Genet. Proiecții ale fanteziilor sale, aceste figuri au un singur scop: să se supună creatorului lor. Importanța lor este direct proporțională cu potențialul erotic deținut. Cu cât juisarea obținută este mai puternică, cu atât personajul este mai dens, mai „viu”. Acestor personaje ce aparțin în totalitate viselor, „Genet's desire gives them heat and light.”¹⁹

Notre-Dame des Fleurs este un melanj de amintiri și fantezii erotice, în care trădarea, răul, crima reprezintă necesități. Între senzațiile oferite de acestea și cele oferite de iubire/sacru nu există diferențe. Sacrul există în zonele profane prin excelență: austeritatea închisorii, colțurile întunecoase, cimitirul, vagoanele de marfă, camerele de hotel mizerabile.

¹⁶ Jean Genet, *Notre-Dame des Fleurs*, p. 14, „Dacă l-am lipit pe peretele meu este pentru că deține, după părerea mea, în colțul gurii sau în unghiul genelor, semnul sacru al monstrului.” (traducerea mea)

¹⁷ *Ibidem*, p. 10, „flori încântătoare și întunecate” (traducerea mea)

¹⁸ *Ibidem*, p. 16, „cad de pe pereți în paginile mele precum frunzele moarte, pentru a-mi fertiliza povestea” (traducerea mea)

¹⁹ *Idem*, *Our Lady of the Flowers*, Introduction by Jean-Paul Sartre, p. 7, „Dorința lui Genet le dă căldură și lumină.” (traducerea mea)

Din toate aceste spații se nasc frumusețea și iubirea. În spațiul protector al închisorii, Genet visează tocmai pentru a respinge realitatea exterioară, fiindcă acolo se simte, de fapt, captiv. Închizând ochii, creează o realitate idilică/ideală unde își poate pune în aplicare crezul estetic la baza căruia se află erotismul, ajungând să celebreze anarhia obscenă/sacră: „Crime destroys the illusion of purity and righteousness and prepares him for acceptance of himself in all his shame. With the strenght of that acceptance he is empowered to construct an ethos. That ethos is at once antisocial and authentic. Its very existential authenticity calls in question the wisdom of the normal ethos that expends its energy denying the natural authenticity and even, witness the murderous virtuousness of democracy in Asia, the efficaciousness of evil. To enforce our consciousness of that paradox Genet turns crime into a sacrament. [...] He builds an ethos of commandments of evil.”²⁰ Din celula-birou de lucru, acesta trasează principalele atribute ale noii moralități și legilor sale perverse. Iubirea pe care o poartă răului este realitatea lui Genet.

În *Querelle de Brest*, regăsim obsesia lui Genet pentru crimă și criminali. Ies în evidență două nume - Louis Menesclou și Felix Lamaitre - asasini condamnați la moarte la sfârșitul secolului XIX. Încă o dată, transgresiunea violentă se dovedește a fi crucială pentru creație. Violența este, fără îndoială, temelia operei sale. Nu numai că dedică scrierile sale unora dintre cei mai cruzi asasini, dar Genet se și identifică, în mare măsură, cu ei.

Personajul principal este Georges Querelle, un marinar cu trup herculean, criminal mândru și seducător ce exercită fascinație asupra tuturor celorlalte personaje din orbita sa. Iată, mai exact, cine este acest Georges Querelle: „Outre le bénéfice matériel qu’il en tirait, ses meurtres enrichissaient Querelle. Ils déposaient en lui une sorte de vase, de crasse dont l’odeur endolorissait son désespoir. De chacune de ses victimes il conservait quelque chose d’un peu sale: une chemise, un soutien-gorge, des lacets de chaussure, un mouchoir - objets constituant autant de preuves contre ses alibis et risquant de le perdre. Ces indices étaient les signes originels de sa splendeur, de sa réussite.”²¹ Actul criminal are caracteristicile unui act artistic, făptașul fiind un artist ce pregătește un număr periculos, o operă de artă, iar scena este prezentată în slow motion.

Criminalul nu ucide pentru a ucide, ci pentru a ajunge la ființa criminalului, iar Querelle dorește crima, ucide pentru a ajunge la sinele său, dar și pentru a simți fiorii fierbinți ai crimei ce curg prin venele sale, hrănindu-l. Haloul format de aceste fapte în jurul său îl înfrumusețează, îi oferă putere, un mijloc de dominație. Iar amuletele păstrate reprezintă dovada superiorității sale. Ni-l putem imagina pe Genet sedus de protagonistul său, care își face apariția dinspre linia orizontului, unde cerul atinge marea, exact ca în descrierea oamenilor mării din primele rânduri ale romanului. Angoasa în fața mării dezlănțuite, de fapt,

²⁰ Peter Michelson, *Speaking the Unspeakable: A Poetics of Obscenity*, State University of New York Press, 1993, p. 157, „Crima distruge iluzia purității și corectitudinii și îl pregătește pentru a se accepta în toată rușinea sa. În lumina acestei descoperiri, deține forța de a crea un etos. Acel etos este antisocial și autentic, deopotrivă. Însăși autenticitatea sa existențială aruncă îndoiala asupra înțelepciunii etosului normal ce își risipește energia negând autenticitatea naturală și chiar, martoră la virtuozitatea criminală a democrației asiatice, eficacitatea răului. Pentru a ne întări conștiința acetui paradox, Genet transformă crima într-un sacrament. [...] Construieste un etos pe poruncile răului.” (traducerea mea)

²¹ Jean Genet, *Querelle de Brest*, Éditions Gallimard, 1953, pp. 19-20, „Pe lângă beneficiile materiale oferite de crimele sale, Querelle era îmbogățit de acestea în alte moduri. Depozitau în ele un fel de mâl vâscos, iar duhoarea răspândită avea rolul de a-i adânci disperarea. De la victimele sale păstra ceva puțin murdar: un chilot, un sutien, șireturi, o batistă - obiecte ce-i distrugeau alibiurile și-l condamnau. Aceste vestigii erau dovezi de prim rang ale splendorii sale, ale triumfurilor sale.” (traducerea mea)

jubilația în fața acestei striviri reprezintă o ipostază a sublimului. Aceasta este exact poziția adoptată de autor cu privire la rău/violență și erotism.

Genet îl investește Querelle cu capacitatea de a performa un ritual sacru, înfățișându-l cuprins de dorința de a ucide, o dorință carnală ce-l transfigurează. Cu înfrigurare religioasă, ceremonialul, învăluit într-o ceață groasă și umedă, se desfășoară într-o „capelă”, spațiu sacru (aici merită menționată analogia lui Susan Sontag: scrierile lui Genet pot reprezenta echivalentul literar al interioarelor unor biserici baroce din Munchen). Acest ceremonial poate fi interpretat ca sacrificiu religios comparat de Georges Bataille în *Erotismul* cu acțiunea erotică prin faptul că ambele dizolvă ființele participante dezvăluindu-le continuitatea. În clipa morții violente a lui Vic, se produce o ruptură în discontinuitatea sa. Elementul revelat de moartea sa este chiar sacral, continuitatea ființei dezvăluită lui Querelle într-un rit solemn.

De la o pagină la alta, registrul masacrelor/cuceririlor sale se lărgeste, iar în aceasta constă unicitatea sa, dovada propriei existențe suverane și superioritatea în fața tuturor celorlalte personaje. Toate acestea fac din Querelle reprezentantul acelei noi ordini morale, ale cărei linii principale au fost trasate mai sus. Către final, acesta devine un Jean-Baptiste Grenouille, colecționarul florilor/miresmelor mortuare: „Querelle avait apprivoisé la nuit. Il avait su se rendre familiers toutes les expressions de l'ombre, peupler les ténèbres des monstres les plus dangereux qu'il portait en lui-même. Il les avait ensuite vaicuns par des profondes aspirations d'air par le nez. Maintenant la nuit, sans lui appartenir tout à fait, était soumise. Il s'était habitué à vivre dans la compagnie répugnante de ses crimes dont il tenait une sorte de registre d'une format minuscule, un registre des massacres, qu'il nommait pour lui seul: <<mon bouquet de fleurs du pavé>>.”²²

Iată, pe scurt, călătoria fascinantă a acestui scriitor francez atât de enigmatic și complex, începută într-un moment de criză profundă, factor declanșator pentru viitoarele experiențe-limită, îndepărtarea de normele societății franceze și conturarea crezului artistic. L-am urmărit în căutarea răului transformat în aventură estetică, de-a lungul metamorfozelor sale, pentru ca, în cele din urmă, să-l vedem descoperind sensul existenței: dobândirea condiției excepționale a sacralului prin abjecție.

Acknowledgements

This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government.

BIBLIOGRAPHY:

- Bataille, Georges, *Erotismul*, Editura Nemira, București, 2005
 Bataille, Georges, *Suveranitatea*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004
 Genet, Jean, *Jurnalul unui hoț*, Editura Pandora-M, Târgoviște, 2002
 Genet, Jean, *Notre-Dame des Fleurs*, Décines: L'Arbalète, 1948
 Genet, Jean, *The thief's journal*, Grove Press, New York, 1994
 Genet, Jean, *Querelle de Brest*, Éditions Gallimard, Franța, 1953

²²*Ibidem*, p. 195, „Querelle era un îmblânzitor al nopții. Se familiarizase cu toate expresiile întunericului, populase umbrele întunecate cu cei mai periculoși monștri pe care-i purta înăuntru. Apoi îi alungase trăgând adânc aer prin nări. Noaptea, deși nu-i aparținea în întregime, se supunea ordinilor sale. Se obișnuise să trăiască în compania repugnantă a crimelor sale și ținea un mic registru, un catalog al masacrelor pe care îl numea doar pentru sine: <<buchetul meu de flori mortuare>>.” (traducerea mea)

Michelson, Peter, *Speaking the Unspeakable: A Poetics of Obscenity*, State University of New York Press, 1993

Sartre, Jean-Paul, *Saint Genet: actor and martyr*, Heinemann, London, 1988

White, Edmund, *Genet. A biography*, Vintage, New York, 1993

White, Edmund(ed), *The selected writings of Jean Genet*, Ecco Press, 1993

GRIGORE VIERU, AS GENOTEXTUAL CULTURAL AGENT

Igor Ursenco, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The present communication aims at creation of the Bessarabian poet Grigore Vieru in the broader context of the unique phenomenon of Intertextuality disseminated along the Romanian literature. The very genotextualisation thus appears as a unhackneyed poetical corpus, the cultural mechanism of which necessarily includes various psychoanalytical elements of domestication and foreignisation

Keywords: *intertextuality, Grigore Vieru, domestication, forenisation, genotextualisation, The Bessarabian poetry in the broader Romanian literary context*

Despre creația poetului basarabean Grigore Vieru continuă să se vorbească preponderent cu o anumită doză de „susceptibilitate semănătoristă / pășunistă” plauzibilă. În același timp, așa-zisul tradiționalism funciar propriu creației sale ilustrează prin excelență definiția contradictorie a liricii în general, o „intersecare a ceea ce scrie de secole cu ceea ce încă nu a fost vreodată spus”¹. Pentru a fi onești până la capăt, nu altfel se întâmplau lucrurile și cu predecesorii săi, pe unii dintre care poetul basarabean șaizecist i-a frecventat cu pasiune uneori devotă. De exemplu, poezia „De-aș avea” – debutul oficial al tânărului Mihai Eminescu în revista orădeană „Familia” (9 martie 1866) – de departe e recunoscută drept imitație după una dintre „Doinele” culese de seniorul Vasile Alecsandri, și ea o pastişă a unui text folcloric rămas anonim. Motiv tocmai bun să-i dăm dreptate unei excelente cunoscătoare a liricii europene cum este Lidia Ghinzburg: „transformarea cuvântului are loc doar într-un context poetic. (...) Anume contextul este cheia pentru receptarea cuvântului; e cel care îngustează cuvântul, propulsându-l, dinamizându-i unele calități în detrimentul altora și, în același timp, extinde cuvântul impregnându-i straturile de asocieri nebănuite.(...) Contextul este o structură, pe când poemul se desfășoară în timp. Valorile sale sunt concrescute, semantica se dezvăluie treptat”². Iată de ce putem afirma, în urma cercetătoarei ruse, că „slova lirică este un concentrat de poeticitate” doar în măsura în care suntem de acord că forța acesteia „se pregătește îndelung, uneori pe parcursul unor secole de receptare a poeziei. Înafara tradiției nu există artă, dar nu există niciun alt fel de artă în care tradiția să fie atât de intensă, refractară și persistentă așa ca în domeniul liricii”³.

Preluând din opera lui Dante Alighieri noțiunea de „timp” înțeles ca „act sincron”, poetul evreu de expresie rusă Osip Mandelștam merge mai departe pentru a afirma că „poezia nu este parte a naturii, – fie și cea mai bună, selectată metodic – ci cu o uimitoare *autonomie* se strămută într-un câmp de acțiune nou, extradimensional”⁴. Or, starea aceasta era surprinsă, deja pe teren românesc, de către Nichita Stănescu în poezia sa „Lecția de citire”:

„Încerc să recompun o frază

¹Лидия Гинзбург, „О лирике” (О преемственности поэтических задач и устойчивости поэтических традиций), Москва-Ленинград, 1964, издание второе, дополненное, Издательство „Советский Писатель”, Ленинградское Отделение, Ленинград, 1974

²Idem

³Ibidem

⁴Осип Мандельштам, Разговор о Данте, http://rvb.ru/mandelstam/slovo_i_kultura/01text/01text/13.htm

dar timpul meu preschimbă scrisul”.

La această observație trebuie adăugată și evidența că nu doar Grigore Vieru se pomeniște în arhetipala „situație Baudelaire”⁵, pe care Paul Valéry o remarcă în prefațarea cărții „Les fleurs du mal”: „Poeții iluștri și-au împărțit demult cele mai bogate provincii ale domeniului poetic între ei. În consecință, eu am de gând să fac altceva”. Cu alte cuvinte, pentru a-și crea propria estetică artistul pornește de la o limită culturală colectivă pentru a depăși un taboo autoimpus.

Și aici pare să intre în acțiune așa presupusa luptă valabilă pentru toate egourile lirice, indiferent de timp și spațiu, și pe care propun să o denumim „Domesticare *versus* forenizare genotextualizată”. Așa cum poetul rus Vasily Jukovsky, congener cu Alexandr Pușkin, în perioadă afirma fără niciun pic de ambiguitate legat de „natura creativității proprii”: „La mine totul e preluare și, cu toate acestea, totul e al meu”. Potrivit unui comentator atent al clasicului rus, „Pușkin nu se opunea doar unui anume dintre contemporani, ci multor dintre aceștia, tinzând la modul general să umbrească orice poet al generației sale. Creația pușkiniană reprezintă o alternativă la toate alternativele care existau în poezia romantismului rusesc din perioada 1820-30 în varianta opțiunilor individuale și a idiosistemelor disponibile”⁶. Acest rol de *primus inter pares* asumat conștient, după opinia lui Igor Smirnov „îi atribuie lui Pușkin în jocul intertextual (al literaturii ruse – n.m.) rolul de hăițăș sau de vânător mereu pe fază la apariția unui text străin. Pușkin nu a fost atât de mult vestitorul noului, al fără precedentului, cât a perfectat cele scrise deja (legat de romantismul rusesc și internațional)”⁷.

Fără a insista neapărat pe „complexul castrațional” sugerat de cercetătorul rus, în schimb putem afirma că Grigore Vieru se pliază plauzibil portretului-robot făcut de acesta: „Optimizându-și sursele de inspirație, Pușkin lărgiște metodic volumul realității deja modelate de către predecesori și, de regulă (dar nu întotdeauna) operează modificări mult mai complexe pe *conținutul intențional* al textelor străine (mai exact raporturile dintre obiectele reprezentate)”⁸.

Pentru a ne convinge e suficient să comparăm pentru început cele trei poeme anterioare (semnate, respectiv, de către doi poeți predecesori și unul contemporan) ce abordează, polifonic-intertextual, tema creștină a „Maicii cu Pruncul”, accesibile se pare lui Vieru deja la ora când se hotărâse cum să pună pe hârtie propria variantă artistică:

George Coșbuc, În seara de Crăciun	Octavian Goga, Mama	Ioan Alexandru, Mama	Grigore Vieru, Autobiografică
Afară ninge liniștit, În casă arde focul; Iar noi pe langă	E plin în jur de noi muzeul, Și pare-un templu minunat, În care mii de robi ai vieții	Măicuță scumpă-aș vrea în jurul tău	Mama mea viața- ntreagă A trăit fără bărbat.

⁵Paul Valéry, *Variety: Second Series*, New York: HBJ, 1938, http://supervert.com/elibrary/charles_baudelaire/the_position_of_baudelaire

⁶Игорь Смирнов, Психодиахронология: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней, http://www.e-reading.club/chapter.php/1022841/25/Smirnov_-_Psihodiahronologika_Psihoistoriya_russkoy_literatury_ot_romantizma_do_nashih_dney.html#n_72

⁷Idem

⁸Idem

mama stând, Demult uitarăm jocul. E noapte, patul e făcut, Dar cine să se culce? Când mama spune de Iisus Cu glasul rar și dulce. Cum s-a născut Hristos în frig, În ieslea cea săracă, Cum boul peste el sufla Căldură ca să-i facă. Cum au venit la ieslea lui Păstorii de la stână Și îngerii cântând din cer, Cu flori de măr în mână.	Vin să se spele de păcat. Sunt călători din largul lumii, Ce-au pribegit pe ocean, Să-și scalde ochii în lumina Din pânzele lui Tizian. Stau toți cu mintea- ngenuncheată Și-i mut cucernicul popor, Eternitatea prinsă-n cadre Își poartă sfântul ei fior. Învins de taina mare-a clipei, Se-nchină sufletul supus În fața veșnicei icoane Cu răstignirea lui Isus. Ce blând se uită chinuitul De sub cununa lui de spini, Lumina resemnării mute E scrisă-n ochii lui senini. Nu-L dor piroanele din carne, Zâmbește pașnic, iertător, El știe că de veci învie Acei ce pentru alții mor. La poala crucii e Maria, Și-n chipul ei, nespus de trist, A zugrăvit un chin sălbatic Penelul meșter de artist. Ea-și frânge mâinile și geme, În gândul ei a-ncremenit: Nu Dumnezeu, care-nvie, Copilul ei, care-a murit. O văd și mă întreb, pe gânduri, De rostul nepătrunsei firi: De ce și chinul unei mame E-n prețel unei mântuiri? O văd și simt în suflet patimi Din traiul nostru măsurat, Toți răstigniții mici ai sorții Pe rând, în minte, mi s- abat... Și stau pierdut... În jur de	Să fac un țarc de milă și luminează Să bat în aur palid chipul tău Ca în Ardeal de-a pururi să rămână Valeria martira din Bizanț Lăsatu-ți-a un nume pe măsură Cu ochi căprui și mari încercănați Și-un grai blajin în cuvioasa gură Frunte înaltă păr cârlionțat Pe sub năframa neagră transilvană În spate porți perechea de desagi Cu-o prescură-n ei și cu-o icoană În luminișul codrului te văd Într-un amurg de toamnă pe cărare Spre satul tău de baștină grăbești Cu-n prunc de mână și cu-o lumânare Un vultur te-a vestit în țintirim Că tata-bun e pregătit de cale Și stăruie nainte de-a pleca Să odihnească-n lacrimile tale.	Singurei eram în casă Ploi cu grindină când bat. Mama mea viața- ntreagă, Stând la masă, ea și eu, Se așază între mine Și Preabunul Dumnezeu. Oh, și crede-așa într-însul, Că-n albastru văzul ei Chipul Lui de pe icoană Se străvede sub scânteii. Și eu țin atât la mama, Că nicicând nu îndrăznesc Dumnezeul din privire Să mă vâr să-l mâzgălesc.

	mine Se schimb-al oamenilor val... (...) Ce-o fi făcând acum o mamă Acolo-n satul din Ardeal?		

Așa cum se vede și cu ochiul neînarmat (estetic vorbind), anume Vieru ieșe câștigătorul confruntării estetice dintre „arhaiști și inovatori” (Iury Tyneanov), chit că „mitul cristic” elaborat la poetul șaizrcist de peste Prut în cheie autobiografică atinge valențe artistice lipsă în creația autorilor emulați de acesta.

Propun să urmărim mai jos o altă bătălie câștigată, artistic și ideologic, de către Vieru în fața congenerului său ieșean Labiș. Deși ambii poeți apelează la un imaginar inconștient similar (Condiția Maternității, simbol al „Grădinii Veșnice”/ „Fecundării Perpetue”), narațiunea lirică adoptată de primul în marjă cosmică ocupă toate locurile de pe podium. Dacă ar fi să vizualizăm filmele celor două texte, la final am putea rămâne convinși că ambele Mame parcurg calea reversibilă a Tinereții. Doar că scenariul lui Vieru beneficiază în plus și de încadrarea fizică a Naratorului care își alterează negativ configurația fiziologică (îmbătrânește, de exemplu), compensându-i astfel tinerețea mamei, moment artistic imposibil la poetul Labiș:

Nicolae Labiș, Mama	Grigore Vieru, Mi-e dor de tine, mamă
N-am mai trecut demult prin sat și-mi spune Un om ce de pe-acasă a venit Cum c-a-nflorit la noi mălinul Și c-ai albit, mămucă, ai albit Alt om mi-a spus c-ai stat la pat bolnavă. Eu nu știu cum să cred atâtea vești, Când din scrisori eu văd precum matală Din zi în zi mereu întinerești.	Sub stele trece apa Cu lacrima de-o samă, Mi-e dor de-a ta privire, Mi-e dor de tine, mamă. Măicuța mea: grădină Cu flori, cu nuci și mere, A ochilor luminează, Văzduhul gurii mele! Măicuțo, tu: vecie, Nemuritoare carte De dor și omenie Și cântec fără moarte! Vânt hulpav pom cuprinde Și frunza o destramă, Mi-e dor de-a tale brațe. Mi-e dor de tine, mamă. Tot cască leul iernii Cu vifore în coamă, Mi-e dor de vorba-ți caldă, Mi-e dor de tine, mamă. O stea mi-atinge fața Ori poate-a ta năframă, Sunt alb, bătrân aproape, Mi-e dor de tine, mamă.

Iată și un exemplu similar din literatura rusă (ce abordează tema „Poetului”), cu mențiunea că imitatorul (Alexandr Pușkin) avea să devină peste ani „Clasicul”, pe când maestrul pastîșat (Dmitry Venevitinov) va rămâne un anonim pentru majoritatea publicului cititor rusofon:

Дмитрий Веневитинов, «Поэт» (1826)	Александр Пушкин, «Поэт» (1827)
Тебе знаком ли сын богов, Любимец муз и вдохновенья? Узнал ли б меж земных сынов Ты речь его, его движенья? — Не вспыхив он, и строгий ум Не блещет в шумном разговоре. Но ясный луч высоких дум Невольно светит в ясном взоре. Пусть вокруг него, в чаду утех, Бунтует ветреная младость, — Безумный крик, холодный смех И необузданная радость: Все чуждо, дико для него, На все безмолвно он взирает. Лишь что-то редко с уст его Улыбку беглую срывает. Его богиня — простота, И тихий гений размышленья Ему поставил от рожденья Печать молчанья на уста. Его мечты, его желанья, Его боязни, ожиданья — Все тайна в нем, все в нем молчит В душе заботливо хранит Он неразгаданные чувства: Когда ж внезапно что-нибудь Взволнует огненную грудь, — Душа, без страха, без искусства, Готова вылиться в речах И блещет в пламенных очах. И снова тих он, и стыдливый К земле он опускает взор, Как будто б слышал он укор За невозвратные порывы. О, если встретишь ты его С раздумьем на челе суровом, — Пройди без шума близ него, Не нарушай холодным словом Его священных, тихих снов! Взгляни с слезой благоговенья И молви: это сын богов, Питомец муз и вдохновенья!	Пока не требует поэта К священной жертве Аполлон, В заботы суетного света Он малодушно погружен; Молчит его святая лира; Душа вкушает хладный сон, И меж детей ничтожных мира, Быть может, всех ничтожней он. По лишь божественный глагол До слуха чуткого коснется, Душа поэта встрепет, — Как пробудившийся орел. Тоскует он в забавах мира, Людской чуждается молвы, К ногам народного кумира Не клонит гордой головы; Бежит он, дикий и суровый, И звуков и смятенья полн, На берега пустынных волн, В широкошумные дубровы...

Trebuie de menționat că, în alt context cultural, evenimentele ontologice similare (cu motivul „mama văduvă”, „fiul plecat ireversibil” etc.) identificate într-un text pastişat (Ucenicul Vieru *versus* Maestrul Coşbuc) declanșează „situații arhetipale” dintre cele mai diferite. E de observat cum Naratorul-Adult la Coşbuc e umbrat de Naratorul Triplu la Vieru: Adult, Adolescent și Copil (o materializare artistică plauzibilă din perspectiva „analizei tranzacționale”⁹):

George Coşbuc, Mama	Grigore Vieru, Casa mea
Pe malul apei se-mpletesc Cărari ce duc la moară - Acolo, mamă, te zăresc Pe tine-ntr-o căscioară.	Și vei tace lung cu mine Cu văz tulbur și durut Casă văduvă și tristă De pe margine de Prut.
Cu tine două fete stau Și torc în rând cu tine; Sunt încă mici și tată n-au Și George nu mai vine.	Grigore Vieru, Cămășile
	A fost război. Ecoul lui Și-acum mai este viu. Cămăși mai vechi, mai noi Amară amintire de la fiu. De-atâtea ori fiind Pe la izvor spălate S-a ros de-acum uzorul Și, alb, bumbacul S-a rărit în spate Și nu le-a îmbrăcat de mult Feciorul. Cămăși mai vechi, mai noi A fost război.
Un basm cu pajuri și cu zmei Începe-acum o fată, Tu taci și-ascuți povestea ei Și stai îngândurată.	Grigore Vieru, Cântecul pușorului de melc
	S-a stins soarele cel bun, Eu mă culc, povești îmi spun. Dar nici una nu-i frumoasă... Greu e singurel în casă!
... O, nu ! Nu-i drept să te-ndoiești! La geam tu sari deodată, Prin noapte-afară lung privești - - „Ce vezi?” întreab-o fată. - „Nimic... Mi s-a parut așa!”	Ci maica lui De ani prea lungi de-a rândul Tot vine la izvoare: Ea și gândul.

⁹ Eric Berne, Analiza tranzacțională în psihoterapie, București, Editura Trei, 2011

Și jalea te răpune, Și fiecare vorbă-a ta E plâns de-ngropăciune.	
Într-un târziu, neridicând De jos a ta privire: - „Eu simt ca voi muri-n curând, Că nu-mi mai sunt în fire... Mai știu și eu la ce gândeam? Aveți și voi un frate... Mi s-a părut c-aud la geam Cu degetul cum bate”.	Și iar luând cămășile în poală, De cum ajunge sâmbăta, Le spală.
Dar n-a fost el!... Să-l văd venind, Aș mai trăi o viață. E dus, și voi muri dorind Să-l vad o dată-n față. Așa vrea poate Dumnezeu, Așa mi-e datul sorții, Să n-am eu pe băiatul meu La cap, în ceasul morții!	Căci mâine Fac băieții horă-n sat, Și fete multe-s: Câte-n flori albine. Și-atunci băiatul ei, cel drag băiat, Cu ce se-mbracă, bunul, Dacă vine?

În mod evident, repartizarea textului pe coloana din dreapta poate părea subiectivă, dar ceea ce contează în materialul de față este complementaritatea genotextuală care luminează mecanismul intertextualității psihanalitice. Or, în cazul lui Grigore Vieru „coplexul înaintașilor” este unul benign, de vreme ce își asumă în mod public crezul estetic („Locuiesc la marginea unui cântec”) în urma lui Lucian Blaga („Locuiesc într-un cântec de pasăre”) sau Nichita Stănescu („Locuiesc într-un ochi de pasăre”), să zicem. Pentru contrast, invocăm mărturisirea scriitorului vâlcean Felix Sima¹⁰: „după ce citeam un grupaj de poeme semnate Nichita Stănescu, nu puteam să mai scriu câțva timp nimic. Scrisese el, acolo, tot ce aș fi vrut să scriu și eu... Îmi secau versurile toate/ Ca dintr-o capră fără lapte. Orice cuvânt rostit sau scris despre Nichita Stănescu – devenea Poezie. Aripile Poeziei sale erau, de pe atunci, mult mai întinse decât aripile înseși ale Vieții”.

Trebuie să admitem că mecanismul de domesticare și/sauforenizare genotextualizată la Vieru cumulează valențe inedite, de vreme ce presupusa intimidare devine ... intimitate creatoare pură. În exemplul ce urmează – rămânând la tematica maternă – se remarcă nu doar similitudini la nivel tematic, lexical sau onomasiologic (de la *semn* la *semnificație*), ci inclusiv prozodic (piciorul metric identic și ritmul asimetric din ultimul vers) la cei doi poeți congeneri de pe ambele maluri de Prut:

Nichita Stănescu, Cea mai scumpă de pe lume	Grigore Vieru, Mama
Spune-mi care mamă-anume Cea mai scumpă e pe lume?	Foicică dulce poamă Toată lumea are mamă,
Puii toți au zis de păsări, Zarzării au zis de zarzări, Peștișorii, de peștoaică,	Melcul, iedul, ursulică, Puiul cel de rândunică.

¹⁰Vatra Veche, Serie veche nouă, Anul VI, nr. 3(63), martie 2014, p. 11

Ursuleții de ursoaică, Tigrișorii de tigroaică, Mânjii toți au zis de iepe, Firul cepii-a zis de cepe, Nucii toți au zis de nucă, Cucii toți au zis de cucă, Toți pisoi de pisică, Iară eu de-a mea mămică.	Fuge noaptea și dispare La tot puiul bine-i pare Că din nou e dimineată Și-și vede mama la față.

Câtă vreme nu devine obsesie estetică, emularea în artă depășește tentațiile plagiatului și poate fi un bun fertilizator cultural pentru orice talent organic. Ca dovadă e și relatarea editorului revistei chișinăuene pentru copii „Alunelul” legată de concursul „Scriem poezii cu Grigore Vieru”. Ideea celor zece începuturi de poezii marca Vieru a atras după sine (sic!) 1.700 de finaluri semnate de elevi basarabeni cu sensibilitate estetică¹¹. Iată câteva mostre:

Pe cel pod

Pe cel pod – pe curcubeu –

Cine trece?

Dumnezeu?

Trece Dumnezeu cu cînste

Să ne spună vorbe sfinte.

(Diana Răilean, cl. 3, comuna Cotova, raionul Drochia),

Dacă florile

Dacă florile-ar umbla

Ca și noi la școală,

N-ar purta fundițe, zău!

Le au de la Dumnezeu.

(Vlada Ploșniță, cl. 3, comuna Talmaz, raionul Ștefan-Vodă),

Nimic nu se amână

Nimic nu se amână –

Mama, Limba cea Română.

Și niciunul din dușmani

N-o să ni le ieie iar.

(Marin Habuleac, cl. 3 „Pas cu pas”, comuna Cuhureștii de Jos, raionul Florești).

O lecturare și superficială a textelor relevă sudura aproape perfectă a conținutului și formei, dar nu rezultă, cum era de așteptat, cu un dialog polifonic. Dimpotrivă, cititorul familiarizat cu stilul recognoscibil al lui Grigore Vieru nu poate ignora o anumită doză de uzură stilistică și abordare fenomenologică vetustă, perpetuată acum iată printr-o generație poetică în cerștere. De unde și pericolul major pentru experiența inedită trăită de tinerii condeieri: să se cantoneze într-o tematică impersonală, ce nu îi caracterizează ca individualitate distinctă, ori să creadă necondiționat în realitatea mitului creat în jurul lui

¹¹ Victor Prohin, Ca un Făt-Frumos, <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=275>

Grigore Vieru în calitatea sa de „Făt-Frumos născut din lacrima neamului”¹². Or, de aici și până la cultul personalității nu e decât un pas, iar așa-zisa „justiție eminesciană”¹³ invocată de însuși poetul vizat să revină implacabil ca un boomerang chiar asupra emițătorului.

BIBLIOGRAPHY:

în română și engleză

Berne, Eric, Analiza tranzacțională în psihoterapie, București, Editura Trei, 2011

Prohin, Victor, Ca un Făt-Frumos, <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=275>

Valéry, Paul, Variety: Second Series, New York: HBJ, 1938, http://supervert.com/elibrary/charles_baudelaire/the_position_of_baudelaire

Vatra Veche, Serie veche nouă, Anul VI, nr. 3(63), martie 2014

în limba rusă

Гинзбург, Лидия. „О лирике” (О преимуществах поэтических задач и устойчивости поэтических традиций), Москва-Ленинград, 1964, издание второе, дополненное, Издательство „Советский Писатель”, Ленинградское Отделение, Ленинград, 1974

Мандельштам, Осип, Разговор о Данте, http://rvb.ru/mandelstam/slovo_i_kultura/01text/01text/13.htm

Смирнов, Игорь, Психодиахронология: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней, [http://www.e-reading.club/chapter.php/1022841/25/Smirnov - Psihodiakhronologika Psihoistoriya russkoy literatury ot romantizma do nashih dney.html#n_72](http://www.e-reading.club/chapter.php/1022841/25/Smirnov_-_Psihodiakhronologika_Psihoistoriya_russkoy_literatury_ot_romantizma_do_nashih_dney.html#n_72)

¹²Idem

¹³Antologicul său crez „De avem sau nu dreptate/ Eminescu să ne judece!” provoacă, pe bună dreptate, reacții adverse, chiară dacă între timp a reușit să devină refrenul popular unui cântec patriotic basarabean

HISTORIANS AND LITERARY HISTORIES IN POST-COMMUNIST ROMANIA. AN INTRODUCTION

Roxana Oana Mîndru, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: From its inception, the path taken by the Romanian literary history can be easily followed in the existing cultural context and we can manage with a high degree of certainty to establish a series of key moments in this history, even during the changing points caused by major political and cultural events. Usually connected to the names of great personalities of the Romanian culture and literature, from Nicolae Iorga to Mihail Dragomirescu and from Eugen Lovinescu to George Călinescu, one of the main characteristics of the Romanian literary history is its versatility. The literary canon present in one historical period or another does not influence it in any decisive way. Romanian literary history is ultimately the work of those who write it, of the Romanian literary historians, critics and cultural figures, more than the product of an era or of a literary trend or movement that existed at one point or another. Nonetheless, the influences of all these previously mentioned aspects are not inexistent, more so because these aspects can profoundly mark the quill of those who write literary history. Given the context, this study is proposing a short introduction into the researching the people that wrote literary history in post-communist Romania and the ways they did it. Following the social and cultural context and the personalities that wrote in this period, as well as the literary periods covered by the histories that were published during this time frame, ultimately, the purpose of this study is to discover if a new way of writing literary history has come to exist after 1989 and if proven so, what are roughly the characteristic of this new way.

Keywords: *literary history, post-communism, politic, contemporary, chronicle*

Istoria literară românească își are din păcate începuturile umbrite de lipsa unor documente scrise clare. Situatia acestor începuturi este diferită în funcție de autorul care scrie, de epoca în care scrie acesta și mai ales de personalitatea acestuia. În general, abordările privind începuturile istoriei literare românești sunt două. Pe deoparte, îl avem pe Nicolae Iorga (și pe exegeții săi), autor al unei istorii culturale mai degrabă decât o istorie literară pură și care situează punctul de start al literaturii române în literatura populară. Iorga pornește de la poezia populară, socotind folclorul și operele transmise prin viu grai ca fiind adevăratul punct de început al literaturii române și dând întâietate poeziei în fața prozei. Literaturii folclorice orale, el îi succede literatura religioasă, legând astfel istoria literaturii române de istoria scrierilor și mai apoi a primelor tipărituri religioase și deci de mănăstiri ca centre reprezentative de cultură.

Cealaltă abordare privind originile literaturii românești, inițiată de Mihail Dragomirescu și devenită apoi abordarea standard odată cu Eugen Lovinescu și mai ales cu George Călinescu, leagă aceste origini de primul document scris în limba română, cu caractere chirilice, pe care îl avem la dispoziție și anume *Scrisoarea lui Neacșu de la Câmpulung*. Putem deci spune că această problemă inițială a punctului din care se cercetează istoria literaturii române, a fost rezolvată încă de la începutul secolului XX, odată cu evoluția conceptului de istorie literară de la acela de parte componentă a istoriei culturale la cel de disciplină de sine stătătoare, aflată în permanentă și strânsă legătură cu critica literară și căreia i se adaugă un aspect de apreciere estetică.

Istoriile lui Lovinescu sau Călinescu, deși recunosc valoare de izvor de informații a lucrărilor lui Nicolae Iorga, în special în ceea ce privește literatura românească veche, se îndreaptă într-o direcție nouă. Scopul acestora este de a face nu numai o enumerare a autorilor

și a operelor lor sau doar o raportare a acestora la epoca în care ei scriu, dar și o valorizare a operelor, o separare a valorilor de non-valori pe baza unor criterii estetice și a locului pe care acestea îl ocupă într-o diagramă a tensiunilor literare ale unei epoci sau alteia¹.

În ceea ce privește tendințele manifestate în istoria literară românească în trecutul recent, ne este imposibil să creionăm aceste tendințe literare și istoric literare de după 1989, fără a arunca o privire în adâncul a ceea ce se întâmplă în acest domeniu încă din anii 1960. Se desprinde pe acest fond figura lui Nicolae Manolescu. Cronologic, acesta debutează publicistic în 1966 cu volumul *Lecturi infidele*. 1968 vede apariția a două volume, pe deoparte *Metamorfozele poeziei*, un studiu deosebit de valoros, de sinteză a poeziei interbelice românești, iar pe de altă parte îi apare volumul *Poezia româna modernă de la George Bacovia la Emil Botta. Antologie*, volum care va fi însă retras din librării la scurt timp de la apariție și distrus. Volumul în cauză va fi re-editat abia după 1990. În 1970 va fi publicată o reluare și o completare a tezei sale de doctorat, sub titlul *Contradicția lui Maiorescu*. Volumele publicate în 1986, monografia critică *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu* și ceea ce va consacra monografiile atipice în stil manolescian *Sadoveanu sau utopia cărții*, marchează un punct de cotitură în scrierile lui Manolescu, și o concentrare a atenției sale aproape obsesive pentru romanul românesc și evoluția acestuia².

Aceste două volume publicate în 1986 vor fi, într-un fel, punctul de pornire pentru cele trei volume publicate între 1980 și 1983 sub titlul *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. Andrei Terian, în volumul său apărut la Editura Muzeului Național al Literaturii Române, în 2013, sub titlul *Critica de export*, considera aceste eseuri ale lui Manolescu drept fiind unul dintre scrierile critice românești care pot fi distribuite cu succes în afară, deoarece cuprind o viziune globală asupra romanului românesc și o încercare de încadrare a acestuia în cadrul unor tendințe mai mari, europene sau chiar globale, mai degrabă decât o viziune pur regională sau chiar națională. Aceste eseuri sunt, crede Terian, poate cele mai cuprinzătoare sinteze privind romanul românesc³.

Manolescu consacră în aceste trei volume o nouă tipologie a romanelor românești, preluată în linii mari de la academicianul american Wayne C. Booth din *Retorica romanului a acestuia*, considerând că există trei vârste în istoria romanului românesc. El preia tipologia coloanelor grecești pentru a denumi aceste trei vârste, numind astfel vârsta dorică, vârsta ionică și vârsta corintică. În prima vârstă, Manolescu introduce romanele clasice și pe cele realiste sau omnisciente, asociindu-le coloanei grecești dorice, uimitoare prin simplitate și durabilitate. Vârstei ionice, o vârstă care continuă să consacre frumusețea în durabilitate și consistență, dar care își adaugă și o parte ornamentală prin capitelul în formă de papyrus, îi corespunde romanul la persoana I. Romanele lui Camil Petrescu sunt definitorii dar nu singulare în această categorie.

În fine, vârsta corintică caracterizată de un bogat stil ornamental dus aproape până la o supraîncărcare a formelor, este apanajul romanului postmodern, de la Nicolae Breban la Augustin Buzura și de la Constantin Țoiu la Ștefan Agopian.

Între 1977 și 1981, îi apar șapte volume de *Teme*, care cuprind eseuri și critic-fiction. În 1995 publică *Cărțile au suflet*, care reia o serie din ideile din *Teme*.

¹ George Călinescu, *Literatură și contemporaneitate*, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 54.

² Laszlo Alexandru, *Criticul literar Nicolae Manolescu*, Editura Dacia, Cluj 2003; ediția a doua, revăzută și adăugită, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 29.

³ Andrei Terian, *Critica de export*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013, pp. 123-126.

Se remarcă la Manolescu o tendință de reluare a vechilor idei prin republicare și revizuirea continuă a unor volume. În aceeași categorie se încadrează a doua ediție din *Despre poezie*, reluată în 1987, în care face o introducere profundă în analiza poeziei cu toate speciile literare ale acesteia. În același spirit publică a treia ediție la *Contradicția lui Maiorescu* în 2000⁴.

Însă meritul lui Manolescu în ceea ce privește istoria literaturii române este acela de a fi publicat după 1989 volumele de *Istorie Critică a Literaturii Române*. Primul volum, apărut în 1990, leagă istoria literaturii române de primele scrieri în limba române, odată cu *Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung*. Se întinde apoi pe perioada romantismului timpuriu și a literaturii post-pășoptiste, la Hasdeu și Alexandru Odobescu. Acest prim volum se încheie cu capitolul dedicat romanului postpășoptist. În 1999 apare *Poezii romantice*, prima parte din al doilea volum al *Istoriei critice a literaturii române*. Conține analize ale operei lui Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu și Vasile Alecsandri.

Ultima ediție revizuită a *Istoriei Critice a Literaturii Române* apare în 2008, într-un eveniment special în cadrul Târgului de Carte *Gaudeamus*. Meritul acestei istorii stă în faptul că este prima lucrare de această anvergură de la George Călinescu încoace. În general, însă, asemenea lucrări, oricum ar fi ele, nu lasă indiferentă lumea literară, mai ales dacă prelungesc discuția până în contemporaneitate, ori o limitează la aceasta, așa cum s-a întâmplat cu *Istoriile* tipărite anterior de Marian Popa în 2001 sau de Alex Ștefănescu în 2005. Când privește lucrarea lui Manolescu, o primă parte a acesteia, mai restrânsă, a apărut pentru întâia oară în 1990 și a fost reeditată în 1997 și în 2002, oferind o imagine aproximativă, dar azi confirmată, a ceea ce ar fi fost să devină întregul⁵.

Istoria Critică a lui Manolescu este un fenomen unic în literatura română din acest punct de vedere. Pe deoparte, ea pornește pe același drum bătorit, asociind începuturile literaturii românești cu începuturile limbii române și luând drept punct de pornire *Scrisoarea lui Neacșu de la Câmpulung*.

Criticul încadrează restul literaturii în trei mari secțiuni: Romantismul cuprins între 1840 și 1889, Modernismul dintre 1889 și 1947 Contemporanii din 1947 și până în 2000, acordându-le acestora din urmă un număr aproape egal de pagini cu cel dedicat întregii literaturi anterioare.

Vocile critice care se ridică la adresa *Istoriei Critice* a lui Manolescu vorbesc despre o absență a unei delimitări perioadice, la nivel de concept și curent literar, în cadrul Romantismului, între pășoptism și junimism. Nuanțările se petrec, atâtea câte sunt, doar la nivel de autor antologat și nu la nivel de curent literar așa cum s-ar fi convenit. O altă critică la adresa lui Manolescu vine din încercarea aproape obsesivă a acestuia de a demonta „mitul lui Eminescu”, sub justificarea, oarecum rațională, că „orice formă de cult e mortificantă”. Tudor Cristea îl învinuiește pe Manolescu de tendința criticii sale de a fi mereu pusă pe hartă, apostrofările, punerile la punct aproape retorice se observă mai mult ca în altă parte, împreună cu superficialitatea abordărilor și cu aspectul foiletonistic. Respingerea obstinată, spune el, a ideii unui Eminescu plutonic (și ieșit din aria „biedermeier”) este parte componentă a acestui demers. Luând în considerare eventualul gust al tinerei generații văzut cu asprime în postfață, criticul mută accentele, punând *Antropomorfism* în locul textelor grave și *Mai am un singur dor*, o poezie evident importantă, considerată însă adevărata capodoperă, în loc de *Odă*. (În

⁴Idem, *CRONICA LITERARA/ Nicolae Manolescu – public și privat*, 25 martie 2010, *Ziarul de Duminică* accesat pe 14 februarie 2015.

⁵ Tudor Cristea, *Nicolae Manolescu – Foiletonul critic și eseu speculativ ca istorie literară*, în *Hermeneia*, Societate Zine de Literatură și Arte, 26 Mai 2009, accesat pe 14 februarie 2015.

metru antic), ilustrativă, spune Manolescu, pentru „poezia de concepte goale”. Pe de altă parte, criticul pare a se certa cu toată lumea care crede altceva despre Eminescu, condamnă exegezele ca pe ceva pedant și inutil, iar când e de acord că I. Negoițescu a dat, alături de Maiorescu și Călinescu, o interpretare valabilă, se străduiește s-o contrazică la fiecare pas⁶. O altă critică la adresa lui Manolescu, vine din periodizare. Saltul pe care acesta îl face de la romantism la modernism este considerat de unele voci precum Tudor Cristea sau Paul Cernat ca fiind prea brusc. Manolescu acordă Modernismului perioada zbuciumată cuprinsă între 1889 și 1947, amestecând în aceleași uriaș ceaun al Modernismului deopotrivă simbolismul, tradiționalismul, realismul, naturalismul și mișcările de avangardă în toată desfășurarea lor, de la dadaism la expresionism și de la integralism la suprarealism. Sau după cum spune Ion Bogdan Lefter, „În cazul modernismului, sub umbrela conceptuală a marelui curent literar și cultural, își găsesc locul și simbolismul, și parnasianismul, și instrumentalismul, și prerafaelismul, și decadentismul și poezia pură, și avangardele, ca și porțiunile nonreziduale ale sămănătorismului, poporanismului și mai ales ale ortodoxismului, ale criterionismului și ale tradiționalismului mai neutru”⁷.

Trecând peste ideea că modernismul ar fi nu doar un curent cultural, dar și unul literar, ar fi de observat, mai întâi, că, la noi, utilizarea acestui concept creează oarece confuzii, întrucât, în afara unui modernism în sens larg care nu este, însă, chiar așa de primitiv încât să-i înglobeze și pe Gherea, și pe Coșbuc sau Goga, și pe Galaction, pe Nicolae Iorga, Delavrancea, Hogaș, Iosif, Al. Davila sau Ronetti-Roman, există și unul în sens restrâns – orientarea de la *Sburătorul*. Explicația opțiunii pentru „porțiunile nonreziduale ale sămănătorismului sau poporanismului” este însă aceea că Manolescu evită, prin acest aproape sofism, a se ocupa tocmai de sămănătorism și de poporanism. Plasând sub umbrela modernismului două epoci literare destul de diferite, dar mai ales reprezentanți ai unor curente și orientări distincte, deși înrudite, autorul *Istoriei critice...* renunță la o observație clară pe care o făcea G. Călinescu, observație pe care a preluat-o fidel însă în *Metamorfozele poeziei*, conform căreia tradiționalismul interbelic, în care am putea include chiar și ortodoxismul este, spre deosebire de cel de la începutul secolului, tradiționalism al lui Coșbuc, Iosif sau Goga, dar și al lui Galaction, Hogaș ori al primului Sadoveanu, „tot o formă de modernism”⁸.

Ultima parte a *Istoriei Critice...*, dedicată Contemporanilor, are o întindere aproape la fel de mare precum cea a volumelor dedicate restului epocilor literare românești. Deși același Tudor Cristea găsește de cuvință să critice nu numai întinderea acestei părți dar și periodizarea sa, de la 1949, până în 2000, dacă discuția despre valoarea calitativă asupra literaturii române scrisă în această perioadă este încă deschisă, simpla valoare cantitativă a acesteia necesită un studiu de cel puțin aceeași amploare ca cele dedicate literaturii române care a precedat această perioadă.

Un capitol intitulat *Un lustru de tranziție. Realismul socialist* ilustrează ceea ce până nu demult numeam „generația războiului” sau „generația pierdută (și regăsită)” apoi „realismul socialist”, care s-a manifestat, la noi, imediat după 23 August, devenind dominant și impunând un canon oficial pe care criticul îl urmărește cu obstinație manifestându-se, dincolo de orice schimbare la față, în cazul generațiilor mai vechi, în tot decursul perioadei comuniste, până când e înlocuit de cel optzecist. Manolescu dă aici partea teoretică cea mai întinsă din cartea sa: „Regimurile comuniste sunt cele mai dogmatice din istorie, în plus,

⁶*Ibidem*.

⁷ Ion Bogdan Lefter, *Nicolae Manolescu: de la cronică literară la "Istoria critică..."*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, pp. 45-49.

⁸ Tudor Cristea, *Op. Cit.*.

niciun altul – nici fundamentalismul catolic din trecut, nici acela islamic din prezent, ca să nu mai vorbim de dictaturile de dreapta din Europa și America de Sud a secolului XX – n-a controlat într-o măsură comparabilă societatea, economia, colectivitățile, instituțiile, legile, ca și indivizii, credințele, gândirea și intimitatea persoanei. Regimurile comuniste sunt singurele cu adevărat totalitare”. Opinia sa despre literatura scrisă sub comunism este mai moderată: „Proteică și cameleonică, având, ca Ianus, două fețe, această literatură pune azi o mare problemă: ea a avut, în chipul cel mai inextricabil, doi autori, unul, romancier, poet sau dramaturg, celălalt, cititorul, criticul, interpretul”⁹.

În secvența următoare, *Literatura „nouă”*. *Generația '40* se stă, pornind de la ghilimelele din titlu, sub semnul unei aspre revizuirii. Pe această cale se ajunge, probabil, la incipitul caragialesc al micului text despre Beniuc, care „nu este doar un autentic poet realist-socialist, dar și singurul poet realist-socialist autentic”. Mai condescendent este privită Maria Banuș, poate și pentru că N. Manolescu i-a consacrat un studiu introductiv la antologia apărută în colecția „Biblioteca pentru toți” a Editurii Minerva, în 1989. Trecând peste rest, nu e deloc clar ce caută în acest sector autori mult mai tineri, ca Ion Gheorghe și Nicolae Labiș. Singura explicație ar fi că sunt realist-socialiști, ceea ce, în cazul lui Ion Gheorghe, poet neotraditionalist în ceea ce are mai bun, e o exagerare. Această situație este impusă de matrița ideologizantă cu care lucrează N. Manolescu, dar și de caracterul nespecific al istoriei sale literare¹⁰.

Istoria lui Manolescu acoperă deci o perioadă de timp destul de îndelungată, de la originile literaturii românești și primele documente scrise, până la sfârșitul mileniului al doilea. În acest sens, *Istoria literară* a lui Manolescu se înscrie în tendințele pre-comuniste de a scrie istorii literare exhaustive, care să acopere cronologic întreaga literatură românească, de la începuturile acesteia și până în epoca contemporană autorului acesteia. Istoria lui Manolescu are meritul de a fi cea mai întinsă periodic lucrare privind istoria literară românească.

Publicare ultimei ediții revizuite a *Istoriei Critică a Literaturii Române* din 2008 este însă precedată de apariția *Istoriei Literaturii Române de Azi pe Mâine* a lui Marian Popa în 2001 și *Istoria Literaturii Române Contemporane 1941-2000* a lui Alex Ștefănescu în 2005.

În ceea ce privește *Istoria* lui Marian Popa, un prim aspect care ne lovește este monumentalitatea acesteia. Publicată în două volume ambele însumând peste o mie de pagini, această lucrare urmărește mai degrabă aspectele politice care au influențat cu precădere literatura românească în comunism și post-comunism, punctul de start al acestei lucrări fiind anul 1944, odată cu începutul procesului de sovietizare a României.

Cele opt capitole ale lucrării acopere o serie de teme ce țin mai degrabă de aspecte politice și de efectele acestora asupra literaturii. Acestea sunt: capitolul I: Premise pentru o literatură de stat; capitolul II: Bazele poeticii de partid și de stat; capitolul III: Poetica de partid și de stat: principii, teze, criterii; capitolul IV: Teme, moduri și probleme; capitolul V: Genuri relative; capitolul VI: Critica - o parte încă mai integrantă a cauzei; capitolul VII: Bilanțul unui început: boli infantile, scleroză precoce și capitolul VIII: În exil¹¹.

Aspectul urmărit deci de Marian Popa nu este neapărat cel al valorificării operelor literare ci de integrare acestora în contextul epocii. Autorul urmărește mecanismele politice care au animat epoca și modul în care acestea s-au reflectat în literatură. *Istoria literară* a

⁹ Nicolae Manolescu, *Istoria Critică a Literaturii Române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 69.

¹⁰ Tudor Cristea, *Op. cit.*

¹¹ Alex Ștefănescu, *La o nouă lectură. Marian Popa- Istoria literaturii de azi pe mâine: literatură și politică în România Literară*, nr. 51-52/2002 accesat pe 14 februarie 2015.

acestui poartă în sine deci un profund aspect politic și social. Criteriul estetic al valorificării operelor este aproape inexistent. Se ajunge la Popa la aceea simptomatologie generală a criticii și istoriei literare de după 1989 de care vorbea și Ion Simuț, aceea a contestării în bloc a literaturii române scrisă în perioada comunistă, pentru vina de a fi colaborat cu sistemul, a se fi lăsat influențată de acesta sau de a nu-i fi răspuns la provocări, refuzând să se angajeze în vreun conflict cu aceasta.

Vinovăția principală a fostei literaturi provenea din colaborarea cu vechiul regim, care a constrâns-o să mintă. Adevărul nu-l pot spune decât mărturiile opozanților, disidenților și ale celor care au suferit în comunism. Ficțiunea, orice încărcătură simbolică ar avea, nu mai poate beneficia de nici un credit. Numai memoriile deținuților politici, jurnalele scepticilor și ale rezistenților pot da o idee despre adevărul dureros, tragic, al perioadei comuniste¹².

La fel ca și Manolescu, care s-a folosit de cronici pe care le publicase în trecut în întocmirea *Istoriei* sale și Marian Popa a inclus în istorie și texte de-ale sale mai vechi, inclusiv aproape toate articolele din *Dicționar de literatură română contemporană*. Alex Ștefănescu îl acuză însă pe Popa inclusiv că „nu a ezitat să refolosească nici notele informative despre scriitori pe care le-a întocmit cândva pentru Securitate, divulgându-și astfel - din greșeală sau din cinism - trecutul de colaborator al acestei instituții represive. (Dan C. Mihăilescu este cel care, în LAI, supliment literar al ziarului Cotidianul, a comparat într-un mod edificator fragmente din Istoria literaturii române de azi pe mâine cu texte din Cartea Albă a Securității.)”¹³.

Istoria literară întocmită de Marian Popa nu pare deci, la o primă privire să aibă aproape nimic în comun cu cea a lui Nicolae Manolescu.

Pe de altă parte, lucrarea lui Alex Ștefănescu, *Istoria Literaturii Române Contemporane 1941-2000*, acoperă cronologic aceeași perioadă ca și cea a lui Marian Popa sau ca ultimul volum al *Istoriei Critice* a lui Nicolae Manolescu. Urmărește într-un fel aceleași fenomene, modul în care literatura română s-a comportat în comunism, felul în care politicul a influențat literarul și s-a reflectat în cultură. În cuvintele autorului: „Cartea aceasta are un titlu convențional, care poate să-l dezamăgească pe un cititor sensibil. Drama povestită în paginile ei nu se regăsește în neutra sintagmă *Istoria literaturii române contemporane*. Este ca și cum o povestire despre un naufragiat înfometat care ar ajunge să mănânce scoarță de copac s-ar intitula *Prânz la iarbă verde*. Titlul potrivit ar fi fost *Ce s-a întâmplat cu literatura română în timpul comunismului* (sau măcar *Literatura română în timpul comunismului*). Am renunțat însă la el întrucât în ultimii ani s-a ajuns la un fel de alergie la tot ce amintește de politică. Unii cititori ar fi putut crede că au în față o scriere propagandistică, ceea ce această lucrare, în realitate, nu este. Până la urmă m-am întors, resemnat, la formularea tradițională, folosită (și implicit verificată) de înaintași, *Istoria literaturii române contemporane*, căreia i-am adăugat anii luați ca reper: 1941-2000. Dar, repet, în esență cartea reprezintă un răspuns la întrebarea privind ce s-a întâmplat cu literatura română în timpul comunismului. Consider că am datoria morală să povestesc ce s-a întâmplat, pentru că mi-a fost dat să fiu și eu unul dintre martori.”¹⁴.

La Alex Ștefănescu, se urmărește drama nu numai a scriitorului român în comunism, ci suferința literaturii însăși, lovită în esența ei și schilodită de factorul politic, nevoită să se

¹² Ion Simuț, *Comentarii critice: Ce s-a întâmplat cu literatura română în postcomunism. Simptomatologie generală*, în *România literară*, nr. 6/2008 accesat pe 14 februarie 2015.

¹³ Alex Ștefănescu, *Op. Cit...*

¹⁴ *Idem*, în Prefață la *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura MAȘINA DE SCRIS, București, 2005.

ascundă, să se retragă în exil sau în subversiune, pentru a putea cu adevărat să își merite numele de literatură.

Analizând cei trei autori și lucrările acestora, un prim factor comun pe care aceștia par să îl aibă este periodizarea. Chiar dacă *Istoria Critică* a lui Manolescu acoperă toată existența literaturii române, perioada pe care se concentrează cu adevărat acesta este cea contemporană, volumul dedicat acesteia fiind la fel de voluminos cât toate cele dedicate epocilor precedente în întregime. Accentul la toți trei cade pe epoca comunistă, în contrast cu cea interbelică, precum și „prelungerile” acesteia în decada de după 1989, până la începuturile noului mileniu. Considerarea factorului politic și a influenței acestuia reprezintă un punct focal în lucrările acestora, chiar dacă iau poziții diametral opuse în ceea ce îl privește. Un alt element comun la toți cei trei este utilizarea unor lucrări proprii preexistente, fie ca e vorba de cronici literare, articole, fragmente sau studii, prelucrate apoi într-un format antologic.

Istoria literaturii, prin însăși natura sa, nu poate niciodată să se mute până în contemporaneitate. I-ar lipsi obiectivitatea și i-ar lipsi poate și rostul. De aceea, chiar dacă vorbim de trei istorii ale literaturii care cronologic ne poartă până la începutul noului mileniu, *de facto*, acestea sunt concentrate pe epoca sfârșită cel puțin teoretic odată cu revoluția din 1989. Tendința care se conturează deci în istoria literară a primelor două decade de după 1989 este aceea de analiză a fenomenelor și proceselor literare din comunism, a influenței factorului politic asupra literaturii și a modului în care acestea continuă să se manifeste și să influențeze perioada imediat următoare căderii comunismului. Istoria literară de după 1989 este deci o istorie literară alcătuită din fragmente de cronici și studii publicate anterior, cărora li se adaugă o analiză de dată mai recentă a unor evenimente la care toți cei trei autori au fost martori și/sau participanți și anume, fenomenul literar în epoca comunistă.

Cronologic au trecut două decade și jumătate de la căderea comunismului, dar istoria literară simte încă nevoia să își lingă rănilor. Să analizeze, să facă studii, să înțeleagă fenomenul și implicațiile sale. Cu cât ne îndepărtăm cronologic de momentul '89 cu atât analizele devin mai detaliate, literatura din comunism nu mai este contestată în bloc, acuzațiile de colaborare cu regimul sau de pasivitate nu mai sunt aruncate cu atâta ușurință. Cu timpul se instaurează iertarea. Cu cât ne îndepărtăm de momentul 1989 se înregistrează o tendință de revenire la istoriile literare care judecă și valorizează opere literare pe baza valorii lor intrinseci, factorul politic nefiind decât o parte minoră, folosită la contextualizarea cutărei opere sau a cutărui autor.

Încă nu știm încontro se îndreaptă istoria literară românească în acest nou mileniu sau chiar dacă vom mai scrie o istorie literară pe viitor. Toate semnele indică însă spre o revenire ciclică către un proces de ierarhizare a operelor literare în baza valorii lor intrinsecă, factorul politic estompându-se treptat în fundal. Dacă această renunțare la politic în favoarea esteticului pur este benefică sau nu, doar viitorul ne va putea răspunde.

BIBLIOGRAPHY:

Alexandru, Laszlo, *Criticul literar Nicolae Manolescu*, Editura Dacia, Cluj, 2003; ediția a doua, revăzută și adăugită, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.

Călinescu, George, *Literatură și contemporaneitate*, Editura pentru Literatură, București, 1964.

Cristea, Tudor, *Nicolae Manolescu – Foiletonul critic și eseul speculativ ca istorie literară*, în *Hermeneia*, Societate Zine de Literatură și Arte, 26 Mai 2009, accesat pe 14 februarie 2015.

- Lefter, Ion Bogdan, *Nicolae Manolescu: de la cronica literară la "Istoria critică..."*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria Critică a Literaturii Românești*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- Mihăieș, Mircea, *Scutul lui Perseu. Nicolae Manolescu între oglinzi paralele*, Editura Curtea Veche, București, 2003.
- Nagy-Talavera, Nicholas M., *N. Iorga, o biografie*, Institutul European, București, 1999.
- Nițescu, Marin. *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Editura Humanitas, București, 1996.
- Puia Dumitrescu, Daniel I., *Istoria Cenclului de Luni*, teză de doctorat, Universitatea „Transilvania” din Brașov, 2013.
- Simuț, Ion, *Comentarii critice: Ce s-a întâmplat cu literatura română în postcomunism. Simptomatologie generală*, în *România literară*, nr. 6/2008 accesat pe 14 februarie 2015.
- Ștefănescu, Alex, *La o nouă lectură. Marian Popa- Istoria literaturii de azi pe mâine: literatură și politică* în *România Literară*, nr. 51-52/2002 accesat pe 14 februarie 2015
- Idem, în Prefață la *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura MAȘINA DE SCRIS, București, 2005.
- Terian, Andrei, *Critica de export*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013.
- Idem, *CRONICA LITERARĂ/Nicolae Manolescu-public și privat*, 25 martie 2010, *Ziarul de Duminică*, accesat pe 14 februarie 2015.
- Vakulovski, Mihail, *Nicolae Manolescu*, Editura Aula, București, 2000.

READING BUCHAREST'S SUBURBS: THE IMAGE OF ETHNIC MINORITIES

Alexandru Farcaș, Assist Researcher, PhD, "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Bucharest

Abstract: This paper aims to showcase the presence of the ethnic minority image(s) in the fiction of Bucharest's suburbs, from the 19th century to our days. Starting from the core traits of Bucharest's "mythologem", as established by Mihai Zamfir (i.e., tolerance, convivium between different identities), we will look into the relationship between majority and minorities, perceived as instances of Otherness, bringing forward the specific representations of the various ethnic groups in the social imaginary. The paper also aims to analyze the ways in which the psycho-social developments of the ethnic minorities living in the capital's suburban areas are mirrored in the Romanian fiction over the centuries, from Bujoreanu and Filimon to Radu Aldulescu and Adrian Schiop.

Keywords: ethnic minorities, periphery, mythologem, collective imaginary, urban studies

Într-un articol substanțial, publicat mai demult în volumul *Discursul anilor '90*¹, Mihai Zamfir considera că principala trăsătură a spiritului bucureștean, acel *genius loci*, frapant pentru orice străin, este toleranța absolută, exemplară, favorizând integrarea unor indivizi provenind din categorii etnice și sfere culturale dintre cele mai diverse². Lucrul a fost posibil datorită unei calități intime a bucureșteanului: curiozitatea pentru celălalt, bazată mai mult pe relația individuală decât pe aceea de grup³, favorizând „scepticismul surăzător, toleranță veselă, multiculturalism mascat.”⁴ Istoria modelării spiritului bucureștean (pe care literatura a înregistrat-o și la care ea însăși a avut o contribuție mai importantă decât s-ar putea crede) este încununată, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, de cristalizarea unui mitologem definit conceptual (dar și sonor) de sinteza dintre melodia orientală, muzica italiană de operă și romanța de mahala⁵. Această matrice spirituală și stilistică favorizează, ca mod de manifestare, „relația dintre persoane profund diferite, stabilirea unui *convivium* greu de întâlnit aiurea.”⁶ Mitologemul bucureștean și-a aflat expresia genială în *Craii de Curtea-Veche*, elemente ale mitologiei evocate mai sus regăsindu-se și în romanele *Sfârșit de veac în București*, *Cronică de familie*, *Galeria cu viță sălbatică* sau în diverse scrieri ale lui Ion Ghica, I.L. Caragiale ori Eugen Barbu.

Pornind de la premisa toleranței și a curiozității integratoare față de străin, precum și de la importanța rolului jucat de literatură în cristalizarea mitologemului bucureștean, voi urmări în continuare modul în care romanul reflectă situația minorităților etnice în contactul lor cu populația majoritară, în periferiile bucureștene. Am ales acest spațiu citadin particular din mai multe motive. Fiind, în genere, o lume mai puțin tolerantă decât aceea a elitelor sociale și intelectuale (dar, în mod evident, mai deschisă decât lumea rurală, dat fiind caracterul său hibrid între sat și oraș), societatea periurbană poate oferi o imagine echilibrată a

¹Mitologie bucureșteană, în Mihai Zamfir, *Discursul anilor '90*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997.

² Mihai Zamfir, *op.cit.*, p.140-141.

³ *idem.*, p.141.

⁴*ibid.*, p.142.

⁵Mihai Zamfir, *idem.*

⁶*ibid.*, p.143.

procesului de integrare a alogenilor. Am vrut să aflăm, implicit, în ce măsură toleranța și deschiderea față de celălalt, atribute pe care Mihai Zamfir le consideră specifice în ansamblu, se regăsesc într-un segment particular al umanității bucureștene. Și, nu în ultimul rând, am pornit de la convingerea că romanul realist, prin preocuparea sa pentru radiografierea întregului spectru al manifestărilor societății, poate oferi o imagine fidelă a stereotipurilor care alcătuiesc mentalul colectiv majoritar și a raporturilor acestora cu punctul de vedere auctorial.

În mahalalele presărate mai aproape sau mai departe de centrul orașului, ca și în periferiile nou înglobate în structura urbană, mai cu seamă după 1900, odată cu intensificarea procesului de industrializare, așadar între orășenii din straturi mai vechi sau mai noi, alogenul apare fixat în stereotipuri bine înrădăcinate. Prezență obișnuită în romane cunoscute, ca *Maidanul cu dragoste* sau *Groapa*, ori mai puțin știute, reprezentarea sa ia considerare atât imaginile-șablon consacrate fiecărei etnii de mitologia populară, cât și viziunea proprie, desigur mult mai nuanțată, a autorilor respectivi. Primul lucru pe care îl remarcăm este că portretul străinului este schițat, prin intermediul limbii ascutite a mahalagiilor, în contururimai degrabă întunecate, amendând diferențele de comportament, lipsa de caracter și presupuse vicii congenitale. Aici, în periferie – prin excelență un spațiu în care intimitatea este permanent agresată –, curiozitatea pentru celălalt cunoaște, pe lângă latura integratoare la care se referă Mihai Zamfir, și versiunea degradată a acesteia. Scopul său este de a testa voința și capacitatea de adaptare la obiceiurile grupului. Alogenii sunt, prin tradiție, suspectați că evită integrarea, în virtutea unei pretense superiorități. Având, în ochii locatarilor Casei cu nebuni, aura unui nobil moscovit fugit din țara sa în urma implicării în revoluția bolșevică, rusul Ivan este dojenit de țiganka Safta pentru inaderența la cutumele comportamentale ale mahalalei: „O curte de chiriași și dumneata, om în toată firea, în loc să stai la o parolă cu altcineva, te hârjonești cu puștii de pe maidane. Zău că nu se face asta, gospodine! La urma urmei, ce, noi avem ciumă sau suntem așa de proști că nu merităm o cinste ca asta? Să știi că dânsu-al meu e supărat! A zis: «poftim, fă, că și rusu face pe scorțosu, ca și unguru de Bela»...”⁷ Refuzul de a se destăinui lasă un gol inacceptabil în biografia straniului chiriaș, gol pe care imaginația Saftei îl va umple cu istorii defăimătoare, înfățișate cu voluptate instanței feminine a mahalalei: „soborul țătelor”. Se produce o dublă excludere: a străinului și a celui care se dovedește inaderent la normele comunității (mahalalei), efect al unui etnocentrism înțeles în sensul larg.

Este aici locul să trecem în revistă câteva dintre atributele negative atașate fiecărei etnii de mentalul colectiv, arătând și modul în care reprezentarea românească a minoritarilor a evoluat în timp. Comunitatea romă, care alcătuiește, cu puține excepții, cea mai săracă dintre grupurile etnice ale periferiei, ilustrează, din punct de vedere sociologic, un exemplu de segregare socială și spațială. Membrii săi trăiesc în locuințe improvizate, așa-numitele *shanty-towns* (*bidonvilles* sau *favelas*)⁸. Literatura, mai cu seamă sub influența reportajului (începând cu anii '20-'30, prin F. Brunea-Fox, Geo Bogza, Carol Ardeleanu etc.), va explora cu aviditate acest teritoriu insolit. În *Groapa*, bidinăresele și hoții se adăpostesc, pe timpul verii, în groapa de gunoi. Tot acolo își are sălașul și coșarul Satana, din *Mahalaua lunaticilor*. În anii noștri, un exclus social cum este fostul pușcăriaș Alberto din romanul lui Adrian Schiop, locuiește pe unde apucă, inclusiv în Gara de Nord. Populația majoritară îi disprețuiește și îi ocolește pe romi, căcicrimele, hoțiile și tâlhăriile sunt puse, cel mai adesea, pe seama lor. Un plan al *Gropii* prezintă cronică a faptelor atroce ale membrilor cetii lui Bozoncea. Este primul roman

⁷ George Mihail-Zamfirescu, *Maidanul cu dragoste*, Litera internațional, București, 2009, p.79-80.

⁸ Pásztor Gyöngyi și Péter László, *Segregare socială și spațială*, în *Enciclopedia dezvoltării sociale* (coordonatori Cătălin Zamfir și Simona Stănculescu), Ed. Polirom, Iași, 2007, p. 534.

dedicat periferiei în care stridențele literaturizante, comune lui Carol Ardeleanu sau G.M.-Zamfirescu, dispar în favoarea observației, ceea ce nu exclude, alături de lirismul bine dozat, valențele parabolice al narațiunii. Există un paralelism discret, neîngroșat de autor, între lupta pentru putere dintre Bozoncea și Paraschiv și situația țării în perioada interbelică, lucru subliniat pentru prima dată de Ovid.S. Crohmălniceanu. După părerea criticului, Bozoncea reprezintă tipul tradițional, patriarhal (nu degeaba i se spune „starostele”) de șef, care se îngrijește de soarta hoților din subordine și jefuiește cu parcimonie. Respectă zilele de sărbătoare și nu îngăduie oamenilor săi să se atingă de banii cerșetorilor. În timp ce vând la târg caii furați, îi interzice lui Mână-mică să „opereze” prin buzunarele oamenilor, într-o zi în care trebuiau să fie simpli negustori. E sentimental și aceasta este slăbiciunea care-l va pierde în cele din urmă. Spre deosebire de el, Paraschiv este crud, neiertător, tâlhărind și ucigând fără măsură. El este omul vremurilor noi, întruchiparea tendințelor tot mai pronunțate de a rezolva problemele țării pe calea violenței.⁹ Optzeci de ani mai târziu, în *Soldații: poveste din Ferentari*, Adrian Schiop observă, cu un ochi de romanicer și cu unul de sociolog, cum metamorfozele prin care trece întreaga societate bucureșteană, inclusiv etnia romă, nu schimbă nărvurile acesteia, nici percepția celorlalți în legătură cu ea. În Ferentarii actuali, răufăcătorii, temuți de întreaga populație, numiți acum interlopi, nu mai atacă negustorii la drumul mare. Ei sunt cămătari, proxeneți, samsari de mașini, într-un cuvânt, „oameni de afaceri”. Trăiesc tot pe teritoriul de baștină, însă nu se mai ascund în gropile de gunoi, lăudându-se cu vile somptuoase, mari cât vapoarele, de un kitsch stupefiant. Tâlhăriile și jafurile lasă din ce în ce mai des loc escrocheriilor. Bunăstarea este sinonimă azi cu „șmecheria”: „șmecher e ăla cu bani în buzunar.”¹⁰

Prin contrast cu romii, care sunt tratați cu condescendență și, în mare parte, excluși de comunitate, grecii sunt antipatizați din motive cu totul diferite. Abilitățile financiare nu sunt privite cu ochi buni de lumpenii mahalalelor, confrunțați permanent cu spectrul foamei, al lipsurilor și al accidentelor de muncă. Bucurându-se, mulțumită abilităților comerciale, de situații materiale superioare celor ale românilor, grecilor li se impută necinstea, zgârcenia și lăcomia. La baza prejudecăților stă asocierea membrilor acestei etnii cu stăpânirea fanariotă din Principate și, ulterior, cu preocuparea lor predilectă din mediul rural: arendășia. Nici în perioada interbelică imaginea elenilor nu și-a modificat fundamental datele în conștiința populară. Ceea ce s-a schimbat a fost însă atitudinea majoritarilor, care devine ceva mai agresivă. Iani-Kiriak o împrumută cu bani pe Victorița, însă aceasta îl tot amână cu returnarea datoriei (*Fundătura Cimitirului no. 13*). Grecul se enervează și insistă, spiritele se încing. În apărarea datornicei intervine studentul legionar Anibal Popescu-Delar, care-l altoiește zdravăn în cap pe păgubit cu toiagul de care, întru sublinierea aderenței la doctrina naționalist-ruralistă, nu se desparte nici măcar în timpul plimbărilor prin centrul capitalei. Argumentele celor de pe margine, inimaginabile astăzi, sunt ilustrative nu doar pentru etnocentrismul mahalalei, ci, din nou, pentru că traduc o stare de tensiune care plutește deja, în 1932, în aerul țării: „Madam Tinca răsări și dumneaei ca din pământ: – Lasă-l maică... Faci moarte de om și nu se cuvine... Tot ființă omenească e și el... Ce, dacă-i grec!...”¹¹ Atacatorul se arată însă neînduplecat: „Te învăț eu minte să mai speculezi oamenii! La Atena, nu aici în țara mea!”¹². Printre numeroșii străini din romanul lui G.M.-Zamfirescu se evidențiază frumoasa Maro și

⁹ Ovid.S. Crohmălniceanu, *Proza noastră în ultimii douăzeci de ani*, „Viața românească, anul XVII, nr.8, august 1964, în *Eugen Barbu interpretat de...*, Ed. Eminescu, București, 1974, p.148.

¹⁰ Adrian Schiop, *Soldații: poveste din Ferentari*, Ed. Polirom, București, 2013., p.26.

¹¹ Tudor Teodorescu-Braniște, *Fundătura Cimitirului no. 13*, Ed. „Adevărul”, București, 1932, p.137.

¹² *idem*.

plăcintarul Tino. Ei alcătuiesc un cuplu straniu și pervers, care se dedă unor ceremonialuri orgiastice, împreună cu unul dintre „ilfoveni”, bulgarul Nedu. Vecinii sunt alertați de urletele lui Maro, molestată de mult mai vârstnicul ei soț. Rusul Ivan, îndrăgostit de Maro, îl bate crunt pe Tino, spre satisfacția vecinilor, fiindcă grecul nu e deloc iubit nici în acest caz.

Și în *Maidanul cu dragoste*, și în *Periferie* de Constantin Barcaroiu, străinii se află adesea în centrul celor mai neobișnuite întâmplări. Chiar dacă, la suprafață, eipar pe deplin integrați vieții comunității, episoadele de criză declanșează în ceilalți locatari mocnite sentimente xenofobe. De acest tratament au parte și simigiii din *Groapa*. Șuții din ceata lui Bozoncea le iau „vamă” covrigi, semințe și plăcinte. Mai individualizat este Iani, afacerist abil și gârcit. Când pungașii sunt arestați, „cațanonul” se bucură, trezind mânia celor aflați în piață. Așa cum bine observă Georgiana Sârbu, abilitatea grecilor de a câștiga bani trezește invidia majoritarilor¹³, care au tendința să considere că orice avere pe care o realizează un străin are drept consecință implicită sărăcirea lor. De practicinecurate se fac vinovați și alți alogeni care, tradițional, desfășoară activități comerciale. În *Groapa* apare un evreu, domnul Goldberg, negustor de haine la Taica Lazăr, care nu doar vinde, dar și cumpără de la hoți lucruri de furat. În ciuda afacerilor destul de dubioase (deși fructuoase) pe care le fac împreună, între țigani și evrei domnește suspiciunea. Primii cred că vor primi bani mai puțini decât s-ar cuveni pe lucrurile aduse. La rândul său, domnul Goldberg e cu ochii pe pungași, să nu-i fure ceva din prăvălie: „Ovreiul s-a uitat la ei pe rând. Sandu-Mână-mică se lipise lângă vitrină și-ar fi pus mâna. I-a făcut cu ochiul nevastei, să stea cu privirile pe el.”¹⁴ Și la unii, și la ceilalți, suspiciunile par a ține mai mult de un inconștient colectiv – sunt considerate vicii ale rasei.

Alogenii colecționează apoi un tezaur impresionant de attribute ale imoralității. La Safta, una dintre protagonistele *Maidanului cu dragoste*, se adună, cum spuneam, „soborul țătarilor”. La o ceașcă de cafea, femeile abordează, într-un limbaj neaoș, subiecte intime, despre care se sfiesc să vorbească altminteri. Casa ei este însă și un templu al desfrâului, cu ceremonii ritualice oficiate de amfitrioană. Percepută inconștient drept o marginală, însă asociată și puterilor oculte atribuite rasei, țiganca trezește și întreține în locatari libertatea și dezinvoltura atrofiată altminteri de respectarea unor cutume morale care și-au pierdut de mult din valoarea absolută, rezumându-se la aparențe. Un aspect extrem de speculat de către scriitorii care se ocupă de această umanitate decăzută și dezrădăcinată, situată la frontiera dintre două paradigme existențiale (cea rurală și cea urbană), a fost falia care se creează între fond și formă. Susținută de un mod de raportare la celălalt în permanență provocator și demistificator, distanța dintre pretenția de integritate (afășată cu ostentație) și viața personală imorală naște frecvente conflicte. Safta – una dintre cele mai izbutite portretizări ale țigăncii în romanul nostru –, factor inflamator al conștiințelor feminine din vecinătate, se dovedește simultan și un agent al decăderii bărbaților din viața sa. Șirul lung al faptelor ei imorale este sancționat în final de comunitate. Înfruntarea cu gloata dezlănțuită, căreia, până la urmă, îi cade victimă această preoteasă a amorului liber, nu putea lua decât forma unui sacrificiu ritualic. Există, în comunități ca aceea din romanul lui G.M.-Zamfirescu, măcinate de sărăcie, lipsă de intimitate, presiuni și frustrări, o irezistibilă tendința de a-l culpabiliza pe străin pentru toate relele cotidiene. Ea stă la baza persecuțiilor îndreptate împotriva minorităților detot

¹³Georgiana Sârbu, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, Ed. Cartea Românească, București, 2009, p.90.

¹⁴Eugen Barbu, *op.cit.*, p.238

felul- vrăjitoare, alienați, disidenți sau homosexuali – și constituie o practică străveche: sacrificarea țapului ispășitor.¹⁵

O altă „femeie fatală”, aparținând aceleiași hulite etnii, este Didina, trofeul multrâvnit al hoților din groapa Cuțaridei. Ea este o Safta de dinainte de căsătoria cu Gore, mai tânără, în plenitudinea frumuseții. În sufletul lui Paraschiv, dorința de a deveni starostele bandei încolțește în momentul când o vede pe Didina, care reprezintă „premiul” câștigătorului, însemnul puterii. „Muieră se duce cu ăl de are mai multă putere, ține minte de la mine”¹⁶, filosofează pe șoptite bătrânul Gheorghe.

Nici unguroaicele nu se bucură, în capitala României Mari, de un prea bun renume. Discuția potcovarului Kovaci cu prietenul său, Mitru, perpetuează o prejudecată larg răspândită: „Sânge rău, ce crezi! Așa sunt toate unguroaicele... nu le ajunge un bărbat.”¹⁷

Majoritatea romancierilor periferiei din prima jumătate a secolului trecut – Vasile Demetrius, Carol Ardeleanu, Constantin Barcaroiu, G.M. Zamfirescu, Tudor Teodorescu-Braniște etc. – îmbrățișau valorile democratice sau chiar pe acelea socialiste. Punctul de vedere al personajelor din fundal, „vocea mahalalei”, sau chiar al celor construite ca un contrapunct moral ori ideologic trebuie cu grijă delimitat de viziunea auctorială. Prin intermediul naratorului sau al personajelor principale se afirmă idealuri umanitariste, democratice, printre care înțelegerea și acceptarea celor de origini, religii și obiceiuri diferite ocupă un loc important. Xenofobia este, de regulă, respinsă și sancționată nu doar de instanța narativă, ci și de celelalte personaje. Când Lică, rivalul infernal al lui Mitru din *Periferie* de Constantin Barcaroiu, bruschează și batjocorește un lăutar bătrân, sărac și nefericit, gestul său trezește oprobriul general al celor aflați în cârciumă. Lăutarii reprezintă o categorie unanim simpatizată, ei fiind adevărații trubaduri ai cântecului de pahar, stâlpi ai petrecerii în periferia bucureșteană. Un capitol de neuitat al romanului lui Eugen Barbu este cel al dramei prin care trec patru lăutari, surprinși de o haită de lupi în plin visol, pe câmp, în apropierea Bucureștiului, în timp ce se întorceau de la o nuntă. Dacă rătăcirea în mijlocul urgiei dezlănțuite amintește de *Viscolul* lui Gib Mihăescu, tratarea naturalistă a acțiunii spaimei și a înghețului progresiv asupra sănătății mintale a protagoniștilor ne trimite mai degrabă la *O făclie de Paște*. În fața morții, asediații se apără cu singura lor armă, muzica, alcătuiind un straniu taraf în mijlocul stihiei. La început, lupii sunt descumpăniți, apoi însă, încet, încet, fatalitatea se produce. A doua zi, este descoperit în viață, însă cu mințile răvășite, doar Anghel, cântând în neștire, cu mâinile înghețate, la contrabas. În *Mahalaua lunaticilor*, locuitorii cartierului Tei din anii războiului se arată milostivi cu exclușii societății. Coșarul Satana, care își duce zilele în groapa de gunoi, într-o locuință improvizată, este poftit în casă și ospătat în schimbul muncii sale. La rândul său, țiganul, ca și ceilalți oropsiți (cerșetori, nebuni etc.) manifestă un fel de mândrie a libertății, o atitudine de frondă permanentă înaintea constrângerilor și etichetelor, precum și ocertă noblețe conferită deconștientizarea unui destin potrivit. Un „ceas rău” îi însoțește pe acești nefericiți în toate acțiunile, sabotându-le tentativele de integrare în rândurile societății mahalalei.

În anii comunismului se încearcă, la scară națională, uniformizarea populației sub titulatura „omului nou” și are loc „românizarea” țăganilor, prin amestecul lor, în cartierele nou create, cu românii, și adoptarea normelor de conduită ale majoritarilor. Rezultatul nu este însă cel scontat, deoarece există și o mișcare în sens invers: pe măsură ce romii se „românizează”, românii, la rândul lor, se „țiganează”, aparând astfel, în periferii, un hibrid socio-lingvistic

¹⁵ Roland Jaccard, *Nebunia*, Editura de Vest, Timișoara, 1994, p.19-20.

¹⁶ Eugen Barbu, *Groapa*, Ed. Eminescu, București, 1970, p.124.

¹⁷ Constantin Barcaroiu, *op.cit.*, p.62

care va cunoaște o degradare încă și mai accentuată după ce controlul autorităților va dispărea definitiv. La Radu Aldulescu, în *Sonata pentru acordeon*, în Ferentarii anilor 1980-1984, conviețuirea etniilor nu mai pare tulburată de prejudecăți. Gigi Bombonaru, boxer cu oarecare performanțe la nivel național, nu se mai deosebește atât de net ca țiganii lui Barbu de vecinii săi români. Prietenia băieților cizmarului Gică – Marian și Gelu – cu el, ca și cu alți presupuși romi din cartier (numeroșii și turbulenții frați Biolani, aflați mai mereu în închisoare), reflectă o nivelare a straturilor etnice și sociale. Bun cunoscător al mediului descris, Radu Aldulescu surprinde cu finețe această conciliere inter-etnică, în fața inamicului comun – puterea comunistă.

Reprezentarea minorităților specifice periferiei bucureștene, mai cu seamă în perioada interbelică, este tributară și influențelor literare pe care le-au preluat romancierii noștri. *Maidanul cu dragoste*, un *best-seller* al toposului periferic, cuprinde poate cel mai bogat mozaic etnic dintre toate romanele românești. Întâlnim aici greci, romi, un rus, un bulgar, un sârb, un ungur, alcătuind însă, în mare parte, un muzeu de fantezie literare. Tributare unor modele mai mult sau mai puțin ilustre sunt biografiile senzaționale (construite prin intermediul rememorării unor istorii încâlcite, amintind de romanele lui E. Sue sau Paul Féval), reacțiile tipice și atitudinea exaltată în fața provocărilor cotidiene. Convenția realistă este pe spații largi abandonată, în favoarea seducției exercitate de reluarea unor tablouri și scenarii consacrate. Astfel, istoriile Salomei și ale surorii sale Maro deschid porțile unui Levant fabulos, pictural, cu porturi, neguțatori și măslini, reminiscențe din Nerval și Ion Ghica. Rusul Ivan, dostoevskian, propovăduiește iertarea și suferința. „Se degaja, din toată făptura lui uriașă, o bunătate apostolică și o cumințenie de fată palidă și blondă. Te simțeai obligat să ai încredere în el și să ți-l faci duhovnic. Îl respectai pentru că-l iubeai – o dragoste din dragostea lui deplină, atotcuprinzătoare.”¹⁸ Un apologet al sufletului slav este și Carol Ardeleanu, reporter și romancier dedicat lumii „umiliților și obidiților”. Critica interbelică i-a reproșat adesea predilecția către personaje care, deși se dovedesc capabile de dragoste și suferință nemărginite, sunt insuficient motivate artistic și lipsite de misticismul și fondul abisal al sufletului pravoslavnic din marile romane ale lui Dostoievski. Un exemplu de transplant neizbutit în mediul decăzut al lupanarelor bucureștene este rusoaica Natașa, tot o aristocrată desigur. Ajunsă locatară a *Căsei cu fete* în urma unor aventuri neverosimile, eroina colecționează toate clișeele etniei: este bețivă, cântăreață neîntrecută, nebună și misterioasă. Simpla ei prezență declanșează în imaginația prietenei sale, Jana, un șuvoi clișeistic: „Am cumpărat un samovar și mai cu seamă acum, când a venit iarna, fiecare ceas petrecut în tovărășia ei în fața paharului cu ceai, mi-aduce aminte de o pagină din literatura rusă.”¹⁹

Din această scurtă trecere în revistă a raporturilor dintre etniile care trăiesc în marginile capitalei și populația majoritară, așa cum ne sunt ele zugrăvite în romanele de gen, se desprind câteva observații. Curiozitatea pentru cei veniți de aiurea și stabiliți sau doar în trecere prin capitală reprezintă o calitate incontestabilă a spiritului care animă acest oraș. Convivialitatea invocată de Mihai Zamfir în definirea mitologemului bucureștean este, desigur, comună și locuitorilor periferiei. Termenul latinesc *convivium*, desemnând ideea de ospăț, de banchet, este cum nu se poate mai inspirat; la modul cel mai propriu, cunoașterea alogenului, a istoriei sale, se petrece la un pahar, în tihna ceasurilor de seară. Aici i se destăinuie rusul Ivan lui Pușor, tatăl adolescentului Iacov din *Maidanul cu dragoste*, așa cum românul maghiarizat Kovaci (*Periferie*) îi destăinuie drama vieții sale prietenului Mitru. Și în Ferentarii anilor 2010, mahalagiii, țin să se prezinte, în ciuda sărăciei, ca niște gazde

¹⁸George Mihail-Zamfirescu, *op.cit.*, p.80.

¹⁹Carol Ardeleanu, *Casa cu fete*, Editura Cugetarea, București, 1931, p.179.

ospitaliere, „omenindu-l” cu băutură pe prietenul lui Adrian, venit de la Budapesta (*Soldații: poveste din Ferentari*). Această convivialitate se stabilește la toate nivelele sociale și culturale, nefiind așadar apanajul unei anumite clase sociale. Totuși, în cazul periferiei, observăm că asimilarea, înlocuirea prejudecății cu examenul direct (vizual, comportamental și verbal) strict individual, epurat de un *background* fondat pe mitologia populară, nu se verifică în totalitate și nu este nici măcar o trăsătură generală. Literatura lumii suburbanului se regăsește, așadar, integral în cuprinsul acestei teorii. Cauza rezidă, fără îndoială, atât în diferența valorică dintre exemplele selectate de Mihai Zamfir (capodopere ale literaturii noastre) și romanele periferiei (cu câteva excepții, scrieri de a doua mână), cât și în categoriile umane predilecte pe care cele două toposuri le recrează. Romanul mahalalei acreditează două tipuri de abordare a străinului. Unul, la care ne-am referit la început, relativ intolerant, în care coabitarea nu înseamnă, în mod automat, acceptarea, și în care este sancționată abaterea de la codul comportamental al majorității. Cei care se sustrag sunt respinși sau izolați, căzând cel mai adesea victimă ironiilor comunității. Acest model de conviețuire – bazat pe stereotipuri populare, rod al unei viziuni etnocentriste – este răspândit printre locuitorii suburbiilor, prea puțin dispuși să cultive „diferențele”. Portretizarea acestei categorii contribuie, în interiorul convenției realiste, la redarea culorii locale. Mahalaua bucureșteană, privită ca un topos sufocant și nivelator, pretinde adaptare la propriul cod încă necristalizat, melanj de cutume rurale și urbane.

Dimpotrivă, deschise față de alogeni, protectoare și chiar atrase de modul diferit de a privi lumea se arată personajele acordate punctului de vedere narativ, atunci când nu sunt ele însele naratori. Nu întâmplător, majoritatea sunt indivizi excepționali care, la rândul lor, se autoexclud parțial din comunitate, prin inaderență structurală la modelele acesteia, prin educație, sensibilitate sau cultură superioare. Ei aparțin acelei categorii pentru care teoria mitologemului bucureștean, fundamentat pe deschidere și convivialitate, se susține integral. Chiar dacă nu au farmecul, eleganța și profunzimea unor Pașadia sau Pantazi, consulul Sălceanu sau cizmarul Alexandru Gangu (*Diplomatul, tăbăcarul și actrița*), Iacov, Fana, Puișor, Fane (*Maidanul cu dragoste*), Mitru (*Periferie*), Filip (*Mahalaua lunaticilor*), Adrian (*Soldații: poveste din Ferentari*)²⁰ sunt înși excepționali, superiori mediului, care se fac deseori mesagerii principiilor umanitariste, religioase sau sociale ale autorilor. Ei sunt provocatori, martori și comentatori ai istoriilor pe care cei veniți de aiurea simt nevoia să le împărtășească. Neajunsul romanelor periferiei (în special al celor interbelice) provine din apelul excesiv la modele literare consacrate (în special rusești, pe lângă acelea mai vechi, aparținând realismului și naturalismului francez) și la idei generale inabil camuflete în țesătura epică. Aceste scăderi artistice fac ca perspectiva deschisă, integratoare față de minoritar, de adevărată convivialitate bucureșteană, să pară uneori un simplu reflex al unor stereotipuri culturale.

Spațiu de fascinantă ciocnire a unor modele etnice și culturale dintre cele mai diverse, periferia bucureșteană trăiește, în romanul românesc, o existență scindată între documentul realist și ideologia creatorilor săi.

BIBLIOGRAPHY:

***, *Eugen Barbu interpretat de:*, București, Ed. Eminescu, 1974

Aldulescu, Radu, *Sonata pentru acordeon*, București, Ed. Albatros, 1993

²⁰ Această dedublare a personajului-narator, ducând, alternativ, la apropierea afectivă și îndepărtarea reflexivă, teoretizantă, este evidentă la Adrian Schiop.

- Alexandru Dumitru, Filip ucenicul, București, Ed. Cartea Românească, 1983
- Ardeleanu, C., *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, București, Editura Casa școalelor, 1926-
- Ardeleanu, C., *Casa cu fete*, București, Editura Cugetarea, 1931
- Barcaroiu, Constantin, *Periferie*, București, Ig. Hertz, 1935
- Barbu, Eugen, *Groapa*, București, E.S.P.L.A., 1957
- Jaccard, Roland, *Nebunia*, Timișoara, Editura de Vest, 1994
- Sârbu, Georgiana, *Istoriile periferiei*. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu, București, Ed. Cartea românească, 2009
- Schiop, Adrian, *Soldații: poveste din Ferentari*, București, Ed. Polirom, 2013
- Teodorescu-Braniște, Tudor, *Fundătura Cimitirului No.13*, București, Ed. „Adevărul”, 1932
- Zamfir, Cătălin; Stănescu, Simona (coord.), *Enciclopedia dezvoltării sociale*, Iași, Ed. Polirom, 2007
- Zamfir, Mihai, *Discursul anilor '90*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997
- Zamfirescu, GeorgeMihail, *Maidanul cu dragoste*, București, Ed. Naționala Ciornei, vol.1-2, 1933

IMMIGRATION LITERATURE IN ITALY

Ana Maria Tomaziu-Pătrașcu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: *The phenomenon of Italian migration literature has only lately begun to expand, although it was born later than the European perspective. Italy, which was for a very long period of time a country of emigrants, beginning with the 80s became a long coveted for place, powerlessly witnessing a wave of emigrants coming from the so called mondîsud. The Italian scholars took advantage of the new situation to get information about the most common habits concerning the new comers' lives. In the course of time, the exploration extended its domain being interested in the cultural aspects of those persons, several of them becoming the protagonists of some Italian writings. In the mean time, the migrants themselves began to write helped by Italian journalists or writers, sharing with others fragments of their own experience as migrants. Therefore, the migrant writers' literature is born – the literary production of some alien writers who live in Italy and write in their host's language.*

Keywords: *literature, migration, Italian, confession, library*

Fenomenul literaturii de migrație în limba italiană a început să ia amploare în ultimul timp, deși s-a născut mai târziu în comparație cu perspectiva europeană. Italia, care a fost pentru mult timp o țară de emigranți, începând cu anii '80 a devenit ea însăși un loc râvnit de către alții, asistând neputincioasă la un val uriaș de imigranți proveniți din așa-zisele *mondîsud*.¹

Cercetătorii italieni din domeniu au profitat de această situație nouă pentru a culege informații referitoare la aspectele cele mai comune legate de modul de viață al celor sosiți. Cu timpul, cercetarea și-a extins câmpul, fiind interesată de aspectele culturale ale vieții acestor indivizi, mulți dintre ei devenind protagoniști ai unor scrieri în limba italiană. În același timp, imigranții însși încep să scrie, ajutați fiind de jurnaliști sau scriitori italieni, împărtășind și altora fragmente din propria experiență de migrant. Se naște astfel literatura de migrație, *migrant writers*, sintagmă prin care era numită producția literară a unor scriitori străini care trăiesc în Italia și scriu în limba țării gazdă.² În Italia, acest fenomen se afirmă relativ târziu prin comparație cu alte țări europene ca Franța, Germania și Anglia, unde exista deja o tradiție consolidată în acest domeniu. Fenomenul prinde viață în 1990, anul în care au fost publicate trei cărți care anunță, din punct de vedere convențional, nașterea literaturii de migrație în Italia: *Chiamatemi Alì* de Mohamed Bouchane, *Immigrato* de Salah Methnani și *Io venditore di elefanti* de Pap Khouma.³ În 1991 urmează *La promessa di Hamadi*, de Saidou Moussa Ba. Aceste opere literare sunt caracterizate prin apartenența la doi autori: scriitorul migrant, care relatează povestea, și coautorul italian, care se ocupă de forma corectă a textului. „Sono testi, spesso

¹Giorgia Del Monte, „Letteratura della migrazione“, Roma *multietnica* <<http://www.romamultietnica.it/bibliografie/letteratura-della-migrazione.html>>; lumi din sud (traducerea noastră).

²Cf. Francesco Argento, *La letteratura della migrazione in Italia* <<http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/Letteratura%20dell%27immigrazione.htm>>;

„migrant writers” – scriitori migranți, definiție preluată din domeniul academic anglosaxon>.

³Cf. Francesco Argento, *op. cit.*

autobiografici, che parlano di violenza e di razzismo, di solitudine e integrazione impossibile tra immigrati e società italiana.”⁴

Cu timpul, acești imigranți au început să producă independent, manifestând dorința de a se constitui ca scriitori în adevăratul sens al cuvântului.

Sono nate così opere, diverse per valore letterario, ma tutte accomunate dalla necessità di superare l'autobiografismo testimoniale della prima fase. E' proprio in questo momento che molti autori decidono di scrivere direttamente nella nostra lingua, come avviene per il tunisino Moshen Melliti che, dopo un libro (*Pantanella. Canto lungo la strada*), tradotto in italiano dall'arabo, scrive direttamente in italiano il romanzo *I bambini delle rose*. Siamo dunque al di là della fase autobiografica e di testimonianza, ma le case editrici non pubblicano più libri di immigrati, perché il mercato impone scelte diverse, e così la letteratura prodotta da immigrati rimane quasi "invisibile"; circola soltanto grazie all'impegno di piccole case editrici (Fara, Sinnos, Sensibile alle foglie, Datanews), di associazioni (*La tenda*), di riviste (*Mani Tese, Terre di mezzo*), di studiosi, all'interno e all'esterno del mondo universitario (Armando Gnisci, Matteo Taddeo) o di premi letterari, come Exs&Tra, organizzato da Roberta Sangiorgi insieme all'editore Fara.⁵

Semnificativă pentru studiul nostru este cercetarea pe care o întreprinde profesorul Armando Gnisci⁶ în sfera literaturii de migrație. El este creatorul Băncii de date „Basili”. În acest sens, am apelat la interviul luat profesorului în legătură cu producțiile literare migrante existente în baza de date respectivă. Ne-am folosit de aceste informații, deoarece se dovedesc a fi foarte utile cercetării de față.

În interviul acordat, Alessandra Bruno a dorit să afle cum a luat naștere această bancă de date, care sunt temele pe care scriitorii migranți le tratează cu predilecție și, mai ales, dacă această literatură a evoluat în timp, odată cu evoluția societății. Potrivit celor consemnate în acest interviu, Armando Gnisci a început să se intereseze de fenomenul literaturii migrante încă de pe la începuturile ei, mai exact în 1991, cu privire la scrierile care apăruseră cu un an în urmă. Prima sa carte cu această temă se numește *Il rovescio del gioco* și a apărut în 1992. Plecând de aici, Gnisci s-a ocupat îndeaproape de aceste producții, dar și de autorii și autoarele lor, propunându-le editurilor sau

⁴ Francesco Argento, *op. cit.*, „Sunt texte, adesea autobiografice, care vorbesc despre violență și rasism, despre singurătate și integrare, imposibile între imigranți și societatea italiană.” (traducerea noastră).

⁵ Francesco Argento, *op. cit.*, „S-au născut astfel de opere diferite ca și valoare literară, însă toate mănate de necesitatea de a depăși autobiografismul confesional din prima fază. Chiar în acest moment, mulți autori decid să scrie direct în limba noastră, așa cum se întâmplă cu tunisianul Moshed Melliti, care, după cartea (*Pantanella. Canto lungo la strada*), tradusă în italiană din arabă, scrie direct în italiană romanul *I bambini delle rose*. Ne aflăm, prin urmare, dincolo de faza autobiografică și de confesionalitate, dar editurile nu mai publică cărți scrise de imigranți, pentru că piața impune alegeri diferite; în acest fel, literatura produsă de imigranți rămâne aproape invizibilă; circulă doar grație interesului micilor edituri (Fara, Sinnos, Sensibile alle foglie, Datanews), a asociațiilor (*La tenda*), a revistelor (*Mani Tese, Terre di mezzo*), a cercetătorilor din interiorul sau din exteriorul lumii universitare (Armando Gnisci, Matteo Traddeo) sau a premiilor literare, precum Exs&Tra, organizat de Roberta Sangiorgi, împreună cu editura Fara.” (traducerea noastră)

⁶ *Idem*: Armando Gnisci a fost primul specialist care, în 1991, a semnalat nașterea unei Literaturi Italiene de Migrație și de Mondializare (LIMM) cu opera *Il rovescio del gioco*, apărută în 1992. Din acel moment a urmărit îndeaproape proiectul LIMM, editând și publicând cărți care tratează același argument. Fondează Banca de Date BASILI (1997) în cadrul Departamentului de Italiană de la Universitatea „Sapienza” din Roma și a Revistei *Kuma. Creolizzare l'Europa* (2001), reluată apoi în 2012, în *Rivista dell'Arte*. (traducerea noastră) <https://it.wikipedia.org/wiki/Armando_Gnisci>.

devenind el însuși editor pentru unele dintre acestea, citindu-le cu mult înainte de a fi publicate. Începând din perioada anilor '96 - '97, interesul său în ceea ce privește literatura migrantă s-a îndreptat nu doar spre domeniul critic și editorial, ci și spre monitorizarea și recunoașterea scriitorilor. Această inițiativă s-a soldat cu crearea unei bănci de date cu autori migranți care scriu și publică în limba italiană. Datele din această bancă au fost puse gratuit la dispoziția tuturor celor interesați și care ar fi dorit să o consulte.

În rândul scriitorilor migranți există o categorie autodefinită „*scrittori migranti di seconda generazione*”, termen deloc agreat de Gnisci. El este de părere că fiii imigranților care s-au născut în Italia nu mai pot fi considerați imigranți, pentru că ei, de fapt, nu au împărțit niciodată, în mod direct, aceasta experiență.

La confusione è stata creata in molti casi, inconsciamente o ad hoc, per confondere le acque. Perché scrittori che non hanno mai migrato, ma sono figli di immigrati, come Igiaba Scego per esempio, si sono autodefiniti “scrittori migranti di seconda generazione”. Come se i migranti potessero essere di seconda generazione. Chi migra spacca la sua vita a metà. C'è una vita di prima e una vita di dopo. Quello è il migrante, gli altri non lo sono. Chi è nato in Italia e ha l'italiano come lingua-madre, ha una mentalità italiana, una cultura italiana. Per questo non possono essere definiti “migranti” perché non sono mai migrati nella loro vita. Possono essere tornati in Africa o altri paesi di origine, con i loro genitori, a vedere la terra dei loro genitori, ma non possono essere chiamati migranti. Il migrante è portatore di una esperienza esistenziale assolutamente unica, come è unica l'esperienza del non migrante ma figlio di migranti. I cosiddetti “creoli”, cioè i figli degli immigrati, e possono essere meticci o meno. La creolità è data dal fatto che si nasce non nel paese dei genitori, ma nel paese dove sono emigrati i genitori. La questione è semplice ma c'è ancora molta confusione in Italia su questo argomento.⁷

După obținerea unei finanțări de la CNR⁸ în anul 1997, proiectul său a continuat, beneficiind de o altă finanțare, de data aceasta de la Departamentul de Italiană. În anul 2001, site-ul a fost restructurat, iar Banca de date Basili s-a alăturat revistei on-line *Kuma Creolizzare la Europa*.

⁷ Alessandra Bruno, „Lingua Nostra, e Oltre. Saggi e interviste”, Intervista al professor Armando Gnisci, ideatore della Banca Dati Basili <http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/Bruno_14_15.pdf>.

„Confuzia s-a creat în multe cazuri, inconștient sau ad hoc, pentru a tulbura apele. Pentru că scriitorii care nu au migrat niciodată, dar sunt fii de imigranți, ca Igiaba Scego, de pildă, s-au autodefiniți „scriitori migranți de a doua generație”. Ca și cum migranții ar putea să fie de a doua generație. Cine migrează, își rupe viața în jumătate. Este o viață de dinainte și una de după. Acela este migrantul, ceilalți nu sunt. Cine este născut în Italia și are ca limbă maternă italiană, are o mentalitate italiană, o cultură italiană. Din acest motiv, nu pot fi definiți „migranți”, întrucât nu au migrat niciodată în viața lor. Se pot întoarce în Africa sau în alte țări de origine, cu părinții lor, să vadă pământul acestora, dar nu pot fi numiți migranți. Migrantul este purtătorul unei experiențe existențiale absolut unice, așa cum este unică experiența non migrantului, a fiului de migranți, așa-ziii „creoli”, adică fii de imigranți, și pot să fie mai mult sau mai puțini metiși. A fi creol se referă la cei care nu s-au născut în țara părinților săi, ci în țara în care aceștia au emigrat. Chestiunea este simplă, dar în Italia există încă multă confuzie.” (traducerea noastră).

⁸ Consiglio Nazionale della Ricerca - instituție națională de cercetare în domeniul științific general, sub îndrumarea Ministerului de Instrucție, a Universității și a cercetării (MIUR) <<http://www.cnr.it/sitocnr/ILCNR/Chisiamo/Chisiamo.html>>.

Una dintre întrebările pe care i le-a adresat Alessandra Brunno profesorului Gnisci s-a referit la existența unei astfel de literaturi în străinătate. Profesorul a răspuns că ar exista una în Elveția, dar că nu privește literatura imigranților în Elveția, ci este orientată către literatura italiană scrisă de emigranți din toată lumea. „È un po' il rovescio di Basili. La banca dati si chiama Baslie ed è precedente alla nostra Basili ed è stata fondata dal prof. Jean-Jacques Marchand all'Università di Losanna”.⁹

Tema dominantă la acești scriitori o reprezintă migrația „che è la vera e propria poetica di questi scrittori”¹⁰:

Il tema ricorrente è quello della migrazione, che è la vera e propria poetica di questi scrittori. E ciò che li muove a scrivere, oltre a raccontare la migrazione, è il farsi testimoni della migrazione presso di noi, presso gli italiani. C'è una richiesta, un bisogno di ascolto da parte della nostra cultura, tanto è vero che è letteratura scritta in italiano da persone che vengono da culture e lingue completamente differenti.¹¹

Desprindem din aceste rânduri necesitatea, aproape organică, pe care o resimt autorii migranți în a împărtăși experiența migratorie. Nu este vorba doar despre exigența pe care o au în a face confesiuni cu privire la o parte din această experiență, ci este vorba de o interacțiune reciprocă: există unii care „povestesc” și alții care „ascultă”, aceștia din urmă devenind complicitii celor dintâi. În această logică se explică însăși alegerea limbii în care scriu autorii și care este, prin excelență, limba italiană. Este nevoie de limba italiană pentru că ei vor și trebuie să fie „ascultați” de către „ceilalți” cu care se confruntă în noul context. Aceasta o demonstrează însăși operația de convertire a gândului în cuvânt. Este un mecanism complex, care angrenează toate procesele psihice și intelectuale pe care le presupune drumul de la gând, exprimat în limba maternă, și conversia acestuia, prin traducere, în cuvinte în altă limbă. Astfel, se demonstrează încă o dată dorința acestor scriitori de a-și alege publicul din rândul autohtonilor. Însă acest lucru s-a întâmplat doar la început, pentru că literatura migrației a evoluat în timp. Deși a păstrat aceleași coordonate în ceea ce privește „poetica migrației”¹², dar și contactul cu publicul italian, literatura a suferit mutații în ultimii douăzeci de ani în sfera temelor abordate, atenția concentrându-se mai mult către aspecte de intercultură văzute ca modalitate principală de cunoaștere reciprocă.

Profesorul Gnisci afirmă, de asemenea, că odată cu evoluția temelor, s-a înregistrat o creștere în ceea ce privește aspectul cantitativ legat atât de numărul de scriitori, cât și de producția de texte literare. Un element, într-adevăr interesant, de noutate, este introducerea componentei feminine în literatura de migrație:

Ci sono moltissimi scrittori e moltissime scrittrici: le donne sono il 43%, quasi la parità. Cosa straordinaria se si pensa che una parità maschio-donna non c'è mai stata nelle letterature, anche le cosiddette “più evolute” dell'Occidente del '900. (...) È una novità assoluta perché la condizione del

⁹ Alessandra Bruno, *op. cit.* „Este un pic inversul băncii Basili. Banca de date se numește Baslie, este anterioară Băncii noastre Basili și este fondată de profesorul Jean-Jacques Marchand de la Universitatea din Losanna.” (traducerea noastră)

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem. „Tema recurentă este aceea a migrației, care reprezintă însăși poetica acestor scriitori. Este ceea ce îi face să scrie; în afară de a povesti migrația, au nevoie de a-și găsi martori în noi, italienii. Există o cerință, o nevoie de a asculta din partea culturii noastre, atât de adevărat, că avem o literatură scrisă în italiană de către persoane care provin din culturi și limbi complet diferite.” (traducerea noastră)

¹² Idem.

migrante è una condizione del disagio, all'interno del disagio della migrazione c'è il disagio in più dell'essere donna, una posizione più debole. Il fatto che le donne scrivano tanto quanto i maschi, è una assoluta novità perché nella società italiana le donne in questi 20 anni non hanno scritto tanto quanto i maschi. Il rapporto è sempre quello del secondo '900, dal Secondo dopoguerra. Sono loro che hanno fatto un salto incredibile ma fin dall'inizio, certo i primi 3 scrittori sono tutti maschi, africani, che hanno pubblicato in Italia nel '90 e '91, ma subito dopo sono arrivate le donne, e non soltanto africane.¹³

Despre prezența femeilor în rândul scriitorilor migranți vorbește și Alessandra Bruno în *Percorsi nella letteratura migrante VI*¹⁴, comentând cele afirmate de autoarea Daniela Golfetto în legătură cu literatura produsă de femei. Daniela Golfetto este de părere că numărul foarte mare de femei migrante în literatură se bazează pe un fundament istoric prin aceea că ele au fost primele care au emigrat în Italia. În același timp, are și un fundament psihologic, dacă ne gândim că aceste prezențe feminine provin, majoritatea, din țări cu o tradiție patriarhală care le impuneau anumite restricții legate de libertatea de exprimare. Odată ce aceste femei au înfruntat călătoria, deplasându-se dintr-un loc în altul, ele au avut, în sfârșit, acea libertatea care până atunci nu le era consfințită. Se naște, în acest fel, o literatură specifică, dominată de voci feminine, destine singulare sau colective, antrenate de experiența individuală a înstrăinării.

Revista *Khaoula e le pagine migranti* coordonată de Francesca Paola Liborio aduce în atenția publicului italian, și nu numai, o literatură scrisă de migranți. Aceasta a fost numită de către cercetătorii în domeniu „literatura migrante”¹⁵. Revista promovează activitatea bibliotecii „Casa di Khaoula” din Bologna, care se axează pe teme de educație interculturală privind cetățenia multietnică, integrarea imigranților în perspectiva normelor de conviețuire socială. Inaugurată în anul 2007, cu o singură secție pentru copii, „Bambini/e – Ragazzi/e” (Copii/le – Baieti/Fete), biblioteca și-a început activitatea adresându-se celor mici, deopotrivă italieni și migranți. În colaborare cu școlile din regiune, secțiunea găzduiește volume de ficțiune, materiale de intercultură, materiale în format electronic și instrumente multimedia.¹⁶ Cărțile prezente în aceste trei subsecții sunt scrise în limbile persană, rusă, română, albaneză, poloneză, chineză. Pe lângă acestea se regăsesc și traduceri literare în aceste limbi, ale unor opere aparținând scriitorilor clasici, ficțiune și critică în limba italiană din toate ariile geografice propuse în proiect. Alături de aceste secții se impune o alta cu numele de „Migra” (Migrație), specifică literaturii de migrație, constituită din proză, poezie, teatru, critică și studii sociale referitoare la fenomenele migrației în Italia și în lume. În legătură cu materialul aparținând acestei secții, se observă, conform celor spuse de Francesca Paola Liborio, o anumită

¹³ Alessandra Bruno, *op. cit.*, „Sunt foarte mulți scriitori și foarte multe scriitoare: femeile sunt în raport de 43%, aproape la egalitate. Un lucru extraordinar, dacă ne gândim că o egalitate bărbat-femeie nu a existat niciodată în literaturi, chiar și în așa-zisele „mai evolute” ale Occidentului din ‘900. [...] Este o noutate absolută, pentru că presupune condiția de suferință a migrantului, iar în interiorul migrației există o suferință în plus în a fi femeie, o poziție vulnerabilă. Faptul că femeile scriu la fel de mult cât bărbații este o noutate absolută, pentru că, în societatea italiană, femeile, în acești 20 de ani, au scris la fel de mult ca bărbații. Raportul este același de la jumătatea lui ‘900, după cel de Al Doilea Război. Sunt ele cele care au făcut un salt incredibil, încă de la început; sigur că primii trei scriitori au fost toți bărbați africani, cei care au publicat în Italia în ‘90 și ‘91, dar, imediat după aceea, au ajuns femeile, și nu doar africane.” (traducerea noastră).

¹⁴ Alessandra Bruno, „Percorsi nella letteratura migrante VI”, *Lingua Nostra, e Oltre*, Anno 3, Numero 3 – 69. http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/Gofetto_69_71.pdf.

¹⁵ Francesca Paola Liborio, *Khaoula e le pagine migranti*, p. 4, literatura migrantă (traducerea noastră).

¹⁶ Cf. Francesca Paola Liborio *op. cit.*, pp. 8-9.

tendință de a produce o literatură despre migrație în limba italiană, cu scopul de a servi segmentelor multietnice, în vederea unei familiarizări cu acest fenomen literar și socio-cultural, în optica unei cunoașteri reciproce între imigranți și autohtoni.¹⁷

Prima producție de texte în limba italiană, realizată de către exponenți ai primei generații de imigranți, urmărește îndeaproape „la Grande Migrazione” (Marea Migrație), asupra căreia se poate reflecta îndeajuns. S-a început cu texte scrise „de mai multe mâini”¹⁸ de către migranți, alături de scriitori de limba maternă. În 1990, Pap Khouma și Oreste Pivetta publică *Io, venditore di elefanti: una vita per forza fra Dakar, Parigi, Milano*¹⁹. Tot în același an, Salah Methani și Mario Fortunato scriu *Immigrato*²⁰. În 1991, Mohamed Bouchane, Carla De Girolamo și Daniele Miccione tipăresc *Chiamatemi Ali*²¹, iar Saidou Moussa Ba și Alessandro Micheletti publică *La promessa di Hamadi*²². Începând cu aceeasta perioadă, producția migrantă s-a dezvoltat, ieșind la lumină o serie de texte scrise chiar de către protagoniștii înșiși ai migrației. Primul dintre aceștia a fost Mohsed Melliti (1992) cu cartea *Pantanella: canto lungo la strada*²³.

În opinia autoarei Francesca Paola Liborio, premiile și concursurile literare propuse de diferite asociații sau instituții locale au stimulat și mai mult producția artistică a migrantilor. Astfel, apar diferite publicații sub îngrijirea Asociației Eks&Tra. În același timp este inițiat și Concursul anual de scriitură migrantă feminină, „Lingua Madre” (Limba maternă). Francesca Paola Liborio crede, totuși, că ar trebui subliniat faptul că filonul de studii de literatură de migrație în limba italiană s-a născut în afară granițelor naționale, mai exact în Statele Unite, grație cercetătorilor italieni care s-au demonstrat adevărați deschizători de drumuri. Unul dintre aceștia este Graziella Parati. Abia după această încercare literatura de migrație a ajuns și în Italia. Întârzierea a fost parțial recuperată datorită prețioasei contribuții a unor profesori ca Armando Gnisci și Fulvio Pezzarossa²⁴.

În urma analizei acestor texte s-a constatat o evoluție a calității scrierii. Dacă la început puteau fi încadrate într-o literatură de confesiune, în timp reușesc să dobândească o valoare artistică, așa cum afirma Francesca Paola Liborio. Pe de altă parte, autorii participă la ceea ce se cheamă „*rivoluzione letteraria*” (revoluție literară), manifestată printr-o mutație în ceea ce privește întrebuintarea limbii italiene: de la folosirea acesteia ca instrument de comunicare, la utilizarea conștientă a sensurilor. Cu alte cuvinte, scriitorii migranți se află la nivelul la care pot converti limbajul, conferind cuvintelor semnificații care trimit la diferite universuri culturale de o mare expresivitate – acela italian, dar și altele aparținând țării de origine a autorilor.

Acest concept se aplică și în ceea ce privește genurile literare. Francesca Paola Liborio consideră importantă contribuția autoarei Amara Lakhous cu cartea *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*²⁵, precum și pe cea a autorului Anthony J. Latiffi cu cartea *Lo*

¹⁷Idem, p. 9.

¹⁸Se referă la producția de texte elaborate de scriitori străini, ajutați fiind, în actul scrierii, de către scriitori, jurnaliști italieni. Ia naștere astfel ceea ce se numește „literatura scritta da tanti mani” sau „letteratura scritta a quattro mani”.

¹⁹Cf. P. Khouma, p. 5. *Io, venditore di elefanti: una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, a cura di O. Pivetta, Milano, Garzanti, 1990.

²⁰ Cf. Khouma, p. 5, Mario. Fortunato, S. Methnani, *Immigrato*, Roma, Theoria, 1990.

²¹Mohamed Bouchane, *Chiamatemi Ali*, a cura di C. De Girolamo e D. Miccione, Milano, Leonardo, 1991.

²²Alessandro, Micheletti, Saidou Moussa Ba, *La promessa di Hamadi*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1991.

²³Mohsed Melliti, *Pantanella: canto lungo la strada*, presentazione di R. Boudjedra, Roma, Edizioni Lavoro, 1992.

²⁴Cf. Francesca Paola Liborio, op. cit., p. 6.

²⁵A. Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma, E/O, 2006.

yàtaghan.²⁶ Ambele operele pot fi considerate ca aparținând genului *noir*²⁷ prin descrierea unor fapte sângeroase, delict, în urma cărora se caută vinovații, punând în scenă protagoniști a căror natură nu este prezentată ca fiind într-un totu pozitivă. Inovația adusă acestor texte este refolosirea stilului *noir* în alte contexte, în final creând ceva nou, diferit. Latiffi, de pildă, propune răsturnarea *noir*-ului pentru care figura străinului aparține lumii rău famate. Un personaj de origine albaneză poate fi distribuitor de droguri, hoț sau mafiot, însă în niciun caz nu poate fi polițist, așa cum se întâmplă în *Lo yàtaghan*. Acest element produce un efect neașteptat și pare neverosimil, pentru că în universul cotidian foarte rar se întâmplă ca imaginea străinului să fie asociată cu cea a forțelor de ordine. De obicei, lucrurile se petrec invers.

O altă etapă fundamentală în evoluția literaturii de migrație în limba italiană, așa cum sublinia Francesca Paola Liborio, o reprezintă intrarea în scenă a autorilor aparținând așa-zisei „*seconde generazioni*” (a doua generație). Termenul cu care au fost numiți a stârnit polemici cu înșiși scriitorii, care, pe lângă critica adusă, l-au și refuzat. Termenul, pe de altă parte, a fost contestat, așa cum am menționat mai sus, și de profesorul Armando Gnisci. Primele texte, scrise de autori născuți în Italia, din părinți străini, apar în antologiile literaturii de migrație la finele anului '90, atunci când are loc și publicarea primelor opere monografice. Așa cum era de așteptat, specifică Francesca Paola Liborio, generația fiilor de străini, născuți pe pământ italian, este foarte diferită de aceea a părinților lor prin orizontul de așteptare pe care îl au, prin conștiința propriei condiții și prin posibilitatea de integrare. Din scriitura acestei generații, de „*nuovi italiani*” (noii italieni) transpare necesitatea de a fi acceptați de aceeași societate indiferentă sau ostilă în raport cu alții, în virtutea realizării propriului viitor. Legătura cu lumea din care provin părinții lor este în continuare activă, influențându-le puternic viața și prin urmare producția literară, însă, spre deosebire de părinții lor, orizontul așteptărilor este plasat într-un alt context: cel italian. Ceea ce pentru părinți îmbrăca haina nostalgiei, cu ecou în literatură, pentru fiii acestora se transformă în emoție față de o lume abstractă, plasată undeva, într-un context necunoscut.

Francesca Paola Liborio evidențiază și un alt element important, comun multor opere produse de autori din cea de a doua generație. Este vorba despre folosirea ironiei ca instrument de critică în fața unei societăți strabice, este o cheie de lectură a unei lumi noi. Râsul este unica salvare, dobândind o funcție politică de demascare și corecție printr-o incizie în societatea actuală. Printre exemplele cele mai sugestive de literatură scrisă de „noii italieni”, Francesca Paola Liborio menționează *Rometta e Giulio* de Jadelin Mabiala Gangbo²⁸, un roman extrem de complex, care se joacă cu tradiția occidentală și cu una dintre cele mai cunoscute povești de dragoste. Pe lângă acesta, sunt remarcate și numeroase alte povestiri și romane scrise de Igiaba Scego și Gabriella Kuruvilla, acestea constituind exemplul cel mai elocvent al modului cum a evoluat literatura produsă de „cea de-a doua generație” de scriitori, contribuind la renovarea imaginarului italian printr-o schimbare de optică ce nu vizează doar latura politică, ci mai ales canoanele vieții cotidiene.

Francesca Paola Liborio explică care a fost motivația care a stat la baza alegerii titlului Asociației „Eks&Tra” care a publicat antologiile premiate: „Il nome Eks&Tra che abbiamo scelto per presentarci indica la provenienza da altri paesi: Eks=ex, el'arrivo Tra noi. L'& e una congiunzione che assomma in se le difficoltà e insieme la grande ricchezza dell'incontro.”²⁹

²⁶ Anthony . J. Latiffi, *Lo yàtaghan*, Nardo, Controluce, 2008.

²⁷ Cf. Francesca Paola Liborio, *op. cit.*, p. 7.

²⁸ Jadelin Mabiala Gangbo, *Rometta e Giulio*, Milano, Feltrinelli, 2001.

²⁹ Francesca Paola Liborio, *op. cit.* „Numele „Eks&Tra”, pe care l-am ales pentru a ne prezenta, indică proveniența din alte țări: Eks=ex și sosirea printre noi. &-ul este o conjuncție care înglobează în sine dificultățile și, împreună, marea bogăție a întâlnirii.” (traducerea noastră)

Rolul acestei asociații și obiectivele pe care și le-a propus această asociație sunt prezentate în următorul paragraf:

L'associazione interculturale Eks&Tra (Onlus) di Rimini si propone di far conoscere le tradizioni culturali degli immigrati e di favorire l'integrazione, nel rispetto delle diverse culture. Un percorso di crescita reciproca teso ad abbattere i pregiudizi e gli stereotipi, spesso frutto di incomprensioni e di mancanza di conoscenza. Dal 1995 indice ogni anno un concorso letterario per scrittori migranti, figli di migranti e di coppie miste, fondato allo scopo di promuovere la letteratura della migrazione. Nei sette anni di vita del concorso, l'associazione ha raccolto più di mille e quattrocento scritti di immigrati, che costituiscono il primo archivio in Italia della memoria della letteratura d'immigrazione. Una letteratura che è nell'80-90% dei casi in italiano, intesa come lingua dell'ospitalità, e che sta diventando letteratura italiana a tutti gli effetti. I seguenti volumi contengono le opere di prosa e poesia vincitrici del premio Eks&Tra nelle sue varie edizioni e si propongono come piccole raccolte create per donare ai lettori qualche primo saggio di letteratura migrante ed invogliarli a farsi coinvolgere dalla intensità delle parole dei suoi tanti autori.³⁰

În aceeași revistă, Francesca Paola Liborio aduce la cunoștința cititorilor care este scopul concursului literar național „Lingua Madre”, inițiat de Daniela Finocchi. Acest concurs este parte din proiectul permanent al Regiunii Piemonte care îl promovează la Târgul Internațional de carte de la Torino și este adresat tuturor femeilor străine, în special din afara Europei, rezidente în Italia. Limba în care scriu acestea este italiană, „*la nuova lingua da arrivo*” (noua limbă de destinație), în ideea creării unui raport foarte strâns dintre „*identità, radici e il mondo dell'«altro»*” (identitate, rădăcini și lumea „celuilalt”). Pe de altă parte, concursul se mai adresează și femeilor de naționalitate italiană care au intrat în contact cu imigranți de alte naționalități și care au ceva de povestit în legătură cu această experiență:

Il concorso vuole essere un esempio significativo delle interazioni che stanno ridisegnando la mappa culturale del nuovo millennio e testimoniare la ricchezza, la tensione conoscitiva ed espressiva delle donne provenienti da “altri” paesi. Una sezione speciale è dedicata alle donne italiane che vogliano farsi tramite di queste culture diverse, raccontando storie di donne straniere che hanno conosciuto, amato, incontrato e che hanno saputo trasmettere loro “altre” identità.³¹

³⁰ Francesca Paola Liborio, *op. cit.* p. 23. „Asociația interculturală Eks&Tra (Onlus) din Rimini își propune să ne familiarizeze cu tradițiile culturale ale imigraților și să favorizeze integrarea, în vederea respectului față de diferitele culturi. Un parcurs de cunoaștere reciprocă, pregătit să abată prejudecățile și stereotipurile, de cele mai multe ori fructul neînțelegerilor și lipsei de cunoaștere. Începând cu 1995 are loc un concurs literar pentru scriitori migranți, fii de migranți și de perechi mixte, fondat cu scopul de a promova literatura de migrație. În cei șapte ani de viață a concursului, asociația a adunat mai mult de o mie patru sute scrieri de imigranți, care constituie prima arhivă în Italia a literaturii de migrație. O literatură care este în 80-90 % din cazuri în italiană, înțelegând că o limbă de ospitalitate și care stă să devină o literatură italiană în toate efectele. Următoarele volume conțin opere în proză și versuri, învingătoare ale premiului Eks&Tra, în variatele sale ediții, și își propun, ca și mici antologii, să ofere cititorilor o „bucată” de literatură migranță, convingându-i să se lase cuprinși de intensitatea cuvintelor numeroșilor săi autori.” (traducerea noastră)

³¹ Francesca Paola Liborio, *op. cit.*, p. 28. „Concursul se vrea a fi un exemplu semnificativ de interacțiuni care redesenează harta culturală a noului mileniu, fiind o mărturie a bogăției, a tensiunii cognitive și expresive a femeilor provenite din „alte” țări. O secțiune specială le este dedicată femeilor italiene, care vor, prin intermediul acestor culturi diferite, să povestească istorii despre femeile străine pe care le-au cunoscut, iubit, întâlnit și că le-au putut transmite „alte” identități.” (traducerea noastră)

În opinia autoarei Francesca Paola Liborio migrația este, prin însăși natura sa, un eveniment traumatizant, schimbând pentru totdeauna nu doar viața unui singur individ, dar și a societății în general. Ea este cu atât mai complexă cu cât pune în mișcare mecanismele celor două societăți implicate în acest proces: cea de origine și cea de destinație. Autoarea vede migrația ca pe un fenomen cu multe fațete, de aceea consideră că este necesară o viziune totalizatoare asupra întregii sale dinamici, care implică nu doar individul sau grupul de indivizi imigranți, ci și relația acestora cu noua societate gazdă. Pe de altă parte, crede autoarea, a nu-l cunoaște pe „celalalt” înseamnă a nu descoperi întregul adevăr, reversul medaliei. Literatura scrisă de imigranți se naște ca o modalitate de expresie a viziunii acestora asupra lumii în dialog cu societatea în care se includ. În acest sens, „literatura migrantă” are rolul de analiză a realității contemporane, funcționând ca o „fotografie” a acesteia.

Fenomenul migratoriu pune în relație contexte culturale diferite, cu accent pe realitatea politică și socială a țărilor gazdă, scoțând la iveală problemele și contradicțiile care apar în raport cu identitatea:

Il fenomeno migratorio, infatti, mettendo in relazione universi culturali diversi, ha la capacità di rimettere in discussione la realtà politica e sociale dei paesi in cui ha luogo, svelandone le contraddizioni e i problemi, e rendendo necessario un confronto a livello identitario: le migrazioni svolgono una straordinaria “funzione specchio”, sono cioè rivelatrici delle più profonde contraddizioni di una società, della sua organizzazione politica e delle sue relazioni con le altre società.³²

Aceasta înseamnă că literatură migrantă nu oglindește doar dimensiunea imigrantului, ci și pe cea a autohtonilor cu care stabilesc raporturi umane. Privită din această perspectivă, producția literară în limba italiană își justifică existența prin rolul pe care îl joacă în stabilirea raportului dintre realitate și reprezentările reciproce asupra a ceea ce înseamnă identitate versus alteritate.

Bibliografie:

Ambrosini, Maurizio, *Sociologia delle migrazioni*, Editura il Mulino, Bologna, 2005.

-----, *Un'altra globalizzazione: il transnazionalismo economico dei migranti*, Working Paper 5/o8, Milano, 2008, Dipartimento di Studi Sociali e Politici, Facoltà di Scienze Politiche.

-----, *Seconde generazioni. Un'introduzione al futuro dell'immigrazione in Italia*, fondazione Agnelli Molina S. a cura, Torino, 2004.

Argento, Francesco, *La letteratura della migrazione in Italia* <<http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/Letteratura%20dell%27immigrazione.htm>>, accesat 12/07/2015, ora 22,25.

Balsamo, Franca, *Famiglie di migranti. Trasformazione dei ruoli e mediazione culturale*, Editura Carocci, Roma, 2003.

-----, „Anziane e badanti. Spazi domestici tra cura e intercultura”, in P. di Cori, C. Pontecorvo, a cura, *Traordinario e straordinario: modernità e vita quotidiana*, Editura Carocci, Roma, 2007.

³² Francesca Paola Liborio, *op. cit.*, p. 4. „Fenomenul migratoriu pune în relație universuri culturale diferite, având capacitatea de a readuce în discuție realitatea politică și socială a țărilor în care locuiesc, dezvăluind-ne contradicțiile și problemele și considerând necesară o confruntare la nivel identitar: migrațiile îndeplinesc o extraordinară „funcție de oglindă”, fiind revelatorii celor mai profunde contradicții ale unei societăți, a organizării sale politice și a relațiilor sale cu societatea.” (traducerea noastră)

- Bruno, Alessandra, Intervista al professor Armando Gnisci, ideatore della Banca Dati Basili in *Lingua Nostra, e Oltre. Saggi e interviste*, <[http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua nostra e oltre/LNO3 26luglio2010/Bruno 14 15.pdf](http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/Bruno_14_15.pdf)>, (accesat 11/07/2015, ora 23,57).
- , „Percorsi nella letteratura migrante VI”, *Lingua Nostra, e Oltre*, Anno 3, Numero 3 – 69. <[http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua nostra e oltre/LNO3 26luglio2010/Gofetto 69 71.pdf](http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/Gofetto_69_71.pdf)>, accesat 12/07/2015, ora 20,21.
- Decimo, Francesca, *Quando emigrano le donne. Percorsi e reti femminili della mobilità transnazionale*, Editura il Mulino Bologna, 2005.
- Del Monte, Giorgia „Letteratura della migrazione”, *Revista Roma multiethnica* <<http://www.romamultiethnica.it/bibliografie/letteratura-della-migrazione.html>>, accesat 12/07/2015, ora 22,25.
- Liborio, Francesca Paola, *Khaoula e le pagine migranti* <<http://badigit.comune.bologna.it/ibb/Khaoula/archivio/khaoula-e-le-pagine-migranti.pdf>>, accesat 10/07/2015, ora 18.
- .

ANIMAL SYMBOLS IN THE CEREMONIAL TEXTS OF THE CAROLING CUSTOMS IN ALMĂJ VALLEY, CARAȘ-SEVERIN COUNTY

Maria Vâtcă, PhD Student, University of the West, Timișoara

Abstract: The aim of this study is to examine a few animal symbols, that are found in the ceremonial texts (carols, Christmas carols) which belong to the caroling customs practiced during the winter holidays, referring to Almăj Valley, Caraș-Severin County.

Among these, a significant occurrence have the following: the sheep, the pig, the cows, while others, such as the frog, the horse, the lion, the raven appear once at most in the texts above-mentioned.

Noteworthy is the fact that some of them are used solely as terms of comparison to describe certain features of the characters that are involved in the stories or features of the secondary figures who accompany the main hero. Generally, their presence in the Christmas lyrical creations is faithful to the biblical text (for example, the sheeps and the cows mentioned in the episode of Christ's birth) and, in the same time, it coincides with the symbols belonging to the Romanian mythological bestiary.

Keywords: *bestiary, traditional culture, symbol, caroling, Almăj Valley*

Valea Almăjului¹ a conservat, din perspectivă etnofolclorică, o serie de elemente specifice tradițiilor devenite populare, printre care se numără și cele caracteristice obiceiurilor de iarnă. Ele au un caracter sincretic și sunt cuprinse într-o perioadă numită *anul mic* sau *bere*, o adevărată „perioadă cosmogonică”, marcată de un șir de momente festive care încep cu ziua de 24 decembrie – zi cunoscută și sub numele de Ajunul Crăciunului – și se încheie în 7 ianuarie – când se prăznuiește Sfântul Ion². Toată perioada reprezintă, practic, o prefigurare a întregului an viitor. Aceste zile alcătuiesc ciclul festiv de iarnă, unul dintre cele mai importante și bogate cicluri sărbătorești tradiționale în manifestări folclorice. Dintre ele amintim colindatul, un complex ceremonial ce include, pe lângă acte și gesturi rituale, formule magice, urări de sănătate, măști ori dansuri reprezentative, și texte specifice (cântate sau strigate). „Ca formă de manifestare, colindul este un cântec ceremonial, încadrat sau neîncadrat – în funcție de zonă – într-un scenariu cu caracter unitar”³.

*

Animalul, ca arhetip, este un simbol al forțelor cosmice, spirituale ori materiale⁴, reprezentând, totodată, și instinctul ori „straturile profunde ale inconștientului și al conștientului”⁵. Creațiile din sfera culturii tradiționale românești se caracterizează printr-o

¹ Acest areal, care cuprinde 16 localități, este cunoscut și sub numele de *Țara Almăjului, zona Almăjului, Almăjul*, fiind situat în partea de sud-est a actualului județ Caraș-Severin.

² Otilia Hedeșan, *Lecții despre calendar*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005, p. 41-42.

³ Ovidiu Papană, *Colinda în Mehala: o restituire necesară*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004, p. 43-44.

⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 1, A-D, București, Editura Artemis, 1995, p. 101.

⁵ Id., *ibid.*, p. 101.

diversitate remarcabilă de animale fabuloase, care își însușesc o serie de acțiuni supraomenești.

În demersul de față vom face o prezentare succintă a câtorva dintre personajele zoomorfe integrate în colindele din zona Almăjului; nu ne vom referi la simbolurile întâlnite în jocurile cu măști (capra, brezaia) întrebuințate în anumite manifestări din perioada în discuție. Totodată, menționăm că studiul nu poate fi exhaustiv din cauza faptului că unele texte s-au pierdut, altele – deja culese – sunt incomplete, modificate, nemaifiind cunoscută forma lor originală, iar altele urmează a fi redescoperite în viitoare anchetele de teren.

În urma analizării textelor specifice colindatului din Valea Almăjului, ca o particularitate, se remarcă lipsa leului ori a cerbului, ca personaje centrale ale unor colinde cunoscute din alte zone ale spațiului folcloric românesc. După cum au arătat cercetătorii, colinda cerbului se încadrează în categoria celor profesionale – constituite într-un corpus „diversificat de tipuri și variante”⁶ –, ce prezintă în semantica sa eroismul vânătorului tânăr sau asocierea cu ideea căsătoriei⁷ (vânarea cerbului constituie „o etapă necesară a riturilor de trecere nupțiale prin care mirele să-și dovedească bărbăția”⁸). În unele variante, cerbul este cel care face stricăciuni, iar tânărul colindat (gazda) se luptă cu el și îl aduce prins în sat / în comunitate. La fel este și motivul prinderii leului în anumite colinde (din Transilvania): se dă de veste despre ivirea unui leu care trebuie prins, iar flăcăul colindat este transpus în ipostaza voinicului ce învinge leul „în luptă dreaptă”, coborându-l în sat „legat ca un cățel”⁹.

OAIA, MIELUL. Oaia este cunoscută ca fiind printre primele animale domestice din istoria umanității, un simbol solar, unul dintre cele mai blânde animale, reprezentându-le pe cele domestice, în opoziție cu lupul – simbolul animalelor sălbatice. În cultura tradițională românească, datorită prezenței ei atât în ritualurile de trecere, cât și în sfera portului popular, oaia reprezintă un animal aproape sfânt, „un arhetip în înțelesul deplin al acestui concept cultural”¹⁰. De asemenea, în gândirea mitico-simbolică, oaia domestică este simbolul scrierii, fapt redat mai ales în cimilitura autohtonă¹¹. În mentalul tradițional există credința că, dacă în calea cuiva iese un miel sau o oaie, este semn de noroc¹².

Într-un colind din Bozovici (ce include elemente de bocet și baladă), personajul central Iisus Hristos este identificat de către colindători printr-o serie de simboluri ce amintesc de balada *Miorița* (fiindu-i conferite atributele de păstor): „Leroloi, Noi că l-am vădzutî / Leroloi, Joi dă giminiat, / Leroloi, Pă roauă, pă șiață, / Leroloi, Pă roauă dăscult, / Leroloi, Pă brumă-ncălțatî / Leroloi, (N) poarta Iuziiei / Leroloi, Fluieriel zăcîndî, / Leroloi, **Oii**e strîgînd.”¹³. Remarcăm imaginea păstorului prototipic din spațiul autohton, ancestral, care strânge turma, alături de un instrument specific ocupației păstorești – fluierul.

⁶ Silvia Chițimia, *Eclesiologie și taină în colindele de cerb*, în Irina Ilie (red.), *Etnologica*, București, Editura Paideia, 2002, p. 190.

⁷ Id., *ibid.*, p. 190.

⁸ Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, volumul I, București, Editura Minerva, 1981, p. 367.

⁹ Id., *ibid.*, p. 318.

¹⁰ Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura Învierea, 2007, p. 417.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 417-418.

¹² Victor Aga, *Simbolica biblică și creștină. Dicționar enciclopedic (cu istorie, tradiții, legende, folclor)*, ediția a II-a, Timișoara, Editura Învierea, 2005, p. 263.

¹³ Nicolae Ursu, *Cântece și jocuri populare românești din Valea Almăjului (Banat)*, București, Editura Muzicală, 1958, p. 166. Precizăm că, în lucrarea de față, redarea fonetică a textelor este aproximativă, cu respectarea scrierii cu *î* a textelor culese de Nicolae Ursu.

Într-unul dintre colindele din Valea Almăjului, pe care l-am cules, în urma anchetelor, din localitatea Putna, acest animal este amintit ca aflându-se în grajdul unde S-a născut Iisus: „Măi târzău află apoi / un mic grajd de vite, **oi** / ș-o născut pră fân uscat / pră Iisus, Mare-Mpărat.”¹⁴. Aceste animale apar și într-un text cu circulație în mai multe localități: „Mare minune s-arată / În Vifleem astă dată / De îngeri și de păstori, / Păcurarii de la **oi** (bis).”¹⁵.

Mielul este cunoscut, în general, ca fiind animalul de sacrificiu, simbolizând puritatea, blândețea, inocența sau simplitatea¹⁶. Pe lângă aceste semnificații, în concepția creștină, mielul constituie și unul dintre simbolurile fundamentale ale lui Iisus Hristos, Cel care, prin sacrificiul Său, preia toate păcatele lumii. El mai prefigurează și sufletul (credincios al) oamenilor¹⁷.

În funcție de culoarea sa, prezența mielului în creațiile tradiționale poate fi benefică sau malefică¹⁸. Întreaga simbolistică a mielului este strâns legată de cea a oii. De-a lungul timpului, cercetătorii au adus o serie de argumente din sfera etnografiei ori a folclorului care „atestă caracterul de totem și sacralitatea acestui animal în spațiul carpato-danubiano-pontic”¹⁹ (de pildă, *Miorița* sau metamorfozarea unor eroi din basme în miei). El întruchipează biruința (ciclică a) vieții asupra morții, funcție arhetipală ce-l relevă ca „victimă propitiatorie prin excelență, cel care trebuie sacrificat spre a-ți asigura propria mântuire”²⁰. Acest animal apare în colinda cântată de copii în Valea Almăjului, întrebuintată la sfârșitul secolului trecut exclusiv în colindatul practicat de ei în dimineața de Ajun: „Bună zâua lu’ Ajun, / că-i mai bună-a lu’ Crăciun, / că-i cu **miei**, / cu purcei”²¹.

PORCUL (PURCELUL, SCROAFA). În creațiile de factură populară (mai ales în basme), porcul / purcelul apare ca simbol zoomorf al astrului zilei, în strânsă legătură și cu preparatele din porc date de pomană pentru a avea lumină pe lumea cealaltă, fiind considerat însă și animal augural, de prevestire a vremii, a bogăției și a fericirii²². În opoziție cu acestea, în popor există credința că, dacă cineva întâlnește un porc (sau un iepure), este semn de nenorocire²³.

În unele culturi, scroafa (cu purcei) este simbolul belșugului, dar, în general, ea reprezintă fecunditatea, abundența, fiind alăturată, ca simbol, vacii²⁴. În contextul de față, având în vedere că e o importantă sursă de hrană, în cutume asociindu-se perioadei Crăciunului, sacrificarea porcului în ziua de Ignat, în preajma solstițiului de iarnă²⁵, trimite la ideea de bunăstare, de belșug.

Ca personaje zoomorfe, simboluri ale bogăției, ele sunt amintite în textele din obiceiul colindatului: „Bună zâua lu’ Ajun, / că-i mai bună-a lu’ Crăciun, / că-i cu miei, / cu **purcei**, /

¹⁴ Stana Zăvoian, 83 de ani, localnică, Putna, născută la Globu-Craiovei.

¹⁵ Florina-Maria Băcilă, 36 de ani, profesoară, Timișoara, originară din Dalboșeț.

¹⁶ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 367.

¹⁷ Victor Aga, *op. cit.*, p. 241.

¹⁸ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 367.

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 368.

²⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 2, E-O, București, Editura Artemis, 1995, p. 299.

²¹ Nicolae Andrei, 63 de ani, profesor, Bănia, născut la Prilipeț.

²² Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 493.

²³ Victor Aga, *op. cit.*, p. 263.

²⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 3, P-Z, București, Editura Artemis, 1995, p. 120-121 și p. 215.

²⁵ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 493.

să mâncăm carnea de pe ei”²⁶; într-un text din Bozovici, aceste vietăți se află sub directă ocrotire divină: „*Leroloi*, Fiuleț păzășcie, / *Leroloi*, Și copilu mamăi, / *Leroloi*, Și vițălu-n vacă, / *Leroloi*, Și **purșelu-n scroafă**, / *Leroloi*, Și puiu-n ghioacă.”²⁷.

De altfel, preparatele din porc sunt specifice acestei perioade, printre cele tipice zonei numărându-se „borândăul” – specialitate preparată din bucăți de carne tocată, fiartă cu făină de porumb și / sau de grâu, usturoi, uneori și cu oțet de prună²⁸.

Este cunoscut faptul că, de Ignat (sărbătoare prăznuită în ziua de 20 decembrie), în casele gospodarilor se practică tăierea porcului – ritual respectat în spațiul tradițional. De obicei, în Almăj, această practică se face și înaintea zilei de Ignat, dar ea reprezintă ultima dată la care se mai taie porcul, deoarece numai așa pot fi pregătite la timp bucatele tradiționale și alimentele rituale pentru sărbătorile de iarnă. La Pătaș, se obișnuia tăiatul porcului în această zi sau în cea de Ajun (24 decembrie)²⁹. Obiceiul este ținut cu precădere de femeile din casă, care au anumite restricții de la munci precum spălatul rufelor, torsul, cusutul, în credința că, dacă se fac totuși aceste lucrări, se va chema răul peste casă. În unele locuri se crede că în această zi sau în seara din ajunul ei³⁰ trebuie spusă în mod obligatoriu *Povestea lui Ignat*, care circulă sub diferite forme. În urma anchetelor întreprinse până în prezent, nu am descoperit nicio variantă a poveștii.

În cultura tradițională, acest moment implică, în mod obligatoriu oferirea de pomană din bucatele obținute. În Almăj nu se dădea de pomană pentru cei răposați din produsele preparate în urma tăierii porcului; „pomana porcului” se oferea, totuși, celor ce ajutau, prietenilor sau vecinilor foarte apropiați ori altor membri ai familiei.

În ziua de Crăciun, după întoarcerea de la slujba ținută la biserică, se ia masa în familie. Bucatele sunt gătite în zilele premurgătoare acestui praznic. În Valea Almăjului se obișnuiește prepararea a cel puțin patru feluri de mâncare: un aperitiv (salată de boeuf), supă de pasăre, sarmale, friptură („ciganie” – carne proaspătă de porc prăjită în tigaie, cu varză murată sau cârnați și „crame” – jumări) și prăjituri (cremeș – „crempită” și cornulețe – „chifeli”).

La Anul Nou, în casele almăjenilor, se consumă același tip de preparate culinare precum cele din ziua Crăciunului. Tot în această dată (ziua Sfântului Vasile, sărbătorit la 1 ianuarie), în Banat se crede că gospodinele trebuie să țină datina de a fierbe, în mod obligatoriu, un cap de porc sau de purcel, pentru a avea spor în casă; în această zi e interzisă cu desăvârșire carnea de pasăre (de găină) datorită faptului că ea „râșchie” tot înapoi, fapt pentru care, în casa unde se vor consuma astfel de bucate, lucrurile vor merge tot înapoi în anul ce vine³¹.

Unul dintre genurile de colindat „de tip profan” sau precreștin, cum l-au identificat cercetătorii, este *Vasilca*; alături de *Sorcova*, se leagă strâns de urările specifice de Anul Nou³². *Vasilca* este un obicei în care, de regulă, lăutarii (țigani) umblau, la fiecare casă, cu un cap de porc împodobit (cu diferite lucruri: mărgelă, bețe), textul colindului referindu-se la

²⁶ Nicolae Andrei, 63 de ani, profesor, Bănia, născut la Prilipeț.

²⁷ Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 166.

²⁸ Vasile Popoviciu, *Monografia comunei Pătaș*. Ediție îngrijită de Ileana Crașovan, [f.l.], [f.e.], [f.a.], p. 49.

²⁹ Id., *ibid.*, p. 49.

³⁰ Otilia Hedeșan, *op. cit.*, p. 65.

³¹ Id., *ibid.*, p. 111.

³² Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare: studiu de folclor comparat*, București, Editura Minerva, 1983, p. 7-8.

bunăstarea gazdei³³. În Muntenia, există situații de colindat în care colindătorii poartă anumite „mascoide” (artificiale sau naturale), ce reprezintă un cap de porc (substituind uneori mascoida de mistreț) ori „păpuși de câlți” („Vasilca” sau „Siva”), acestea fiind mascate și în ipostaze ludice (mireasă, păpușă)³⁴. În urma anchetelor efectuate până în prezent, precum și a parcurgerii bibliografiei, nu am regăsit practicarea acestui obicei în Valea Almăjului.

Porcul reprezintă și un simbol al tendințelor obscure, lăcomia, egoismul, ignoranța, dar și necurăția fizică sau morală (în concepția creștină, simbolizează păcatele și necurăția sufletească, nesațul, necumpătarea³⁵).

VITELE (VACA, BOUL, VIȚELUL). Vaca este considerată un animal sacru, cu precădere la popoarele de agricultori³⁶, care, de altfel, își socoteau și bogăția în funcție de numărul acestor animale pe care le dețineau³⁷. Este simbol al belșugului, al bunăstării, dar și al fertilității, al fecundității, prefigurând „pământul hrănitor și zămisitor”³⁸.

În general, boul simbolizează bunătatea, forța liniștită, calmul, puterea de muncă sau de sacrificiu și este un ajutor prețios în munca omului de tip tradițional³⁹.

În cadrul obiceiurilor de iarnă, întâlnim și colindatul cu plugul – unadintre vechile tradiții românești care se țin în seara de Anul Nou sau a Sfântului Vasile. În această practică, se folosește, de regulă, plugul tras de boi (se înjugă doi sau patru boi) sau de cai, însoțiți de instrumente precum bicele, buhaiul. Referitor la prezența acestui obicei în arealul studiat, nu ne putem pronunța, deoarece nu am întreprins anchete în toate localitățile zonei, iar în urma studierii lucrărilor consacrate acestui subiect nu am descoperit practicarea lui în Almăj.

În localitatea Pătaș (aparținând comunei Prigor), copiii și băieții („feciorii”) satului colindau pe la case cu următorul text: „Bună ziua lui Ajun, / Că-i mai bună-a lui Crăciun. / Vivo!”⁴⁰. Mai exista aici obiceiul ce implică focul din vatră: unul dintre colindători intra în casa gazdei cu un băț în mână, „împărțea” cărbunii din vatră, zicând: „Atâtea oi, atâtea porci, atâtea **boi**, atâtea **vaci** ș.a.”⁴¹.

Într-o colindă din Bozovici ce se cânta în seara de Ajun, acest animal este amintit ca fiind ocrotit de Sfântul Ilie, alături de Pruncul Iisus, de copii în general, precum și de alte animale, ceea ce sugerează ideea de protecție a gospodăriei, în semn de bun augur: „*Leroloi, Iliie, Ilii(e), / Leroloi, Trasnieșcie, pliesnieșcie, / Leroloi, Iuda prăpăgieșci(e), / Leroloi, Fiuleț păzășcie, / Leroloi, Și copilu mamăi, / Leroloi, Și vițalu-n vacă*”⁴².

Regăsim, de asemenea, prezența vitelor într-un colind din satul Putna, comuna Prigor – *Pogorât-au, pogorât: „Măi târzău află apoi / un mic grajd de vite, oi / ș-o născut pră fân uscat / pră Iisus, Mare-Mpărat.”*⁴³. Tabloul descris redă atmosfera umilă a locului unde, potrivit scrierilor biblice, S-a născut Iisus Hristos.

³³ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 493.

³⁴ Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, București, Editura Științifică, 1970, p. 128.

³⁵ Victor Aga, *op. cit.*, p. 295.

³⁶ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, Editura Amarcord, 2001, p. 22.

³⁷ J. D. Douglas, *Dicționar biblic*. Traducere de Liviu Pup și John Tipei, Oradea, Societatea Misionară Română, Editura Cartea Creștină, 1995, p. 1340.

³⁸ Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 630.

³⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 1, A-D, p. 201.

⁴⁰ Vasile Popoviciu, *op. cit.*, p. 49.

⁴¹ Id., *ibid.*, p. 49.

⁴² Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 166.

⁴³ Stana Zăvoian, 83 de ani, localnică, Putna, născută la Globu-Craiovei.

ȘARPELE este simbolul diavolului – fiind chipul pe care acesta l-a luat în grădina Edenului pentru a-i înșela pe primii oameni, Adam și Eva –, dar și al ispitirii la păcat⁴⁴. În general, în textele ceremoniale specifice colindatului, el îl semnifică pe cel care a amăgit-o pe Eva să mănânce din pomul oprit, fapt pentru care strămoșii au fost alungați din Rai, loc rămas închis, inaccesibil omului, până la nașterea lui Iisus, eveniment care i-a redeschis calea, prin ridicarea păcatului strămoșesc. Aceste semnificații se desprind dintr-un text întâlnit în mai multe localități din zona Almăjului – *Praznic luminos*: „Raiul cel închis / azi iar s-a deschis, / **șarpelui cumplit** / capul s-a zdrobit”⁴⁵, în care sunt descrise evenimentul recăștigării Edenului (pierdut prin păcatul săvârșit de strămoșii omenirii) și pedepsirea celui care i-a înșelat. Prezența adjectivului-atribut *cumplit* în vecinătatea substantivului menționat sugerează caracterul invincibil al duhului vrăjmaș până la întruparea lui Dumnezeu prin Iisus Hristos.

Într-un alt text, în descrierea lui Iisus, adaptată la cultura tradițională românească, acest personaj zoomorf constituie termenul de comparație pentru frâul calului eroului-inițiat, probabil în virtutea formei sale, conturând o imagine hiperbolizată, cu rolul de a o impune ca neobișnuită: „*Leroloi, Frîlîțu lui, / Leroloi, Doi **șarpi** mari, **bălauri***.”⁴⁶.

Înfrățit oarecum cu personajul în discuție, remarcăm prezența **balaurlui**, animal specific mitologiei românești, „imaginat sub formă de reptilă, uneori cu aripi, cu gheare mari și puternice, având de obicei șapte capete din care țâșnesc limbi de flăcări și care se regenerează dacă nu sunt tăiate toate deodată. Nu se teme decât de Făt-Frumos”⁴⁷. Este un „simbol arhetipal de mare persistență”, întruchipând „forțele haotice ale universului și instinctele primare, neîmblânzite ale omului”⁴⁸, dar și răul universal, forțele obscure. Se regăsește în numeroase mituri ale popoarelor, sub diferite forme – ca zmeu, șarpe, dragon, basilisc, leviathan – și cu diverse semnificații. Cea mai cunoscută formă a sa este aceea a unui șarpe uriaș, cu unul sau mai multe capete, aripi, gheare ascuțite, având puterea de a vărsa foc din gură. Prezintă și o latură pozitivă, benefică, fiind asociat fertilității, bogăției (e păzitorul comorilor), apei ori focului uranian⁴⁹. În majoritatea miturilor, acesta este răpus de un erou, semnificând biruința binelui asupra răului.

În cele ce urmează, vom analiza ocurența câtorva nume de animale cu o prezență unică în colindele almăjene, redând și simbolurile lor. Menționăm că toate se regăsesc în descrierea Fiului Maicii Domnului – Iisus Hristos, prefigurare a eroului-inițiat pregătit pentru a înfrunta răul.

BROASCA. În imaginarul tradițional al poporului român, acest animal cunoaște diferite semnificații, adesea ele situându-se în antiteză: este cunoscut ca simbol al lunii, al ploii, al apelor cerești (orăcăitul broaștei prevestește ploile), având o simbolistică preponderent benefică; doar în perioada actuală este asociat urâteniei. Mai este cunoscut și ca simbol al mării ori al lăcomiei și al zgârceniei⁵⁰.

Datorită faptului că trupul lui nu putrezește, acest animal acvatic, dar și htonian este considerat a fi binecuvântat de Dumnezeu: prin prezența sa în fântâni, apele acestora sunt curățate⁵¹. În acest sens este cunoscută o legendă creștină în care Maica Domnului, care se

⁴⁴ Victor Aga, *op. cit.*, p. 371.

⁴⁵ De regulă, aceste texte sunt cântate din anumite cărți bisericești și cunoscute pe scară largă de credincioși.

⁴⁶ Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁷ Rodica Chiriacescu, *Dicționar mitologic*, București, Editura Universitară, 2012, p. 48.

⁴⁸ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, p. 19.

⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 19.

⁵⁰ Victor Aga, *op. cit.*, p. 64.

⁵¹ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, p. 24.

tânguiește după Fiul ei, se întâlnește cu o broască ce o mângâie, istorisindu-i că și ea „avusese 9 fii mărișori și i-a călcat un țăran cu trăsura”; rugându-se Maicii, aceasta îi va putea dăruia alți fii. Astfel, Fecioara Maria a binecuvântat-o „să poată trăi oriunde pe apă și pe uscat, în pământ și chiar prin ziduri”, iar de va muri, să nu putrezească⁵².

În legătură cu cele precizate deja, remarcăm apariția numelui acestui animal într-o singură colindă-bocet din Almăj: „*Leroloi*, Chingulița lui, / *Leroloi*, Doauă **broașcie** stoarsă.”⁵³, versuri care punctează elemente ce-L însoțesc pe Fiul Maicii Sfinte, printr-o comparație subînțeleasă ce descrie forma cingătorii.

CALUL reprezintă unul dintre animalele domestice cele mai răspândite îndeosebi în spațiul satului tradițional, cu o vastă simbolică și mitologizare în cultura universală și românească (calul năzdrăvan e prieten devotat, îndrumător și sfătuitor al eroului). În folclorul autohton se remarcă prin aspectul htonian, în riturile de trecere sau în cele legate de fertilitate⁵⁴, fiind prezent și în acelea de tip agrar.

Deoarece textul în care apare acest animal este în strânsă legătură cu leul, vom analiza și semnificațiile acestuia din urmă.

LEUL. Prin atributele sale – puternic, suveran –, e cunoscut ca simbol solar, regele animalelor, „încarnarea însăși a Puterii și a Înțelepciunii, a Dreptății”⁵⁵. Totodată, este imaginea apărării și a vigilenței (există credința că acest animal doarme cu ochii deschiși⁵⁶), un simbol al justiției, dar și al puterii de stăpânire. Specialiștii cataloghează ca fiind destul de curioasă prezența sa în colindele de flăcău, unii susținând ipoteza că el ar înlocui un alt animal sau leul carpatin (care ar fi existat în spațiul carpatic). Ca semn al zodiacului, leul prefigurează dragostea, ambiția, orgoliul, ceea ce poate completa ori justifica integrarea lui în colinde⁵⁷.

În spațiul culturii tradiționale românești întâlnim leul ca personaj zoomorf, deși, ca specie animalieră, acesta nu este cunoscut pe teritoriul autohton, fiind un animal exotic. Adesea, în unele variante ale textelor ceremoniale, el este substituit zmeului, preluându-i atributele ori funcțiile, însă ca personaj cunoaște o libertate notabilă în ceea ce privește conferirea de simboluri, prezentând un caracter „tangent omonimului său din regnul animal”⁵⁸. Unii specialiști sunt de părere că „preluarea «leului» ca un topos din bestiariile și folclorul Europei medievale” a fost favorizată și de latinitatea limbii române⁵⁹.

Prezența acestui animal în colindele sau textele ceremoniale din zona Almăjului este singulară până la momentul actual al cercetării. Astfel, în descrierea lui Iisus, pe care Maica Domnului le-o face colindătorilor, în dorința de a-și afla Fiul, Acesta este înfățișat într-o manieră asemănătoare ciobanului moldovean din balada *Miorița*. Printre elementele definitorii pentru prototipul eroului, personajul în discuție, numit printr-un diminutiv, este asemănat cu puiul leului, ceea ce-i conferă atributele acestuia – neînfricat, puternic, dar și rapid: „*Leroloi*, **Călușălu** lui, / *Leroloi*, Puiu **leului**.”⁶⁰.

CORBUL, ca personaj în creațiile de tip folcloric, cunoaște un simbolism de natură preponderent negativă, probabil și din cauza culorii sale negre sau a modului de hrănire, fiind

⁵² Victor Aga, *op. cit.*, p. 64.

⁵³ Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁴ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, p. 97.

⁵⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 2, E-O, p. 211.

⁵⁶ Victor Aga, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁷ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, p. 99.

⁵⁸ Monica Brădulescu, *Colinda românească*, București, Editura Minerva, 1981, p. 84.

⁵⁹ Id., *ibid.*, p. 82-84.

⁶⁰ Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 166.

cunoscut ca mesager al morții, ca simbol al perspicacității⁶¹. În folclorul românesc, această pasăre prevestește boala, moartea, ploaia sau viscolul, dar în unele basme apare adesea „ca un acolit al eroului solar”⁶².

Într-un text cules de Nicolae Ursu din localitatea Bozovici, pasărea este prezentă doar ca termen de comparație în descrierea trăsăturilor lui Iisus, ca prototip al eroului autohton (Făt-Frumos): „*Leroloi*, Sprînșienili lui, / *Leroloi*, Pana **corbului**”⁶³. Prin alăturarea substantivului-atribut cu regentul *pană*, este sugerată ideea de superlativ absolut, cu privire la strălucirea unică, deosebită (particulară), a chipului personajului.

PUIUL (DE PASĂRE). În general, păsările sunt metafore universale ale sufletului, ale iscusinței și ale înțelepciunii⁶⁴, dar și simboluri arhetipale ale elevației, ale accederii spre valorile absolute ale cerului⁶⁵.

În cultura tradițională românească, celor mai reprezentative păsări din ogradă – găina, cocoșul, gâsca – le sunt atribuite calități apotropaice, divinatorii, fapt desprins și din unele creații de tip folcloric, dar, mai cu seamă, din credințele populare⁶⁶.

Acest personaj zoomorf este amintit în finalul colindei din Bozovici în care este enumerat, alături de altele, ca aflându-se sub ocrotirea Sfântului Ilie – protector, în special, al făpturilor mici, neajutate, nenăscute încă: „*Leroloi*, Iliē, Iliř(e), / *Leroloi*, Trasnieșcē, pliesnieșcē, / *Leroloi*, Iuda prăpăgieșcē(e), / *Leroloi*, Fiuleț păzășcē, / *Leroloi*, Șî copilu mamăi, / *Leroloi*, Șî vițălu-n vacă, / *Leroloi*, Șî purșielu-n scroafă, / *Leroloi*, Șî **puiu-n ghioacă**.”⁶⁷.

*

Concluzia care se desprinde din cele de mai sus este că majoritatea simbolurilor animaliere prezente în textele ceremoniale sunt integrate preponderent în relatarea legată de evenimentul central al sărbătorilor în discuție – Nașterea lui Iisus Hristos. De asemenea, remarcăm o întrepătrundere cu realitățile caracteristice comunității tradiționale din Valea Almăjului, ba chiar o adaptare (vezi prezența leului) a semnificațiilor desprinse din textul ceremonial.

Demn de semnalat este și faptul că unele simboluri zoomorfe sunt folosite doar ca termeni de comparație în descrierea unor trăsături ale personajelor implicate în relatare ori ale figurilor secundare care-i însoțesc pe eroii principali. În general, prezența lor în creațiile specifice acestei perioade este fidelă textului biblic (de exemplu, oile și vitele menționate în episodul nașterii lui Iisus), fiind, totodată, în concordanță cu simbolurile aferente bestiarului mitologic românesc.

Acknowledgements

Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract:

⁶¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 1, A-D, p. 365.

⁶² Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, p. 43.

⁶³ Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁴ Victor Aga, *op. cit.*, p. 279.

⁶⁵ Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 445.

⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 445.

⁶⁷ Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 166.

POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

BIBLIOGRAPHY:

- Aga, Victor, *Simbolica biblică și creștină. Dicționar enciclopedic (cu istorie, tradiții, legende, folclor)*, ediția a II-a, Timișoara, Editura Învierea, 2005.
- Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, volumul I, București, Editura Minerva, 1981.
- Brătulescu, Monica, *Colinda românească*, București, Editura Minerva, 1981.
- Caraman, Petru, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare: studiu de folclor comparat*, București, Editura Minerva, 1983.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, volumul 1, A-D; volumul 2, E-O; volumul 3, P-Z, București, Editura Artemis, 1995.
- Chiriacescu, Rodica, *Dicționar mitologic*, București, Editura Universitară, 2012.
- Chițimia, Silvia, *Eclesiologie și taină în colindele de cerb*, în Irina Ilie (red.), *Etnologica*, București, Editura Paideia, 2002, p.190-200.
- Douglas, J. D., *Dicționar biblic*. Traducere de Liviu Pup și John Tipei, Oradea, Societatea Misionară Română, Editura Cartea Creștină, 1995.
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
- Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura Învierea, 2007.
- Hedeșan, Otilia, *Lecții despre calendar*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005.
- Papană, Ovidiu, *Colinda în Mehala: o restituire necesară*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004.
- Popoviciu, Vasile, *Monografia comunei Pătaș*. Ediție îngrijită de Ileana Crașovan, [f.l.], [f.e.], [f.a.].
- Ursu, Nicolae, *Cântece și jocuri populare românești din Valea Almăjului (Banat)*, București, Editura Muzicală, 1958.
- Vulcănescu, Romulus, *Măștile populare*, București, Editura Științifică, 1970.

Informatori:

- Nicolae Andrei, 63 de ani, profesor, Bănia, născut la Prilipeț.
- Florina-Maria Băcilă, 36 de ani, profesoară, Timișoara, originară din Dalboșeț.
- Stana Zăvoian, 83 de ani, localnică, Putna, născută la Globu-Craiovei.
- Perioada în care au fost efectuate anchetele: 2012-2014.

SPECULAR REPRESENTATIONS OF FEMININITY IN THE INTER-WAR FEMININE FICTION

Elena Filote (Panait), PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The mirror, as a lunar and feminine symbol par excellence, culturally represented as Venus's hieroglyph, is a recurrent topos in the inter-war Romanian feminine prose. Rejecting the definitive distinction between the real and the imaginary, the mirror's fiction reflects the dual nature of the feminine characters, betraying their need to connect with their own phantasms. The narcissism expressed by self-contemplation in the mirror often supports the heroines' illusions, exposing them to a perilous self-mystification. The reflexion of the self appears disorganised, revealing the soul structure crisis of the women characters. Last but not least, the symbolism of the mirror also valorises in the inter-war feminine fiction the idea of a virtual space appropriate for the unmediated self-representation and self-awareness.

Keywords: mirror, femininity, representation, narcissism, self-contemplation

Instrument al cunoașterii de sine, dar și al unor experiențe magice, oglinda ne revelează atât imaginea exterioară, cât și interioritatea, himerele, relația cu timpul, cu moartea, cu noi înșine. Considerat astăzi banal, gestul oglinzirii a cunoscut, de-a lungul timpului, interpretări fascinante, generând neliniști, prejudecăți, speculații: „(...) experiența oglinzii devine metafora oricărei contemplări indirecte a ceea ce scapă cunoașterii noastre imediate; încă din Antichitate, a te privi într-o oglindă devine însăși formula reflectării psihologice și morale a eului, pentru că, prin introspecție, se obiectivizează ceea ce este ascuns în interioritatea sufletului”¹.

Imaginea reflectată în oglindă, lipsită de materialitate și întemeiată exclusiv pe mărturia privirii, poate fi interpretată ca reduplicare a realului, simulacru, iluzie sau înșelăciune; adesea, ea prezintă mai mult interes decât originalul, ignorându-i-se complementaritatea și fiind considerată autonomă, independentă. Când obiectul reflectat este o ființă umană, efectele sunt cu atât mai spectaculoase, privirea speculară înregistrând, contrariată, figuri dublate, dintre care una nu este decât himera amăgitoare a celeilalte: „În acest sens, privilegiul vederii reduce specularul la speculativ, adică la întoarcerea spiritului asupra lui însuși, fără să fie în prealabil confruntat cu opacitatea, cu straniețea substanței lumii”². Omul nu-și percepe chipul real decât în actul oglinzirii, și această manifestare fenomenală nu îi confirmă, întotdeauna și cu fidelitate, așteptările. Din acest *écart* creat prin reflectare între model și copie se ivesc profunde anxietăți și crize ontologice substanțiale. „Stadiul oglinzii” identificat de Jacques Lacan³ are, din punct de vedere psihanalitic,

¹Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, Traducere de Muguraș Constantinescu, Ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 214.

²Wunenburger, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Editura Cartimpex, Cluj, 1998, p. 119.

³ „Conceptul lui Lacan despre stadiul oglinzii (ca opus «testului oglinzii») este mai mult decât un simplu experiment: stadiul oglinzii reprezintă un aspect fundamental al structurii obiectivității. În timp ce, între 1936-1949, Lacan pare a-l considera ca un stadiu care poate fi localizat într-un moment specific din dezvoltarea copilului, cu un început (șase luni) și un sfârșit (optsprezece luni) (...), la sfârșitul acestei perioade există deja semne că el lărgeste acest concept. În preajma primei părți a anilor '50 el nu îl mai privește doar ca pe un

consecințe importante la nivelul formării eului, reprezentând momentul în care omul se percepe ca ființă duală, scindată, dificil de reconstituit într-o unitate satisfăcătoare.

„Simbol lunar și feminin”⁴, oglinda reprezintă, într-o perspectivă simplistă, un obiect specific arsenalului de frumusețe (înfrumusețare) al femeii. În eseu despre oglindă al lui Jurgis Baltrušaitis, citim următoarele: „Hieroglifa egipteană pentru Venus, compusă dintr-un cerc și o cruce răsturnată, după care planeta și-a luat numele, nu-i, dealtminteri (*sic!*), altceva decât o oglindă”⁵. Iar Sabine Melchior-Bonnet completează această perspectivă cu afirmații provocatoare, dar îndreptățite: „Feminitatea este o creație a oglinzii.”⁶; „Autoritatea reflexiei se impune mai întâi femeii care, cel puțin într-o anumită perioadă culturală, s-a construit în fața privirii celuilalt. (...) oglinda rămâne în permanență un loc privilegiat și vulnerabil al feminității: tribunal fără milă, el o convoacă în fiecare dimineață să-și numere farmecele (...)”⁷. Situat la confluența istoriei, mitologiei, artei, științei și psihanalizei, simbolismul oglinzii se revelează într-un mod particular în ficțiunea literară feminină, participând plener la generarea textului și a sensurilor acestuia, deopotrivă. Astfel de premise validează un demers precum cel de față, prin care ne propunem să urmărim diferite reprezentări speculare ale feminității în proza feminină interbelică.

Analizând, într-un capitol distinct al studiului despre romanul psihologic românesc, cazul literaturii feminine de introspecție, Al. Protopopescu identifică o „recuzită analitică” valorificată fără abateri de către scriitoarele interbelice autohtone, ca expresie a „unității de ton și de metodă în proza feminină”⁸. Drept „instrumente ale analizei” psihologice specifice prozei feminine, Al. Protopopescu recunoaște, de fapt, o serie de toposuri recurente la nivelul imaginarului proiectat în ficțiunea feminină: interiorul (camera, odaia), oglinda, muzica, marea și grădina (elementul vegetal). În ceea ce privește imaginea oglinzii, criticul în discuție surprinde cu finețe analitică funcția textuală, metadiscursivă a acesteia, dincolo de diferitele sale semnificații specifice. Astfel, oglinda reprezintă spațiul în care se generează și se desfășoară ca text, prin cuvinte, „monografia feminității”, „metafizica pasiunii feminine”⁹. Din acest punct de vedere, un titlu precum *Femeia în fața oglinzii* (al operei din 1921 a Hortensiei Papadat-Bengescu) ar avea o pronunțată valoare programatică, deoarece oglinda, „oracol inert”¹⁰, le permite eroinelor din proza feminină autohtonă accesul la zonele obscure

moment din viața copilului, dar îl vede reprezentând, de asemenea, o structură permanentă a subiectivității, paradigma ordinii imaginare; este un stadiu (*stade*) în care subiectul este permanent permanent prins și captivat de propria sa imagine (...) (subl. aut.)”. – Evans, Dylan, *Dicționar introductiv de psihanaliză lacaniană*, Traducere din limba engleză de Rodica Matei, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 273.

⁴ *Apud* Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, autori: Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, Volumul 2, Editura Artemis, București, 1995, p. 371.

⁵ Baltrušaitis, Jurgis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*, Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, Editura Meridiane, București, 1981, p. 50.

⁶ Melchior-Bonnet, Sabine, *Istoria oglinzii*, Traducere de Luminița Brăileanu, Prefață de Jean Delumeau, Editura Univers, București, 2000, p. 268.

⁷ *Ibidem*, pp. 344-345.

⁸ „(...) Operând constant asupra unui obiect unic – sufletul în neconținută lui vâscozitate – e firesc ca instrumentele disecției să circule de la o scriitoare la alta, fără modificări esențiale. Posibilitățile de mijlocire ale introspecției sunt totuși limitate, încât nu ne surprinde să le regăsim intacte de la un roman la altul”. – Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, ediția a III-a, cu o postfață de Vasile Andru, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 248.

⁹ *Ibidem*, p. 249.

¹⁰ *Ibidem*, p. 250.

ale subconștientului lor rebel, sublimând „(...) o viață biologică prea concretă și agresivă”¹¹. Al. Protopopescu adoptă postulatul inferiorității trupului față de forța minții (combinat cu schema culturală care asociază feminitatea cu corporalul, iar virilitatea cu cerebralul), ca explicație implicită pentru lipsa de valoare artistică a prozei femeilor, cantonată în zona visceralității, a pulsionilor senzualității expuse în oglinda scriiturii feminine: „Oglinda – reprezintă pentru ființa feminină, ceea ce reprezintă luciditatea pentru un bărbat. (...) Eroinele privesc în infinitul înșelător al oglinzii, cu voluptatea și încordarea (dar fără rezultatele) cu care eroii romanelor lui Camil Petrescu privesc în absolut”¹².

O lectură aprofundată a nuvelei (după alții, roman) *Femeia în fața oglinzii*, de Hortensia Papadat-Bengescu, din perspectiva schițată de Al. Protopopescu, poate transforma textul acesteia într-un nucleu care ar concentra, în mod semnificativ pentru scriitura feminină, multe dintre funcțiile oglinzii, frecvent exploatate în proza scriitoarelor interbelice. *Femeia în fața oglinzii* este un text despre o femeie (sau mai multe), scris de o femeie pentru femei (căci desigur că un cititor bărbat găsește mai puțin captivantă această operă a Hortensiei Papadat-Bengescu, în care nu se întâmplă practic nimic spectaculos la nivelul acțiunii și în care textul se țese din volutele amețitoare ale reveriilor, senzațiilor și volubilității unei femei predispuse la „calvarul închipuirii”, după cum e intitulat unul dintre cele douăzeci și două de capitole: „Socotită prin excelență feminină, o astfel de literatură este dezagreabilă la lectură ...”¹³, recunoaște Nicolae Manolescu). Prin urmare, opera în discuție conține și un manifest discret, putând fi considerată emblematică pentru scriitura feminină, deoarece reunește toposuri, imagini, practici discursive și o viziune asupra lumii specifice. Citit în această cheie analitică, titlul sugerează că textul propriu-zis al operei e rezultatul unei oglindiri a realității (exterioare și interioare, deopotrivă) dintr-o perspectivă strict feminină. Firește, întrezărim aici reminiscențe ale simbolismului „oglinzii purtate de-a lungul unui drum” din definiția romanului realist al secolului al XIX-lea. Dar, „Oricâte asemănări am contabiliza și oricâte chenare am inventa, până la urmă se impune din nou constatarea că avem de-a face cu *singurătăți*. Nici o *oglină* nu e aidoma celeilalte, răsfrângerile sunt de o diversitate care îmbogățește imaginea *drumului* – el, în esență, unul și același, dar de o constituție imposibil de apropiat altfel decât prin varietatea tulburătoare a oglinzirilor”¹⁴.

Manuela, protagonista nuvelei, este un personaj multifățetat, caleidoscopic, reprezentativ pentru diversele ipostaze ale feminității, astfel încât ea nu este o femeie oarecare, ci Femeia; în construcția personajului Manuelei se oglindesc: femeia meditativă, femeia interiorizată, femeia lucidă, femeia visătoare, femeia idealistă, femeia frivolă, femeia mondenă, femeia asocială, femeia artistă, femeia comună. Considerată din această perspectivă, Manuela devine ea însăși un personaj-oglină. Această particularitate de construcție a personajului influențează și organizarea discursului narativ din *Femeia în fața oglinzii*, textul reflectând, prin adoptarea unor stiluri și cadențe diferite, multiplele fațete ale protagonistei. De exemplu, discursul interior al Manuelei, redat prin stil indirect liber, este de obicei pletoric, întortocheat, cu sinuozități de nuanțe fine ale ideilor și senzațiilor, reflectând indirect firea înclinată spre (auto)contemplație și visare (creatoare de lumi ficționale) a protagonistei. Alteori însă, discursul Manuelei e dinamic și necruțător de lucid, surprinzând cu

¹¹ *Ibidem*, p. 250; a se vedea și Milea, Doinița, *Récit et construction de l'identité féminine*, în „Communication interculturelle et littérature”, nr. 1 / ianuarie-februarie-martie 2009, Editura Europlus, Galați, 2009, pp. 57-63.

¹² Protopopescu, Al., op.cit., pp. 250-251.

¹³ Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura 100+1 Gramar, București, 2004, p. 298.

¹⁴ Petraș, Irina, *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 2013, p. 24.

obiectivitate „morală socială” a realității epocii. Oglinda e prezentă, așadar, și ca funcție discursivă a textului, deoarece idealismul și realismul, ca trăsături opuse de personalitate, coexistă pașnic în construcția personajului Manuelei, fapt reflectat și la nivelul scriiturii. Cu toate acestea, Manuela nu confundă realitatea cu idealul, himerele sale sunt absolut susceptibile de a se putea transforma în realitate: „E asta realitatea, sau nu? Mi-o închipuiesc destul de urâtă? Te-ai convins că nu o confund cu idealul? Sunt o idealistă deoarece caut frumosul pretutindeni. Ca să găsesc acest frumos ar trebui să scormonesc cu amândouă mâinile în urât. Sunt inseparabile. Altădată le despărțeam. Acum le-aș primi pe una pentru cealaltă...”¹⁵.

În *Femeia în fața oglinzii*, naratorul studiază cu interes gestul oglinzirii, „regalitatea solitară a femeii în fața oglinzii”¹⁶. Manuela evoluează ca personaj între reflexiile „oglinzii de mână cu mâner de os”¹⁷ și cele ale unei oglinzi interioare, sensibile, căci „(...) Fiecăruia dintre noi i s-a pus în mâini o mică oglindă în care să se privească pe el și viața lui, apoi lumea și viața ei, apoi timpurile în care s-au perindat”¹⁸. Pentru Manuela, oglinda reprezintă o modalitate de identificare a propriului eu în raport cu lumea exterioară prin simultaneitatea reflectării: privindu-se în oglindă, Manuela se vede pe sine, vede realitatea care o înconjoară, dar „vede” și idealitatea proiectată la nivelul sinelui. În acest sens, Nicolae Manolescu îi recunoaște Hortensiei Papadat-Bengescu rolul de pionier în reforma ionică a romanului românesc, remarcând faptul că „(...) la întâile eroine ale scriitoarei, la Bianca din *Lui Don Juan*, în eternitate, îi scrie Bianca Porporata, la Manuela din *Femeia în fața oglinzii*, la eroina *Mării*, experiența vieții implică neapărat confuzia dintre interioritatea ființei și exterioritatea lumii. Analizându-și senzațiile, aceste femei par convinse că descoperă lumea. (...) nici una din aceste eroine nu trăiește în lume: pentru toate, lumea nu este decât proiecția ființei lor. Singura realitate de care au cunoștință cu adevărat este sufletul lor făcut sensibil, corporalizat. Restul se află în ceață (subl. aut.)”¹⁹. Manuela nu există pentru sine decât în fața suprafeței reflectorizante: „orbită” și pierdută în fața „cinematografului” străzii Bucureștiului, cu „viața, trăsurile, femeile, vitrinele cu daruri, oamenii și treburile lor”, Manuela se regăsește pe sine doar atunci când „(...) o oglindă mare, aplecată, îi azvârli imaginea ei clară. Își regăsi, în sfârșit, adevărata înfățișare, și cu ea odată pasul, și cu ea sufletul”²⁰. Un prim rol al oglinzii în raport cu personajul este deci acela de a-i oferi acestuia siguranța propriei conștiințe prin restituirea „clară” a imaginii sale, împreună cu întregul univers al ființei ascuns sub ea. De aceea, Manuela are mereu în preajmă obiecte cu proprietăți reflectorizante, echivalente ale oglinzii: luciul apei, diamantele strălucitoare, sticla ferestrei, abanosul lucios al clavierului. Personajul Hortensiei Papadat-Bengescu se află într-o permanentă căutare a oglinzii, liman liniștitor în fața adversității lumii exterioare. Privindu-se în oglindă, Manuela comunică cu sine, numai astfel, prin gestul oglinzirii, ea reușind să stabilească o punte între conștiința sa și adâncurile ființei sale. Evenimentele lumii exterioare, oamenii acesteia, n-o pot ajuta cu nimic; de aceea, „(...) Privirea ei cercetătoare, întoarsă din adâncuri înspre lumea exterioară, întorcea atunci lumea exterioară în adâncuri, în această permanentă oglindire”²¹.

¹⁵ Papadat-Bengescu, Hortensia, *Femeia în fața oglinzii*, în *Opere*, I, Ediție și note de Eugenia Tudor, Prefață de Const. Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972, p. 307.

¹⁶ *Ibidem*, p. 288.

¹⁷ *Ibidem*, p. 276.

¹⁸ *Ibidem*, p. 399.

¹⁹ Manolescu, Nicolae, op.cit., p. 298.

²⁰ Papadat-Bengescu, Hortensia, op. cit., p. 287.

²¹ *Ibidem*, p. 289.

Focar al efortului de autocunoaștere al Manuelei, oglinda este obiectul care cumulează toate funcțiile vitale. Relația cu sine în spațiul securizant al oglinzii este una narcisiacă; iubind privirea în oglindă, Manuela iubește și chipul oferit de aceasta, se iubește pe sine, pe „aceea din oglindă”: „I se părea că e frumoasă în seara asta, cum nu era să fie altădată, și el pierdea o viziune plăcută... Nu semăna ea cu ea... Nu știa cu cine seamănă... Era frumoasă ca o străină. I-o spusese cinci oglinzi și i-ar fi spus-o toate oglinzile”²². Narcisismul funciar al femeii e satisfăcut pe deplin prin intermediul oglinzii, în ale cărei ape clare „(...) se cuprinde frumusețea *perfectă* suficientă sieși, a sufletului, iar imaginea acestuia devine, pentru cel care se privește, o icoană a iubirii (subl. aut.)”²³. Dar oglinda adâncește sentimentul înstrăinării de sine până la limita unei adevărate crize identitare: „(...) Cu cât fixa mai mult oglinda, cu atât se recunoștea mai puțin. Părea o evocare din trecut, întoarsă cu uimire gravă pe locuri înstrăinate și regăsindu-și, cu aceeași uimire, propria înfățișare. Din ce timp?... Din ce loc? (...) Străina aceea ciudată, cu o expresie de viață moartă – cine era?”²⁴.

Metafora oglinzii remaniază relația femeii cu timpul; „oglinza trecutului” e aburită, amintirile sunt înscrise difuz în „oglinza prezentului”²⁵, căci Manuela „(...) era femeie. Pentru ea nu exista decât ființa și ceasul de atunci. (...) Asasinatul acesta, uitarea omucidă era o lege feminină. Cruzimea asta era un drept și un privilegiu femeiesc. Ceea ce murea, învia în altă formă, ca și în natura cea în eternă transformare”²⁶. Astfel de constatări generalizatoare prilejuiesc un micro-studiu de metafeminitate, expus în cadrul capitolului al II-lea, *Trecutul mort*. Pustiul prezentului e suportat cu dificultate, Manuela încearcă să compenseze urâtul existenței sale melancolice prin artă și reverie. Muzica este pentru Manuela „o oglindă în care se adâncea în reflexuri și reflecta în ea adâncurile”²⁷. Protagonista se apleacă mai întâi „peste ea însăși” și apoi pe clapele pianului, în căutarea „sunetului interior imperceptibil”²⁸.

Manuela e nonconformistă, urăște etica obișnuită, prejudecățile, îngrădirile sociale burgheze, exprimate de mentalitatea comună. Mizantropia acestui personaj asocial este compensată de trăirea sa permanentă într-un plan al imaginației, la al cărui nivel se constituie adevărata sa existență. Personaj creat în registrul autoficțiunii auctoriale, Manuela e predispusă la „(...) a crea basme cu care înșela melancolia lungă a visărilor”²⁹, fiind atrasă de „(...) jocul romantic al fantaziei, în care singură își compunea personajii evocatoare pentru dubla cadență a vieții”³⁰. Eroina e o excelentă creatoare de imagini fantasmatică, reflectate în oglinda interioară a sufletului. Aceste reflexii sensibile ale imaginației sunt provocate de obiecte banale ale realității, precum revolverul din vitrina magazinului de arme sau micul bătrân cu ochelarii verzi care trecea strada (din capitolul al III-lea, *Strada*). Oglinda interioară a Manuelei reflectă diferite perspective ale existenței, himerice sau reale. În mijlocul sărbătorii Revelionului, înconjurată de rude și apropiați, Manuela distonează cu bucuria celorlalți prin amare reflecții interioare (în ambele sensuri ale termenului de *reflecție*): „Atunci Manuelei îi păru foarte tristă seara asta. Oameniiăștia, care se credeau veseli, nu

²²*Ibidem*, p. 331.

²³ Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, București, 1985, p. 76.

²⁴ Papadat-Bengescu, Hortensia, op. cit., p. 320.

²⁵*Ibidem*, p. 277.

²⁶*Ibidem*, pp. 277-278.

²⁷*Ibidem*, p. 279.

²⁸*Ibidem*, p. 279.

²⁹*Ibidem*, p. 314.

³⁰*Ibidem*, p. 315.

vedeau ei ce singuri sunt, strânși cinci-șase în fundul stradei adormite? (...) Era o melancolie, o părăsire în revelionul acesta, pe care ei n-o simțeau”³¹.

În finalul nuvelei *Femeia în fața oglinzii*, eroina face un gest simbolic: sparge oglinda. Simbolistica acestui act a fost diferit interpretată de criticii care au abordat spre analiză creația liric-subiectivă a Hortensiei Papadat-Bengescu. „Ajunsă la extrema diluție a individualității, acolo unde nu mai există decât *sunetul interior imperceptibil*, unde dorința cunoașterii de sine a epuizat toate forțele analitice, Manuela întoarce fața spre ceilalți: *Atunci femeia fără oglindă, cu o privire stângace, nouă, păienjenită, străină, se uită împrejur*. Semnificativ, aici eroina nu poartă nici un nume. Ea este *Femeia* (subl. aut.)”³². Spargerea oglinzii semnifică pentru Ioan Holban, Valeriu Ciobanu și Silviu Iosifescu ruperea autoarei de subiectivismul primelor scrieri și „trecerea la o literatură în care să domine observația”³³; „Cu *Femeia în fața oglinzii*, scriitoarea își ia rămas bun de la reacții emoționale exagerate, trecând la cele raționale, mai plauzibile”³⁴. Ca element de modernitate, autoarea pare să fie pe deplin conștientă de nepotrivirea scrisului său (auto)reflexiv cu exigențele literare ale epocii, inserând în textul nuvelei fine observații ironice în acest sens: „În timpurile care erau, oamenii ar fi socotit poate că e o crimă să stai cu tine de vorbă în oglindă”³⁵. Putem întrezări aici o frumoasă definiție metaforică a literaturii, în accepția Hortensiei Papadat-Bengescu: literatura (eventual, literatura feminină) înseamnă *a sta cu tine de vorbă în oglinda scriiturii*, ca expresie a maximei subiectivități artistice.

Constantin Ciopraga consideră că oglinda se sparge pentru a anula singurătatea eroinei și pentru a o integra într-un cadru social absolut necesar: „Nici vorbă, Manuela trebuie luată ca o figură rezumativă, repetată în alte destine, deci o preocupare constantă a scriitoarei, care prin variațiuni pe aceeași temă atrage atenția asupra unei drame în serie. Singurătatea la care le condamnă pe anumite femei propriile calități nu este egocentrism, ci renunțare dureroasă. Spre a ilustra nevoia de social, oglinda în care se autocontrolează Manuela dispare, luând cu ea o obsesie”³⁶.

Pentru Ioan Holban, „(...) spargerea oglinzii înseamnă pierderea identității, fragmentele strălucitoare ale ovalului *pur și clar* neputând oferi privirii decât un gol adânc; femeia își poate pierde regalitatea, iar ființa sa se *înstrăinează* pentru că dispariția chipului oglinzit este totuna cu absența *oglinzii sufletului*: propoziția care încheie textul Hortensiei Papadat-Bengescu stabilește exact clipa trecerii vizibilului în invizibil și a instalării acelei gândiri fără imagini de care vorbea Plotin (...) (subl. aut.)”³⁷.

³¹ *Ibidem*, p. 301.

³² Dumitriu, Dana, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Editura Cartea Românească, București, 1976, p. 196.

³³ Iosifescu, Silviu, *Drumuri literare*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 190.

³⁴ Ciobanu, Valeriu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 65.

³⁵ Papadat-Bengescu, Hortensia, op. cit., p. 399.

³⁶ Ciopraga, Constantin, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Cartea Românească, București, 1973, p. 79.

³⁷ Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, București, 1985, p. 75; Ioan Holban face referire la următoarele constatări ale lui Plotin: „O imagine se produce într-o oglindă. Iar dacă nu există aceasta, sau dacă nu-i imobilă, obiectul care s-ar putea reflecta în ea, nu este nici el mai puțin actual. La fel se petrec lucrurile și în suflet. Dacă această parte din noi înșine, în care apar reflexele rațiunii și ale inteligenței, nu este deloc agitată, aceste reflexe sunt vizibile în ea... Dar dacă această oglindă e făcută bucăți, din pricina unei tulburări survenite în armonia trupului, rațiunea și inteligența acționează fără a se reflecta în ea, și apare atunci o gândire fără imagini...” – Plotin, *Ennéades*, Editura Budé, Paris, 1927, p. 78; *apud* Holban, Ioan, op. cit., p. 73.

Interpretări mai recente asociază momentul spargerii oglinzii din textul în discuție cu o disoluție a sinelui protagonistei, anticipând construcția personajelor din ciclul Hallipilor: „În proza Hortensiei Papadat-Bengescu, spargerea oglinzii echivalează, firește, cu eclipsa identității: femeia își pierde *regalitatea*, iar ființa se *înstrăinează*. De vreme ce sufletul se descompune pentru a face loc nimicului, ceea ce era înăuntru nu mai poate fi găsit împrejur. *Femeia fără de oglindă* are privirea *stângace și păienjenită*, dar *nouă*. Altfel spus: renăscută miraculos din propria-i cenușă. Eroinele ultimelor narațiuni din ciclul Hallipilor sunt femei care au abandonat oglinda pentru a căuta ce se ascunde în spatele ei: rând pe rând, Alisia, Bianca Porporata, Mamina și Manuela încep să trăiască altfel și să privească altfel Lumea (subl. aut.)”³⁸.

Protagonista din *Femeia în fața oglinzii* află într-o permanentă și dureroasă pendulare între realitate, adică ceea ce există cu adevărat (oameni, obiecte, întâmplări, natura cu anotimpurile ei decalate, ploaia, orașul) și himeră, adică ceea ce ar putea exista, dacă realitatea concretă i-ar permite să existe, prin abolirea măcar temporară a legilor și îngrădirilor ei. „Calvarul închipuirii” este dureros tocmai prin această neputință a „realității imposibile” de a deveni posibilă. Salvarea Manuelei de la realitate s-ar putea face prin împlinirea iubirii. Dar acest lucru nu se întâmplă. Iubirea sa cu Vâlsan nu se împlinește. Atâta timp cât a putut spera în posibilitatea acestei iubiri, Manuela a putut și să supraviețuiască lumii exterioare, a putut să suporte prezența celorlalți. Dar acum, după ce „oamenii nu îngăduiseră logodna”³⁹ sa, nevoită să trăiască fără de compensația vitală a iluziilor sale, protagonista Hortensiei Papadat-Bengescu se simte ca un loc care, „(...) în revolta și în nevoia disperată de a scăpa de inelul fatal al munților”, cheamă „(...) prăbușiri și cataclisme care să rupă tăria cumplită a piedicilor către libertate, către o libertate uneori deslușită, mai adesea nelămurită, dar imperioasă”⁴⁰. Ratând ultima și unica în același timp modalitate de salvare – iubirea –, Manuela e nevoită să aleagă realitatea, pentru care nu este pregătită și pe care o simte ca pe un abis. Abis căscat în ea însăși. Nu mai are nici măcar ajutorul oglinzii, care ar putea s-o cufunde pentru totdeauna în izolarea propriului eu. Spargerea oglinzii înseamnă condamnarea definitivă a Manuelei la realitate.

Alte opere în proză scrise de femei în perioada interbelică exploatează cu oarecare fidelitate, dar și îmbogățesc paleta de semnificații ale oglinzii prezente în textul Hortensiei Papadat-Bengescu analizat mai sus. Unele scriitoare ignoră simbolismul cultural al oglinzii, reprezentând-o în proza lor drept simplu obiect al lumii reale, piesă decorativă aparținând unui interior oarecare, banal instrument al cochetăriei feminine. Alte autoare, conștiente de forța ficțională, simbolică și discursivă a acestui *topos*, îi exploatează plenar resursele și efectele estetice. Refuzând distincția categorică dintre real și imaginar, ficțiunea oglinzii permite dedublarea personajelor feminine, trădându-le nevoia de a intra în legătură cu propriile fantasme. Narcisismul exprimat prin autocontemplarea în oglindă întreține adesea iluziile eroinelor, expunându-le unor riscante automistificări. Reflexia sinelui apare dezorganizată, revelând criza structurilor sufletești ale personajelor feminine. Nu în ultimul rând, simbolismul oglinzii valorifică în proza feminină interbelică și semnificația de spațiu virtual propice unei autoreprezentări nemijlocite și cunoașterii de sine. Corpusul selectat pentru analiza ocurențelor oglinzii, ca modele de reprezentări speculare ale feminității, este alcătuit din câteva romane ale anilor '30 scrise de autoare mai mult sau mai puțin cunoscute astăzi în

³⁸ Ciocârlie, Corina, *Femei în fața oglinzii*, Echinox, Cluj-Napoca, 1998, p. 42.

³⁹ Papadat-Bengescu, Hortensia, op. cit., p. 401.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 401.

mediul cultural autohton: Anișoara Odeanu, Henriette Yvonne Stahl, Sanda Movilă, Lucia Demetrius, Cella Serghi.

O scriitoare interbelică precum Anișoara Odeanu asimilează superficial simbolismul oglinzii în construcția personajelor din romanul de debut, *Într-un cămin de domnișoare* (1934), scris la persoana I, în spiritul literaturii autenticiste practicate în epocă. Protagonista cărții, Dany Penzza, se află la o vârstă vulnerabilă (este studentă în anul IV la Litere, în București) și caută, cu riscurile de rigoare, adevăratul drum în viață și, bineînțeles, adevărata dragoste. Oglinda nu lipsește din dotarea „spălătorului” (sala de baie comună) și a camerelor „domnișoarelor”, dar funcționează ca simplu obiect de igienă personală, eventual ca adjuvant al preocupărilor lor juvenile de cochetărie. Într-un stil firesc, Dany își relatează încercările eșuate pe care le depune în fața oglinzii în vederea realizării unei coafuri la modă („*coup-de-vent*”). Privirea speculară confirmă imperfecțiunile acestei etape tranzitorii din evoluția feminității: neîncredere în sine, autoblamare, sentimentul acut al inutilității, al epuizării fizice și sufletești. Consultată întâmplător, oglinda răsfrânge o imagine antinarcisistă, profanată prin autoridiculizare și respinsă în cele din urmă fără regrete : „(...) am început să mă privesc în oglinda ovală de deasupra robinetului (aveam câte una deasupra fiecărui lavoar). Urâtă mai sunt, Doamne! Cu fața mică și urechile depărtate, mari fiecare cât un obraz! Ca să văd cât pot să mă mai slutesc, am început să mă strâmb. (...) Cu toate astea nu sunt urâtă de loc, m-am liniștit. Îmi voi acoperi urechile cu păr, voi surâde grațios cu ochii întredeschiși leneș... «Ei, poftim!!...» Spre decepția mea, am rămas tot urâtă și, în plus, ridicolă din cauza grațiilor pe care le încercam. Nu m-am mai uitat în oglindă”⁴¹. În cazul lui Danny, oglinda este nemiloasă, refuză orice pact, orice adaptare.

Romanul din 1934 al Henriettei Yvonne Stahl, *Steaua robilor*, ar putea avea ca subtitlu, cu un termen din interiorul cărții, sintagma „*Originalitățile*” unei *revoltate*. Cuvântul „originalități” descrie cel mai potrivit, din perspectiva moravurilor burgheze stricte ale epocii interbelice, comportamentele Mariei Măneanu, protagonista romanului, o tânără în vârstă de douăzeci de ani, aflată în căutarea fericirii prin dragoste împlinită. Oglinda o însoțește de-a lungul experiențelor sale erotice, reflectându-i emanciparea de viziune asupra lumii și revolta împotriva conveniențelor de mentalitate cu care îi sunt apreciate acțiunile, modul de a gândi și deciziile. În jurul Mariei Măneanu gravitează, la nivelul acțiunii romanului, trei personaje masculine. Maria e îndrăgostită de avocatul Alexandru Velescu (Sașa), care o părăsește brusc și fără explicații convingătoare; experiența despărțirii impuse de bărbat o maturizează și o determină să adopte o viziune fatalistă asupra vieții, de care nu se va vindeca nici după ce Sașa se va întoarce la ea, după moartea mamei lui. Pentru tânăra îndrăgostită, amintirea lui Sașa, bărbatul iubit, se transformă într-o fantasmă îndelung și intens urmărită și interiorizată. Oglinda mijlocește perfectă suprapunere a acestei fantasme peste ființa fetei; autocontemplarea în oglindă întoarce din străfundurile ființei îndrăgostite nu propriul chip, ci pe cel al iubitului mult așteptat: „Trecând prin fața oglinzii, își văzu ochii umflați și sprâncenele deranjate. Gura avea o moliciune de fruct lovit. Se apropie de oglindă, își așeză sprâncenele cu o atenție deplină. Oglinda se aburi sub respirația ei fierbinte. Atunci, nemaivăzându-se, își aplecă fruntea căutând în răcoarea sticlei o potolire. În oglindă, astfel, singuri ochii se mai zăreau: mari și atât de aproape, încât nu mai erau două sclipiri, ci o singură privire imensă, nepătrunsă. Astfel de aproape îi erau ochii lui Sașa în dragoste, astfel de mari”⁴².

⁴¹ Odeanu, Anișoara, *Într-un cămin de domnișoare. Călător din noaptea de Ajun*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note de Cornel Ungureanu, Editura Facla, Timișoara, 1983, pp. 57-58.

⁴² Stahl, Henriette Yvonne, *Steaua robilor*, Editura Minerva, București, 1979, p. 19.

Durerea sufletească provocată de plecarea lui Sașa de lângă ea o determină pe Maria să adopte atitudini contradictorii, reprobabile din perspectiva moralității convenționale. Dar Maria Măneanu este un personaj construit cu intenție polemică, prin care Henriette Yvonne Stahl se racordează la o revoluție de mentalitate și moralitate ce anima viața socială autohtonă interbelică. Oglinda are în romanul *Steaua robilor* și funcția de a sugera eliberarea de constrângerile unei conștiințe dominate de prejudecăți și tipare de conduită morală. Astfel, după o experiență erotică acceptată *ad-hoc* la propunerea viitorului cumnat, locotenentul Florin Negrea, Maria reușește să-și învingă repulsia față de sine cu ajutorul oglinzii care, ca o confidentă ipocrită, îi arată doar aparența unui trup încă pur, imaculat, exploatându-i înclinațiile narcisiste: „Se privi goală în oglindă. Trupul era curat, fără nimic urât, înălțat fraged pe glezne fine și picioare albe”⁴³.

O oglindă o surprinde pe Maria și în camera pictorului George Veroniade, sincer îndrăgostit de fată, fără ca ea să-l poată iubi. Alături de Veroniade, Maria exersează doar o mecanică a dorinței, a elanului trupesc, eliberată de orice remușcări sau autoacuzatii. După consumarea unui episod erotic redus la pură instinctualitate, Maria se privește în oglinda din odaia pictorului și aceasta îi întoarce din nou o imagine de sine satisfăcătoare: „În fața ei era o oglindă. Acum nu i se mai părea că este urâtă, ci dimpotrivă”⁴⁴. Dar Maria este un personaj înzestrat cu multă luciditate, astfel că oglinda nu reușește s-o înșele mult timp cu reflexiile sale amăgitoare, false. Sentimentele de vinovăție (față de sora sa) și de revoltă (față de propria naivitate, de a se fi lăsat sedusă de amăgirea unei himere) nu întârzie să apară, adâncite într-o dureroasă înstrăinare de sine. Drama de conștiință a Mariei e reflectată printr-o dedublare speculară: „Își luă rufele și merse la baie. Se dezbracă și cu îngrijorare se privi de sus până jos în oglindă. Totul i se păru lin și cald, ca o mișcare suplă, ca o mângâiere. Plânsul amar i se urcă din nou în gât. Lacrimile curseră iar cu ușurință. În oglindă își vedea lacrimile alunecând pe obraz, căzând pe trup, rostogolindu-se jos, ca și când nu ar fi plâns ea, ci numai *cea din oglindă* (subl. n.)”⁴⁵. Imaginea oferită de oglindă nu mai prezintă credibilitate, este tratată ca iluzorie, tăgăduindu-i-se coincidența cu realitatea, fapt ce înstrăinează ființa de ea însăși; dublul (specular) nu este decât „proiecția acestui haos intim”⁴⁶.

Tot la vârsta adolescenței se află și Ada Udrescu, protagonista romanului din 1935 al Sandei Movilă, *Desfigurații*. Ada se confruntă de timpuriu cu experiențe prea greu de suportat pentru vârsta sa fragedă. Logodnicul său, Ștefan, moare în război, și fata îi transformă amintirea într-un Zburător care îi provoacă nocturn impulsurile trupului tânăr, fapt ce o determină să-și renege propria corporalitate reflectată în oglindă: „Dimineața, s-a trezit cu trupul fierbinte în cearșaf și pleoapele arse. A sărit din pat, goală, în mijlocul odăii, și-a preumblat ochii, cu ură în fața oglinzii, pe carnea ei, ca pe o mătase scumpă, apoi, cu dezgust, s-a scuipat”⁴⁷. Dedublarea prin reflectare speculară se va produce și în cazul Adei, spre finalul romanului; decepționată de consecințele aventurii sale de căutare a iubirii (nestatornicul Colea Lazu o părăsește după ce tânăra fată suferă un avort), se refugiază în muzică, reușind să depășească, pentru un timp, obsesiile impuse de trup: „Când se privea uneori în oglindă și își lipea fruntea de cristalul rece, cercetându-se cu atenție și luciditate, întâlnea ceilalți ochi cari o

⁴³ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 209.

⁴⁶ Rank, Otto, *Dublul. Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Prefață de Petru Ursache, Editura Institutul European, Iași, 1997, p. 114.

⁴⁷ Movilă, Sanda, *Desfigurații. Nălucile. Viața în oglinzi*, Ediție și prefață de Eugenia Tudor-Anton, Editura Minerva, București, 1990, p. 48.

priveau tot atât de mari, cu un fior de demență”⁴⁸. Reflexia speculară permite întrezărirea dimensiunii refulate a personalității protagonistei.

Reprezentărilor speculare ale feminității le acordă interes și Lucia Demetrius, încă din primul său roman, *Tinerețe* (1936). Puternic tributar biografiei scriitoarei⁴⁹, romanul proiectează obsesia ratării existențiale a Nataliei, personajul principal și autoarea notațiilor de jurnal sub forma cărora se prezintă discursul narativ, precum și pasiunea ei pentru pictorul Vladimir Lascăr, personaj construit cu migală în registrul idealității.

Criza existențială pe care o traversează protagonista romanului *Tinerețe* e alimentată, pe lângă determinările sociale, de emotivitatea sa accentuată, care o predispune la o autoreprezentare alterată de sentimentul inutilității, al insatisfacției de sine. De aceea, oglinda îi oferă Nataliei replici mistificate, caricaturale, ale propriei imagini, filtrate prin cultura fetei, dar și printr-o severă autocritică: „Sunt, când trec moale și netot în fața oglinzii, o siluetă dintr-un desen de Jiquidî, cu coadele blegi și prost împletite, cu un capot care curge pe mine, cu un cap imbecilizat de căldură, de lipsă de gând și de somn”⁵⁰. Un antinarcisim violent e prezent în episoadele speculare ale Nataliei, care asistă neputincioasă la distrugerea echilibrului său interior, sub imperiul obsesiei pentru Vladimir. Relația cu realul este mult timp abolită, Natalia trăind în decorul himeric al propriei sale fantasmă, neliniștită, înstrăinată de sine, suportând povara unei iubiri imposibile (bărbatul iubit este căsătorit, iar ea – tributară unor convenții morale imposibil de depășit). Pe tot parcursul acțiunii romanului, consultarea oglinzii, intenționată sau involuntară, o confruntă pe Natalia cu autoreprezentări anamorfotice, frizând grotescul, pe care e silită să le asimileze la nivelul propriei conștiințe: „Mă văd în oglinda unei vitrine, am un cap complet descompus, cearcănele sunt ca niște ochelari negri, gura și-a pierdut orice energie, ca o gură de clovn, părul, de mort, atârână ca un petic. (...) Am mersul tatii, m-am cocoșat și arunc picioarele grele, capul îmi atârână pe piept ca la spânzurați, mă simt foarte urâtă, și impresia asta intră în mine, mă cocoșează și mă deformează și mai tare”⁵¹. Alteori, dinamica imaginii alienante a propriilor trăsături este inversă, se formează în planul conștiinței, însă i se refuză materializarea speculară, tocmai pentru evitarea sentimentului de dezechilibru existențial: „Îmi simt, din pricina vinului, fața lățită ca o mască de cocă, fiecare trăsătură deformată, parcă m-aș fi luat de urechi și tras lateral. (...) Să mă uit în oglindă... Nu pot, mi-e frică”⁵². Un comentariu al Sabine Melchior-Bonnet referitor la semnificațiile culturale ale oglinzii descrie în mod obiectiv „cazul” protagonistei romanului *Tinerețe*, în ceea ce privește relația sa cu reprezentările speculare: „Putere și insatisfacție: căci cel care se privește nu se poate contempla niciodată ca un spectacol pur și simplu; el este totodată subiect și obiect, judecător și împlicinat, călău și victimă, hărțuit între ceea ce este și ceea ce știe; el conștientizează distanța, continuând în același timp să adere la imagine și toată nenorocirea lui vine din această semiacceptare”⁵³.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 108.

⁴⁹ „(...) Lucia Demetrius a transferat, se pare, în Natalia, propriul univers intim: firea artistică, un ușor bovarism, emotivitatea maladivă, aplecarea către meditație, către latura gravă a vieții. Eroina este, așadar, o reflectare, în oglinda ficțiunii, a sensibilității exacerbate, pe care scriitoarea și-a declarat-o adesea (...) (subl. n.)”. – Petre, Elena Ruxandra, *Lucia Demetrius: ascensiunea și declinul unei scriitoare*, Editura Magic Print, Onești, 2009, p. 97.

⁵⁰ Demetrius, Lucia, *Tinerețe*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 20.

⁵¹ *Ibidem*, p. 108.

⁵² *Ibidem*, p. 82.

⁵³ Melchior-Bonnet, Sabine, op. cit., p. 344.

O sensibilitate exacerbată o expune și pe Diana Slavu, personajul principal al romanului de debut al Celleri Serghi, *Pânza de păianjen* (1938), la periculoase confruntări speculative. Pentru frumoasa adolescentă, nevoită să-și disimuleze în permanență precaritatea descendenței sociale, oglinda este prin excelență spațiul dedublării, al întoarcerii refumatului. Ca alte eroine din proza feminină interbelică, și Diana e o proiecție ficțională a personalității și biografiei autoarei, o reflexie a acesteia în propria operă: „Am căutat să mă descriu în Diana și nu știu cât am reușit”⁵⁴, va declara Cella Serghi în volumul său de memorii. Dotată cu „o frumusețe de reclamă”⁵⁵, Diana Slavu este o prezență magnetizantă, exuberantă; deși de extracție socială modestă, fata ajunge să trăiască cu voluptate „orgoliul sărăciei”⁵⁶, pe care îl asimilează cu rectitudinea morală. Pentru Diana, mereu perfect conștientă de forța farmecului său, oglindirea reprezintă o formă de a-și întreține egolatria: „Apariția mea a provocat murmure de admirație. (...) privindu-mă în oglindă, am descoperit, uimită, că sunt frumoasă”⁵⁷. De aici până la găzduirea în virtualitatea oglinzii a fantasmelor⁵⁸ tinerei fete îndrăgostite de Alex Dobrescu, în ciuda faptului că e căsătorită cu Michi Ioanescu, nu mai este decât un simplu pas: „M-am uitat în oglindă, mi-am privit umerii goi, mi-am pieptănat părul. Îmi stătea bine cămașa albastru-pal, lungă până la pământ. Am căutat să-mi închipui că sunt într-o rochie de bal, că balul e în fundul mării, iar eu ies la suprafață, cu alte onde, că Alex va veni spre noi, și, dintre toate, mă va alege pe mine, ca să dansăm în clar de lună, pe plajă”⁵⁹. În acest pasaj, simbolismul oglinzii se conjugă cu cel al lunii și al apei, într-o expresie plenară a reprezentării feminității.

Pentru tânăra femeie care, în ciuda convingerilor sale morale, comite un adulter motivat de acuta nevoie de afecțiune, oglinda devine un interlocutor sever și incomod, o reprezentare a conștiinței cu care nu se poate negocia: „M-am dus și m-am uitat în oglindă. Voi divorța și eu. Ce simplu mi se părea acum. Dacă nu i-aș spune lui Michi tot adevărul, chiar acum, în seara asta, dacă nu ne-am despărți numaidecât, sau mâine-dimineață, în zori, ar fi atât de urât ceea ce am făcut, că nu m-aș mai putea uita nu numai în ochii lui, dar în ochii nimănui, și nici chiar în oglindă, în ochii mei...”⁶⁰. În această situație, oglinda îndeplinește rolul de vector al moralității, deoarece „Înainte de a alimenta un demers introspectiv, oglinda este instrument de îngrijire a aparențelor, de adaptare și de armonie sociale. Nu omul este cel care se privește în oglindă, ci oglinda îl privește pe el, oglinda îi dictează legile ei și face oficiul de instrument normativ în care se măsoară conveniențele și conformitatea cu codul modern. Conștiința de sine coincide mai întâi cu conștiința reflexiei fiecăruia, cu conștiința reprezentării și a vizibilității (...)”⁶¹.

Confruntările speculative produc adevărate seisme în ființa Dianei, defulând emoții și tensiuni acumulate de-a lungul unor dramatice experiențe de viață (moartea tatălui, despărțirea de soțul, dar și de amantul său, încercarea eșuată de a evada la Paris ș.a.): „În oglinda uzată, pătată, a unui cântar automat de pe trotuarul din fața Universității m-am văzut deodată și m-am speriat. Uitasem să-mi pun o urmă de roșu pe buze, pe obraz, și eram neobișnuit de palidă;

⁵⁴ Serghi, Cella, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 44.

⁵⁵ Serghi, Cella, *Pânza de păianjen*, Editura Litera Internațional, București, 2009, p. 31.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 364.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 162.

⁵⁸ „Oglinda este locul unui transfer, spațiu potențial în care subiectul se deghizează și intră în legătură cu fantasmele lui (...)”. – Melchior- Bonnet, Sabine, op. cit., p. 231.

⁵⁹ Serghi, Cella, op. cit., p. 211.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 286.

⁶¹ Melchior-Bonnet, Sabine, op. cit., pp. 177-178.

chiar și părul mi s-a părut fără culoare, fără viață, stins. (...) O clipă am rămas pe loc, îngrozită de niște pete verzi pe obraz, care mă desfigurau. Erau ale oglinzii. Am respirat ușurată. Ochii, adânciți în orbite, păreau mai apropiați ca oricând. Da, semănam cu tata, și asta îmi făcea atâta plăcere!...”⁶². Intenția de „desfigurare” atribuită oglinzii ne permite să sesizăm forța simbolică și estetică a acestui *topos*, capabil să configureze (și să des-figureze, să deconstruiască) multiplele reprezentări ale feminității în spațiul ficțional al literaturii.

În concluzie, după această analiză (fără pretenții de exhaustivitate) a valențelor semnificative ale oglinzii în proza feminină interbelică, îi putem valida rolul simbolic și estetic, la nivelul construcției personajelor, al generării discursului narativ sau al proiecțiilor identitare ale autoarelor în spațiul ficțional al literaturii. Scriitoarele interbelice autohtone se camuflează ca prezențe subiective în spatele destinelor individuale ale eroinelor lor, relativizându-și imaginea de sine până la completa absorbție în text. Cea care dezvăluie simulacrul este oglinda scriiturii, prin practici discursive precum formula jurnalului, a corespondenței, a mărturisirilor, notarea fluxului conștiinței, scrisul la persoana I, autoironia, punerea în abis. Nu întâmplător, Simone de Beauvoir numea cărțile autobiografice scrise de femei „literatură narcisistă”⁶³. În cazul personajelor feminine, oglindirea nu este o experiență banală, un apanaj al cochetăriei. Dubla privire speculară (mimetică și introspectivă) le expune la experiențe semnificative, revelându-le partea nevăzută, refulată, a ființei lor. Unora dintre protagoniste romanelor scrise de autoare femei în anii '30 ai secolului trecut, confruntarea în oglindă cu propria imagine le arată un dublu străin, alienant, a cărui manifestare fenomenală adâncește grave crize existențiale. Narcisismul le predispune la reverie și fantasmare, mediate de oglindă – o confidentă nu întotdeauna fidelă sau credibilă.

BIBLIOGRAPHY:

1. Corpus:

- Demetrius, Lucia, *Tinerețe*, Editura Eminescu, București, 1971
 Movilă, Sanda, *Desfigurării. Nălucile. Viața în oglinzi*, Ediție și prefață de Eugenia Tudor-Anton, Editura Minerva, București, 1990
 Odeanu, Anișoara, *Într-un cămin de domnișoare. Călător din noaptea de Ajun*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note de Cornel Ungureanu, Editura Facla, Timișoara, 1983
 Papadat-Bengescu, Hortensia, *Femeia în fața oglinzei*, în *Opere*, I, Ediție și note de Eugenia Tudor, Prefață de Const. Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972
 Serghi, Cella, *Pânza de păianjen*, Editura Litera Internațional, București, 2009
 Serghi, Cella, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Editura Polirom, Iași, 2013
 Stahl, Henriette Yvonne, *Steaua robilor*, Editura Minerva, București, 1979

2. Referințe critice:

- Baltrušaitis, Jurgis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*, Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, Editura Meridiane, București, 1981
 Beauvoir, Simone de, *Al doilea sex*, ediția a doua, vol. II, Traducere de Diana Crupenschi, Editura Univers, București, 2004
 Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 2, Editura Artemis, București, 1995

⁶² Serghi, Cella, op. cit, p. 373.

⁶³ Beauvoir, Simone de, *Al doilea sex*, ediția a doua, vol. II, traducere de Diana Crupenschi, Editura Univers, București, 2004, p. 412.

- Ciobanu, Valeriu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura pentru Literatură, București, 1965
- Ciocârlie, Corina, *Femei în fața oglinzii*, Echinox, Cluj-Napoca, 1998
- Ciopraga, Constantin, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Cartea Românească, București, 1973
- Dumitriu, Dana, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Editura Cartea Românească, București, 1976
- Evans, Dylan, *Dicționar introductiv de psihanaliză lacaniană*, Traducere din limba engleză de Rodica Matei, Editura Paralela 45, Pitești, 2005
- Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, București, 1985
- Iosifescu, Silviu, *Drumuri literare*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura 100+1 Gramar, București, 2004
- Melchior-Bonnet, Sabine, *Istoria oglinzii*, Traducere de Luminița Brăileanu, Prefață de Jean Delumeau, Editura Univers, București, 2000
- Milea, Doinița, *Récit et construction de l'identité féminine*, în „Communication interculturelle et littérature”, nr. 1 / ianuarie-februarie-martie 2009, Editura Europlus, Galați, 2009, pp. 57-63
- Petraș, Irina, *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 2013
- Petre, Elena Ruxandra, *Lucia Demetrius: ascensiunea și declinul unei scriitoare*, Editura Magic Print, Onești, 2009
- Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, ediția a III-a, cu o postfață de Vasile Andru, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
- Rank, Otto, *Dublul. Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Prefață de Petru Ursache, Editura Institutul European, Iași, 1997
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, Traducere de Muguraș Constantinescu, Ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași, 2004
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Editura Cartimpex, Cluj, 1998

“WRITING WITH LIGHT” IN GHEORGHE CRĂCIUNS ACTE ORIGINALE, COPII LEGALIZATE AND MECANICA FLUIDULUI

Teodora-Bianca Moraru, PhD Student, ”Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract: This article focuses on Gheorghe Crăciuns manner of employing the photographic perspective in his works “Acte originale, copii legalizate” and “Mecanica fluidului” in order to convey both the inner and outer life of his characters.

The Tohanu Vechi-born author is fascinated by the transparency and accuracy of this means of depiction, he loves to contemplate the world through the lens of his camera, thereby fragmenting it and putting the pieces back together, conveying his thoughts, emotions and reflections to his readers.

The photographic image, a momentary record of reality, brings concreteness and dynamics to the literary process, functioning as a link between the experience, the original “document” and its transfiguration into writing, its „legalized copy”.

Keywords: *Gheorghe Crăciun, photographic perspective, photographic realism, fragmentation, perception, introspection*

Die fotografische Darstellung in Gheorghe Crăciuns Werke

Genau wie im Falle Herta Müllers, spielen auch bei Gheorghe Crăciun die fotografische und filmische Perspektive eine wichtige Rolle innerhalb der Darstellung und werden zur Wiedergabe sowohl des inneren, als des äußeren Lebens der Charaktere verwendet. Der Autor ist von den optischen Instrumenten – als Mittel der Transparenz, Detailtreue und Genauigkeit – fasziniert, er liebt es, die Welt durch die Kameralinse zu betrachten, sie somit zu fragmentieren und dann die Bruchstücke wieder zusammen zu fügen. Das Bild hat die Rolle, der literarischen Sprache Konkretheit und Dynamik zu verleihen.

Seine theoretischen Überlegungen hinsichtlich der Fotografie und deren Einsatz im Bereich des literarischen Schaffens entnimmt Crăciun der amerikanischen Literaturtheoretikerin und Drehbuchautorin Susan Sontag (1933 - 2004). In ihrem unfassenden Werk *Despre fotografie* (1977) hält sie Folgendes fest: „Die wesentliche Weisheit des photographischen Bildes (...) ist, auszusagen: <Dies ist die Fläche. Denkt – oder, besser gesagt, fühlt, erkennt – was sich dahinter befindet, wie die Wirklichkeit, die so aussieht, sein muss.> Fotografien, die an sich nichts erklären können, bilden unerschöpfliche Einladungen zur Deduktion, zur Spekulation und Phantasie.“¹

Der Blick durch die Linse des Fotoapparates bringt die Gegenstände näher, so nahe, dass sie bis ins Groteske vergrößert und verzerrt werden. In dieser Hinsicht funktioniert die Kamera ähnlich wie bei Herta Müller, die in ihren Romanen das Detailhafte, das Fragmentarische des alltäglichen Lebens in den Vordergrund stellt. Der Unterschied liegt aber in der „Theoretisierung“ der filmischen und fotografischen Perspektive, die bei Crăciun viel ausgeprägter ist. Der Kronstädter Autor schreibt seine Gedanken über die beiden Techniken in

¹Vgl dazu Sontag, Susan: *Despre fotografie*. Traducere din limba engleză de Delia Zahareanu. București, Editura Vellant, 2014: „Înțelepciunea esențială a imaginii fotografice (...) este de a spune: <Aceasta este suprafața. Acum, gândiți-vă – sau, mai degrabă, simțiți, intuiți – ce este dincolo de ea, cum trebuie să fie acea realitate care arată așa>”, nach Mușat, Carmen: „*Fenomenul transparenței*” și reprezentarea fotografică a lumii, in: Crăciun, Gheorghe: *Acte originale/copii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină)*, Ed. Cartea Românească: București, 2014, S. 10, Übersetzung der Verfasserin aus dem Rumänischen

seinen tagebuchartigen Werken auf, er führt einen kontinuierlichen Dialog mit seinen Lesern, die er hinter die Kulissen der Entstehung seiner literarischen Erzeugnisse blicken lässt, während sich die banatschwäbische Schriftstellerin eher auf die Darstellung konzentriert, ohne die angewandten Mittel hervorzuheben und sie aus dem Kontext heraus zu analysieren.

Der *fotographische Realismus* Crăciuns stellt das Aufsaugen der Wirklichkeit durch alle Poren, die somatische Wahrnehmung und die „realistische Illusion“² in den Vordergrund. Die Kameralinse funktioniert wie eine Art „tragbares Auge“, sie befindet sich ständig auf der Lauer nach neuen Motiven, ist stets in Bewegung. Somit mutiert der „Schriftsteller-Fotograf“³ zum Schnappschuss-Jäger, der sich seiner Kraft und Wirkung über die konkrete Welt bewusst ist.

Acte originale, copii legalizate

Genau dieses Bestreben versucht der Kronstädter Autor in seinem 1982 veröffentlichtem Werk zu verwirklichen. Ihm geht es vor allem darum, sich innerhalb der Prosa und mit deren Mitteln der Syntax, Morphologie und Semantik der Kunstfotographie zu bedienen.

Die Fotokamera funktioniert wie eine Art „Prothese“ für das Auge. Zum Unterschied von der modernen Schreibweise bedient sich der Postmodernismus neuer Mittel, wie Decoupage, Perspektivenwechsel, Zoom-Technik, es gilt die Welt, die Realität (als einzig „sinnvolle“ Konstante) ohne „Hilfsmittel“ (Metaphern, Symbole, bereits vorhandene kulturelle Codes) darzustellen. In dieser Hinsicht kann eine offensichtliche Ähnlichkeit zwischen Herta Müller und Gheorghe Crăciun festgestellt werden, beide Schriftsteller bedienen sich dieser modernen Wiedergabe-Mittel und versuchen, die Realität mit Hilfe der Kamera einerseits zu fragmentieren, andererseits wieder zusammen zu fügen, die Puzzle-Teile zu einem einheitlichen Ganzen wieder zu vereinigen. Diese Technik verwendet Herta Müller auch innerhalb ihrer Collagen an.

Im Titel wird das Hauptthema des Werkes ersichtlich: das Verhältnis zwischen dem Erlebten, dem originalen „Dokument“ und deren schriftlichen Darstellung, der „legalisierten Kopie“. Der Untertitel (*Variațiuni pe o temă în contralumină*⁴) entstammt dem musikalischen Bereich: die Variationen haben die Rolle das literarisch Repräsentierte zu nuancieren, bestimmte Variablen mit einzubringen. Gheorghe Crăciun verbleibt aber nicht nur im Bereich des Auditiven, er bringt auch eine visuelle Komponente mit ein: das Gegenlicht bezieht sich auf die Lage der Lichtquelle vor die Linse der Fotoamera und auf die dadurch erzielten Effekte. Erfahrene Fotografen, zu denen auch Gheorghe Crăciun und Mircea Nedelciu gezählt werden können, sind sich beim Fotografieren stets bewusst, dass bei Schnappschüssen im Gegenlicht mit einer Reihe von unbeabsichtigten Reflexionen gerechnet werden muss, die zur übermäßigen, fast surrealen Konturierung der aufgenommenen Motive beitragen.

In dieser Hinsicht sei eine Passage aus dem letzten Kapitel *Variațiuni pe o temă în contralumină* angeführt, welche genau diese photographische Partikularität hervorhebt, die das Geschehen bei der Umwandlung ins Schriftliche in ein fast ireales Licht eintaucht:

Aerul din jurul lor era atât de ciudat luminos că nu le puteai zări fețele. Existau ca un fel de fantasme, se mișcau în jurul formei calului asemenea unor personaje ireale pe o scenă iluminată în contre-jour.

² ebd., S. 8.

³ ebd., S. 11.

⁴Dt. *Variationen zu einem Thema im Gegenlicht*, Übersetzung der Verfasserin.

Soarele la apus se difuza din spate pe ecranul compact al norilor și contralumina aceea scălda tot orizontul de deasupra grădinii într-o irealitate artificială de cinematograf.⁵

In der Art Julio Cortázar⁶ sieht Gheorghe Crăciun in der Transparenz, in der Zerlegung der Wirklichkeit, eine der wichtigsten Charakteristiken des *fotografischen Realismus*, der sich auch auf das literarische Schreiben anwenden lässt. Hinsichtlich der Durchsichtigkeit hält der argentinisch-französische Autor Folgendes fest:

Eram un copil care explora acest univers și când dădeam peste dopurile poliedrice ale sticlulelor de parfum, cele în care vedeai reflectat de cincizeci de ori același lucru, sau bucățile de sticlă colorată reflectând lumina prin efect de prismă, sau lentilele de ochelari care micșorau sau măreau ceea ce vedeai, era un fel de a face cu obiectele realității ceea ce făceam, într-un alt plan, cu cuvintele. Căutam, de fapt, toate posibilitățile de trecere.⁷

Crăciun übernimmt diese Auffassung und integriert sie im Bereich des Narrativen, der Konstruktion seines Romans: der analytisch erweiterte Moment, welcher die Transkription verschiedener Komponenten impliziert, wird mit einer temporalen Unendlichkeit gepaart, so dass sich der Text vor den Augen des Lesers konstituiert. Diesbezüglich betont Radu Petrescu, Crăciuns Generationskollege:

Clipa dilatată analitic prin transcrierea din aproape în aproape a componentelor ei coincide cu nemărginitul temporal, se autogenerază infinit și e în posibilitățile scriitorului să ne ofere spectacolul acestei proliferări și să ne sugereze amploarea ei. Pădurea, ploaia, mersul figurează scrierea implacabilă – scandată însă de elemente de repetiție situate la toate nivelurile și prin care Gheorghe Crăciun lasă loc tensiunii inverse: textul se constituie, sub ochii cititorului, din lupta dintre nesfârșitul scrierii și decizia de a-i pune un capăt, a celui care scrie. Există prin urmare o gândire profund dialectică, modulată în variante multiple, expresie, de fapt, a unui adânc și foarte fin studiu al realității și, nu în ultimul rând, al realității limbii.⁸

Das Licht – Auslöser einer sehr starken Faszination – spielt eine gewichtige Rolle innerhalb des Betrachtungsprozesses und es verhilft dem Auge, sich progressiv an eine neue „Lektüre der Welt“⁹, so Crăciun, anzupassen. Durch die Fragmentierung wird die Variabilität der Wirklichkeit hervorgehoben, es gilt dem Schriftsteller als Betrachter, ihre Nuancen aufzunehmen und sie dann, insofern möglich, in das Literarische, in den „Körper des Buchstabens“ umzuwandeln. Das impliziert auch eine hedonistische Komponente, den Genuss, die Freude am Observieren und Registrieren:

⁵Crăciun, Gheorghe: *Acte originale/copii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină)*, in Crăciun, Gheorghe: *Acte originale/copii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină)*, S. 281.

⁶Julio Florencio Cortázar (1914 - 1984) war ein [argentinisch-französischer](#) Schriftsteller und [Intellektueller](#) und neben [Jorge Luis Borges](#) einer der bedeutendsten Autoren der [phantastischen Literatur](#). Da seine Texte die Grenzen zwischen Realität und Fiktion ausloten, werden sie mit dem [Surrealismus](#) in Verbindung gebracht. Laut seiner eigenen Tunnel-Theorie verwendet Cortázar jedoch lediglich homöopathisch dosierte surrealistische Elemente, um damit die Grenzen der alltäglichen Realität zu sprengen. (Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Julio_Cort%C3%A1zar, aufgerufen am 22.03.2015)

⁷Vgl dazu Mușat, Carmen: „*Fenomenul transparenței*“ și reprezentarea fotografică a lumii, in: Crăciun, Gheorghe: *Acte originale/copii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină)*, S. 14.

⁸Petrescu, Radu, in: *Dosar critic (dt. Kritisches Dossier)* zu *Acte originale/copii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină)*, S. 330.

⁹ebd., S. 147

Îmi făcusem acest obicei: din când în când ieșeam afară și priveam. Știam că după-masa aerul se umplea de o lumină groasă și gălbuie dar de o limpezime aproape ireală. O lumină de vis, s-ar fi spus. Nu puteam rezista acestei fascinații. Întrerupându-mi scrisul sau visarea cu ochii deschiși în fața paginii, atunci ieșeam în curte și rămâneam acolo cu privirea blocată de alburul zgrunțuros al zidului din față. Ochiul se adaptează progresiv la o nouă lectură a lumii. Zidul acela înșorit înalt e suprafața mea de adaptare. (...) Nu simple exerciții de privire și nici măcar o suită anume de observații și probe. Că lumea e un rezultat al curgerii al neconținutei schimbări că esența ei definită e variabilitatea asta poate afla orice simț luat în parte. Nu asta prin urmare, ci plăcerea. O plăcere egală intensă și precisă compusă din fragmente să urmărești mereu același loc să descoperi acolo efecte schimbătoare ale vântului, urmele efemere și mereu înnoite ale acestui imens declin vegetal pe care ți le oferea ca în fiecare an și de data aceasta blândul octombrie.¹⁰

Am Ende seines Werkes gelangt aber Crăciun zur Schlussfolgerung, dass er als Schriftsteller bloß Bruchstücke der Wirklichkeit „fotografieren“ und literarisch wiedergeben kann. Sowohl die Komplexität des äußeren, als auch des inneren Lebens können nur punktuell wiedergegeben werden, seine Mittel sind begrenzt. „Der Körper weiß mehr“, seine Möglichkeiten sind unbegrenzt, aber deren Materialisierung kann nie gänzlich erfolgen. Deswegen gesteht der Kronstädter Autor: „Deci cartea este gata, lumea ei se sfârșise. Lipsea totuși ceva“¹¹.

Dieses fehlende „Etwas“ könnte, ähnlich wie im Falle des *Somatographischen Paktes* als ein Riss funktionieren, als Bruch zwischen Autor und Welt, der durch die literarische Umwandlung der durch die Sinne aufgenommenen Reize und Impulse überwunden werden sollte. Die auf den ersten Blick ins Auge stechende Abwesenheit einer Verbindung zwischen den Bildern, zwischen den „Fotos“, die Leere innerhalb des Diskurses, des Textes bilden die eigentliche Handlung des Romans und erzeugen eine Art Spannung, die dem Schriftlichen Dynamik verleiht. Der Leser soll, genau wie bei Herta Müller, die leeren Stellen auffüllen und somit die Wirklichkeit neu kreieren und interpretieren.

Mecanica fluidului

Gheorghe Crăciun knüpft an seine Reflexionen bezüglich des Fotografie-Einsatzes als modernes Darstellungsmittel im Bereich der Literatur in seinem 2003 erschienenen Werk, *Mecanica fluidului*¹² an. Das Buch, dessen anfänglicher Titel *Fragmente din istoria trupului meu*¹³ lautete, stellt ein Hybrid zwischen Tagebuch, Autobiographie und theoretisches Kompendium dar und kann, genauso wie *Acte originale, copii legalizate* als ein Metaroman betrachtet werden. Die 36 Figuren enthalten Zeichnungen und Fotografien des Autors, der dadurch seine Ideen auch künstlerisch formuliert und seine Empfindung auch unter anderen Formen als das literarische Schaffen zum Ausdruck bringt. Crăciun bringt nicht nur seine eigenen Gedanken zu Papier, sondern hält auch bestimmte Passagen aus philosophischen, phänomenologischen, literaturtheoretischen und soziologischen Werken bekannter Autoren fest, wie beispielsweise Roland Barthes, Merleau-Ponty, Ludwig Wittgenstein, Paul Valéry integriert und erweitert Susan Sontags Feststellungen im Bereich der Fotografie.

¹⁰ ebd.

¹¹ Crăciun, Gheorghe: *Acte originale/copii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină)*, S. 301, Deutsch: Das Buch ist also fertig, seine Welt war zu Ende. Trotzdem fehlte etwas., Übersetzung der Verfasserin

¹² Crăciun, Gheorghe: *Mecanica fluidului. Culegere de lecții introductive, cu exemple, definiții, întrebări și 36 de figuri incluse în text*, Ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, prefață de Carmen Mușat. București: Cartea Românească, 2014.

¹³ Deutsch: *Fragmente aus der Geschichte meines Körpers*, Übersetzung der Verfasserin.

Im Text werden auch mehrere Passagen inseriert und innerhalb von Kapiteln gebündelt, die alle den Titel *Grandangular* tragen. Hier werden persönliche Reflexionen in essayistischer Form wiedergeben, es handelt sich um ein „intellektuelles Tagebuch“¹⁴, so Ion Bogdan Lefter. Der Terminus *Grandangular* (französisch *grand-angulaire*, deutsch *Weitwinkelobjektiv*) entstammt dem Filmbereich, es handelt sich um eine Linse mit kurzer Brennweite, die sich durch einen breiten Aufnahmewinkel und einer besonders klaren Tiefe kennzeichnet¹⁵.

Wie durch ein Weitwinkelobjektiv betrachtet, werden die Wirklichkeit und deren literarische Transfiguration vergrößert, dadurch kommen ihre konkrete Struktur und die Details zum Vorschein.

Dem „Schreiben mit Licht“, wird innerhalb dieses Werkes der absolute Vorrang eingeräumt. Dieses bildet die Schöpfungskraft, die dem Kamerabesitzer dazu verhilft, die Welt um ihn herum durch die Linse anders, interessanter zu sehen und somit die Alltagsbanalität zu überwinden:

Prima mea grijă în momentul în care am avut pentru prima dată în mână un aparat de fotografiat a fost să văd altfel lumea sau o altă lume decât aceea pe care o știam. Dacă n-aș fi procedat astfel, ideea de a face eu însumi fotografii mi s-ar fi părut lipsită de orice sens. (...) Intuisem în mod obscur că fotografia mă poate ajuta mai bine decât orice altceva să descopăr adevărurile imediate, misterioase ale spațiului ce mă înconjura, prin care mă mișcam zilnic. (...) Mi-era însă limpede că aparatul de fotografiat e altceva decât ochiul, că el are dreptul, obligația de a vedea altfel și mai interesant ceea ce văzul meu percepe drept banal.¹⁶

Die Photographie hat auch die wichtige Rolle, dem auf den ersten Blick Belanglosen, dem Ephemerem, einen Dauercharakter zu verleihen. Sie bildet auch einen klaren Beweis für das Vergehen der Zeit, sie hält bestimmte Ereignisse fest und stellt somit ein zuverlässiges materielles Zeichen zum Festhalten der Erinnerungen dar:

Citesc cotidianul, clipa, efemerul. Dar tocmai fotografia pe care o am în față dă faptului nesemnificativ și trecător un caracter de permanență. Reîntorcându-mă în trecut, întotdeauna voi reveni la acea imagine, la acele suite de imagini. Altele nu mai am. Iar acestea pe care le pot regăsi oricând devin pe zi ce trece emblematice. Fotografia constituie astfel semnul material al unei vârste pe care am avut-o, mărturia sigură a unei împrejurări prin care am trecut. Dacă amintirile ne pot uneori înșela, dacă ele se destramă sau se păstrează în memorie după o logică pe care de cele mai multe ori n-o putem descifra, fotografia rămâne o urmă materială concludentă și sigură, ea nu ne minte.¹⁷

Crăciun kommt auch in *Mecanica fluidului* auf den Gedanken der Fotokamera als „Prothese“ für das Auge zurück. Es ist offensichtlich, dass zwischen diesen beiden Wahrnehmungsarten ein großer Unterschied besteht. Deswegen gilt es, das menschliche Auge zu erziehen, die Welt photographisch aufzunehmen, genauso wie es innerhalb des Schreibprozesses – ähnlich wie bei Herta Müller und deren „erfundenen Wahrnehmung“ – darum geht, das Gesprochene in das Schriftliche umzuwandeln: „Obiectivul aparatului de

¹⁴Lefter, Ion Bogdan: *Prezența prozatorului*, in Crăciun, Gheorghe: *Mecanica fluidului*, *Dosar critic*, S. 199.

¹⁵ Vgl dazu DEX: **GRANDANGULĂR**s.n. (*Cinem.*) Obiectiv de filmare cu distanță focală scurtă, caracterizat printr-un unghi de cuprindere mare și profunzime de claritate ridicată; superangular. [< fr. *grand-angulaire*]. Quelle: <http://dexonline.ro/definitie/grandangular>, aufgerufen am 23.03.2015.

¹⁶Crăciun, Gheorghe: *Mecanica fluidului*, S. 149.

¹⁷ ebd., S. 148.

fotografiat *nu*¹⁸ este ochiul meu. El nu vede nici ceea ce vede ochiul meu, nici cum vede el. pentru a putea percepe lumea fotografic, ochiul are nevoie de educație. El trebuie să fie reeducat. Cred că diferența dintre actul privirii și cel al fotografierii este cu mult mai mare decât aceea dintre vorbire și scriere.”¹⁹

Für den Autor bildet die Photographie auch ein Selbstfindungs- und Individualisierungsmittel: dadurch nimmt er als Künstler die Welt anders dar als „normale” Menschen. Der Prozess erscheint fast kosmogonisch: aus dem Mysterium der Materie kristallisiert sich allmählich die Revelation, die Entstehung eines neuen, eigenen Raumes, der weder zeitlich, noch örtlich begrenzt oder gebunden ist. In seinem frühen lyrischen Schaffen hat der Kronstädter Autor genau diese Versuche unternommen und sich darum bemüht, eine „visuelle Poesie” zu kreieren, die sich durch Decoupage und Analyse kennzeichnet:

Pe mine mă interesa cu totul altceva, nici eu nu știam prea bine ce, mă interesa revelația, surprinderea unui mister al materiei. Mă interesa, înainte de toate, detaliul. Voiam să obțin din ceea ce știa toată lumea un spațiu numai al meu, nu atât expresiv, cât insolit, necunoscut. (...) Două erau de fapt problemele: voiam cu orice chip să văd altfel, dar voiam să văd și lucruri pe care nimeni nu le mai văzuse înaintea mea. În ce măsură reușeam sau nu, asta îmi puteau spune nu doar fotografiile, ci și poezia mea de la 20 de ani. O poezie vizuală, statică, punând accentul pe decupaje și analiză.²⁰

In dieser Hinsicht können Parallelen zwischen Photographie und Literatur gezogen werden, eine Bemühung, die zuerst in *Mecanica fluidului* festgehalten und danach im Roman *Frumoasa fără corp* übernommen und weiterentwickelt wurde: „Literatura își dorește corporalitatea, luptă să și-o câștige. Dar ea luptă pentru o himeră. Condiția literaturii va fi mereu aceea a unei frumoase fără corp. Ea îi pune omului în față frumosul, frumusețea, dar nu-i va putea arăta niciodată realitatea acelei frumuseți care nu poate fi îmbrățișată, ci numai privită.”²¹

Carmen Mușat hält fest, dass es bei Gheorghe Crăciun keine unüberwindbare Grenzen zwischen Literatur, Photographie, Zeichnung und Tagebuch gibt, weil sie durch dasselbe identitäre Fluidum zusammengehalten werden²². Diesbezüglich sollte unbedingt das Spiegel-Motiv erwähnt werden: genauso wie bei Herta Müller der Teufel im Spiegel und im Detail sitzt, verwendet auch Crăciun einen Spiegel, der doppelt orientiert wird: sowohl zur Außen-, als auch zur Innenwelt.

Eine andere Parallele zwischen den beiden Autoren kann im Bereich der Innenperspektive bezüglich des „dunklen Gedärms unter der Oberfläche“ gezogen werden. Beiden Autoren gilt es, ihr gesamtes Ich, ihre innere Sichtweise auf die Dinge dem Leser vor die Augen zu führen, auch wenn sie manchmal schockieren könnte. In dieser Hinsicht sieht Crăciun den Autor als eine Kreatur mit allen Organen außerhalb des Körpers, die unter einer gigantischen Glasglocke haust. Eine stark sensorische Metapher, die zugleich die Sensibilität, als auch die Bloßstellung, das Ausgeliefert-Sein des Schriftstellers darstellt:

Îmi imaginam cândva, ah, am avut curajul acesta, un om trăind cu toate organele în afară, la vedere! Unde ar trebui să viețuiască el? Sub un clopot de sticlă? Să-ți vezi ficatul palpitând, zvâcnitul violent al

¹⁸Hervorhebung durch die Verfasserin.

¹⁹Crăciun, Gheorghe: *Mecanica fluidului*, S. 151.

²⁰ebd., S. 152.

²¹ebd., S. 45.

²²Vgl dazu Mușat, Carmen: *Fantezia autobiografică și scrierea cu lumină*, im Vorwort zu: Crăciun, Gheorghe: *Mecanica fluidului* S. 7

venelor, viscerele, intestinale învelite în subțirile lor membrane de grăsime, să-ți vezi inima! Să auzi zgomotul acela de organism în mers, acea simultaneitate galactică de sunete și murmure defazate, cu înălțimi și timbruri atât de diferite, să percepi auditiv pârâitul alveolelor care se umplu de aer! Să-ți simți creierul care se umflă de sânge în tresăltări ritmice... Ah, ce spectacol insuportabil, de-a dreptul inuman!²³

Die *Addenda* der 2014 Auflage, die noch unveröffentlichte Texte und Fragmente enthält, und die von seiner Tochter Oana im elterlichen Haus in Tohanu vechi gefunden, gesammelt und zur Publikation eingereicht wurden, bildet, meines Erachtens, einen Schlüssel zum Verstehen und Interpretieren der Werke des Kronstädter Autors. Die unter dem Titel *Lumea întreruptă*²⁴ zusammengeführten Passagen enthalten autobiographische, stark persönliche Reflexionen zum Ablesen, Fotografieren und Festhalten der Wirklichkeit und deren Transfiguration.

Der Titel der *Addenda* hat auch eine stark symbolische Komponente: durch das Betätigen des Auslösers wird der Lebensfluss unterbrochen, sie wird innerhalb eines „Rahmens“ eingefroren, um sie dann zurück erobern zu können. Diesbezüglich konstatiert Ion Bogdan Lefter: „Asta facem – nu-i așa? atunci când apăsăm pe declanșator: <întrerupem> curgerea vieții, o fixăm într-un cadru, o <încrămenim> pentru a o putea păstra pentru a o <recupera>”²⁵

Gheorghe Crăciun Reflexionen über die Möglichkeiten der photographischen Linse, Besitz über die Welt zu ergreifen sind umso wertvoller, da sie innerhalb einer Epoche entstanden sind (das Rumänien der Siebziger Jahre), wo der Zugang zu verschiedenen Informationen eigentlich frei und selbstverständlich sein sollte aber größtenteils verboten wurde²⁶. Der Kronstädter Autor gelangt zu ähnlichen Schlussfolgerungen wie die amerikanische Schriftstellerin und Regisseurin, aber er führt sie sogar weiter, indem er sich auf die Beziehung zwischen Literatur und Photographie als Möglichkeiten zur Erfassung der dynamischen Komponente der Wirklichkeit konzentriert. In dieser Hinsicht besteht eine Annäherung zum französischen Literaturtheoretiker Roland Barthes, insbesondere im Bereich dessen Werkes *La chambre claire. Notes sur la photographie*²⁷.

Die Idee des Wirklichkeits-Ausschnittes und der –Fragmentierung, die auch in *Acte originale, copii legalizate* besonders ausführlich formuliert wird, findet sich auch bei Herta Müller wieder, vor allem in ihren früheren Schriften (*Niederungen, Barfußiger Februar, Reisende auf einem Bein*). Photographie bedeutet aber, in Crăciuns Auffassung, nicht nur das Bruchhafte, das Detail, das Isolierte, sondern auch ein selektives Verhalten der Welt gegenüber. Dadurch entsteht eine neue Sicht über die Wirklichkeit, die zu deren „Lesen“, zu deren Dekodierung, beiträgt:

²³Crăciun, Gheorghe: *Mecanica fluidului* S. 16.

²⁴Deutsch: *Die unterbrochene Welt*, Übersetzung der Verfasserin.

²⁵Lefter, Ion Bogdan: *Prezența prozatorului*, in, *Dosar critic* zu: Crăciun, Gheorghe: *Mecanica fluidului* S. 204.

²⁶Vgl dazu Mușat, Carmen: *Fantezia autobiografică și scrierea cu lumină*, im Vorwort zu: Crăciun, Gheorghe: *Mecanica fluidului* S. 7

²⁷„Die helle Kammer (*La chambre claire*, Paris 1980) ist ein [Essay](#) des französischen Philosophen [Roland Barthes](#). Seine letzte Veröffentlichung ist eines der Standardwerke über die [Photographie](#). Schwankend zwischen systematischen Feststellungen und sehr intimen, unter anderem den Tod seiner Mutter betreffenden Teilen, gab Barthes seinem Essay den Untertitel *Bemerkung zur Photographie (Note sur la photographie)*." Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_helle_Kammer, aufgerufen am: 23.03.2015.

Dar (...) fotografia nu înseamnă doar tăietură, decupaj, izolare. Ea este, de asemenea, și rezultatul unui comportament selectiv în raport cu lumea. Cel care fotografiază taie cu intenție doar anumite felii de realitate. Cadrul dreptunghiular al vizorului, al fotogramei și fotografiei finale acordă lumii o nouă vizibilitate. Dincolo de posibilele etaje ale semnificației, simpla oprire în loc a lumii într-o imagine definită, statică devine emblematică. Lumea se lasă deodată citită, studiată. Revenirile și observația atentă, amănunțită, în afara oricăror modificări ale condițiilor inițiale, devin deodată posibile.²⁸

Das Fotografieren ist ein besonders komplexer Prozess, der durch die Umwandlung ins Narrative alle detailhaften, bruchstückartigen Manifestationen der Wirklichkeit wiedergeben muss. Dabei fungiert der Schriftsteller gleichzeitig als Zeuge, Richter und Erzähler, eine dreifache Rolle die ihn aus dem einfachen Dasein abhebt und ihn im Bereich der Kunst in einen unendlichen Raum transponiert:

A fotografia lumea înseamnă a te recunoaște martor, judecător, narator, înseamnă a te pregăti din nou să îmbraci pielea ta tăbăcită, subțiată la coate și mototolită la chip, de ins care scrie. Descrierea la care te invită aparatul de fotografiat este de fapt un altfel de narațiune. Să povestești detaliul, să povestești toate nuanțele de cenușiu posibile, să povestești viteza unui gest.²⁹

Daraus kann interpretiert werden, und diesbezüglich schließe ich mich Ion Bogdan Lefters Deutung an, dass das genaue Betrachten mit dem Lesen äquivalent ist, während die Photographie auch eine Art des Schreibens ist, nämlich „das Schreiben mit Licht“³⁰.

Acknowledgements

This work was possible with the financial support of European Social Fund, Operational Programme Human Resources Development 2007 - 2013, Priority no.1 "Education and training in support for growth and development of the knowledge society", Key Area of Intervention 1.5 "Doctoral and post-doctoral research support" Title: **"MINERVA - Cooperation for elite career in PhD and postdoctoral research"**, ID POSDRU 159/1.5/S/137832.

BIBLIOGRAPHY:

Primary sources

Crăciun, Gheorghe: *Acte originale/copii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină)*, Ed. Cartea Românească: București, 2014.

Crăciun, Gheorghe *Frumoasa fără corp* Editura Cartea Românească: București, 1993.

Crăciun, Gheorghe: *Mecanica fluidului. Culegere de lecții introductive, cu exemple, definiții, întrebări și 36 de figuri incluse în text*, Ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, prefată de Carmen Mușat, Editura Cartea Românească: București, 2014.

Crăciun, Gheorghe *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la 'Pupa russa' (1993-2000)*, Editura Paralela 45: București 2006.

Crăciun, Gheorghe *Pactul somatografic*, mit einem Vorwort von Ion Bogdan Lefter, Pitești: Paralela 45, 2009.

Crăciun, Gheorghe *Pupa russa*, ediția a II-a augmentată Grupul Editorial Art: București, 2007.

Secondary sources

²⁸Crăciun, Gheorghe: *Mecanica fluidului* S. 160.

²⁹ebd., S. 169.

³⁰Lefter, Ion Bogdan: *Prezența prozatorului*, in, *Dosar critic* cu: Crăciun, Gheorghe: *Mecanica fluidului* S. 204.

- Barthes, Roland: *Plăcerea textului*, Übersetzung von Marian Papahagi, Nachwort von Ion Pop, Cluj: Echinoc Verlag, 1994.
- Drăgan Simona: *Corporalitate și fiziologie. Cei doi Cioran – scriitorul și omul*, Contemporanul, XX. Jahrgang, Nr. 7 (688)
- Ionică, Naomi *Trup și literă în opera lui Gheorghe Crăciun*, Brașov: Universitatea Transilvania Verlag, 2013
- Eke, Norbert Otto (Hrsg.): *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*, Igel Verlag: Hamburg, 2. Auflage, 2009.
- Frank Katja *Existenzialistische Absurdität und kein Ausweg? Rausch und Kunst von der französischen Décadence bis zur Literatur der Moderne*, Bamberg: University of Bamberg Press, 2012.
- Genz, Julia (Hrsg.); Schneider, Mirjam (Hrsg.); Wogenstein, Sebastian (Hrsg.): *An Grenzen: Literarische Erkundungen*, Hannover : Wehrhahn Verlag, 1. Aufl., 14 Juni 2007
- McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, übersetzt von Max Nänny, Addison-Wesley: Bonn 1995.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Walter de Gruyter: Berlin, 1974.
- Sontag, Susan: *Despre fotografie*. Traducere din limba engleză de Delia Zahareanu. București, Editura Vellant, 2014.
- Ursa, Mihaela *Gheorghe Crăciun. Monografie, antologie comentată, receptare critică*. Brașov: Aula Verlag, 2000.
- Vass, Sonia *Gheorghe Crăciun. Iluzia corporalității* Teză de doctorat. Universitatea "Petru Maior", Târgu Mureș, Facultatea de Științe și Litere, 2013.
- Internet sources:**
- DEX online: „grandangular”: <http://dexonline.ro/definitie/grandangular>, opened on 23.03.2015.
- Gheorghe, Cezar: *Corpul meu gândește altfel decât mine*, in: Observator cultural, Nr. 450, 30 Januar-15 Februar 2014, <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=20366>
- Dinițoiu, Adina: *Un cinic de nevoie și un hedonist fără ideologie*. In: Observator cultural, 682 2013 http://www.observatorcultural.ro/Un-cinic-de-nevoie-si-un-hedonist-fara-ideologie*articleID_28926-articles_details.html
- Popescu, Raul: *Despre trup și literă în opera lui Gheorghe Crăciun*, in: Observator cultural, nr. 673, Mai 2013.
- Wikipedia: Julio Florencio Cortazar: http://de.wikipedia.org/wiki/Julio_Cort%C3%A1zar, opened on 22.03.2015.
- Wikipedia: “La chambre claire” (Roland Barthes): http://de.wikipedia.org/wiki/Die_helle_Kammer, opened on 23.03.2015.

INTERCULTURAL LITERARY EXCHANGES BETWEEN ROMANIA AND CANADA IN THE AGE OF GLOBALIZATION

**Ana-Magdalena Petraru, PhD, Postdoctoral Researcher POSDRU/159/1.5/S/140863,
"Al. Ioan Cuza" University of Iași**

Abstract: This paper is an account of the intercultural literary exchanges between Romania and Canada which have been going on for more than one hundred years and have reached a new level in the age of globalisation. This owes to an increasing academic interest in Canadian Studies which led to the setting up of centers in major universities of the country and the establishment of undergraduate and master programmes on Canadian-related issues in the post-communist years. Furthermore, the first doctoral theses and academic papers on Canadian Studies are published during this period. The postmodern Canadian authors (Margaret Atwood, Michael Ondaatje and Leonard Cohen) have been the most translated after 1989 and the critical pieces devoted to them mainly belong to Canadian Studies scholars that occasionally undertook translations from the writers that they discuss. The number of critical references exceeds by far the previous reception periods, i.e. over 100 articles on English Canadian authors came out in the important (on-line and printed) Romanian periodicals as compared to (about) 50 in the pre-communist and communist years. Last but not least, the post-communist years saw the rise of new media of reception, i.e. film adaptations of Canadian novels and the distribution of literature with daily papers at lower prices.

Keywords: *Canadian Studies, reception, post-communist Romania, criticism in periodicals, postmodern authors*

Introduction

The intercultural (literary) exchanges between Romania and Canada are almost one hundred years old since the first tracks of Canadian literature in Romania are recorded at the beginning of the 20th century. Thus, several Canadian poems came out in Romanian periodicals, namely W. H. Drummond's in *Convorbiri literare/ Literary Talks* in 1915 and Nicolae Iorga's translations of Canadian verse from "Standard", Montreal in *Drum Drept/ The Right Path* in 1918 and 1919, according to Lupu and Ștefănescu's *Bibliography of Romanian Literature and Its Relations with Foreign Literatures in Periodicals* (1997: 207). Literary exchanges between the two cultures can also be considered the excerpts from Mazo de la Roche's popular fiction for women in Romanian periodicals. In fact, this was the only Canadian author to have her novels translated during the pre-communist years (in the 1930s and 1940s by the controversial Jul Giurgea for Remus Cioflec Publishing House). Stephen Leacock, short story writer and humourist hailed as Canada's Mark Twain who had fragments of his work published by periodicals such as *Preocupări literare/ Literary Concerns*, *Adevărul literar și artistic/ The Literary and Artistic Truth*, *Gazeta de duminică/ The Sunday Gazette*, *Orizontul/ The Horizon*, was also a very popular figure in the literary exchanges between Romania and Canada in the first half of the 20th century.

During the communist period, the literary exchanges between the two countries become stronger; this owes to the number of translations which is higher than in the inter-war and World War Two years. Thus, progressive fiction was translated into Romanian so as to serve the interests of the totalitarian regime (e.g. the novels *Fatherless Sons* and *Tomorrow Is with Us* by the minor writer Dyson Carter) and canonical works (e.g. *Barometer Rising* by Hugh MacLennan, *They Shall Inherit the Earth* by Morley Callaghan, *The Tin Flute/ Bonheur d'occasion* by Gabrielle Roy or *The Edible Woman* by Margaret Atwood). The first poetry

anthologies are also introduced to the Romanian public during this period; this is the case of Ion Caraion's anthology of English Canadian poets and Alexandru Andrițoiu and Ursula Șchiopu's anthology of French Canadian poets. Moreover, it could be argued that the intercultural literary exchanges between Romania and Canada moved forward since Romanian critics, reviewers and translators were showing a keener interest in Canadian letters than before (as in the case of Mircea and Georgeta Pădureleanu who travelled to Toronto and interviewed Morley Callaghan for *România literară/ Literary Romania* in 1985).

After 1989, the intercultural literary exchanges between Romania and Canada are the strongest mainly because Canadian Studies Centers were founded in major universities of the country, undergraduate and master programmes on Canadian-related issues were established and the first doctoral theses and academic papers came out in the field. Furthermore, the increasing interest in Canadian Studies and Canadian literature shown in the level of translations from Canadian authors and the critical studies devoted to them testifies to the strengthening of the intercultural exchanges between the two countries. As a general remark, works that were unavailable during the communist years such as sensational novels for women and science fiction were first published after 1989: this is the case of the translations of a series of cheap sensational novels and William Gibson's SF novels. However, the new millennium witnessed the translation of many novels by important Canadian authors and a significant amount of criticism devoted to them (not only in periodicals, but also in academic writings where the major postmodern authors, i.e. Margaret Atwood, Leonard Cohen and Michael Ondaatje are usually discussed in individual chapters). Last but not least, the post-communist period has seen the rise of new media of reception under the shape of film adaptations of Canadian novels and the distribution of literature with daily papers at low prices.

1. Canadian Studies in the Intercultural Exchanges between Romania and Canada in Post-Communist Romania

1.1. Canadian Studies Centers

The post-communist period has been the most intense period for the translation and reception of Canadian literature. A cause for this phenomenon may be the high academic interest in Cultural Studies, in general and Canadian Studies, in particular. Thus, after the fall of the communist regime, centers of Canadian Studies were founded in most universities of the country. For instance, the Center for Canadian Studies (CSC) in Iași was the first one to be founded in Romania. Set up in 1990, the center is now directed by Corina Panaitescu, professor of French Language and Literature at "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași and is very active both in terms of research and the promotion of Canadian Studies in our country:

The Center for Canadian Studies has (...) an extremely active multidisciplinary research team (in literature, sociolinguistics, geography, etc.) of academics, researchers, MA students, and PhD candidates in Canadian Studies. The CSC members teach, publish articles in the field, participate to various scientific events held in the country and abroad, and meet every month for presentations and conferences organized by the Francophone Studies Research Group (Groupe de Recherches en Etudes Francophones (GREF)), the Quebec Studies Research Group (Groupe de Recherches en Etudes Québécoises (GREQ)), and the Departments of English and French Language and Literature of the Faculty of Letters. The results of the research carried out by the team have been published in studies and volumes that came out in the "Etudes canadiennes/ Canadian Studies" series at Demiurg Publishing House and at the Publishing House of "Alexandru Ioan Cuza" University of Iasi. (...) The CSC has become visible in time both at a national and international level also thanks to its strong links with the Canadian diplomatic institutions in Romania and the visits their representatives paid to Iasi (e. g. March 2006: the Ambassador of Canada in Romania, D. Pillarella; March 2007: the Counselor of the Embassy of Canada in Romania, Jean Therriault; October 2008 and May 2009: the Cultural Counselor of the

Embassy of Canada in Romania, Debra Price; November 2008: the Ambassador of Canada in Romania, Marta Moszczenska, etc.)¹. [S1]

The Centre for Canadian Studies in Bucharest was set up in 1996 “as a result of the collaboration among the Faculty of Foreign Languages and Literatures, Journalism and Communication Studies, the Faculty of Sociology and Social Work, the Faculty of Psychology and Education Sciences (...). It has benefited from support from the Canadian government, in the form of a collection of books, and of fellowships for foreign academics invited to deliver talks, courses and lectures at the centre.” [S2] At present, the center is directed by Monica Bottez, a professor of English Language and Literature at the University of Bucharest and translator of English Canadian prose.

However, Baia Mare hosts the largest Canadian Studies center in Romania. The center was founded in 1998 by Ana Olos, a well-known specialist in Canadian Studies, professor of English Language and Literature who taught at the North University of Baia Mare. Part of the Faculty of Letters, the Canadian Studies centre and the discipline in question address Language and Literature students majoring in Romanian and having a minor in English or French and Applied Languages students (English and French or German). [S3]. The Centre and the North University of Baia Mare have also organized a series of international conferences on Canadian-related topics entitled ‘unconventional meetings of young Canadianists’; they have taken place every two years, since 2002 and cover large topics such as ‘Alterity and Identity in Modern Canadian Literature/ Alterité et identité dans la littérature canadienne moderne’ (2002), ‘Virtual Canada/ Le Canada Virtuel’ (2006) or ‘Metafictional Canada/ Le Canada Métafictionnel’ (2010).

As a general remark, the Centers of Canadian Studies focus on both English and French Canadian aspects as a result of the academic affiliation of the professors directing the centers. This is also shown by the number of books related to English or French Canadian topics (e.g. the library of the Center of Canadian and Quebec Studies in Cluj has over 800 books on French Canadian topics and approximately 200 volumes on English Canadian ones).

1.2. Academic Programmes

After the fall of the communist regime, the main universities of the country have started to develop undergraduate and MA programmes in Canadian Studies. At the same time, some universities simply include aspects of Canadian culture, civilization and literature in their Francophone or Anglophone programmes at either of these academic levels. Visiting lecturers were invited for conferences and courses at these universities to enhance the students’ interest; as a result, many students have started to write graduation, MA or PhD theses on Canadian topics.

The University of Bucharest was the first one in the country to set up a Master of Canadian Studies, in 1997. This academic programme aims at giving “a multidisciplinary and interdisciplinary perspective of Canadian culture and society from a comparative viewpoint, focusing on the relations between Canada, Great Britain, USA and Romania.” [S4]

The North University of Baia Mare has had a Master in Canadian Studies since 2004, but has offered programmes in Canadian Studies at the undergraduate level since the beginning of the 1990s when such aspects were included in the syllabi of the students enrolled at the Faculty of Letters. The undergraduate programmes contain courses in Anglophone Canadian Studies, Études canadiennes francophones, Multiculturalism & Ethnic Identity and

¹All translations mine unless stated otherwise.

its French counterpart, Multiculturalisme et identité ethnique. The MA programme includes courses on Canadian Culture and Civilisation, Canadian Federalism and Democracy, Romanian Canadian Relations, Canadian Film, Canadian Literature in English, Littérature de la diaspora, or Canada and the Process of Globalization. This Master of Canadian Studies offers students “an interdisciplinary approach so as to achieve a greater understanding of Canada, its land, people and politics. During the two years of bilingual courses, students will explore Canada’s diversity through a wide range of disciplines.” [S3] Furthermore, the North University of Baia Mare holds a primary position in our country in terms of the number of students enrolled in Canadian Studies programmes as “the total number of undergraduate students – and, since 2004, master’s students – who have taken Canadian Studies, raised, in 2010, to a total of 1,004.” (*ibidem*)

The West University of Timișoara also has a Master in Canadian Studies since 2004, which “aims at giving a detailed interdisciplinary approach to the Canadian historical, geopolitical and sociocultural space”. [S5]

“Alexandru Ioan Cuza” University of Iasi and “Babeș Bolyai” University of Cluj are among the main universities of the country that only include aspects of Canadian Studies in their academic programmes. The country reports submitted by Romania to the Central European Association of Canadian Studies (CEACS) since 2004 mention several PhD candidates, MA and undergraduate students that devoted their dissertations to Canadian Studies or attended courses in the field. The PhD candidates in question have approached topics such as contemporary Canadian short-fiction, French varieties in Newfoundland or the works of the French Canadian author Réjean Ducharme. Moreover, within the Master of Francophone Studies, 20 students attended the courses on French Varieties in Canada, 40 students the course of sociolinguistics (containing aspects of the Canadian French) taught by professor Maria Pavel and 30 students attended the English counterpart of this course taught by professor Rodica Albu [S6].

The “Babeș Bolyai” University of Cluj hosts a Master of Francophone Literature which includes a course devoted to the French Canadian Literature of Quebec taught by professor Maria-Voichița Sasu. Along the years, her students elaborated dissertations on French Canadian topics such as *Le roman québécois: l'identité dans l'écriture féminine*, *L'univers poétique de Sergio Kokis*, *L'imaginaire noir d'une romatique: Anne Hébert*, *Mythe et religion dans l'oeuvre romanesque d'Hubert Aquin*, *Folie et aliénation dans les oeuvres de Michel Tremblay*, *Les visages des femmes dans les romans d'Anne Hébert*, *Les métaphores de la mort dans l'univers romanesque d'Anne Hébert*, *Hubert Aquin – romancier et artiste* (2002) [S7].

1.3. Academic Writings on Canadian Studies

After 1989, Romanian scholars got involved in international projects related to Canada or took part in national and international conferences disseminating the results of their research in the field. The conference proceedings bring together contributions by specialists from all over the world. Examples of such contributions include the annual proceedings of the conference on Francophone Studies (with a section of Canadian Studies since 2004) organized each March at “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, or the conference proceedings of the ‘unconventional meetings’ of young canadianists held in Baia Mare. Some Romanian Canadianists also hold positions in boards of Canadian associations or organizations (e.g. professor Rodica Albu is part of the Advisory Board of CEACS). Also, the first doctoral theses and academic papers in Canadian studies are now published, as well as the works of renowned specialists such as Margareta Petruț’s *Romanul canadian postbelic între tradiție și*

postmodernism/ *The Postwar Canadian Novel from Tradition to Postmodernism*, Monica Bottez's *Infinite Horizons: Canadian Fiction in English*, Ana Olos's *Timothy Findley. The Writer and His Recent Work* and *The Postmodern Canadian Novel. Perspectives on Four Major Writers*, Maria-Voichița Sasu's *Lectures québécoises*, Elena-Brândușa Steiciuc's *Pour introduire à la littérature québécoise*, Florin Irimia's *The Postmodern Canadian Novel. Perspectives on Four Major Writers*.

An important characteristic of post-communist Romania is the participation of universities in funded research projects on Canadian Studies. Instances of such projects are the two dictionaries of English and French Canadian authors that came out at 'Demiurg' Publishing House. *Canada anglofonă. Vol. I: A-B/ Anglophone Canada. Vol. I: A-B* coordinated by Carmen Ciobanu and *Canada francofonă. Vol. I: A-B/ Francophone Canada. Vol. I: A-B* coordinated by Corina Dimitriu-Panaïtescu both came out in 2007. They were compiled within the Center for Canadian Studies in Iași and aim at giving a complete vision on the English and French Canadian literature and culture so as to reveal to the Romanian public the diversity, variety and originality of this young literature and the emergence of a new field of research, i.e. Canadian Studies which is rather recent in Romania in terms of academic concerns. The purpose of these dictionaries is to become valuable instruments for the study of Canadian authors in an era when, despite an increasing academic interest in Canadian Studies, reference works such as dictionaries are almost absent (Panaïtescu, 2007: 6, *passim*). In compiling the dictionary of English Canadian authors, Ciobanu (2007: 5) actually complains about the narrow delimitation of cultural, literary and linguistic barriers which are specific to Canadian bilingualism. As a result, a writer may be claimed and received by both Anglophone and Francophone cultures, thus complicating the selection process for a dictionary. Margareta Petruț's dictionary is the only complete reference on Canadian authors available so far in Romania. The Romanian Canadianist argues that such works are necessary as most sources on Canadian literature available in Romanian libraries do not go beyond the 1980s (2006: 5). In her work, she included more than three hundred authors belonging to this "new literature", along with an appendix of the Governor General's Award winners, the most important literary prize in Canada.

2. English Canadian Fiction in the Intercultural Exchanges between Romania and Canada after 1989

2.1. Postmodern Canadian Authors

The post-communist period is characterized by massive outstanding translations from Canadian postmodernism (Margaret Atwood, Leonard Cohen, Michael Ondaatje), but also from popular fiction. Several publishing houses published part of Margaret Atwood's work in prose and many of her novels came out in the series "Leda Masters" at 'Corint' Publishing House which owns the copyright of Atwood's works (*Oryx and Crake*, *The Blind Assassin/ Asasinul orb*, *Cat's Eye/ Ochi de pisică*, *The Robber Bride/ Mireasa hoțomană*, *Lady Oracle/ Femeia Oracol*, *Alias Grace*). Michael Ondaatje is the second most translated Canadian postmodernist author (*The English Patient/ Pacientul englez*, *Anil's Ghost/ Obsesia lui Anil*, *In the Skin of a Lion/ În pielea unui leu*, *Divisadero*, *The Cat's Table/ Masa pisicii*), followed by Leonard Cohen (with his two novels *Beautiful Losers* rendered as *Frumoșii învinși* and *The Favourite Game* as *Joaca preferată*, and poetry, *The Book of Longing/ Cartea Aleanului*).

Moreover, two of Margaret Atwood's novels have been republished during this period. The first is *The Handmaid's Tale* which came out as *Galaad 2195(Gilead 2195)* at 'Univers' Publishing House in 1995, probably because the editor believed that such a title would be found more attractive by science fiction readers than its literal translation. However, the novel

was republished in the “Leda Masters” series with a literally translated title (*Povestirea cameristei*) in 2006. The second novel is *The Edible Woman* which was first published as *O femeie obișnuită* (*An Ordinary Woman*) in 1989, just before the fall of the communist regime. This title was perhaps changed because a literal translation might have appeared as too shocking to the censors of the time. As in the previous case, the 2008 Romanian edition of the novel published by ‘Corint’ Publishing House preserves the original title in translation, i.e. *Femeia comestibilă*. Both translations were performed by Translation Studies scholars, namely Monica Bottez and Margareta Petruț.

The translations are outstanding, being signed by professionals (Monica Bottez, Margareta Petruț, Virgil Stanciu, Florin Irimia, Gabriela Nedelea, Lidia Grădinaru). Only ‘Tritonic’ published Atwood’s *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* as *Negocierea cu moartea: un scriitor despre scriitură*, very poorly translated by Gianina Chirazi. In fact, Romanian critics complain about the quality of the translation arguing that there are mistakes so obvious that even a Romanian reader who does not speak English could spot them. Thus, in *România literară/ Literary Romania*, the writer and critic Radu Ciobanu (2007: S8) claims that anyone could seize Romanian inappropriacies, confusions, obscurities, and aberrations (such as ‘decadă’ for ‘deceniu’, ‘esteticism’ for ‘estetism’, ‘pre-rafaelic’ for ‘prerafaelit’, ‘instituție’ for ‘sistem’ as in “să submineze instituția” – probably ‘establishment’ in English. Pleonastic or simply clumsy structures that are against the spirit of the Romanian language are also employed: ‘întoarce înapoi’, ‘a lectura’, ‘a servi’ (e.g.: “îmi serveam pachetul cu mâncare la prânz”, “într-o pânză de Caravaggio, apostolul Matei își scrie Evanghelia cu... stiloul”). In certain passages, the translator is obscure, not for the purpose of preserving Atwood’s style but because of her unprofessionalism: “Am descoperit că era mult mai ușor decât crezusem să pătrunzi în lumea magică a mușuroiului de furnici - locul unde oamenii, alții decât cei la care tu te gândești că erau scriitori și pot accepta aceasta ca un lucru de dorit”. The Romanian critic believes that some of Chirazi’s sentences show more than the lack of vocabulary and style in the target language (e.g.: “Iris Murdoch abia se lansase și era considerat suficient de ciudat ca să devină interesant.”).

In his article *Cînd tălmăcirea devine răstălmăcire* (*When Translation Becomes Mistranslation*), Florin Irimia (2007: S9) shares Ciobanu’s opinion on the translation carried out by Gianina Chirazi. The scholar feels particularly vexed as he devoted a chapter of his PhD thesis to the Canadian author, wrote many studies about her, not to mention the books reviewed. He feels that *Negocierea cu moartea. Un scriitor despre scriitură* sounds inappropriate in Romanian even from the title. As far as content is concerned, Chirazi makes unpardonable mistakes for a translator since she renders ‘scholars’ by ‘școlari’ instead of using appropriate structures such as ‘profesori universitari’ or ‘membri ai comunității academice’; similar examples of mistranslation would include the rendering of ‘unsuspecting’ by ‘nebănuț’ instead of the more suitable ‘naiv’ or ‘inocent’; ‘compulsive’ (logorrhea) becomes ‘obligatorie’ in Chirazi’s target text instead of ‘incontrolabilă’ and ‘de nestăpânit’. Irimia further argues that the translator seems obviously overwhelmed by the complexity of her enterprise if we were to judge by the quantity and the quality of her mistakes in translation. Moreover, since the reception of a foreign author greatly depends on the translator’s work, Irimia strongly supports basic translation principles in a translator: mastery of the source and the target language along with literary talent and intuition to render properly the author’s work in the target culture.

2.2. Other Authors Translated during the Post-communist Period

Apart from the postmodern Canadian authors mentioned above, translations from various Canadian authors (novelists, poets and critics) have been published (approx. 54 titles between 1989-2011: novels, children's books, criticism – Frye and Hutcheon, short stories collections and poetry). Interestingly enough, a series of translations that came out during the inter-war and WWII years were republished in the early 1990's. This is the case of Jul Giurgea's translations of Mazo de la Roche's first novels of the *Jalna* series reedited by Venus Publishing House. Despite their low quality, these old translations were probably preferred to new ones because they did not incur any additional costs. Some of the novels in the same series that came out during the communist period have also been republished. Moreover, the post-communist period of reception introduces new genres to the Romanian public such as Canadian romance fiction, popular medicine, esotericism or homeopathy. It was argued that this was something specific to countries from the former communist block and cultural and economic reasons were given for this phenomenon (cf. Jeanrenaud, 2006: 180-181).

One of the most translated Canadian authors in the last decades has been the science fiction writer William Gibson. His success could be related to the preference of publishing houses for new genres that boosted after the fall of the communist regime. Four of Gibson's novels have, so far, been translated, including his masterpiece, *Neuromancer/ Neuromantul*, *Virtual Light/ Lumina virtuală*, *Chrome*, *Count Zero/ Conteale Zero*. The author is renowned for having introduced the cyberpunk genre in literature. Equally translated during this period is Douglas Coupland, a novelist best-known for his masterpiece *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991) in which he coined the term "Generation X". His works, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture/ Generatia X: povești pentru cultura de accelerație*, *All Families Are Psychotic/ Toate familiile sunt psihotice*, *Miss Wyoming* and *Girlfriend in a Coma/ Tânără în comă* came out at Humanitas Publishing House ("Humanitas Fiction" collection).

The Romanian public has also been introduced to Canadian war novels (Rohmer's *Rommel and Patton* and *Massacre 747*), famous classics (Lucy Maud Montgomery's *Anne of Green Gables*), Japanese-born writers (Kerri Sakamoto's *The Electrical Field*), authors of bestsellers (Andrew Davidson, Jack Whyte, Linwood Barclay) fantasy writers (Richard Scott Bakker, Tanya Huff, and Kelley Armstrong) and children's books (Vicki Blum, Matthew Skelton, J. Fitzgerald McCurdy, and Kenneth Oppel) However, important literary figures such as Margaret Laurence, Timothy Findley or Joe Kogawa, to name only a few, have remained untranslated to this day.

2.3. New Media of Reception. Novels and Their Film Adaptations

In the post-communist period, new media emerged contributing to the diversification and refinement of the reception process: novels started to be distributed with daily newspapers at lower prices (e.g. *Cotidianul/ The Daily Newspaper*) and the general public became acquainted with renowned international writers by means of the film adaptations of their works. This is the case of Michael Ondaatje's *English Patient* and of other contemporary English novelists who were introduced to the Romanian public via the film adaptation of their works. Romanian critics argue that if it had not been for these film adaptations, we would not have become familiar with works that had been awarded international prizes such as Michael Ondaatje's *The English Patient*, Charles Frazier's *Cold Mountain* or Ian McEwan's *Atonement* (cf. Florin Irimia 2004: S 10). This claim is made not only in Romanian periodicals, but also in the paratexts of Ondaatje's works translated into Romanian (e.g. Maria-Sabina Draga's afterword to *Anil's Ghost*):

“Michael Ondaatje – Canadian writer from Sri Lanka is known to the readers all over the world (including the Romanian readers thanks to a recent translation) by his novel, *The English Patient*, Booker Prize, 1992 or rather by its film adaptation signed by Anthony Minghella. The celebrity of the film truly surpasses that of the book (...) the characters created by Ondaatje in his book may forever be associated with Kirstin Scott Thomas, Juliette Binoche and Ralph Fiennes.” (2002: 321)

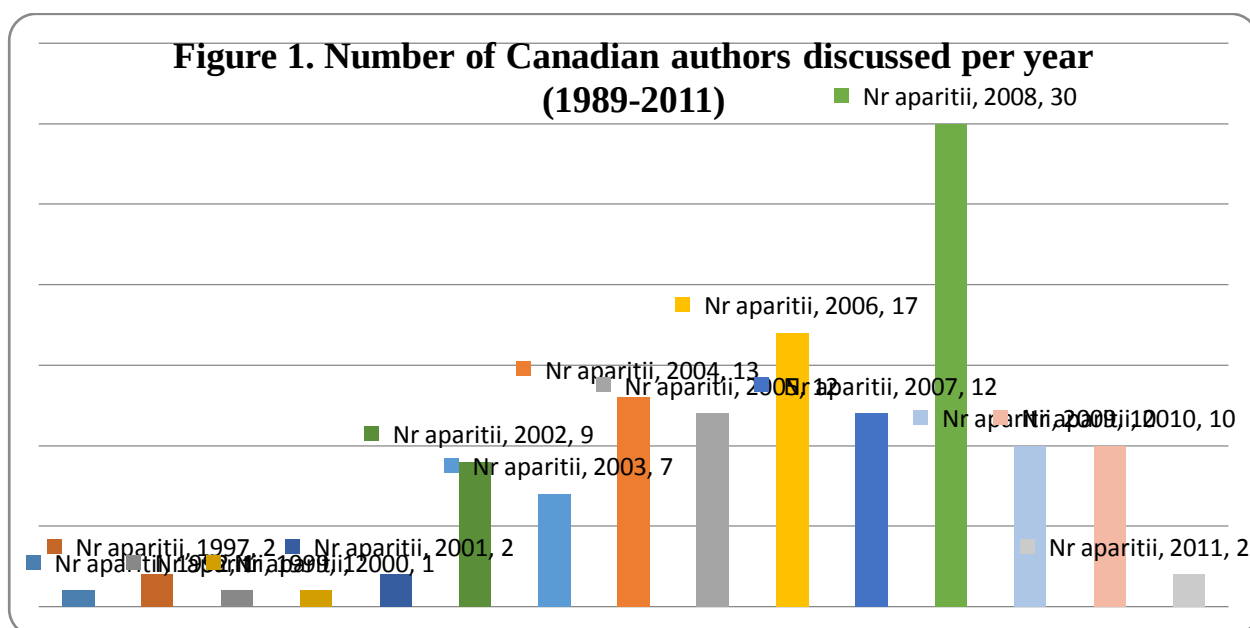
Other film adaptations that may be less known to the Romanian public since, in some cases, the original novel was not even translated into Romanian, include: Lucy Maud Montgomery’s *Anne of Avonlea*, adapted for television in 1975 and 1989, Margaret Laurence’s *The Stone Angel*, adapted in 2007, Timothy Findley’s *The Last of the Crazy People* rendered as *Le dernier des fous* in 2006 or *The Piano Man’s Daughter* in 2003. In fact, Ana Olos who has done extensive research on Timothy Findley feels that the Romanian public became acquainted with the Canadian author via the film adaptation on HBO, after his death:

“The English language often makes us forget the identity of a series of cinema or TV productions although TV series like “The Road to Avonlea” made us recently become familiar with Canadian actors less known than Christopher Plummer. Yet, probably only few of the people who have watched *The Piano Man’s Daughter* on HBO know anything about Timothy Findley, the author of the novel on which the script is based and even fewer know why it has been scheduled now. Kevin Sullivan’s film (starring Christian Campbelle and Isabelle Fink) that barely succeeds in adapting a large and complicated psychological novel, although the characters’ lines preserve the poetry in Findley’s writing, is meant to be an homage to its recently passed away author.” (2002: 13)

Finally, there are no records in Romanian criticism that other film adaptations (of translated novels) could be more familiar to the Romanian public than the ones mentioned above. Such instances are the following: *Anne of Green Gables* (1985, based on a novel by Lucy Maud Montgomery), *The Handmaid’s Tale* (1990, after a novel by Margaret Atwood), *Grey Owl* (1999, a biographical film on the writer), *The Robber Bride* (2007, after a novel by Margaret Atwood), *Fugitive pieces* (2007, based on a novel by Anne Michaels).

2.4. Critical Studies on English Canadian Literature in Post-communist Periodicals

As far as literary criticism is concerned, the number of critical references (volumes, articles, prefaces, notes, and, above all, reviews) exceeds by far the previous periods and comparisons between figures are quite impressive. According to the corpus of such paratexts that we have compiled, over 100 articles on English Canadian authors came out in the important (on-line and printed) Romanian periodicals (see figure 1) between 1989 and 2011, as compared to (about) 50 in the pre-communist and communist years.



The critical studies focus on postmodern authors who tend to be the canonical figures of the day, although other poets and writers are also present in the critics' investigations. The authors of critical studies are mainly scholars of Canadian Studies that have published in this field and/or have translated some of the literary works. Besides their academic papers and books, a number of such scholars have constantly signed prefaces and detailed reviews of the translated Canadian literature, thus truly promoting it not only among specialists, but also among a larger audience. Florin Irimia, for instance, the young scholar from the University of Iași who devoted his doctoral thesis to the postmodern Canadian novel, has also translated some of Margaret Atwood's novels (*Oryx and Crake*, *Alias Grace*), prefaced many translations of Canadian novels, Atwood included (e.g. prefaces to *Cat's Eye*, *The Blind Assassin*, *Oryx and Crake*, *Lady Oracle*) and published (between 2000 and 2009) about 30 articles and reviews on English Canadian authors in widely read (on-line) cultural publications such as *Observator cultural/ The Cultural Observer*. Most of these articles are devoted to Margaret Atwood whom he also met and interviewed, to Leonard Cohen, as well as to other writers (Michael Ondaatje, Yann Martel, Timothy Findley, etc.). Similarly, Mircea Mihăieș, a professor at the University of Timisoara, published a long series of articles on Cohen (in 2005), which he then gathered in a volume, *Viața, patimile și cântecele lui Leonard Cohen* (*The Life, Passions and Songs of Leonard Cohen*, Iasi: Polirom, 2005). He also prefaced all Cohen's translated books (*Beautiful Losers*, *The Favorite Game*, *The Book of Longing*). Michael Ondaatje and William Gibson are also frequently present in the critics'

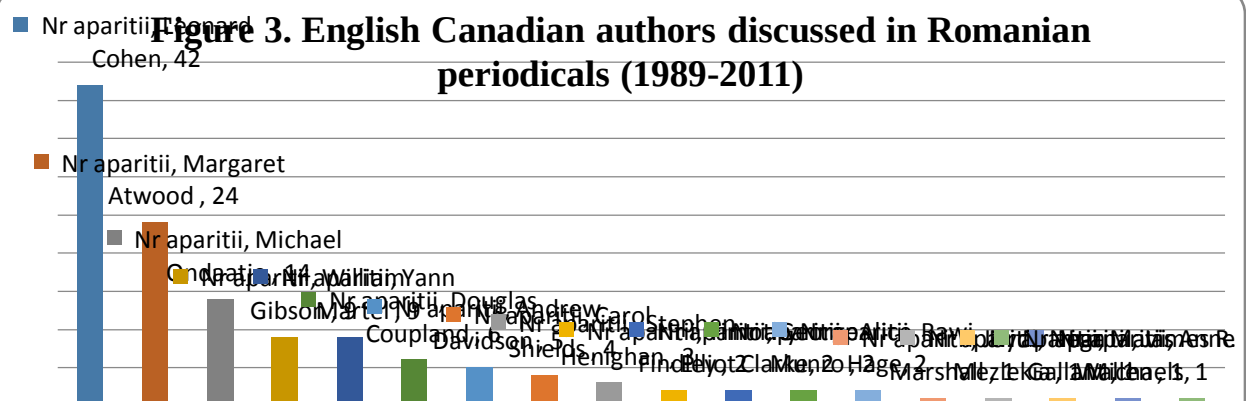
analyses and reviews (figure 2).

Figure 2. Romanian critics and reviewers who discussed Canadian authors (1989-2011)



Interestingly enough, in the first decade after the fall of the communist regime, only 4 articles on Canadian authors were published in periodicals, the rest of more than 100 coming out after 2000, despite the fact that ten Canadian novels were translated between 1989 and 2000. Thus, if the four articles were devoted to reputed Canadian authors such as William Gibson and Michael Ondaatje, other less known writers such as Trevor Ferguson, Peter Such, Richard Rohmer or Moyra Tarling came unnoticed. The most discussed Canadian authors are the postmodern ones (Atwood, Cohen, Ondaatje). They are followed by the SF cyberpunk writer William Gibson, the Booker Prize winner Yann Martel, the Generation-X novelist Douglas Coupland, the bestselling author Andrew Davidson, Carol Shields and Stephen Henighan. Even less mentioned are Timothy Findley, Alice Munro, Rawi Hage and the poet George Elliot Clarke with only two articles. James R. Wallen, Anne Michaels, Joyce Marshall, Nega Mezlekia, and Mavis Gallant are discussed in one article each (see figure 3).

Figure 3. English Canadian authors discussed in Romanian periodicals (1989-2011)



Generally speaking, most of the articles on English Canadian authors are published by *Observator cultural/ The Cultural Observer*. Moreover, periodicals that published short critical studies on Canadian works during the previous periods have continued to do so after the fall of the communist regime. This is the case of *Adevărul literar și artistic/ The Literary and Artistic Truth* and *Convorbiri literare/ Literary Talks* which have discussed Canadian authors or published fragments of translations since the inter-war years and *România literară/ Literary Romania* which also devoted articles to Canadian authors in the communist period.

For instance, the articles on Margaret Atwood in post-communist periodicals are mainly dealing with her prose. Only 3 of the 24 articles regarding her focus on other topics (non-fiction, poetry and the Edinburgh International Book Festival in 2007). The Romanian reviewers generally practice an academic criticism with postmodern and feminist influences. They also draw on the discipline of Cultural Studies (Florin Irimia) sometimes making impressionistic or psychological allegations (Mihaela Mudure). Most of the articles are published in *Observator cultural/ The Cultural Observer* and come as reviews of the original work or its translation. Only two critical pieces can be regarded as translation criticism (namely Radu Ciobanu's *Disecând "Actul Scrierii"/ Dissecting "The Act of Writing"* in *România Literară/ Literary Romania* and Florin Irimia's reply in *Observator cultural/ The Cultural Observer*). In discussing Atwood, Romanian critics frequently resort to international criticism. For instance, Florin Irimia finds support in Linda Hutcheon's views on the Canadian postmodern, and in Coral Ann Howells or John Moss (2008: 30); in her discussion of Atwood's short fiction, Mudure cites Freud and Lacan to support her psychological assumptions and Nan Bowman Abinski for the distinction between utopia and dystopia (2002: S11). Comparisons of the Canadian author and her novels to other literary figures are also made: Olivotto's article is an attempt to identify common patterns for Richardson's *Clarissa* (and the Lovelace syndrome) and Atwood's *The Handmaid's Tale* (2003: S12); Snowman/Jimmy in *Oryx and Crake* is compared by Irimia to Robinson Crusoe and the novel to *Brave New World*, 1984, *Fahrenheit 451* and *A Clockwork Orange*, all dystopias by male authors (2003: S13).

The interpretations given by Romanian rewriters range from biographical (as practiced by the authors of *Cotidianul/ The Daily Newspaper*), impressionistic and narrative (in reviews summarizing the plot of the novels), to more elaborate postmodern ones (e.g.: Florin Irimia's samples of academic criticism). Sometimes critical interpretations take a psychological and psychoanalytical turn, with mythological influences (as in Mihaela Mudure's case). Numerous parallels with foreign and Romanian authors and their works are made and international authors are quoted to support domestic views, thus testifying to the Romanian critics' keen awareness of Canadian letters.

Conclusions

In this paper we overviewed the key factors in the intercultural literary exchanges between Romania and Canada in the age of globalisation. In spite of the fact that literary exchanges between the two countries started almost a century ago, after 1989 we can speak of highly dynamic rapports between the two countries which have not come to an end. Thus, we have shown how major Romanian universities (in Iași, Bucharest, Cluj and other cities) set up Canadian Studies centers and how academic programmes on Canadian-related issues sprang in the post-communist years. Moreover, we gave instances of doctoral theses and academic papers on Canadian Studies that came out in the age of globalisation. The post-communist period also witnessed the rise of new media of reception, i.e. film adaptations of Canadian novels which have otherwise remained unknown to the Romanian public (cf. Sabina-Marian

Dragnea, Ana Olos) and the distribution of literature with newspapers at lower prices (as in the case of *Cotidianul/ The Daily Paper*). As shown, the postmodern Canadian authors (Margaret Atwood, Michael Ondaatje and Leonard Cohen) have been the most translated and discussed ones during the post-communist years, the interpretations ranging from impressionistic to psychoanalytical ones. According to our statistics, there are more than 100 critical references on English Canadian authors between 1989 and 2011, some of the most active critics also being Romanian Canadianists and translators of Canadian prose (e.g. Florin Irimia).

Acknowledgements

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

BIBLIOGRAPHY:

- Ciobanu, Carmen (2007) *Canada anglofonă. Vol. I: A-B*, Iași: Editura Demiurg.
- Draga, Maria-Sabina (2002) “Michael Ondaatje: *Obsesia lui Anil* și întoarcerea în Sri-Lanka”, afterword to Ondaatje, Michael, *Obsesia lui Anil* translated by Ana-Maria Baci, Iași: Editura Polirom.
- Irimia, Florin (2008) “Spaime și scârbe în Toronto”, *Dilemateca*, no. 27, p. 30.
- Jeanrenaud, Magda (2006) *Universaliiile traducerii. Studii de traductologie*, foreword by Gelu Ionescu, Iași: Polirom.
- Lupu, Ion and Cornelia Ștefănescu (coord.) (1997b) *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919-1944)* vol. 2, București: Editura Academiei Române.
- Olos, Ana (2002) “Fiica pianistului la HBO”. In *Observator cultural*, no. 143, p. 14-15.
- Panaiteanu, Corina (2007) *Canada francofonă. Vol. I: A-B*, Iași: Editura Demiurg.
- Petruț, Margareta (2006) *Dicționar de scriitori canadieni*, Cluj-Napoca: Argonaut.

Electronic resources

- [S1] Centrul de Studii Canadiene, Iași, România. <https://sites.google.com/site/csciasi/csc2>. Consulted on April 10, 2010.
- [S2] Canadian Studies Centre, University of Bucharest. <www.unibuc.ro/en/cc_cstcan_en>. Consulted on April 10, 2010.
- [S3] Centrul de Studii Canadiene, Universitatea de Nord din Baia Mare <csc.ubm.ro/index.htm>. Consulted on April 10, 2010.
- [S4] Masterat Studii Canadiene, Universitatea București <www3.limbi-straine.ro/2009/05/masterate/master-studii-canadiene.html>. Consulted on April 7, 2010.
- [S5] Masterat Studii Canadiene, Universitatea de Vest, Timișoara <www.litere.uvt.ro/master_studii_canadiene.htm>. Consulted on April 7, 2010.
- [S6] Central European Association for Canadian Studies/ Association d'études canadiennes en Europe Central <www.cecanstud.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=100&Itemid=66>. Consulted on April 10, 2010.
- [S7] Centrul de Studii Canadiene și Quebecoaze (CETUCQ), Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj <www.francais.hum.ro/centrul_canadian.htm>. Consulted on April 10, 2010.
- [S8] Ciobanu, Radu (2007) “Disecând actul scrierii”. In *România literară*, no. 25 <www.romlit.ro/disecnd_actul_scrierii>. Consulted on May 9, 2010.
- [S9] Irimia, Florin (2007) “Când tălmăcirea devine răstălmăcire”. In *Observator cultural*, no. 380 July <www.observatorcultural.ro/Cind-talmacirea-devine-rastalmacire_article_ID_17936-articles_details.html>. Consulted on May 9, 2010.

- [S10] Irimia, Florin (2004) "Mici ciudățenii". In *Observator cultural*, no. 238 <www.observatorcultural.ro/Mici-ciudatenii*articleID_11763-articles_details.html>. Consulted on May 11, 2010.
- [S11] Mudure, Mihaela (2002) "Sosirea acasă". In *Convorbiri literare*, June issue. <<http://convorbiri-literare.dntis.ro/ATWOODiun.html>>. Consulted on May 11, 2010.
- [S12] Olivotto, Alexandra (2003) "Sindromul Lovelace". In *Observator cultural*, no. 162 <http://www.observatorcultural.ro/Sindromul-Lovelace*articleID_7893-articles_details.html>. Consulted on May 11, 2010.
- [S13] Irimia, Florin (2003) "Sfârșitul istoriei și ultimul om". In *Observator cultural*, no. 199-200. <http://www.observatorcultural.ro/Sfirsitul-Istoriei-si-Ultimul-Om*articleID_9862-articles_details.html>. Consulted on May 11, 2010.

***THE ARABIAN NIGHTS' MIRAGE IN SALMAN RUSHDIE'S NOVELS: HAROUN
AND THE SEA OF STORIES AND MIDNIGHT'S CHILDREN***

Liana Muthu, Assist. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: *The present paper deals with the concept of intertextuality. Starting from the premise that a text is bound to other texts, previously written, we'll analyse the manner in which Salman Rushdie takes over and fructifies ideas encountered in a couple of tales from **The Arabian Nights** anthology namely "Aladdin and the Wonderful Lamp" and "Ali Baba and the Forty Thieves". Then, echoes of the figure 1001 and allusions to well-known characters (e.g. Scheherazade) are present in **Haroun and the Sea of Stories** and **Midnight's Children**. Thus, intertextuality is a creative process generated and sustained by interculturality: the author takes over ideas encountered in ancient tales and adjusts them to a new cultural space. A proper name, a statement ("Open Sesame!"), fixed in the collective memory, may generate a new idea or a new variant of the same idea.*

Key-words: *adaptation, allusion, interculturality, intertextuality, tale*

Introduction

Nowadays there is a tendency of the contemporary authors to submit the texts, previously written, to a process of rewriting by giving them personal interpretations. The fact that one piece of writing communicates with other works belonging to authors who lived in different centuries made Mikhail Bakhtin (1982: 277) assert that language appears dialogic: anything we say or write exists in response to things that have been said or written before. Thus, "the image becomes polysemous, as well as a symbol. Immortal novelistic images are consequently created, that live a different life in different epochs".¹ That is why a text appears as a multidimensional space where echoes from other writings (i.e. individual voices, social dialects, currents of opinion, etc.) intermingle in a pure stylistic unity.

Mikhail Bakhtin's theory is emphasized by Roland Barthes (1998: 64) who states that any text is a *tissue*: "the text is made, is worked out in a perpetual interweaving; lost in this tissue –this texture- the subject unmakes himself, like a spider dissolving in the constructive secretions of its web". A text is not a finite product; it is submitted to a continuous process of transformation, restructuring, reorganization. The text cannot remain isolated, broken away

¹ Translated from Romanian: „imaginea devine polisemantică, precum un simbol. Aşa se creează imaginile româneşti nemuritoare, care trăiesc în epoci diferite o viaţă diferită”.

from any links with other texts²; on the contrary, it takes over and combines an ensemble of discursive practices, codes and voices from texts whose origins are either known up to this time or they have been lost in the long run. An enunciation or a fragment of an enunciation, uttered in another space and historic time, can be reinterpreted by a contemporary author and adjusted to a new cultural-linguistic medium. A new idea or a new variant of an idea is developed and/ or reformulated. Such adaptations are frequently encountered in literary texts, space that permits several associations among ideas.

Arabian Nights' Echoes

The Arabian Nights (or *One Thousand and One Nights*) is a collection of old tales compiled along the centuries by several authors, scholars and translators from different countries. Some editions include just a few hundred tales, but some other ones include 1001 or even more. The roots of these narratives are found in ancient Arabia, India, Persia, Egypt, Mesopotamia, Syria and early medieval Arabic folklore. So far an original manuscript hasn't been discovered but it is supposed that these tales' origins go back to the Islamic Golden Age³. A few of them (e.g. "Aladdin and the Wonderful Lamp", "Ali Baba and the Forty Thieves", "The Seven Voyages of Sinbad the Sailor") –almost certainly authentic Middle Eastern folk tales- were not part of *The Arabian Nights* in the Arabic versions. Firstly, they were included into the anthology by Antoine Gallard⁴ and, after that, by other European translators.

The common denominator of all *The Arabian Nights* editions is the initial frame story: after Sultan Shahryar had discovered the infidelity of his first wife, he executed her and declared that all women are unfaithful. Then, a succession of marriages followed, the brides being executed in the next day after the wedding. Finally, Scheherazade –the Vizier's daughter- offers herself to be the next bride. In order to avoid execution, on the first night of

² A similar idea is encountered at Jonathan Culler (1981: 103) who states that "the autonomy of texts is a misleading notion"; a text is endowed with meaning just because specific things have been previously written.

³ Islamic Golden Age (mid. 8th to mid. 13th centuries) was a prosperous period for the Muslim world, when scholars, engineers, geographers, artists, philosophers brought notable contributions in varied domains: agriculture, science, maritime navigation, art, literature, philosophy. These innovations had considerable influences upon the civilizations from other continents.

⁴ Antoine Gallard, a French orientalist and archeologist, was known for his first translation of *One Thousand and One Nights* anthology (the French version: *Les mille et une nuits*) that appeared in twelve volumes between 1704 and 1717.

the marriage with Sultan Shahryar, Scheherazade tells a story but she doesn't finish it. During the second night, after finishing the story, she begins another one and the Sultan, curious to hear its end, postpones again her execution. And so she continues for 1001 nights, till Sultan Shahryar accepts Scheherazade as his permanent wife.

Salman Rushdie's novels, *Haroun and the Sea of Stories* and *Midnight's Children*, are a clear proof that a text is "an echochamber or echoic space, reverberating with tremors of past and prior utterances and which can thereby reward a sensitive approach to the text with the thrill of recognition" (Kundu 2008: 2). From the very beginning, specific references to *The Arabian Nights* are encountered: reverberation of proper names, circumstances in which narratives are told, the constant repetition of certain figures and phrases.

Haroun and the Sea of Stories reminds us, firstly, of the Islamic world historic figure, Haroun al-Rashid, the Caliph of Baghdad (786 - 809), and secondly, of a recurring hero present in a few tales in *The Arabian Nights*. In Salman Rushdie's novel, the name Haroun al-Rashid is split up between father and son. Rashid Khalifa becomes "the Ocean of Notions", known for his abilities to invent stories spontaneously and Haroun is his child.

Saleem Sinai, the protagonist and the narrator of *Midnight's Children*, opens the novel asserting that he was 'mysteriously handcuffed to history'; he was born on the 15th of August 1947 at midnight, right at the moment when India gained its independence from the British domination. But when he turns thirty-one, Saleem fears that he dies soon because his body becomes weaker: "Now, however, time (having no further use for me) is running out. I will soon be thirty-one years old perhaps, if my crumbling overused body permits. But I have no hope of saving my life, nor can I count on having even a thousand nights and a night. I must work fast, faster than Scheherazade, if I am to end up meaning –yes, meaning- something, I admit it: above all things, I fear absurdity" (Rushdie 1995: 34).

Midnight's Children begins with explicit reference to *The Arabian Nights*. As Nancy E. Batty (1987: 50) asserts, "both Scheherezade's and Saleem's narratives share, and to a common purpose, the creation of suspense". If Scheherazade's tales are essential to her intention of remaining alive the next day by keeping Sultan Shahryar's interest, Saleem tells his family life story⁵ to Padma, his loyal and loving companion, being conscious of the life unfairness. Here are Saleem's thoughts that synthesize very well his narrative: "Who, what am

⁵ Saleem's story starts in Kashmir, thirty-two years before his birth, in 1915. Then, Aadam Aziz, his grandfather, began treating Naseem, the woman who, three years later, was to become his wife.

I? My answer: I am the sum total of everything that went before me, of all I have been seen done, of everything done to me. I am everyone, everything of whose being-in-the-world affected was affected by mine. I am anything that happens after I have gone which would not have happened if I had not come. Nor am I particularly exceptional in this matter; each 'I', everyone of the now-six-hundred-million-plus of us, contains a similar multitude. I report for the last time, to understand me, you will have to swallow a world" (Rushdie 1995: 383).

Saleem considers that the events from India's recent history are somehow related to his family: e.g. the First World War; the Indo-China War; the Partition of India and Pakistan and the division of East and West Pakistan, after the Indo-Pakistan War; the Emergency Period etc. Saleem surveys the political fate of the modern Indian nation-state and tries to understand his family history. Moreover, the protagonist identifies the past and recent events from his family and finds out intertwinements with the country's restless history: e.g. Aadam Aziz, Saleem's grandfather, saw his future wife's face for the first time on the same day the First World War ended. It seems that Saleem's survival "is linked to the survival of the Indian state, based on an imperilled secularism. This makes interesting the unmasking of his family history as a façade, thereby undermining that same illusion of continuity" (Baker 2002: 151).

Reconfigurations of the Figure 1001

As we have already seen, ideas or words designating proper names found in old tales are transposed and adjusted to other geographic spaces and historic times. The figure 1001, initially related to nocturnal and magical realities, is not an exception. Even if we speak about words, phrases or other symbols "the connotations could be multiple due to the secondary, individual, variable or even accidental character, depending on linguistic and extralinguistic contexts"⁶ (Bidu-Vrânceanu et al. 2005: 133). In fact, the individual is the one who may attribute new meanings to the symbols, either linguistic or nonlinguistic, s/he is familiar with. And the figure 1001 frequently encountered in Salman Rushdie's novels is a relevant example.

Haroun and the Sea of Stories opens with the description of a sad city, "so ruinously sad that it had forgotten its name", where Haroun and his parents lived. Haroun imagined his

⁶ Translated from Romanian: „conotațiile pot fi multiple datorită caracterului secundar, individual, variabil sau chiar accidental, în funcție de contexte lingvistice și extralingvistice”.

father as a juggler since his stories “were really lots of different tales juggled together”. Rashid had the gift to combine the words easily “in a sort of dizzy whirl” without making any mistake. Having a story-telling job, Rashid was away from home most of the time. Even the politicians asked him to tell stories in their interest during the election campaigns. For this reason Haroun’s mother, Soraya, felt neglected and, one day, she ran away from home with their neighbour, Mr. Sengupta, who often criticized Rashid as he didn’t understand the relevance of his stories.

Soraya’s leaving disturbed Haroun’s soul. He became doubtful regarding the truthfulness of his father’s stories, fact that affected Rashid who couldn’t narrate any more. Then, the boy wasn’t able to concentrate more than eleven minutes. Since Haroun’s mother left the house at eleven o’clock, it seems that the boy remained “stuck fast on his eleven number and cannot get to twelve”. Therefore, Rashid decided to take his son with him on one of his story-telling jobs. Their final destination was the “Valley of K” where Rashid had to speak for politician “Snooty Buttoo”. Moreover, father and son were put up to sleep aboard the politician’s yacht that floated on the Dull Lake: ‘The houseboat was called *Arabian Nights plus one* because (as Mr. Buttoo boasted) “even in all the Arabian Nights you will never have a night like this.” Each of its windows had been cut out in the shape of a fabulous bird, fish or beast: the Roc of Sinbad the Sailor, the Whale That Swallowed Men, Fire-Breathing Dragon, and so on. Light blazed out through the windows, so that the fantastic monsters were visible from some distance, and seemed to be glowing in the dark“ (Rushdie 1999: 50-51). The boat’s name was very suggestive since all its windows were designed to represent mythical creatures encountered in fairytales from all over the world. Then, the figure 1001 is constantly repeated throughout the novel.

Here is the episode when Haroun took a gulp from the Wishwater as he wanted to help his father regain the lost gift of storytelling. From that moment, alternate visions followed. Firstly, he saw his mother’s image, fact that made him think at his mother’s returning home. Secondly, his father’s image came to Haroun’s mind, imploring his son to help him recover the gift of storytelling, the only activity he had known. These alternate images lasted exactly eleven minutes and, after that, “a jangling noise like the breaking of a thousand and one violin strings” made everything disappear from his mind.

Or, the occurrence when Haroun looked into the Ocean of the Streams of Story “seems to take us right into the heart of the aesthetics of intertextuality as a creative process,

generated and sustained by cross-cultural interflow” (Kundu 2006: 144). Haroun noticed that the Ocean’s water “was made up of a thousand thousand thousand and one different currents”, each one coloured differently. These were the Streams of Story, each strand representing and containing one single tale. The Ocean of the Streams of Story was “the biggest library in the universe. And because the stories were held here in fluid form, they retained the ability to change, to become new versions of themselves, to join up with other stories; so that unlike a library of books, the Ocean of the Streams of Story was much more than a storeroom of yarns. It was not dead but alive” (Rushdie 1999: 72).

This paragraph resembles another one, where Iff the Water Genie explains how the Plentimaw fishes, also called the “hunger artists” (re)create new stories by assimilating the already existing ones. When the Plentimaw fishes are hungry “they swallow stories through every mouth, and in their innards miracles occur; a little bit of one more story joins on to an idea from another, and hey presto, when they spew the stories out they are not old tales but new ones. Nothing comes from nothing. Thieftlet; no story comes from nowhere; new stories are born from old; it is the new combinations that make them new. So you see, our artistic Plentimaw fishes really create new stories in their digestive systems” (Rushdie 1999: 86).

The process that explains how Plentimaw fishes (re)create new stories proves that language is not immobile, fixed in certain structures. On the contrary, when we use it in communication it functions as a vehicle that generates sense. Even if the number of linguistic signs is limited in a language, they enter in numerous combinations, fact that permits the production of an unlimited number of sentences. *Haroun and the Sea of Stories* reveals how individuals use the words to create an indefinite number of sentences and implicitly an indefinite number of stories. These stories are generated “in the same dialectic of the finite and the infinite as do human-language grammars. Through the Plentimaw fishes as catalysts, new stories come into being in a process that joins a limited number of already existing stories [...] to an unlimited number of novel combinations” (Bongartz and Gilman Richey 2010: 456). The act of generating stories recalls the linguistic creativity principle since something new is created from what it already exists.

In *Midnight’s Children*, the figure 1001 makes reference to the children born at the stroke of midnight, on August 15th 1947, when India gained its independence. All of them were endowed with remarkable talents: e.g. Saleem, due to his telepathic abilities, could penetrate the people’s thoughts and could communicate with the other children born in the

same hour; Shiva, with his abnormally large knees, was a very good fighter; Parvati-the-witch had the power to make things disappear by putting them in a basket, etc. “Reality can have metaphorical content; that does not make it less real. A thousand and one children were born; there were a thousand and one possibilities which had never been present in one place at one time before, and there were a thousand and one dead ends. Midnight’s children can be made to represent many things [...] They can be seen as the last throw of everything antiquated and retrogressive in our myth-ridden nation, whose defeat was entirely desirable in the context of a modernizing, twentieth-century economy; or as the true hope of freedom, which is now forever extinguished but what they must not become is the bizarre creation of a rambling, diseased mind” (Rushdie 1995: 278).

On the one hand, this testifies that figure 1001 represents alternative realities, fact for which it could be hated by politicians for whom alternative worlds represent threats. On the other hand, these children “born in that numinous hour of Independence are representative for the post-Independence generation” (Parameswaran 1983: 39) as they are found at a crossroad. It is the moment when India gets rid of its colonial past and makes a new departure. And midnight’s children, that are to grow up in a changing society, have the power to influence, either in a better or a worse manner, the country’s destiny.

Then, the figure 1001 is repeated as an echo in some other contexts: e.g. in the magicians’ ghetto from Delhi, Saleem noticed how jugglers “managed to keep one thousand and one balls in the air at a time”; or, Shiva whose braveries as a fighter in the Indo-Pakistan War were recognized everywhere in India “was invited to a thousand and one different gatherings” –banquets, musical soirées, bridge parties, diplomatic receptions, political conferences, fashionable balls- being congratulated by noblemen and high officials.

Arabian Nights’ Fantasies

Through his referential style, Salman Rushdie demonstrates that within a text more or less obvious reverberations from other pieces of writing are perceived. In fact, this is the essence of intertextuality since it reveals “the ways in which one text echoes or is linked to other texts by direct allusions and quotations or simply by being a text” (Kundu 2008: 2).

Such echoes are found in *Haroun and the Sea of Stories* where the transfer of ideas from “Aladdin and the Wonderful Lamp” is obvious. In the old tale, a boy receives a ring with

a genie inside it able to fulfill wishes to those who ask for them: i.e. this genie helps Aladdin escape from the magical cave where he has remained blocked. Similarly, Haroun asks Iff the Water Genie to fulfill a fervent wish; he wants to be accompanied by the genie on a journey to Gup City and see the Grand Comptroller, the one who may help his father regain the lost gift of storytelling.

Reverberations from *The Arabian Nights* are also found in *Midnight's Children*. The resonant name of a character reminds us again of “Aladdin and the Wonderful Lamp”. This is Alauddin Latif, a former soldier in the Pakistan border patrol. He appeared to have a treasure in his mouth: when he smiled he revealed all his “solid gold teeth”. He offered himself to make famous Saleem’s sister, Jamila, who had discovered in Pakistan her gift for singing. For Alauddin Latif, the act of promoting Jamila signified prosperity for Saleem’s family. Moreover, he associated this possible occurrence with the old tale’s episode when the genie of the lamp was able to bring welfare to the possessor if he had wanted to: “Know the story? I just rub my jolly old lamp and out pops the genie bringing fame and fortune. Your girl will be in dam good hands. Dam good” (Rushdie 1995: 432).

Then, Saleem took refuge in his own imagination, becoming himself a character of *The Arabian Nights*. Since he wanted to get rid of the quotidian life, Saleem created another story from a mixture between “Aladdin and the Wonderful Lamp” and “Ali Baba and the Forty Thieves”. “When I went shopping with Mary Pereira –overawed by her ability to tell a chicken’s age by looking at its neck, by the sheer determination with which she stared dead pomfrets in the eyes. I became Aladdin, voyaging in a fabulous cave watching servants dusting vases with a dedication as majestic as it was obscure, I imagined Ali Baba’s forty thieves hiding in the dusty urns; in the garden, staring at Purushottam the sadhu being eroded by water, I turned into the genie of the lamp, and thus avoided, for the most part, the terrible notion that I, alone in the universe, had no idea what I should be, or how I should behave” (Rushdie 1995: 210-211). The proper names -“Aladdin”, “Ali Baba”- and certain phrases -“fabulous cave”, “the genie of the lamp”- make us remember of *The Arabian Nights*’ fictitious worlds. Just here someone may travel through fabulous caves where stolen treasures are hidden or someone else may turn into a genie and hide inside a magical lamp.

The echoes of *The Arabian Nights* become weaker towards the end of *Midnight's Children*. A gustatory sensation made Saleem remind an episode from his childhood, when his parents found out that he wasn’t their biological child and, consequently, he was sent to

his uncle, Hanif Aziz. Here, Saleem was treated with “the best chutney⁷ in the world”. Taking a bit of chutney as adult, the protagonist instantly recognized the flavour experienced in childhood and determined him to seek for the place where this chutney was produced: “I made her bring me the jar and there, on the label, was the address of a building with a winking, saffron-and-green neon goddess over the gate, a factory watched over by neon Mumbadevi, while local trains went yellow-and-browning past: Braganza Pickles (Private) Ltd., in the sprawling north of the town. Once again an abracadabra, an open-sesame: words printed on a chutney-jar, opening the last door of my life ... I was seized by an irresistible determination to track down the maker of that impossible chutney of memory [...]” (Rushdie 1995: 637-638).

The atmosphere of this place has lost its magic encountered in *The Arabian Nights*; it resided in a modern building, everything being designed for profit, for mass appeal. Mumbadevi –the patron goddess of Mumbai City- was reduced to a silhouette made of neon lights, becoming a decorative object of bad taste. The phrase “open-sesame”, firstly uttered in “Ali Baba and the Forty Thieves” opened the mouth of a cave where forty thieves hid a treasure. Even if it has lost its magical power, this phrase makes Saleem think to the unique taste of chutney, able to wake up long-lasting memories.

Conclusion

As we have already noticed, Salman Rushdie “crosses and re-crosses spatial, textual, cultural and generic frontiers with perfect ease and playfulness to produce a self-conscious self-reflexive intertextual artifact” (Kundu 2006: 145). Both novels, *Haroun and the Sea of Stories* and *Midnight's Children*, reflect the author's vivid imagination who, being helped by a rich cultural background, recycles old tales in the process of literary creation. Consequently, two main features of intertextuality are inferred:

1. The text is perceived as a plurality of other texts. When writing a text the author makes an appeal, more or less consciously, to anterior experiences. In the author's mind, just a symbol, either linguistic or nonlinguistic, may evoke other symbols and other situations where its content could be amplified; an enunciation or a fragment of an enunciation may stir up other manners or styles for expressing an idea. Then, the text's perception also depends on the

⁷ Chutney, associated with South-Asian cuisine, is made from various combinations of vegetables, fruits, herbs and spices.

reader's cultural and intellectual background; s/he is the one able to discover the plurality existent within a single text.

2. Intertextuality is creative. The author doesn't just take an enunciation or a fragment of an enunciation found in a previous text, but s/he adjusts it to other situations by giving it secondary meanings. A proper name or a well-known statement has the power to recall an idea, idea that can be developed in another context.

Bibliography:

- Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, Traducere de Nicolae Iliescu, București: Ed. Univers, 1982
- Baker, Stephen, "Salman Rushdie: History, Self and the Fiction of Truth". *Contemporary British Fiction*, edited by Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew, Malden, MA: Blackwell Publishers Inc., 2002, pp. 145-157
- Barthes, Roland, *The Pleasure of the Text*, Translated by Richard Miller, With a Note on the Text by Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1998
- Batty, Nancy E., "The Art of Suspense: Rushdie's 1001 (Mid-)Nights". *Ariel* 18.3 (1987), pp. 49-65
- Bidu-Vrâncianu, Angela – Călărășu, Cristina – Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana – Mancaș, Mihaela – Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, București: Ed. Nemira & Co, 2005
- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, New York: Cornell University Press, 1981
- Bongartz, Christiane – Gilman Richey, Esther, "Checkmate: Linguistic and Literary Play in Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories*". *American Journal of Play*, vol. 2, no. 4, 2010, pp. 452-470
- Kundu, Rama, "Rushdie's Story of 'The Sea of Stories': The Text as an Echoing Space". *Brno Studies in English* 32 (2006), pp 143-159
- Kundu, Rama, *Intertext. A Study of the Dialogue Between Texts*, New Delhi: Sarup & Sons, 2008
- Parameswaran, Uma, "Handcuffed to History: Salman Rushdie's Art". *Ariel* 14.4 (1983), pp. 34-45
- Rushdie, Salman, *Midnight's Children*, London: Vantage Books, 1995
- Rushdie, Salman, *Haroun and the Sea of Stories*, London: Puffin Books, 1999
- The Arabian Nights*, by Unknown Author, Translated by Sir Richard Burton, www.forgottenbooks.org, 2008

IOAN ALEXANDRU – THE CELEBRATION OF THE LOGOS

Andrada Mare, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Just like in world literature, religious poetry in Romanian literature represents a concrete form of Man's attempt to communicate with Divinity. Ioan Alexandru is undoubtedly accepted by the connoisseurs of his poetry as genuine religious poet because he sensed intuitively the extraordinary Christian and poetical value of the biblical text which inspired him.

*Ioan Alexandru - a "poet of the Logos" - is the most important hymngraph of Romanian poetry. He was one of the greatest Romanian poets of his generation and he talked about and spread faith especially in his volumes *Vămile Pustiei*—The Limbs of the Desert and *Imnele Bucuriei*—The Hymns of Joy. Ioan Alexandru was a man blessed by God with precious gifts which he used with abnegation.*

Romanian literature has encompassed religious poetry across all its eras, therefore the poetry of Ioan Alexandru represents a central part of the lived faith of Romanians themselves, by providing us a perennial spiritual mirror against which the lesser ephemeral world is measured.

Keywords: *Ioan Alexandru, religious poetry, Logos, democracy*

Dacă în spațiul culturii românești a existat o personalitate care să-și propună nu doar să scrie poezie religioasă, ci și să redescopere și să reînvieze specii literare caracteristice literaturii din epoca filocalică, atunci acesta este Ioan Alexandru, o conștiință lirică exemplară a generației sale care a sesizat o similitudine intrinsecă între artă și religie. Devotat poeziei, interesat pentru studiul filosofiei și al unor limbi vechi, ca elina și ebraica, autorul și-a dovedit capacitatea de a intui spiritul românesc încă din primele sale cărți – *Cum să vă spun* (1964), *Viața deocamdată* (1965), *Infernul discutabil* (1966), creații literar-artistice care îl transpun în prim-planul vieții literare, evidențiind astfel faptul că în sufletul lui de ardelean sălășluiește o bună cunoaștere a nevoilor umane, a freamăturii constructiv al țării, al pământului trecut prin focul spiritului. „Orice cuvânt este bun de poezie”, spunea Ioan Alexandru, iar după Conștiința vocației și întrebările juvenile înfrigurate despre cosmic, poetul devine un ucenic întru demiurgie, simțindu-se solidar cu Creația:

„Eram pe câmp, când răsăritul soare
Întemeia în mine, strigând, o nouă zi.” (*Mânzul*)

Seria de *Imne*, inaugurată de volumul *Imnele bucuriei* (1973) prezintă surprinzătoarea sa transformare dintr-un rebel într-un spirit evlavios. Acest volum aduce cu sine și o diviziune a criticilor dar și a admiratorilor: unii îl ridică în slăvi, pe când alții au rămas dezamăgiți. Din acel om aparent „răzvrătit”, măreț, zvelt, cu o statură sportivă, cu ambiții și mândrii de ardelean, *dia-logosul* cu sămânța divină din sine îl preschimbă într-un umil și cucernic iertător, smerit și gata oricând să-i ajute, așa cum îi plăcea lui să-i numească, pe toți „frații”. Îmbrăcat în cămașa iubirii, poezia i-a devenit luminoasă, iar făclia purtătoare de lumină i-a fost declanșată de certitudinea faptului că Iisus Hristos este viu, iar adevărul existenței Lui îl scoate din letargia duhovnicească simțită până atunci. În asemenea condiții, dimensiunea umană își caută finalitatea spirituală. Evoluția de la tematica rurală (cu limbajul tradițional specific) spre poezia pătrunsă de fiorul religiozității îl consacră într-un poet mănuit de teme creștino-patriotice.

Poemele lui din acest volum dau un caracter cosmogonic, asemeni unei nou întocmiri a lumii. Această eclipsantă convertire nu are nevoie de explicații argumentate, logico-

raționale, care să fie înțelese (sau în cel mai rău caz judecate) din exterior. Ea se produce (când și dacă se produce), dincolo de material, într-o altă dimensiune a transcendenței, ferită de ochii clevetitori, și se dezvăluie prin contemplarea misterului existențial. Imprevizibila întorsătură a fost nu atât surprinzătoare cât neînțeleasă și reprobata de contemporani, însă „noua” creație „mirosea” a întâlnire cu Dumnezeu. Spiritul religios s-a deșteptat, asemenea lui G. Călinescu în adolescență sau lui Tudor Arghezi la mănăstirea Cernica, și lui Ion Alexandru, descoperind astfel atracția religiei, iar până la urmă „poetul va fi avut încredințarea că singură religia, mesajul lui Isus, cuvântul lui Dumnezeu constituie un posibil «drum spre Ființă prin jertfa Ființei» cum se exprima într-un vers.”¹ Totuși, fără a interpreta semnificația vreunei coincidențe, e lesne de observat faptul că Ioan Alexandru s-a născut la 25 decembrie, ca și Isus. „Schimbarea la față”, metamorfoza, a apărut o dată cu scrierea *Imnelor*, în jurul vârstei de 33 de ani, vârstă la care Isus a părăsit planul terestru, prin deducția din două informații evanghelice. Atât unul cât și Celălalt, s-au ridicat la o nouă înțelegere a existenței, o re-găsire de sine: Isus și-a reluat statutul corespunzător prin întruparea Logosului, iar Ioan Alexandru și-a îndeplinit misiunea de poet vestitor al unei înalte realități spirituale. Totodată, s-a produs o sacralizare a lumii prin pre-Cuvânt și prin cuvânt. Cel dintâi este creator, existent de la începutul începutului „la început a fost Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul”² iar cel secund se apropie de rugăciune, de Laudă.

Educația evlavioasă primită în familie, i-a fost, poate, punctul de plecare spre sensibilitatea duhovnicească și literară cu care s-a aplecat asupra poeziei religioase românești dovedind caracterul de teologhisitor al iubirii Divine. *Imnele*³ sunt rodul întâlnirilor cu Dumnezeu în iubire. Pământul este scump poetului ca loc al rădăcinilor, al germinației, la fel cum întâlnirea cu spiritualitatea bizantină, răsăriteană devine cântătoare de profunzimi. Poetul oficiază în slujba cuvintelor, în neîntrerupta sărbătoare, aspirant spre lumina fără apus al lucrurilor spiritului. O sete enormă de celest, de cuceriri spirituale transfigurează până și răul în bine. Copleșirea Logosului întrupat în inconfundabil sărbătorec, nu strivește individul, ci salvează persoana aducând afirmarea relației sacre:

„Lupta cea grea de două mii de ani
Nu eu o port ci Logosul o duce
De aceea-mi este locu-ntre sărmani
Și mă simt în Patrie pe cruce.

Suferințele unde-s în toi
Între cei mai fără de putere
Pe cât sântem de străini și goi
N-avem timp decât pentru-nviere.” (*Imn*)

Dacă pentru a scrie prima parte a creației, autorul „se documenta pe teren”⁴, în cea de-a doua parte, în categoria *imnelor*, se remarcă tinderea către un orizont moral, împlinirea ontologică prin dumnezeire, prin unirea cu El. Toate acestea îl transcend spre un tărâm amprentat de iubirea de frumos. Reușește să transfere în registrul estetic experiențe care în

¹ Ion Bălu, *Ioan Alexandru, monografie*, Editura Aula, Brașov, 2001, p.22-23.

² *Ioan* 1, 1.

³ *Imnele bucuriei* (1973), *Imnele Transilvaniei* (1976), *Imnele Moldovei* (1980), *Imnele Țării Românești* (1981), *Imnele iubirii* (1983), *Imnele Putnei* (1985), *Imnele Maramureșului* (1988).

⁴ În anul 1963, Ioan Alexandru se afla pe șantierul „16 Februarie-Corbeni” inspirându-se pentru a scrie un grupaj de poeme așezate sub titlul „Ultima noapte”.

universul filocalic nu si-au propus atingerea vreunei finalități de acest ordin. Aflată la interferența dintre teologie și literatură, opera este scrisă cu o sinceritate a condiției creației, cu un timbru străin de artificiu.

Analiza critică a *Imnelor* prin întregul demers tradiționalist: istoric, creștin, moral, geografic sau personalist-uman, tind să configureze o altfel de patrie, un topos de esență divină. Începând cu volumul *Iubirea de patrie*, poetul încearcă să definească acest topos spiritual, să-i impregneze specificitatea. Deși literatura nu mai înseamnă nimic fără rugăciune, „forța lui Ioan Alexandru vine din transfigurarea și dilatarea hiperbolică a unei realități circumscrise în timp și spațiu.”⁵ prelungind poezia spre rugăciune, spre un text sacru, devenind chiar „primejdie eventuală”⁶

Ioan Alexandru și-a pus problema destinului poetului și al poeziei. Poezia are, pe pământ, o funcție sacră, e ca o credință și o călăuză prin pustie și noapte. Luminătorul, adică poetul, respinge „rostirea psihologizantă și îndoielnică, abstractă dar și tristețea fără «obiect» și propune întoarcerea către istorie, fiindă are și ea «jelurile» ei, ceasuri de «veghe și întunecare, hăuri și haos», dar acestea sunt organice, «sănătoase, duhovnicești»”.⁷

Fiindu-i un parcurs inițiativ, poezia religioasă l-a transformat, l-a metamorfozat. În afară de Hristos, nu există nicio axă pe care să ne clădim ca și semninție, ca neam, ca familie sau ca persoană. A știut-o și poetul care a celebrat Logosul, eroul care a trecut fără cârtire peste momentele de suferință, mai ales peste ultimii ani din viață când lipsa de sănătate i-a fost asemeni unei ispite. A fost un om care, așa cum mărturisește chiar el, a avut prilejul să se apropie de Crucea lui Hristos, care este sfârșitul și încoronarea tuturor religiilor. Considera că poporul român e atât un neam sfânt cât și unui demonizat. „Suntem, prin sfinții noștri, alături de sfinții lui Israel, iar prin „ticăloșii” noștri, alături de cei mai ticăloși de pe fața pământului”, mărturisea într-un interviu. Crucea lui Hristos, când nu era purtată în mâini, era ținută asemeni unui edificiu în suflet, reprezenta un simbol al biruinței spiritului și al credinței:

„Cuvântul devenit-a carne
Istoria a dobândit cuprins
Nu poate nimeni să răstoarne
Unde cereștile-au învins.

Cuvântul este sacrament și hrană
Nu poate fi poetul decât slujitor
Profet și preot fără de prihană
Logosului foc mistuitor.” [...] (*Poetul*)

Pre-schimbare spre sacralitate își are izvoarele taince de lumină, iar explicarea lor pur rațională, îndeobște, nu se rostește.

Atât iubirea cât și taina se reunesc în poezia-rugăciune. Aici, „poetul conferă propriilor sale versuri un pronunțat caracter imnic, religios, de celebrare a divinității lumii printr-o rostire pe deplin conștientă de sine a logosului. Poetul se re-întoarce astfel la rădăcinile misiunii sale sacre, de mediator între cer și pământ, înveșmântându-se în mantie sacerdotală și redând cuvântului, după secole de uitare, funcția sa primordială, întemeietoare”⁸, descoperindu-se,

⁵ M. Nițescu, *Poeți contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 1978, p.140.

⁶ Nina Cassian, *Ioan Alexandru*, Luceafărul, VII, nr.5, 29 februarie, 1964, p.8.

⁷ Ion Bălu, *op. cit.*, p. 49.

⁸ Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române, A-B*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004, p.102.

astfel, o iubire care apropie, ceea ce spiritul nu cutează. Așa cum „crinul are curajul să scânteieze în mijlocul nopții deși nu-l vede nimeni, niciodată” și poetul îndrăznește, sau primește harul de a-și încredința poezia spre Dumnezeu, pe orizontală, dar și pe verticală, de la om la om.

Elementele fundamentale: națiunea, care cuprinde pe toți românii, satul cu toată bogăția pe care o are și Biserica, în jurul căreia trebuie să ne reunim cu toții ⁹ „cel întristat și sărăcit/ Cel plâns și cel nedreptățit/ și pelerinul însetat/ în vatra ta au înnoptat./ Lumină lină leac divin/ încununându-l pe străin/ Deasupra stinsului pământ/ Lumină lină logos sfânt” (*Lumină lină*) reprezintă trei dintre punctele concentrice care gravitează în jurul divinului. Fiind poet mărturisitor al neamului și al Bisericii noastre naționale, al luminii și-al bucuriei, al Învierii și-al Logosului, poetul și omul Ioan Alexandru a dus mai departe cultura Duhului poetic din lirica române. Poezia, expresie a unei teribile iubiri, a dorului după dreptate și adevăr, devine dar și răspuns, o putere care întreține un sens în istorie și care-i îi dă omului un chip și o asemănare specifică Prototipului Logosului nemuritor. Astfel, poetul devine un **slujitor al Logosului** întrupat în istorie, pe a cărei cale este purtată făclia unor tainice mărturisiri ale adierii cerului. Poate că poezia (poetul) chiar asta trebuie să fie, „o întoarcere la iubirea cea dintâi, semnul omului deplin, viețuind în istorie, ca lumina asimilând valorile trecutului, pe calea Logosului întrupat în istorie, ca adevărul și viața nădăjduind unui viitor, care nu se poate împlini fără el, fără inima lui jertfitoare de sine din iubire.”¹⁰

BIBLIOGRAPHY:

Bibliografia operei

Alexandru, Ioan, *Imnele bucuriei*, Cartea Românească, București, 1973

Alexandru, Ioan, *Imnele iubirii*, Cartea Românească, București, 1983

Alexandru, Ioan, *Iubirea de patrie*, Editura Eminescu, București, 1985

Bibliografia critică

Bălu, Ion, *Ioan Alexandru. Monografie*. Editura Aula, Brașov, 2001

Dărmănescu, Octavian, *Convertirea prin literatură*, Editura Apologet, Craiova, 2007

Dorcescu, Eugen, *Biblice*, Editura Marineasa, Timișoara, 2003

Nistru - Țigănuș, Virgil, *Lumină lină – Discursul religios metaphoric în poezia română*, Editura Alma, Galați, 2001

Nițescu, M., *Poeți contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 1978

Șimăndan, Emil, *Dialoguri cu Ioan Alexandru*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

⁹Cf. Emil Șimăndan, *Dialoguri cu Ioan Alexandru*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p.21.

¹⁰ Ioan Alexandru, *Iubirea de patrie (II)*, București, Editura Eminescu, 1985, p.41.

ASPECTS OF FEMININITY IN ELIADE'S MISS CHRISTINE

Nicoleta Dumitrache Henț, PhD Student, "Aurel Vlaicu" State University of Arad

Abstract: This article is a brief presentation of the aspects of femininity in Mircea Eliade's short story, *Miss Christina*. It emphasises the importance of this kind of aspects in Eliade's work and the way these concepts influenced his way of building his feminine characters. The feminine characters are studied in their deepest thoughts and actions and also as archetypes – all these being analysed from different points of view.

Keywords: femininity, specter, vampire, demon, archetype

Domnișoara Christina reprezintă opera eliadescă în care relațiile dintre femei și bărbați, precum și cele dintre femei și femei sunt reprezentate sub aspect fantastic și ancorate treptat în fantasticul folcloric; după cum mărturisea chiar Eliade în *Oceanografie*, ele nu se rezumă la exaltații demonice, ci conectează cititorul la o realitate irațională, însă ancorată în concret. Fantasticul folcloric reprezintă, de fapt, manifestarea fantasticului într-o colectivitate. Relațiile dintre personaje sunt pe cât de diferite, pe atât de surprinzătoare reușind să seducă și să captiveze prin complexitatea și, totodată, prin ambiguitatea lor.

Toate femeile și toți bărbații se află oarecum sub puterea Christinei, strigoiul venit din altă dimensiune. Este vorba despre personaje care trăiesc în lumea reală, la un conac din zona Giurgiului: familia Moscu (doamna Moscu, Simina, Sanda), doica, fata în casă, apoi invitații lor: pictorul Egor Pașchievici și profesorul arheolog Nazarie, iar, mai târziu, doctorul. În plan oniric au loc evenimente stranii care rup echilibrul realului: domnișoara Christina i se arată lui Egor în vis, deși ea a murit în timpul războaielor de la 1907. Apare, așadar, elementul miraculos – strigoiul (vampirul) care are un plan cunoscut doar de el și pe care vrea să-l pună în acțiune. Domnișoara Christina pare a deveni pe parcursul narațiunii personajul principal al acțiunii, dar acest lucru se manifestă doar în aparență, căci Simina, spectrul său principal prin care încearcă să-și atingă scopurile, este adevăratul personaj principal feminin al nuvelei. Simina acționează sub constrângerea Christinei punând în pericol viața lui Egor. Constrângerea e un element specific vampirilor moderni: în aceste condiții, persoana constrânsă poate face orice rău în numele „stăpânei” fără să aibă vreo remușcare, mai mult, adesea nici nu-și mai amintește ce a făcut. Constrângerea poate funcționa permanent sau până când „stăpâna” hotărăște altceva. Simina pare mereu sub „vraja” Christinei, un mic instrument de distracție pentru mătușa ei vampir. În fapt, toate femeile de la conac cu care Egor și Nazarie intră în contact sunt vampirizate, doar că fiecare face față acestui fenomen cum știe mai bine. Atmosfera în care trăiesc e stranie și încărcată de mituri; aceste mituri sunt valorificate din plin de Mircea Eliade. El i-a creat pe Egor și pe Nazarie sub forma unor artiști (pictor și poet arheolog), suflete sensibile la mituri, creatori la rândul lor. Un aspect inedit în nuvelă este faptul că moșia familiei Moscu este stăpânită numai de femei; prezența lor se simte peste tot, iar prezența umbrei domnișoarei Christina se face simțită în fiecare dintre cele trei: „(...) toate femeile sunt locuite de prezența spectrală a domnișoarei Christina”¹. În *Domnișoara Christina*, Eliade construiește personajele feminine cu atâta măiestrie încât acestea devin

¹ Paul Cernat, *Domnișoara Christina și spectrele lui Mircea Eliade*, în *Prefață la Domnișoara Christina*, Editura Tana, Mușătești, 2007, p. 9.

feminități deosebite; e atâta pasiune, concentrare și magnetism în aceste personaje încât cititorul e pătruns de un sentiment de miraculos de la început și până la finalul operei. După cum afirma și Eugen Simion, în această nuvelă „(...) atmosfera, ambiguitatea fantasticului este dată nu atât de prezența elementului irațional, miraculos (strigoii) în narațiune, cât de modul în care individul normal trăiește și primește supranaturalul”². Încă din primele pagini sunt prezente diferite semne care introduc cititorul într-o atmosferă a fantasticului; toate aceste semne sunt urmate de altele care vor deveni din ce în ce mai alarmante, dar care, în același timp, se vor dovedi a fi necesare pentru a pătrunde în universul fantastic creat de autor. Oarecum, găsim un indiciu și în vorbele lui Nazarie: „(...) locurile unde au fost păduri sute de ani de-a rândul sunt locuri vrăjite”. (2006: 24)

Domnișoara Christina este personajul absent; deși fiecare o „vede” într-un anumit fel, de fapt ea nu e prezentă niciodată în spațiul real, ci doar în cel oniric. Realitatea domnișoarei Christina este chiar spațiul oniric pe care ea îl modelează după bunul său plac. Feminitatea demonică este ipostaza ei principală sub care bântuie gândurile și sufletele celor prezenți la moșie tulburând „ordinea vieții, devastând lumea din planul terestru”³. Domnișoara Christina are două povești din timpul vieții ei pămâtenă. O dată ne este prezentată ca fiind tânără și frumoasă, îndrăgită de toți, „căci o iubeau toți țăranii” și ucisă într-o revoltă de la 1907. Cealaltă poveste are conotații negative și ne-o descrie pe Christina ca pe o adolescentă destrăbălată și crudă care „nu prea și-a cinstit familia”. (2006: 54) Îl pune pe vechilul cu care trăia să bată țăranii în fața sa până la sânge, sucea gâtul puilor de găină, iar în timpul războaielor s-a lăsat violată de țăranii: „(...) se lăsa siluită pe rând de toți. Ea îi îndemna, chiar ea. Îi primea goală, pe covor, doi câte doi”. (2006: 55) În final a omorât-o vechilul din cauza geloziei. Un amănunt important reiese de aici, și anume pofta imensă de sânge a tinerei boieroaice, cruzimea de care era capabilă și care părea că îi face o plăcere perversă. Portretul ei are un efect ciudat, aproape devastator asupra celor doi bărbați: Nazarie simte că zâmbetul Christinei „parcă l-ar fi privit înadins pe el”, dar în același timp el „simți teroarea ca o gheară apăsându-i pieptul” (2006: 40). Nazarie e atât de șocat de portret încât rămâne înmărmurit și are impresia că „vede din nou năluca din noaptea trecută, chipul acela de abur care se apropiase atunci, la masă, de umerii d-nei Moscu” (2006: 40); Egor e de-a dreptul fascinat de fata „foarte tânără, îmbrăcată într-o rochie lungă, cu talia subțire și înaltă, cu buclele negre lăsate pe umeri”. (2006: 40) Egor nu simte teroarea, ci „melancolie și oboseală”; și el, ca și domnul Nazarie, simte că este alesul, dar el îi simte deopotrivă suferința și singurătatea: „(...) parcă l-ar fi ales numai pe el din tot grupul, să-i spună numai lui de nesfârșita ei singurătate. Plutea mult dor și multă jale în ochii domnișoarei Christina”. (2006: 40) Egor e fascinat de tablou, iar Sanda este cea care observă prima acest aspect. Când îi spune Sandei că tabloul este o capodoperă datorită modelului, totul se schimbă: mirosul din cameră devine ciudat, „domnișoarei Christina îi sticliră ochii mai viclean”. (2006: 40) Egor se pierde în ochii Christinei și acest impact îi va schimba destinul, căci tabloul nu e altceva decât o reprezentare a maleficului personaj, un fel de „portret” al lui Dorian Grey feminin, de data aceasta cu conotații vampirice. Poate nu întâmplător ochii Christinei sunt sursa prin care ea reușește să-l atragă, să-l hipnotizeze oarecum pe Egor căci, se știe, vampirii au această putere malefică de a constrânge muritorii prin contact vizual. Tabloul poate fi considerat o ipostază a încarnării domnișoarei Christina deoarece el este însuflețit, prinde viață chiar sub ochii oaspeților. Este un substitut al morții, o dublură prin care Christina își prelungește viața de dincolo de moarte. Sultana Craia surprinde metamorfozarea expresiei tabloului: „Tabloul își schimbă

² Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, București, Editura Demiurg, [s. a.], p. 106.

³ Sultana Craia, *Îngeri, demoni și muieri*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2009, p. 110.

expresia. Disprețuitor, arogant, răutăcios, viclean, chipul frumoasei domnișoare din *La Belle Époque trăiește* de fiecare dată altfel”⁴. Această „însuflețire stranie a tabloului”, după cum afirmă Andreea Răuceanu, este un alt avatar al domnișoarei Christina, căci „întreaga atmosferă a nuvelei pare dominată de o *privire* anume – e ca și cum toate întâmplările, fiecare mișcare sau reacție a personajelor sunt privite din umbră de cineva, o prezență nefirească, înspăimântătoare, căci vine dintr-un spațiu interzis: mai mult, de dincolo de rama tabloului, ca printr-o fereastră, domnișoara Christina privește către lume, iar aceasta se organizează în funcție de privirea ei”⁵. În camera Christinei, timpul pare că s-a oprit, senzațiile sunt nefirești: liniștea, mirosul par cu totul altfel răsfirând cumva file din „tinerețe fără bătrânețe”: „Mirosea ciudat în odaie; nu a mort, nici măcar a flori funerare, ci un miros de tinerețe oprită pe loc, oprită și conservată aici, între patru pereți. O tinerețe de-acum multă vreme. Parcă soarele nu trecuse prin această odaie și timpul nu măcinase nimic. (...) Mirosul acesta e parfumul tinereții ei, resturi miraculos păstrate din apa ei de colonie, din aburul trupului ei”. (2006: 41) Dacă „soarele nu trecuse prin această odaie” e ca și cum acolo s-ar fi conservat întreaga esență vampirică păstrată pentru momentul potrivit.

Domnul Nazarie începe „să înțeleagă” lucrurile. Totul capătă un anumit sens. El remarcă privind tabloul că domnișoara Christina seamănă foarte mult cu doamna Moscu, dar și cu Simina. Pentru el tabloul rămâne o simplă pictură într-o încăpere unde „oboseala și tristețea odăii veneau din alte vămi și vorbeau altfel sufletului”. (E₉: 41) Revelația sa în ceea ce privește tabloul îi dă o senzație de liniște interioară atunci când realizează că doar i s-a părut că în el o vede pe *cealaltă*. Egor „își dorește să picteze *fantasma* Christinei, așa cum *nu se vede* în tabloul celui alt (n. n. al lui Mirea). Fantasma vizibilă doar cu ochii minții devine, astfel, mai reală decât «realitatea» contingentă; pe parcursul romanului, ea tinde să se instituie drept *adevărată realitate*”⁶. Un amănunt ciudat este faptul că domnișoarei Christina nu i s-au mai găsit rămășițele pământești pentru a fi îngropate creștinește și dispariția ei este cel puțin ciudată: „oamenii spun că s-a făcut strigoi...” (2006: 55) Iar strigoiul bânuie de atunci lumea viilor în căutare de sânge și viață. Ucide toate animalele și păsările, ucide copiii țăranilor sugându-le sângele fără pic de remușcare asemeni crudei Lilith, năluca nopții.

Dacă inițial domnișoara Christina este percepută de Egor doar ca „altceva”, o părere „ce n-are chip, nici nume”, după o vreme registrul se schimbă și ea începe să-i apară în vis. Prima dată îi apare în vis prietenul său mort, Radu Prajan, care îl avertizează în privința unui mare pericol ce-l așteaptă. Apoi o descoperă pe domnișoara Christina întinsă lângă el: „Întoarse capul și întâlni alături trupul domnișoarei Christina. Îi zâmbea ca în tabloul lui Mirea. Dar parcă era altfel îmbrăcată; într-o rochie albastră, cu franjuri, cu dantele multe. Avea mânuși negre, lungi, care îi făceau mai albe brațele”. (2006: 58 – 59) Glasul ei era amețitor: „se deosebea de toate celelalte glasuri auzite în vis. Parcă venea *din afară*, din altă lume”. (2006: 59) Un glas tenebros, ca însăși stăpâna lui, îl învăluia pe Egor ca într-un giulgiu ținându-l captiv în vis. Dar ea îl voia pe Egor într-un alt fel: voia dragostea lui. De aceea se joacă cu mintea lui, îi spune că ea nu reprezintă un motiv de teamă pentru el: „nu-ți fie teamă că sunt moartă...” (E₉: 59) Ea e fascinată de frumusețea și tinerețea lui după care a tânjit o veșnicie. Parfumul ei de violete, apropierea caldă, respirația ei îl seduc. Feminitatea ei fatală este atuul ei din mâncă: „Domnișoara Christina era emoționată, era nerăbdătoare – căci răsufla ca o femeie tulburată în preajma unui bărbat...” (2006: 59) Este șansa ei de a trăi din nou. Altfel decât o făcuse înainte. De fiecare dată altfel. Mintea ei diabolică vrea o nouă șansă, vrea dragostea lui

⁴ Sultana Craia, *op. cit.*, p. 110.

⁵ Andreea Răuceanu, *Bucureștiul lui Mircea Eliade*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 261 – 262.

⁶ Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Editura Art, București, 2009, p. 286.

Egor și, pentru a obține aceste lucruri, e capabilă să facă orice sacrificiu. De aceea ea vrea inițial să îl sărute, iar apoi, realizând că astfel ar putea pune totul în pericol, se abține de la acest gest intim: „părea că se luptă cu sine, că încearcă să-și stăpânească o pornire oarbă, puternică. Își mușca buzele”. (2006: 60) Tentația era mare, însă riscul era și mai mare. Egor trebuia să se îndrăgostească de ea și pentru aceasta ea avea nevoie ca Egor s-o creadă pură și umană. Însă încercarea ei se sondează cu sentimentul de teroare din sufletul muritorului: „senzația acelei mâini calde – și totuși de o căldură nefirească, inumană – era îngrozitoare”. (2006: 55) Încearcă să-l liniștească: „— Nu te speria, dragostea mea, șopti atunci Christina. Nu-ți voi face nimic. Ție nu-ți voi face nimic. Pe tine te voi iubi numai”. (2006: 60) Și îi promite dragostea ei de dincolo de timp: „— Te voi iubi cum niciodată n-a fost iubit vreun muritor (...)” (2006: 60)

Christina îi recită versuri din *Luceafărul* eminescian, versuri care îi transmit lui Egor „o neînțeleasă turburare”, îl privește „nesățioasă, înfometată”, uzează de atributele feminității ei, parfumul de violete și mânușa (cu scopul de a-i încânta simțul olfactiv și vizual) și totuși are puterea de a-și stăvili setea: „Cu tine mă voi purta altfel, altfel... Sângele tău mi-e prea scump, dragul meu...” (2006: 62) Când se deșteaptă, Egor simte încă parfumul feminității ei și îi vede mânușa, semn că poate n-a fost chiar un vis, mai ales că năluca îl privea cu ochii sticloși. Numai atunci când Egor îl invocă în minte pe Dumnezeu, zâmbetul domnișoarei Christina „deveni parcă acum mai trist, mai deznădăjduit”. (2006: 62) Ea îl citește însă ca pe o carte deschisă și nu pleacă imediat, ci încearcă să-l convingă de existența ei materială înainte de a dispărea atât ea, cât și teroarea care o însoțea, însă nu reușește decât să mascheze artificialul: „Christina mai face un pas. Foșnetul rochiei de mătase se auzea cu o extraordinară claritate. Nu se pierdea nicio nuanță, niciun detaliu. Pașii domnișoarei Christina se împlântau în tăcerea odăii cu o perfectă siguranță. Pași de femeie, moi, dar vii, emoționați. Când se apropie de pat, Egor îi simți din nou trupul și simți aceeași senzație de căldură artificială, dezgustătoare (...) Domnișoara Christina, privindu-l mereu în ochi, ca și cum ar fi vrut să-l convingă dincolo de orice îndoială de prezența ei concretă, vie, trecu pe lângă el și-și luă mânușa de lângă mäsufă. Din nou brațul gol, mirosul de violete. Și apoi tresărirea mäsufii care îmbracă mâna, care se întinde ușor, elegant, către cot (...) Apoi, cu același pas feminin, grațios, se apropie de fereastră”. (2006: 62) Toate promisiunile ei de iubire dispar în văzduhul încremenit odată cu sfârșitul nopții. Înainte de ivirea dimineții se metamorfozează într-un fluture mare de noapte care, la lumina lămpii, zbura disperat și se lovea de pereți. E vorba despre o altă ipostază a domnișoarei Christina, de data aceasta în spațiul real unde nu avea cum să se simtă confortabil și avea acces doar sub această înfățișare, marcându-și, totuși, teritoriul prin puternicul parfum de violete. Această metamorfoză zoomorfică a Christinei în fluturele imens este echivalentă, de fapt, cu strigătul strigoiului în fața unei noi dimineți când puterile îl părăsesc deoarece el este un element nocturn căruia îi este interzis accesul terestru în perioade solare; e blestemat să bântuie nopțile ca nici un muritor să nu-i vadă chipul hidos. Astfel, domnișoara Christina este un fel de Dracula feminin, conștient atât de puterile, cât și de slăbiciunile sale pe care le gestionează cu măiestrie în atingerea scopului final. Dar Christina nu se metamorfozează doar în fluture; ea este prezentă când în spectrele sale feminine, când în roiurile dese de țânțari care dădeau buzna la apusul soarelui în camera Sandei, atrași de mirosul de sânge: „E un miros aici care îi atrage, își spuse Egor. Prea sunt mulți și prea vin de-a dreptul aici. Poate mirosul acela care m-a lovit și pe mine azi-dimineață, își aminti el, mirosul de sânge”. (2006: 75) Când vrea să o împiedice pe Sanda să o urmeze pe doamna Moscu, el simte o mușcătură ascuțită de țânțar, îl strivește cu palma și vede o pată de sânge: „A mușcat cu sete, bestia, își spuse Egor!” (2006: 78)

Domnișoara Christina este condamnată la o existență nocturnă infernală neavând posibilitatea accederii în zone diurne și solare care palpită de viață și care i-ar evidenția structura diformă; de aceea e condamnată la o eternitate subterană, damnată, în infern. Numai

întunericul îi etalează feminitatea ei de moartă – numai întunericul și visul sunt realitățile ei. Lui Egor i se arată mereu în vis; acolo e spațiul unde ea se desfășoară, unde își etalează frumusețea ispititoare care, în alte circumstanțe, devine o infirmitate. Ea, reprezentanta infernului și a morții, fantoma de la Bălănoaia, crede încă în iubire, într-o iubire otrăvită ce-i drept, dar care, în mintea ei, o poate salva din infern. Pentru această iubire a fost dispusă să traverseze vămile timpului și ale spațiului. Egor, muritorul de rând, nu poate înțelege dragostea strigoiului: „— N-ai să înțelegi niciodată, dragostea mea! șopti Christina. Căci pe tine nu vreau să te pierd, nu-mi trebuie sângele tău... Vreau să mă lași câteodată să te iubesc”! (2006: 87) Asistăm la o scenă de disperare după iubire, un fel de „iubire de iubire” specifică Evului Mediu care are menirea de a-l înspăimânta mai degrabă pe Egor. El fuge de Christina, fuge de promisiunea acestei iubiri, însă, în final, ajunge să-și dorească ceea ce inițial respinge. Îl atrage ceea ce nu poate înțelege. Domnișoara Christina e „tristă, nerăbdătoare, amenințătoare (...), obrazul ei e atât de viu și totuși atât de înghețat. Și ochii erau prea mari, prea ficși, ca două inele de cristal”. (2006: 88) Egor îi amintește că e moartă și nu mai poate dispune de capacitatea de a iubi în aceste condiții. Christina râde și face aluzie la Cătălina din *Luceafărul*: „— Nu mă judeca așa repede, dragostea mea! exclamă Christina. Eu vin din altă parte... Dar sunt încă femeie, Egor! Și dacă au fost fete care s-au îndrăgostit de luceferi, de ce nu te-ai putea și tu îndrăgosti de mine...” ? (2006: 88) Ea se identifică cu un luceafăr și se poate recunoaște un model inversat al *Luceafărului* eminescian. Dacă în *Luceafărul* întâlnim următoarele versuri: „(...) Căci eu sunt vie, tu ești mort/ Și ochiul tău mă-ngheață”, în *Domnișoara Christina* modelul e inversat: „ea e moartă, iar el e viu”. (2006: 88) Christina, femeia-demon, are însă, în afară de puterile ei malefice, și o doză imensă de curaj: chiar dacă cunoaste consecințele faptelor ei în „cealaltă lume”, își asumă aceste consecințe în numele iubirii: „(...) oriunde m-ar duce dragostea asta, nu mi-e frică...” (2006: 88) Este hotărâtă să plătească tributul „dincolo” în schimbul iubirii cu un muritor, iubire care o va salva, o va elibera. Vraja ei nemuritoare îl învăluie treptat pe Egor. Chiar și atunci când el încearcă să se smulgă de lângă ea, Christina dă dovadă de tact și e conștientă de faptul că lui îi este imposibil să înțeleagă lucruri atât de stranii. Iubirea vampirilor e diferită de cea a oamenilor, în accepțiunea că ea ar exista. Se pare că primii simt totul cu o intensitate maximă, de aceea e și mai greu să-și controleze emoțiile și sentimentele. Din acest punct de vedere, Christina e un personaj admirabil conceput. Domnișoara Christina, deși pare că gestionează viețile tuturor, este și ea o victimă până la urmă, o victimă a „celuilalt” în compania căruia se plimbă adesea. Puterile ei sunt infinite, manipulează visele și realitatea – absolut totul e dominat de prezența fantomatică a domnișoarei Christina. Nu-i face plăcere atunci când Egor se roagă pomenind divinitatea; evident, ea se întristează pe de o parte, iar pe de alta dă senzația că rugăciunile nu o pot atinge. Este mult prea conștientă de puterile pe care le deține și, totuși, alege să nu-i facă niciun rău lui Egor considerând că nu este pregătit s-o accepte: „— Aș fi putut să-ți îngheț gândul și să-ți usuc limba, spuse ea. Aș putea oricând să te am în puterea mea, Egor!... Mi-e ușor să te farmec, să fac tot ce vreau din tine... M-ai urma și tu, ca ceilalți... Și sunt foarte mulți, Egor... Nu mi-e teamă de rugăciunile tale... Tu nu ești decât un om viu. Eu vin din altă parte. N-ai să poți înțelege, nimeni nu poate înțelege. Dar pe tine nu voiam să te ucid, dragostea mea, cu tine voiam să mă logodesc...” (2006: 89) Dacă pe ceilalți i-a ucis nereușind să fie pentru ei altceva decât strigoiul oripilant, pe Egor îl vrea „altfel” și, de aceea, lui încearcă să-i arate doar calitățile ei ademenindu-l, folosindu-se de feminitatea ei; aceasta e Christina: un demon care se vrea înger și aspiră la o iubire imposibilă. Ea „nu este un strigoi oarecare ce nu-și găsește odihna, este un lucifer feminin care încearcă schimbarea unor norme într-un anume scop: dragostea în modul acesta inedit, între membrii a două lumi. Este Strigoiul, dar și Demonul cu puteri asupra celor două lumi”⁷. Pentru a-l face pe Egor să nu-i mai fie teamă de

⁷ Felicia Gherghina, *Tipologia feminină în opera literară a lui Mircea Eliade*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2007, p.

ea, Christina încearcă absolut totul, forțează limitele, aduce „teroarea *celuilalt*, mai rău și mai drăcesc” care „îl gâtuia, îi sorbea aerul, istovindu-l”. (2006: 90) Riscă mult domnișoara Christina pentru a-l face pe Egor s-o accepte. Ea controlează și prezența răului, a *celuilalt* care, în mod ciudat, îi ascultă poruncile. Pare să controleze absolut tot domnișoara Christina: femeile de la conac, gândurile lui Egor, prezența *Celuilalt*, visele... Se aruncă în această iubire absolută forțându-și norocul, dar îndrăgostită ca niciodată până atunci. O moartă îndrăgostită, o moartă care zdruncină porțile lumilor pentru a-și găsi „mirele”. Noaptea, Egor o așteaptă înfrigurat, dar speră pe undeva că nu își va face apariția. Ea vine însă, dar nu ca altădată, ci se umanizează, bate la ușă, emoționată și așteaptă ca el s-o invite înăuntru, îi dă lui posibilitatea să aleagă și, mai ales, să o dorească. Pragul ușii, ca și cadrul ferestrei par a fi niște delimitări temporale între două lumi diferite, iar apariția ei e amețitoare: „privirile ei se opriră de-a dreptul în ochii lui Egor. Îl țintui așa câteva clipe. Apoi obrazul ei se luminează într-un zâmbet fără seamăn. Întoarse lin brațul spre ușă și răsuci cheia”. (2006: 123) Din acest moment, Egor avea promisiunea unei aventuri nepămâtenă în care „va urla întunericul”. Christina e acum femeia grațioasă, îmbujorată de stângăcia lui Egor, elegantă și calmă, dar cu o umbră de teamă în gesturi. Îi reproșează lui Egor, ca și altă dată, faptul că nu-i poate înțelege curajul nebunesc: „— Tu n-ai să înțelegi niciodată ce-am făcut eu pentru tine, Egor!... Tu nu poți înțelege curajul meu... dacă ai bănuî ce blestem mă apasă... Dragostea cu un muritor!...” (2006: 127) sugerând „o dramă ascunsă, un secret teribil, un sacrificiu legat de dragoste și moarte”⁸. Un blestem pentru cei care nu respectă legile vieții și ale morții. Părăsind sfere întunecate, a rupt talazurile timpului și ale spațiului pentru a coborî în lumea celor vii cu scopul de a-și oferi dragostea otrăvită. Cunoscând prea bine blestemul ce o aștepta în lumea ei întunecată, riscul pe care și-l asumă este imens. Și totuși, riscă totul pentru „o oră de iubire”. Dacă apariția ei anterioară l-a înfricoșat de-a dreptul pe Egor văzând-o pe Christina ca „regina nopții moartă”, acum el vede în ea o femeie atrăgătoare, în carne și oase: „Gâtul îi păru strălucitor de alb, catifelat, fraged. Bustul ei se contura acum involt și biruitor pe fundalul palid al peretelui. Erau sâni de fecioară, tari și rotunzi, crescuți însă în voie și ridicați foarte sus de împletitura corsetului”. (2006: 127) Egor încă simte groază amestecată cu dezgust, dar și cu dorință erotică nesfârșită care-i înfierbânta sângele: „Parfumul de violete îl lovea acum cu mai nedeslușită tărie, amețindu-l. Se strecura, pe deasupra patului, un necuprins zvon de foșnete feminine, de mătase care alunecă foarte aproape de piele (...) «Eu sunt Luceafărul de sus» auzi Egor cuvintele nerostite ale Christinei. «Și vreau să-ți fiu mireasă!» continuă ea. Fața îi era transfigurată de dor, de neliniște, de foamea trupului lui”. (Eg: 128) Și toată revărsarea aceasta de feminitate devorantă nu numai că-i tulbură mințile lui Egor, dar îi oferă trăiri nebănuite, atât de intense, pe care nu poate și nici nu mai vrea să le refuze. Christina este „o «Antichristă», o «femeie luciferică» aspirând la mântuire prin unirea sexuală cu un muritor; invers decât în *Riga Crypto și lapona Enigel*, femeia e conotată negativ, asimilată cărnii corupte și corupătoare. Ea se dovedește a fi însă o bună «conducătoare» a demonismului eminescian”⁹. În fapt, Christina e mai mult decât întruparea dintre Circe și Calypso, e mai mult decât Lilith, mai mult decât Hades și decât strigoiul de la Bălănoaia – Christina e proiecția animei feminine vampirice, un arhetip feminin intro-psihic al personajului masculin Egor, e sfera lui inconștientă. E parte din Egor, așa cum Egor e

60.

⁸ Sultana Craia, *op. cit.*, p. 111.⁹ Paul Cernat, *op. cit.*, p. 288.

parte din ea și numai împreună pot fuziona într-o ființă completă, perfectă (mitul androginului). Pentru Christina, Egor este „un zeu cu ochii negri”, iar pentru el, ea este „amantă, soră, înger”. (2006: 133) Christina stârnește în el pasiuni violente și devastatoare de care nu s-ar fi crezut capabil, iar gura ei e un agent paradisiac: „gura Christinei avea gustul fructelor din vis, gustul tuturor bețiilor neîngăduite, blestемate. Nici în cele mai drăcești închipuiri de dragoste nu picurase atâta otravă, atâta rouă. În brațele Christinei, Egor simțea cele mai nelegiuite bucurii, o dată cu o cerească risipire, împărtășire în tot și în toate”. (2006 : 133) Mărire și cădere, agonie și extaz, înger și demon, rai și iad – toate se regăsesc în domnișoara Christina. Otrava de pe buzele ei îi ia mințile cu totul, o dorește mai mult ca oricând, însă rana mereu deshisă de pe spate îl înspăimântă atât de tare și îl trezește cumva la realitate, determinându-l să se smulgă din vraja brațelor ei promițătoare de fericire. „Această atracție a *pierzaniei mirifice*, a voluptății blasfemiei, într-un cuvânt *freneticul*, culminează în scena de mare inspirație fantastică, a apropierei dintre solii celor două târâmuri. Christina vine la întâlnire cu tot alaiul ei de vechime într-un rădvan boieresc (suprapunerea: trecut – prezent) realcătuit sub zodia unui somn nefiresc (suprimarea magică a cronologiei), pe o inefabilă graniță dintre realitate și vis, dintre viață și moarte. Intrând pe deplin în vertijul jocului, Egor crede a încerca o «împărtășire în tot și în toate», semnificație conformă atât mitului biblic al păcatului original, cât și devisei inițiatice-titaniste brahmanice, *Tat twam asi* (tu ești acela)...”¹⁰. Christina, reproșându-i lui Egor lipsa lui de curaj, îi reproșează, în fapt, condiția lui de muritor: „Pentru un ceas de iubire, eu n-am șovăit în fața celui mai aspru blestem. Și tu șovăi în fața unei picături de sânge, Egor, muritorule...” (2006: 136) Neavând curajul de a accepta provocarea morții oferită de Christina, Egor o respinge, respingând totodată și blestemul ei, acela de a-i oferi lui Egor cheia veșniciei, însă intrarea în veșnicie ar fi fost echivalentă cu intrarea în moarte: „Mă vei căuta o viață întreagă, Egor, fără să mă găsești! Vei pieri de dorul meu... Și vei muri tânăr, ducând în mormânt șuvița asta de păr”! (2006: 136) Profecția Christinei sună, mai degrabă, ca un blestem aruncat asupra lui Egor, asupra vieții lui, ca și cum i-ar interzice atât accesul la fericire, cât și la viață. Domnișoara Christina, agentul morții, s-a târât din lumea febrei și tenebrei anulând orice graniță dintre timp și spațiu, în lumea reală, își întinde mrejele de dincolo de timp și acționează dincoace de timp. Înnebunită de durerea respingerii iubirii, ea își arată din nou adevărata față, aceea de ucigașă acționând asupra vieții spectrelor sale. Nu iartă nimic, căci e incapabilă de acte umane, bunătatea e atributul muritorilor și nu a monștrilor. Trăsătura principală a domnișoarei Christina e sălbăticia, căci oricât a încercat să-l atragă pe Egor arătându-i doar partea „frumoasă”, ea rămâne un duh rău, sălbatic (până și sexualitatea ei e sălbatică, trăsătură lilithică). Domnișoara Christina, strigoii, vampirul are conotații malefice și, mai cu seamă, erotice. Și totuși, e impulsivă și imprudentă, ceea ce o transformă într-un vampir atipic. Ea nu și-a împlinit destinul terestru fiind condamnată la o existență crudă, însă e atrasă de condiția umană, de aceea crede în puterea sacrificiului și se agață cu disperare de o iubire pământească pentru a-și împlini destinul.

Christina rămâne o veșnică logodnică; la fel ca Sanda, nu-și găsește adevărata iubire și, prin gestul suprem al lui Egor – care-i înfige țărșul în inimă – ea se reîntoarce în întunericul din care a venit, iar Egor devine „învingătorul învins”¹¹.

¹⁰ Ion Pop, *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I (A – D), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1998, p. 325.

¹¹ Paul Cernat, *op. cit.*, p. 220.

Astfel, aspirațiile ei privind iubirea absolută rămân neconcretizate; ea a trecut barierele timpului numai pentru a se împlini în iubire, însă la finalul poveștii a așteptat-o o nouă dezamăgire. Respinsă de Egor, pleacă spre trăsură care o așteaptă încremenită pe alee. Avea pasul grăbit și părea mai amenințătoare ca oricând: „(...) parcă ar fi vrut să-i înghețe, într-atât de sticloase îi erau privirile”. (2006: 138) Apariția ei tulburătoare și carnală îl descumpănește pe domnul Nazarie; e înspăimântat până-n măduva oaselor, dar în același timp îi remarcă însușirile și, mai ales, „pasul ei feminin”. Pasiunea devastatoare a fost atributul ei fiind, sub acest aspect, o reprezentantă redutabilă a arhetipului afroditic pentru care frumusețea și dragostea sub toate aspectele ei sunt concepte fundamentale; ea poate însă reprezenta cu succes și un arhetip al Hecatei grecești, dar și al Mayei (zeița magiei) și al lui Kali cea întunecată. Domnișoara Christina, deși crudă și oripilantă, rămâne totuși o prezență feminină fascinantă în literatura fantastică română.

Doamna Moscu este un spectru mai „obosit” al Christinei, o altă dimensiune ascunsă a acesteia. Mereu extenuată, tăcută adesea, parcă scoasă oarecum din context, căci ea „(...) îi privise tot timpul, parcă s-ar fi rugat să fie iertată că nu ia parte la discuție. Bănuiește cât de interesantă poate fi o asemenea discuție (...), dar e prea obosită ca s-o urmărească”. (2006:16) Egor chiar gândește privind-o: „ce stranie și neînțeleasă oboseală”. Ea are mereu „același zâmbet stins, aceeași față neatentă” (2006: 17), iar când Sanda o atenționează cu privire la moșia Bălănoaia, doamna Moscu părea că se trezește dintr-un vis: „(...) părea că se deșteaptă dintr-o amorțire împletită cu somn. Dar deșteptarea fusese reală; pentru câteva clipe, își recăpătă frăgezimea obrazului, mândria frunții ei pure și netede”. (2006: 17) Starea de letargie și somnolență este cea în care doamna Moscu pare să se simtă confortabil. Ea asistă adesea la discuții între Sanda, Egor și Nazarie ascultând ca vrăjită, însă fără să audă realmente discuțiile. Doamna Moscu e o ființă ciudată în care domnul Nazarie intuiește ceva mai mult și, privind-o, se sperie de nălucirea ei: „îi era teamă să-și închidă ochii. Ar fi întâlnit, poate, o nălucire mai înspăimântătoare înapoia pleoapelor”. (2006: 21) În discuțiile dintre Egor și Nazarie au loc schimburi de impresii cu privire la gazda lor: i-au simțit oboseala și se întreabă dacă nu este bolnavă, însă Egor aduce un plus de informație care are menirea de a surprinde esența lucrurilor: „parcă puterile ei se duc o dată cu ale soarelui (...), seara e foarte obosită; uneori cade într-o letargie cu atât mai stranie, cu cât își păstrează același zâmbet și chiar aceeași mască”. (2006: 26) *Mască* e cuvântul-cheie, căci doamna Moscu este ea însăși o „mască” a Christinei sub care se ascundea zâmbetul „care te putea păcăli atât de bine” (2006: 26), dar, în același timp, sub această mască se află „o figură vie, concentrată, foarte atentă chiar; în orice caz zâmbetul o face prezentă, ca și cum te-ar asculta cu toată ființa, ar fi vrăjită de cuvintele pe care le rostești”. (2006: 26) Un alt indiciu din care reiese faptul că lucrurile nu sunt ceea ce par a fi este sentimentul ei de indiferență fizică la tot ce se întâmplă în jur. Uneori, dimineața, doamna Moscu pare o cu totul altă persoană, mai caldă și aproape umană: „Parcă nu arăta atât de obosită în dimineața aceasta”. (2006: 34) Alteori e de-a dreptul înspăimântătoare, locuită fiind de spiritul surorii ei decedate, probabil însetat: „(...) zgomotul fălcilor stăpâna întreaga încăpere (...). De foarte multe ori, doamna Moscu își uita complet de sine în timpul meselor și mânca cu poftă, dar niciodată nu atinsese o asemenea voracitate”. (2006: 35) Doamna Moscu se află complet în stăpânirea Christinei. Când vorbește despre Christina, ea devine dintr-o dată însuflețită și emoționată, zâmbetul îi dispare, numai „ochii îi erau lichizi și lumina lor avea, câteodată, densitatea nefirească a unei lupe”. (2006: 37) Doamna Moscu afirmă că domnișoara Christina „a murit în locul meu, sărăcuța”! (2006: 37), având loc astfel „o

substituire cu valoare simbolică, un sacrificiu prin transfer”¹². Cea sacrificată aici este doamna Moscu alături de fiicele ei. Există și situații de o ironie crudă în care protagonista este chiar doamna Moscu, cum ar fi momentul când îi citește Sandei, istovită fiind din cauza „bolii” (boala fiind asociată cu pierderea de sânge), versuri din *Prefața* la Antony a lui Alexandre Dumas-Père: „Je pourrai pour ton sang t’abandonner ma vie”. În toată această atmosferă, în timp ce puterile Sandei pălesc, părea că ale doamnei Moscu revin și, dintr-o dată, ea se transformă într-o apariție uluitoare: „Zâmbea. (...) Era aproape de nerecunoscut acum; gesturile ei erau viguroase, sigure. Stătea de atâta timp în picioare, la capătul Sandei, și încă nu ostenise... Parcă reînviase printr-o minune; reînviase din tinerețea Sandei”. (2006: 71) Se însuflețește în mod miraculos atunci când începe să-și amintească versuri din *Luceafărul* lui Eminescu, pe care le consideră „versurile nemuritoare”. Ea dă dovadă de o „bolnăvicioasă pasiune pentru anumite poeme din Eminescu”. (2006: 71) În timp ce recită: „Cobori în jos, Luceafăr blând/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n casă și în gând/ Și viața-mi luminează”, are loc un transfer de energie vitală: Sanda devine deprimată și „o imensă oboseală i se strecură deodată în tot trupul. Un vârtej mocnit îi deșerta vinele de sânge”. (2006: 71) În tot acest timp, doamna Moscu capătă o forță fizică extraordinară, ieșită din comun, făptura îi devine strălucitoare și glasul melodios. Părea că sângele pierdut de Sanda se revarsă în organismul doamnei Moscu; ea se transfigurează, nu mai vede și nu mai aude nimic în jurul ei, se află într-un fel de extaz în timp ce recita versurile: „Căci eu sunt vie, tu ești mort...”, iar Sanda se simțea din ce în ce mai rău putând fi percepute „zvâcnirile corpului ei sub șalul care o acoperea”. (2006: 72) Doamna Moscu se oprește brusc, cuprinsă evident de oboseală, pentru ca mai apoi reînceapă a recita cu și mai multă ferve, reușind cumva, prin versurile eminesciene, să intre într-o zonă de confort psihic în care are o convorbire cu domnișoara Christina „atât de oribilă – neauzită, neîngăduită, neumană” (2006: 72) pentru cei din jur; ea e victima perfectă a domnișoarei Christina. Apoi își schimbă dispoziția, zâmbește obosită și se cutremură „luând și simțind mâna înghețată a Sandei”. Conchide că e timpul ca Sanda să se ridice din pat că doar „se apropie apusul soarelui. Vin țânțarii...” (2006: 74), deci e sugerată activitatea pe care Sanda trebuie să o practice pentru a-și reveni: trebuie să se hrănească.

Doamna Moscu, ca și doica, reprezintă un fel de femei fără însușiri proprii (sau, dacă acestea există, ele sunt destul de vagi), având „împrumutate” însușirile domnișoarei Christina. Nu acționează de obicei din proprie voință, ci sunt agenții morții aflați sub controlul ei direct. Doamna Moscu o obligă pe Sanda să se hrănească asemenea vampirilor, chiar dacă știe că fetei nu-i face nicio plăcere. Nu-i pasă în mod deosebit de copiii ei abandonându-i în favoarea Christinei. Doamna Moscu are o datorie veche de plătit domnișoarei Christina care a murit „în locul” ei la 1907. De aceea niciun sacrificiu nu i se pare prea mare și acceptă ușor să ofere tinerețea Sandei ca „răsplată” surorii ei decedate. Pe de altă parte, are accese de nebunie (când recită din Eminescu sau când ia foc conacul) care par să-i convină de minune, mai ales că aceste „transe” se petrec inconștient. Doamna Moscu poate fi încadrată ca personaj-surogat, chiar personaj-dublură într-o oarecare măsură pentru că are și ea trăsăturile fizice ale Christinei; ea reprezintă un arhetip demetric denaturat care, sub influența răului, este capabilă de sacrificiu, însă nu de un sacrificiu matern cum ar fi de așteptat poate, ci acela de a-și sacrifica propriul copil pentru bunăstarea relației cu domnișoara Christina. Gestul ei e greu de acceptat, însă, în conjunctura romanului, din perspectiva personajului ca spectru, este, pe undeva, de înțeles.

¹² Eugen Simion, *op. cit.*, p. 111.

Simina este spectrul principal al domnișoarei Christina, personajul-cheie al romanului, „o fetiță capricioasă”. (2006: 16) Nazarie o vede inițial „un copil ca un înger” (2006: 16); când îi zâmbește, Simina „îi susține privirea cu o siguranță ironică” (2006: 16) privindu-l în adâncul ochilor, iar atunci când Sanda o privește încruntată, Simina își pleacă ochii „smerită și cuminte”. (2006: 17) Atât Egor, cât și Nazarie sunt încântați de „frumusețea înmărmuritoare” (2006: 18) și de perfecțiunea precoce a trăsăturilor ei. Uneori Nazarie o surprinde cum îl privește „cu multă mirare, cu neîncredere chiar. Parcă se trudea să descifreze o taină. Era o preocupare adâncă, nemulțumită, dincolo de copilărie”. (2006: 22) Simina este „fetița de nouă ani, este nepoata și totodată *medium*-ul ei (n. n. al Christinei); de aici vampirismul, erotismul precoce, omnisciența demonică și perversitatea fabulatoare”¹³. În fapt, Simina se va dovedi a fi nimic altceva decât „mesagerul malefic”¹⁴ al domnișoarei Christina. În relație cu Nazarie, Simina se dovedește a fi șireată și adeseori obraznică. Deși inițial lasă impresia unui copil-minune, ea nu mai e un copil, ci posedă o anumită feminitate în mers, dar și în gesturi. Are o „figură neasemuit de frumoasă. Parcă ar fi fost o păpușă; o fumusețe atât de perfectă, încât părea artificială. Chiar și dinții erau prea strălucitori, părul prea negru, buzele prea roșii”. (2006: 33) Puțin cam prea perfectă pentru a fi adevărată, atunci când încetează a mai zâmbi, Simina devine dintr-o dată „severă, rece, poruncitoare”. În ochii lui Nazarie ea este un copil sensibil, dar în realitate spune „minciuni fără rost”, este iscoditoare și manipuloare. Când musafirii intră în salonul unde era expus tabloul domnișoarei Christina, atmosfera devine apăsătoare; chiar și Simina era oarecum palidă și schimbată: „figura îi era luminată de o emoție puternică, care îi dădea o paliditate feminină, nefirească pe obrazul ei de copil”. (2006: 39) Simina-copilul începe să aibă trăsături feminine specifice unei femei. Ea este când vicleană, când sfioasă și tocmai de aceea e greu de încadrat într-o tipologie exactă. Deși pare un copil de nouă ani, cu siguranță nu este unul; chiar Egor simte că „e atras în cursă, că în fața lui lucrează o minte șireată și ascuțită, iar nu mintea unui copil”. (2006: 45) Simina, sub aparența ei angelică, ascunde înlăuntrul ființei sale fantoma mătușii sale moarte demult. Spiritul acesteia, forța diabolică a vampirului o stăpânește pe Simina care „are o inteligență malignă”¹⁵. Ea este mesagerul fantomei, „o mică vrăjitoare calculată și perversă care poate citi gândurile lui Egor zâmbind când inocent, când disprețuitor și care „mințea cu atâta nerușinare, cu atâta diavolească viclenie”. (2006: 47)

Când discută cu Egor despre basme, Simina strecoară ca din întâmplare numele domnișoarei Christina. În noaptea împietrită și stranie în care își fac apariția țânțarii – elemente nocturne vampirizate care se hrănesc cu sânge uman – trăsăturile Siminei se schimbă dintr-o dată: „ochii îi străluceau, cu pupilele mărite, și capul avea o stare țeapănă, nefirească”. (2006: 47) Angelicul dispare făcând loc diabolicului, bucuriei perverse care emană siguranța și victoria vampirului. Copilul acesta „înfricoșător” cunoaște însă tactici proprii de manipulare, minte cu nerușinare că s-a speriat: „— Mi s-a părut că vine cineva de-acolo, șopti...” și se azvârle în brațele lui Egor când acesta vrea să se întoarcă la conac. Din siguranța gesturilor ei reiese faptul că dispunea de o feminitatea precoce. Minciuna iese repede la iveală, căci Egor o „citește” de îndată. Ținând-o în brațe, el realizează că inima ei (în ipoteza că ar fi avut cu adevărat una) era liniștită, trupul nu-i era încordat, întraga ei făptură era calmă emanând mai degrabă teroare în

¹³ Paul Cernat, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 110.

¹⁵ Sultana Craia, *op. cit.*, p. 111.

sufletul pictorului. Prin urmare, dacă ar fi existat CINEVA în parc, cu siguranță acel CINEVA nu o speriasse nici pe departe pe Simina. În urma acestui incident Egor realizează că Simina nu este ceea ce pare și că ea „ascunde lucruri mai grave”. (2006: 49) Episodul întâlnirii Siminei cu Egor la grajduri evidențiază o ipostază nouă a Siminei. Din fetița diabolică de nouă ani, ea devine o exponentă senzuală și imprevizibilă a feminității călăuzită de o forță diabolică și uzitând de „o feminitate nu doar precoce, dar și perversă”¹⁶. Posedă atât arta cochetăriei, cât și pe cea a ironiei. Simina, mica vrăjitoare, nu este altceva decât doppelganger-ul¹⁷ Christinei, dublura ei perfectă, demonică, copilul purtător de forțe malefice creată de moartă cu un scop anume: acela de a trăi prin ea și de a-și manifesta dorințele ei ascunse. Simina e doar un spectru, o unealtă a Christinei pe care o trădează adesea ochii: „ochii îi sticliră drăcește și zâmbetul biruitor îi luminează fața întreagă”. (2006: 67) Fața ei palidă este aidoma feței „de sidef a Christinei”, iar ochii îi sunt „turburi, sticloși”.

Când Egor o amenință că-i va deveni cumnată în curând, ea schimbă registrul și pare, dintr-o dată, intimidată, dar își revine repede când simte prezența Christinei. Egor își pierde firea și o bruschează, iar „fetița se cutremură. Se făcuse parcă mai palidă și-și strângea buzele. Dar cum îi dote drumul din strânsoare, își reveni. Privi din nou peste umărul lui Egor, privi fascinată, fericită”. (2006: 68) Ea nu acceptă vesiunea lui Egor conform căreia toate întâmplările sunt niște năluciri, vorbește provocator și are în ținuta sa „o nesfârșită demnitate” (2006: 68), însă atunci când Egor o amenință că o va ucide dacă Sandei i se va întâmpla ceva, ea disimulează atât de bine încât nu lasă să se întrevadă nicio umbră de spaimă ca și cum n-ar fi înțeleas aluzia: „— Am să-i spun asta Sandei, nu mamei, vorbi răspicat Simina. Am să-i spun că nu înțeleg ce aveți cu mine!...” (2006: 69) Egor suportă cu greu rezistența Siminei când aceasta încearcă să-și smulgă brațul din strânsoarea lui și încearcă o doză de sadism „înfigându-și degetele în carnea ei moale, crudă, drăcească. Fata își mușcă buzele de durere, dar nicio lacrimă nu-i umezi ochii ei reci, metalici”. (2006: 69) Egor continua cu amenințări din ce în ce mai crude la adresa ei (sau poate la adresa Christinei), însă dintr-o dată simte o durere violentă în brațul drept și apoi o lipsă de vlagă acută, o stare de leșin în care, în mod ciudat, percepe un singur lucru: feminitatea Siminei. Astfel, el vede cum „Simina se scutură, își presează pliurile rochiței și își freacă brațul în care degetele lui își lăsaseră urmele. O văzu de asemenea cum își piaptână cu palma părul, își aranjează buclele și-și prinde o copcă ascunsă, care îi sărise pe drum. Simina făcu toate acestea fără să-l privească. Nici măcar nu se grăbea; parcă el nici n-ar mai fi existat. Porni spre casă cu pasul zvelt, dezghețat, și totuși de o nobilă grație” (2006: 69) ca și cum ar fi fost sub protecția cuiva numai de ea știut. Acestă grație a Siminei este un atribut al feminității ei, precoce și neînțeleasă decât prin prisma legăturii ei cu domnișoara Christina. Atât grația, cât și zâmbetul sunt accesorii ale feminității Siminei/ Christinei. Când doctorul care venise s-o consulte pe Sanda își exprimă dorința de a merge la vânătoare, Simina se arată deodată foarte interesată de acest sport sângeros: „aș vrea atât de mult să vânez și eu o dată sau măcar să văd...” (2006: 93), însă elanul ei este curmat brusc de Egor care descurajează participarea ei la vânătoare pomenind cu subînțeles de moarte și sânge, fapt care conferă privirilor ei „grave și strivitoare” o încărcătură ironică, intimidantă în contradicție cu chipul ei angelic. Simina este ea însăși o contradicție și o enigmă damnată, o păpușă manevrată de domnișoara Christina. Scena în care Simina îi

¹⁶ *Ibidem*, p. 111.

¹⁷ doppelganger – un fel de fantomă sau umbră a cuiva, o dublură aflată în viață a unei persoane decedate.

întinde cursa lui Egor dezvăluie adevărata fața a fetei. Deși cu părul „moale, parfumat, cald” (2006: 101), alintându-se la atingerea lui Egor, Simina nu e decât o ființă prefăcută, minciuna fiind caracteristica ei principală. Îi vorbește frumos lui Egor rugându-l să coboare în pivniță și s-o ajute să aleagă sticla de borviz pentru doamna Moscu, ademenindu-l în cursa pregătită. Îl privește în ochi disprețuitoare, fapt care îi alungă lui Egor bănuielele și, pentru o clipă, chiar se îndoiește de intențiile malefice ale Siminei. Dar, odată ajunși în pivniță, Simina se metamorfozează din nou. Nu mai e ea însăși, atât râsul, cât și glasul erau schimbate, avea acum „un glas poruncitor, senzual, feminin” (2006: 102) și, mai ales, disprețuitor. Îl provoacă pe Egor ofrindu-i o șansă de a părăsi pivnița, dar numai în aparență, căci ea avea în plan să-l seducă și, ca urmare, Egor e stăpânit de o „poftă nebunească, bestială” și singurul element real părea doar „glasul fermecat al Siminei”. (2006: 102) Simina știe tot, vede tot, înțelege mai mult decât lasă să se vadă. Îi tulbură mințile lui Egor, nu-i e frică de el, știe că deține puterile Christinei având în plus și propriile ei puteri vrăjitoarești. Profită de disperarea și frica care puseseră stăpânire pe mintea și sufletul lui Egor și reușește să-l subjuge. Perversitatea Siminei este inimaginabilă: „... Să mă săruți unde vreau eu!... Îi cuprinse repede gura, înfigându-și dinții în buze. Egor simți o neînchipuită, cerească și sfântă dezmierdare în carnea lui întreagă. Își plecă fruntea pe spate, abandonându-se sărutării aceleia de sânge și miere. Fetița îi strivise buzele, rănindu-le. Trupul ei necopt se păstrase rece, zvelt, proaspăt. Când simțise sângele, Simina îl culese însetată”. (2006: 104) Pentru un copil de nouă ani, revolta sa e de-a dreptul deplasată și cinică: „— Nu-mi place, Egor. Nu știi să săruți!... Ești un prost!...” (2006: 104) Iar apoi dă dovadă de o atitudine umilitoare: îi poruncește lui Egor să-i sărute pantoful stabilind între ei o relație clară de stăpână – vasal. Însă nimic nu prevestește sadismul și cruzimea bestială de care e capabilă Simina: ea ar vrea să-l bată cu biciul, lacrimile lui o enervează, îi poruncește să se dezbrace, întreaga sa atitudine este disprețuitoare și dezlănțuie un adevărat iad. „Mirosul sângelui exasperase pe Simina. Se apropie de pieptul bărbatului și începu să zgârie, să muște. Cu cât răzbea mai adânc durerea în carne, cu atât era mai dulce unghia sau gura Siminei. (...) Zgârieturile ei erau acum înfuriate, năprasnice.” (2006: 104) Episodul acesta sado-masochist din pivniță reprezintă momentul păcatului, un act corupt pe care mintea lui Egor nu îl poate înțelege, dar pe care, totuși, îl acceptă ca atare: un secret între el și Simina sau între el și întuneric într-un spațiu saturnian. Iubirea vampirică a Siminei capătă consistență în acest episod, „este limpede că prin ea *poruncește* Christina, personajul supranatural, dar ea tinde să-și asume o parte din beneficiile acestei operații. O iubește și o ascultă pe mătușa care-i vorbește în vis, dar, ca o vestală duplicitară, întreține și corupe religia zeului pe care îl slujește”¹⁸. Simina, deși supusă fidelă a Christinei, acționează atât sub influența acesteia, cât și a propriilor porniri imprevizibile; e capabilă să stârnească o furtună erotică prin feminitatea ei perversă, senzuală și nefirească pentru vârsta ei, dar care e impulsionată de gustul sângelui. Mult prea matură, dar și „călăuzită” de spiritul Christinei, Simina are atribute neobișnuite: râsul sarcastic, privirea batjocoritoare, vocea poruncitoare, comportamentul rece și calculat, glasul care „venea din altă parte”. Ea e când fetița cea drăguță, când „o umbră îmbrăcată în alb”, are o personalitate duală și dă dovadă de un calm desăvârșit în situații disperate: vine în camera Sandei așteptându-se să o găsească moartă, îi verifică respirația fără nicio urmă de teamă, evident îl minte pe Nazarie gonindu-l din cameră; planul ei și al domnișoarei Christina este acela de a o vedea pe

¹⁸ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 115.

Sanda scoasă din ecuație, căci ea reprezintă un obstacol în atingerea fericirii Christinei. Ca urmare, Simina deschide fereastra în noaptea prevestitoare de pericole. Ea devine astfel un agent al morții pe tărâmul celor vii unde Sanda se lupta să supraviețuiască..

Răul se întruchipează în domnișoara Christina, dar și în Simina. Spiritul răului și al întunericului, generator de fantasme se manifestă sub diferite înfățișări: spectre, zburători feminini, fluturi de noapte, *celălalt* sau gheara care înspăimântă deopotrivă pe doctor și pe domnul Nazarie. Simina „nu doar exhibă pretimpuriu forțe monstruoase, dar stăpânește cu autoritate și subconștientul celorlalți”¹⁹. Ea, deși copilă fiind, deține o parte din forțele întunecate cu care se joacă afectând viața celor din jur; ea se afundă în acest joc tot mai tare lăsând loc răului să se disperseze în sufletul și conștiința sa. Într-un anumit fel, Simina amintește de personajele lui William Golding din *Împăratul muștelor* și de concepția acestuia conform căreia germenii răului sălășluiesc chiar și în copii. Puterile ei magice se concretizează în vraja „aromitoare” asupra domnului Nazarie în timp ce o aștepta pe Christina, însă aceste puteri apun o dată cu uciderea strigoiului și atunci disperarea vrăjitoarei atinge cote maxime: „Fetița întoarse capul și-l privi fără uimire, ca și cum nu l-ar fi recunoscut. Nu-i răspunse. Rămase tot atât de aproape pe pământul pe care îl scormonise zadarnic cu unghiile, de care își lipise cu atâta încordare urechea, așteptând. Măinile îi erau însângerate, pulpele murdare, rochia pătată cu câteva frunze, pe care le strivise în alergare, în desele ei alunecări din noapte”. (2006: 156) Simina trăiește fizic agonia vampirului care se transferă asupra ei: „Ochii ei păreau de sticlă și-l priveau rătăciți. Își mușcase buzele până la sânge. (...) Fetița îl privea aiurită. Începu să se zbată în brațele profesorului. (...) Simina se înfioră. Trupul i se înțepenise brusc în brațele d-lui Nazarie și pupilele i se răsturnaseră pe frunte”. (2006: 157)

Simina, în contextul nuvelei *Domnișoara Christina*, este un personaj remarcabil: nu numai că ea este agentul de legătură dintre două dimensiuni, dar, mai mult, ea este „un personaj inedit în schema simbolică (eminesciană) de la care pornește Eliade. Ea joacă rolul de intermediar în această experiență. Între Hyperion și Cătălina se insinuează mica perversă care, prin imaginația ei concupiscentă, deschide calea spre revelația mitului, dar, într-o mare măsură, îl și compromite”²⁰.

Simina este cumva în relații nefirești cu toți ai casei: În relația cu sora ei, Sanda, Simina se dovedește în aparență îngrijorată de starea ei de sănătate, însă, în realitate se bucură că va scăpa de ea. În relație cu mama sa, doamna Moscu, Simina dă dovadă, tot în aparență, de supunere și ascultare, însă ea e conștientă că doamna Moscu nu i se poate opune, nu cu adevărat pentru că ea e cea mai puternică. Relația ei cu doamna Moscu, cu Sanda și cu doica este de esență vampirică și nicidecum una umană. „Amestecul vârstelor (copil – femeie și bătrâna cu poftă tinerești) le caracterizează deopotrivă pe copilă și pe doica ei, legate printr-o relație vampirică...”²¹ Singura dovadă de supunere a Siminei este față de domnișoara Christina, dar nici față de aceasta supunerea ei nu este totală, este, așadar, un personaj rebel care are ca trăsături fundamentale apartenența la vrăjitorie și caracterul dual, înșelător. Simina e un personaj-capcană, personaj-dublură, personaj-surogat. Dacă ar fi să o încadrăm pe Simina, deși iese din sfera arhetipurilor concrete, cel mai probabil că am vedea-o ca pe un arhetip

¹⁹ Alexandru Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978, p. 112.

²⁰ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 114 – 115.

²¹ Paul Cernat, *op. cit.*, p. 283.

afroditico-malefic, căci, deși prea tânără pentru a avea preocupări erotice, acestea nu-i sunt deloc străine. Totodată ea poate fi un arhetip al zeiței Maya, zeița magiei, deși are și trăsături din Circe și Calypso.

Sanda Moscu este cel de-al treilea spectru al domnișoarei Christina, „singura prezență feminină pură”²² care încearcă să mențină o balanță echilibrată în familia Moscu. Corpul ei e, mai ales, slăbit și silit să lupte pentru supraviețuire. Și ea e o ființă contradictorie: una spune și alta gândește, iar comportamentul ei se schimbă adesea. Ea reprezintă spectrul cel mai slab al domnișoarei Christina, e sursa ei principală de hrană și de existență, o altă marionetă în mâinile moartei care îi controlează viața. Atunci când Simina încearcă pentru prima dată să o introducă pe Christina în discuție, Sanda este cea care intervine în discuție și o pune la locul ei: „— De ce nu te-astâmperi”? (2006: 19) reproșându-i că ea crede încă în „basme și năzbâții” de-ale doicii. Zâmbetul Sandei este oarecum „disprețuitor și indiferent” față de sora sa, ca și cum ar fi considerat-o naivă. În primele zile Egor nu-i înțelege comportamentul. Își amintește cât de diferită e Sanda cea de-acum față de ființa pe care o întâlnise la București; atunci o găsisese frivolă și îndrăzneată, iar acum ea se dovedește a fi o ființă temătoare, îngândurată, adesea palidă și, totuși, feminitatea ei era ispititoare, căci, în ochii lui, Sanda era „în orice caz superbă”. (2006: 20) Adesea în confruntările cu Simina, Sanda o acuză pe cea din urmă că este mincinoasă (mai ales în ceea ce privește relatările Siminei despre visele sale cu „tanti Christina”), își mușcă buzele sau zâmbește batjocoritor. Singurul element real care o ține în viață este Egor: „Îl văzu atunci pentru prima dată, pe Egor și un val fierbinte de dragoste o pătrunse. Ce bine că nu era singură, că e alături de ea cineva care ar putea-o iubi, ar putea-o ajuta”. (2006: 37) Ea se agață de iubirea pentru Egor ca de ultima ei speranță de a scăpa de sub „vraja” Christinei. El este salvatorul ei, Dumnezeu ei suprem, binecuvântarea zilelor ei. Toate personajele feminine din *Domnișoara Christina* par a fi îndrăgostite de personajul absent; ele vorbesc mereu despre ea cu dragoste, emoție și apreciere, de aceea Egor încearcă să le găsească mereu scuze gândindu-se că sunt excesiv de sensibile: „E un lucru frumos ce face Sanda; dragostea și orgoliul ei pentru mătușa Christina e un lucru splendid”. (2006: 39)

Atunci când doamna Moscu își exprimă dorința de a rămâne cu Simina în odaie, Sanda aprobă zâmbind cu înțeles ca și cum între ele ar fi existat o anumită complicitate: „— Mai ales cu ea, zâmbi Sanda”. Este un acord tacit între cele trei spectre ale Christinei, iar în acest triumphi nimeni altcineva nu are acces. Părăsind încăperea, Sanda își schimbă brusc dispoziția și devine „din nou domnișoara capricioasă și disponibilă”. (2006: 42) Pe parcursul nuvelei Sanda devine din ce în ce mai apatică. E victima vampirizată datorită geloziei domnișoarei Christina care îl vrea pe Egor doar pentru ea. Se „îmbolnăvește” brusc, devine tristă și lipsită de puteri. Când o vizitează Egor, în cameră se simțea „un miros feminin, prea intim, prea cald. Mirosea a sânge”. (2006: 64) Sanda îi cere ajutor lui Egor: „— Să nu mă lași, Egor, șopti ea înfierbântat, să nu mă lași singură. Numai tu mă poți scăpa în casa asta...” (2006: 65), dar nu are curajul să-i mărturisească adevărata ei dramă. Ea amână mereu momentul în care să-i dezvăluie adevărul lui Egor, poate din precauție la început sau poate din teama că el nu ar putea înțelege și ar părăsi-o. Și, totuși, din atitudinea ei Egor înțelege mai mult decât lasă să se vadă: „glasul și cuvintele Sandei deșteptară în sufletul lui o furie încăpățânată de risc, de a înfrunta primejdia. Și un început de aventură stranie, drăcească – de care îi era teamă, dar care îl atrăgea totuși, ca un fruct necunoscut, otrăvit”. (2006: 66)

Când doamna Moscu îi recită versuri „cu înțeles” din *Luceafărul*, Sanda începe să se simtă din ce în ce mai rău; părea că i se scurge viața o dată cu sângele din organism. Devine istovită, palidă, cu „ochii aceia adânciți nefiresc în orbite, pielea prea rece și trădând totuși o febră mocnită în adâncuri”. (2006: 72) Egor se oferă să meargă după doctor, dar ea îl oprește, știe că e o „boală veche” care a recidivat (mai trecuse doar de-atâtea ori prin această stare) și e încrezătoare că își va reveni. De aceea

²²*Ibidem*, p. 9.

ea știe că nu are nevoie de doctor. Boala ei era mai presus de înțelegerea unui doctor: era victima Christinei. În timp ce doamna Moscu este „lovită” de un nou acces de entuziasm și își amintește „cele mai frumoase versuri din *Luceafărul*”, Sanda începe să tremure și are loc un schimb de informații între ea și Egor prin contact vizual: „se uita fix, înspăimântată, în ochii lui” (2006: 73), iar Egor „simțea însă tot ce *știa*, tot ce vedea Sanda dincolo de umerii lui, înapoia lui. Nu voia să se întoarcă, nu cumva să rupă firul acelor priviri îngrozite și paralizante”. (2006: 72) Acest transfer de informații prin intermediul contactului vizual este specific vampirilor care dispun de această trăsătură care le oferă posibilitatea de a comunica telepatic cu alte ființe. Doamna Moscu o coboară pe Sanda aproape forțat din pat; deși ea nu se simte în stare să-și însoțească mama, face acest efort în numele iubirii pe care i-o poartă: „asta o fac pentru mama, știi...” (2006: 75), iar când Egor e mușcat de un țânțar, ea se îngrijorează văzând pata de sânge – știe că Egor e în pericol și-l trimite să-și ia pastila de chinină. La refuzul lui categoric, Sanda îi adresează cuvintele pe care le auzise cândva din gura Christinei: „— Fii fără teamă, dragostea mea...” cutremurând în sufletul lui clipele petrecute cu „vampirul”. Și în sufletul Sandei se dă o luptă: aceea de a-i fi credincioasă Christinei (de a accepta să-și ofere sufletul și trupul Christinei) și aceea de a-l avea pe Egor pentru ea. Dar Egor știe că nu e ea cea care îi vorbește, ci cealaltă. În camera Sandei se petrec în continuare lucruri ciudate: se face din ce în ce mai frig, un frig artificial ca sufletul Christinei, țânțarii roiau în jurul lui Nazarie, Sanda începe să se împotrivescă brațelor lui Egor. Știe că trebuie să iasă afară, să plătească prețul sângelui: „— Trebuie neapărat să mă duc, se apăra ea somnoroasă. O fac pentru mama, ți-am spus. N-a mai rămas nimic altceva prin curte... și passerile, și vitele, și câinii!...” (2006: 77) Ea cunoaște pericolul ce o paște, de aceea disperarea ei este din ce în ce mai mare: „— Dă-mi drumul, Egor, se rugă din nou Sanda pierdută. Are să fie mai rău altminteri... Nu mă mai fac bine altminteri...” (2006: 77) Mai târziu Sanda alege să mintă cu disperare alegând să păstreze secretul întunecat doar pentru ea: ea este ființa cu care se hrănește domnișoara Christina, sursa de hrană și de putere a vampirului. Nu are curaj să spună adevărul, îi e frică de adevăr, îi e frică de domnișoara Christina, îi e frică și de iubirea lui Egor pe care o dorește, dar pentru care nu luptă prea mult. Uneori are momente în care pare că este pe punctul de a se destăinui: „îl privi o clipă în ochi, ca și când ar fi fost gata să-i dezvăluie o taină, dar își cuprinse din nou capul în palme istovită” (2006: 81) pentru ca apoi să renunțe: „— Nu pot să spun, plânse fata, nu pot să spun!...” (2006: 82) În definitiv, toate personajele romanului cunosc secretul, doar că nu au curajul de a-l spune cu voce tare. Evident, Sanda își dădea seama că este o victimă a Christinei și îi era teamă pentru viața ei, dar, pe de altă parte, nu putea risca să-și „supere” mătușa. Riscul ar fi fost oricum inutil din moment ce Sanda nu dispunea de forță supranaturală a Christinei. Chiar după ce și-a mărturisit teama, Sanda continuă să-l mintă pe Egor în legătură cu apariția Christinei. Stările ei sunt ambigue: când e îndrăgostită, când îi e teamă pentru această dragoste primită ca un dar nesperat: „Fata îl privi lung, cu nesfârșită dragoste. Părea că îi este teamă de fericirea aceasta prea mare, cu care nu mai știe ce să facă, pe care o primise prea târziu”. (2006: 95) Are, totuși, curajul de a-și recunoaște iubirea pentru Egor mărturisindu-i că îi e teamă pentru el. Momentul logodnei e oarecum impus de situația în care sunt surprinși: singuri în camera Sandei, cu ușa încuiată, compromiși în fața doamnei Moscu și a Siminei. El îi impune Sandei logodna, dar acest lucru nu pare s-o deranjeze. Însă, în timp ce starea Sandei devine tot mai incertă, Egor vânează himere și vrăjitoare; el practic o abandonează pe Sanda și se abandonează și pe sine. Sanda e atât victima Christinei, cât și a Siminei și a doamnei Moscu. Cele din urmă par a nu avea niciun sentiment familiar față de ființa aceasta slabă și nevinovată căreia nu-i făcea nicio plăcere să ucidă animale și nici să se hrănească asemenea mamei și surorii ei, cu sânge nevinovat. Însă ea nu dispune de suficientă forță fizică și nici mentală pentru a o refuza pe doamna Moscu sau pe domnișoara Christina, așa că participă forțat la vânătoarea aceasta crudă care îi face mai mult rău decât o ajută. Egor o găsește pe marginea ferestrei, aceasta fiind, de fapt, ultima dată când o mai vede în viață. Sanda se aruncă în gol într-un gest de disperare care, însă, nu este al ei, ci al unei păpuși de porțelan controlată de răzbunătoarea Christina. Sanda rămâne în nesimțire undeva la hotarul

dintre viață și moarte. Abia când bătrâna îi descântă de strigoi, Sanda „parcă se auzi chemată din adâncul somnului ei, căci se răsuci în pat, zbatându-se. Bătrâna îi apucă mâna și i-o strivi de muchia rece a unui cuțit. Fata începu să geamă”. (2006: 151) Numai atunci când Egor ucide strigoiul, Sanda își găsește cu adevărat liniștea în... veșnicie, iar „moartea ei anunță dizolvarea unui mister instituit și regenerarea universului în care se instalase”²³. Sanda e un personaj aparte, ea nu are nimic drăcesc în ea; chiar spectru fiind, nu tânjește după sânge, ba chiar îl respinge. Face totul din devotament, încearcă să stăpânească răul implantat în ea de domnișoara Christina, dar nu are o fire decizională, se complăce până la urmă în situația de victimă și își asumă acest rol. Feminitatea ei nu este la fel de puternică în comparație cu cea a domnișoarei Christina sau a Siminei, de aceea ea nu reușește să se dăruiască total, „nu-i poate oferi lui Egor fascinația feminității, așa cum o face Christina”²⁴ și, nereușind acest lucru, nu va fi nici ea altceva decât un înger căzut. Sanda este un amestec de arhetipuri: câteva trăsături specifice arhetipului demetric (femeie pământeană, construită pentru a avea o viață domestică) și câteva trăsături specifice arhetipului afroditic (frumusețe, dragoste), și totuși nu reprezintă concret niciunul dintre cele două.

Doica este un alt spectru al domnișoarei Christina, apropiată a Siminei, o femeie „fără vârstă”, cu un „mers straniu” ca și cum „s-ar fi trudit o viață întreagă să calce ca o șchioapă și acum ar încerca să meargă firesc. Se lovea câteodată de mobile, fără să simtă. Capul îi era aproape în întregime acoperit de tulpă. I se vedea nasul lat, stâlcit și alb. I se vedea gura ca o rană degerată, albăstrie, scămoasă. Doica ținea neconținut ochii în pământ”. (2006: 79) Figura ei este respingătoare, nu are nimic feminin în ea, e, mai degrabă, o babă ciudată. Egor află de la doică un lucru straniu: nu ea o învață pe Simina basmele urâte, ci Simina o învață pe ea. Glasul ei este „mat, făcut parcă din mai multe bucăți”. (2006: 80) În mintea lui Egor, glasul doicii părea a-i aminti de glasul unei babe, vânzătoare de găini dintr-o piesă de teatru, dar vocea și ochii ei nu semănau cu nimic. Ochii îi erau „de un albastru putred, pe care îi ținea neconținut în jos, ficși și umezi. Ochii unei oarbe, s-ar fi spus, dacă doica și-ar fi purtat capul ridicat și țepăn”. (2006: 80) Poziția nefirească a capului sugerează faptul că ascunde ceva. Ea știe anumite lucruri și ascunde altele; e vicleană și are un rânjel suspect pe față care s-ar fi vrut a fi un zâmbet. Șochează privirile ei înfometate de dorință, nepotrivite cu vârsta și statutul ei. Ochii ei aveau o strălucire „înfundată, dospită, care trăda o dezgustătoare poftă de femeie”. (2006: 81) Egor e cuprins de scârbă și rușine simțindu-se „despuat și lins de privirile lihnite ale femeii” (2006: 81), căci în ea e închistat un demon dominat de pofte erotice. Ochii ei sugerează mai degrabă „tentația și damnarea ca «ochi ai dracului»”²⁵. Doica e o apariție stranie; ea îi dă fiori lui Egor care „avea senzația penibilă și nelămurită că-și bate joc de el, că se-nțelege din ochi cu Simina, că amândouă știu tot ce se întâmplă în visurile lui...” (2006: 94) Ea e o ființă infirmă prin înfățișare; chiar dacă aparține unei zone solare, diurne, are și o întunecime proprie care o învăluie și-i conferă un aer misterios, e „întunecata doică” ale cărei apariții au menirea de a tulbura liniștea celor din jur prin teroarea pe care o răspândește.

Doica nu are nimic matern și luminos în ea, mai mult, are accese de nebunie și este și ea un personaj pe cât de dubios, pe atât de malefic care aduce un plus de mister întregii atmosfere de la Bălănoaia. E un personaj episodic, prea puțin conturat, posibil cu puteri de vrăjitoare, căci cunoaște și ea tot felul de povești despre și cu domnișoara Christina, însă nu are un statut precis în construcția narativă. Ea se află într-o relație vampirică de complicitate cu Simina și doamna Moscu (indubitabil și cu domnișoara Christina), un alt personaj-surogat în care domnișoara Christina se întrupează uneori.

BIBLIOGRAPHY:

²³ Felicia Gherghina, *op. cit.*, p. 72.

²⁴ *Ibidem*, p.72.

²⁵ Corin Braga, *op. cit.*, p.138.

- Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007.
- Cernat, Paul, *Domnișoara Christina și spectrele lui Mircea Eliade*, în *Prefață la Domnișoara Christina*, Editura Tana, Mușătești, 2007.
- Cernat, Paul, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Editura Art, București, 2009.
- Craia, Sultana, *Îngeri, demoni și muieri*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2009.
- Eliade, Mircea, *Domnișoara Christina*, București, Editura Humanitas, 2006.
- Gherghina, Felicia, *Tipologia feminină în opera literară a lui Mircea Eliade*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2007.
- Protopopescu, Alexandru, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978
- Pop, Ion, *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I (A – D), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1998.
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, București, Editura Demiurg, [s. a.]

BETWEEN LIFE AND BOOKS – N. STEINHARDT

Claudia Crețu (Vașloban), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: N. Steinhardt's essayistic volume continues as suggestive Between life and books. Why say the suggestive title? Because N. Steinhardt, his whole life was lived between books. Life and formed a complete indestructible books which, together with faith in God, gave him a sense of who will become the model for many occasions for generations. The two entities raised, life - books, become instruments of a reading of a mutual decoding: life is a tool for reading the book, and the book, in turn, becomes a special lens through which both the author and reader: read, understood the existence

Keywords: book, reading, decoding, generations, sense

Eseistica lui N. Steinhardt continuă cu volumul cu titlu sugestiv *Între viață și cărți*. De ce spunem cu titlu sugestiv? Pentru că N. Steinhardt întreaga sa viață și-a petrecut-o între cărți. Viața și cărțile formau un tot indestructibil care, alături de credința în Dumnezeu, îi dădeau un rost celui care va deveni model pentru mai multe rânduri de generații. Astfel, cele două entități aduse în discuție, *viață – cărți*, devin instrumente ale unei lecturi, ale unei decodări reciproce: viața este un instrument de lectură a cărții, iar cartea, la rândul ei, devine o lentilă specială cu ajutorul căreia deopotrivă autorul și cititorul „citesc, interpretează existența”¹.

G. Ardeleanu consideră acest volum un „re-debut” al eseistului, datorită faptului că o bună perioadă de timp, el lipsește din viața publicistică, această lipsă datorându-se anilor de închisoare, anilor de „muncă de debandeur” din fabrica *Stăruința*, apoi unui grav accident de circulație, dar și confiscării *Jurnalului fericirii* de către securitate.

În acest volum sunt tratate subiecte diverse, acest lucru dovedește ceea ce G. Ardeleanu spunea în studiul introductiv al volumului *Un european: N. Steinhardt*: „Ceea ce frapează în toate cazurile este hedonismul lecturii, bulimia conexiunilor și, de multe ori nonconformismul interpretării”².

Am ales, pentru demersul nostru, clasificarea eseurilor în funcție de autori, astfel: eseuri care tratează opere ale unor scriitori din literatura română și eseuri care tratează opere ale scriitorilor din literatura universală. În ceea ce privește autorii literaturii române, N. Steinhardt se oprește asupra lui Cezar Petrescu, Artur Enășescu, N. Iorga, Camil Petrescu, I.Al.Brătescu-Voinești, Mateiu I. Caragiale, Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, Ion Caraion, Eugen Lovinescu, Mihail Dragomirescu, Alexandru Monciu- Sudinschi, G. Călinescu, Mihail Sadoveanu, însă nu îi delimitează de ceilalți, ci dimpotrivă apar acele conexiuni inedite atât de specifice lui N. Steinhardt.

Încă o dovadă a hedonismului lecturii este faptul că eseistul nu scrie în ordinea cronologică a autorilor, ci în ordinea lecturii sale sau într-o ordine aleatorie. Am remarcat și în *Secretul Scrisorii pierdute* atenția deosebită acordată de N. Steinhardt fenomenului românesc, românismului. O astfel de temă traversează și eseurile despre scriitorii români, astfel „el ne

¹ N. Steinhardt, *Între viață și cărți*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, referințe critice și indici de George Ardeleanu. Repere biobibliografice de Virgil Bulat, Iași, Mănăstirea Rohia, Editura Polirom, 2010, p. 25.

²*Ibidem*, p. 22.

invită să vedem însă acea față a realului care, în spiritualitatea românească rezuma lumina, o deschide pentru a ne bucura de trăirile ei”³.

N. Steinhardt își începe pledoaria cu Cezar Petrescu despre romanul *Întunecare*. Aici, după ce face o prezentare a autorului, face descrierea terasei cazinoului de la Constanța: „era o adevărată *imago mundi* a societății dinainte de războiul pentru întregire: nu un simplu loc monden, un oarecare perimetru de eleganță și ostentație, un restrâns și intens spațiu rezervat aristocraticelor pretenții ale unor inși care în parte nu reprezentau decât o protipendadă, nu un colț de trecătoare amăgire serală pentru amatori de evadare din cotidian în lux, ci cu totul altceva: încercare de făurire a unei feerii; chintesență de «port la răsărit»; promotoriu al unei capitale însetate de rafinament și dornică, estival măcar, să-și întindă pseudopodele până la răcoarea mării; pardosit (fie și nemozaicat) teren cu drept de a-și revendica partea la clironomia unui străvechi legat elin(...)”⁴.

Se remarcă aici, alături de prezentarea unui spațiu mirific constănțean, încărcată de cuvinte cu efect de superlativ: „*iamgo mundi*”, „feerie”, „chintesență”, „capitală însetată de rafinament”, asemănarea cu opera lui Proust, prima dintr-un lung și paradoxal sir de analogii. De asemenea, se mai poate observa una din principalele caracteristici ale scrierilor lui N. Steinhardt, amintită și mai sus, aceea de a alege dintr-o carte citită doar pasajul, fragmentul care i-a plăcut în mod deosebit, și, chiar dacă respectiva carte nu avea o importanță deosebită, prin fragmentul ales îi anula părțile negative punându-o într-o altă lumină, cu toate că, de multe ori, revine „cu picioarele pe pământ” și ne readuce în vizor realitatea. La fel se întâmplă și în cazul romanului *Înserare* de Cezar Petrescu: „e firesc, așadar, ca bezna, primejdiile și moartea să împresoare această mică insulă a luxului, iluziei și desfătării în bucuriile omenești cele mai simple”⁵.

De bucuriile lumesti cele mai simple se leagă și următorul „personaj”, Artur Enășescu a cărui vină „nu este că a dus o viață boemă, ci că și-a tratat opera cu dezinteresare boemă, că a dat modului de viață mai multă însemnătate decât creației, că a socotit mai de preț eul lui decât opera lui; cu alte cuvinte că a avut o concepție filistină despre viață”⁶.

Nu același mod de a trăi îl avea N. Iorga, al cărui portret N. Steinhardt îl face tot la superlativ, însă partea cea mai importantă este cea în care se face legătura dintre iorga și poporul român: „pământului pe care s-a născut și neamului din care făcea parte li s-a dăruit fără acele precupețiri, acele drămuite rezerve, acele luări de poziții – grijulii și cu miros de tarabă – ale firilor avare; precu zeii lui Homer luau partea unora sau altora din eroi, așa se declarase el odată pentru totdeauna și numai de la punctul de fierbere în sus pentru poporul care începând cu înfrângerea dacilor în pădurile străbune avea să fie atât de puțin alintat de istorie”⁷.

Un alt personaj al eseurilor lui N. Steinhardt este Camil Petrescu, cel care a făcut trecerea de la mediul rural la cel urban, prezentat aici în opoziție cu Ionel Teodoreanu. Diametral opuși, cei doi au totuși un punct comun, și anume sufletul românesc. Unul oferea „Bucureștii – inteligenții, efortului, pasiunilor colorate intelectual”, iar celălalt „Medelenii visărilor, amintirilor, înduioșărilor”⁸, reprezentând fiecare în felul său „trăsăturile cele mai

³Apud Virgil Ierunca, *Referințe critice*, în N. Steinhardt, *Între viață și cărți*, ed. cit., p. 449.

⁴N. Steinhardt, *op. cit.*, p. 52.

⁵*Ibidem*, p. 53.

⁶*Ibidem*, p. 57.

⁷*Ibidem*, p. 70.

⁸*Ibidem*, p. 74.

originale ale caracterului românesc de pe întregul cuprinsul țării, atât de frumos și de percutant denumit spațiul mioritic”⁹.

Tocmai acest spațiu mioritic îl determină și pe călătorul din gara cea mică, întunecoasă și tristă din *Întuneric și lumină* de I. Al. Brătescu-Voinești să nu regrete trecerea rapidă a strălucitorului expres, astfel încât: „vârtejul bolidului pe șine – purtător de bogății, vise și puteri – nu smulge și nu surpă vraja locurilor acelora supuse unor viteze lente și umile: sunt și mai îndrăgite”¹⁰.

Spațiul românesc poate nu ar fi la fel fără bunătatea de care dă dovadă poporul român, fără respectul care îl caracterizează. Acest fapt este subliniat și în eseu dedicat lui Mateiu I. Caragiale și operei sale *Craii de Curtea – Veche*, al cărei secret se poate desluși „în scena întâlnirii eroului cu Pantazi, seara în Cișmigiu, pe podul cel mare, și în acel «domnule» care întrerupe, taie, cenzurează înflăcărata poetică frază despre frumos. Nu-i decât un singur cuvânt care spune însă totul și relevă înseși caracteristicile poporului căruia aparține autorul”¹¹. N. Steinhardt ne oferă, de asemenea, și explicația: „acest precis, pământesc și prea uman vocativ, care nu lasă imaginația și suflul verbal să o ia razna, dovedește neîncetata putere de cumpănire și echilibru fundamental al românismului”¹².

Revenirea la I. Al. Brătescu – Voinești nu este una întâmplătoare. Dacă în primul eseu dedicat lui, strălucitorul expres nu luat cu el gândurile călătorului ce aștepta în gară și nu îl făcea să uite faptul că are aici un loc mirific, în eseu *Călătorului îi șade bine cu drumul*, Steinhardt scoate în evidență o altă caracteristică specifică poporului român, și anume bucuria de a împărți cu cel de lângă tine și binele și răul, astfel „realizarea fericirii nu necesită negreșit împilarea ori înfrângerea celuilalt și nu se clădește pe scheme antagonice”¹³.

În acest volum, N. Steinhardt ne prezintă doar trei poeți români, și anume: Ion Gheorghe, Ioan Alexandru și Ion Caraion, o triadă de „Ioni” prin poezia cărora se trec în revistă trei „etape” ale poeziei românești, și anume: la Ion Gheorghe întâlnim o poezie țărănească care „implică tot procesul de prelucrare cultă a existențialului specific jumătății de-a doua a veacului XX”¹⁴, o poezie megalitică prezentă într-un „grai *proto* și *semper* românesc”¹⁵. Ioan Alexandru promovează o poezie a solemnității. Aceasta vine să dovedească faptul că „solemnitatea nu se cere neapărat osândită”¹⁶, dar nici că este un „gen recomandabil”, ci „e una din căile posibile care, uneori, dă rezultate excelente”¹⁷ ca și în cazul lui Ioan Alexandru. În Ion Caraion, N. Steinhardt vede un poet metafizic, asemenea lui John Donne, care „pornește de la disocierea suprarealistă a seriilor și imaginilor și a frazei clasice – și o menține -, dar trasează înapoia fragmentelor un foarte nevăzut fir ordonator și armonios, un suflu, un arierplan, care nu-i altceva decât o încercare de a ticlui”¹⁸. Astfel, „poezia lui Ion Caraion e o încercare de a reda o componentă a lumii pe care explozia suprarealistă a sfârâmat-o”¹⁹.

⁹*Ibidem*, p. 75.

¹⁰*Ibidem*, p. 119.

¹¹*Ibidem*, p. 138.

¹²*Ibidem*, p. 138.

¹³*Ibidem*, p. 147.

¹⁴*Ibidem*, p. 162.

¹⁵*Ibidem*, p. 163.

¹⁶*Ibidem*, p. 178.

¹⁷*Ibidem*, p. 178.

¹⁸*Ibidem*, p. 217.

¹⁹*Ibidem*, p. 218.

N. Steinhardt declară în mod constant că este un iubitor de poezie, și nu numai clasică, ci și modernă, în acest volum oprindu-se aici cu poezia românească, dar nu și cu autorii români. Eseistul își continuă periplul prin literatura română cu E. Lovinescu, despre *Istoria civilizației române moderne*, pe care o consideră „un valoros aport la ansamblul de genuri și sisteme ce pot fi denumite ale sincronismului”²⁰. În lui N. Steinhardt, E. Lovinescu este cel care ajunge la concluzia că „pentru a fi socotită valabilă și a putea nădăjdui că va dura, orice operă literară epică trebuie să fie cât mai obiectivă și mai urbană, iar orice operă literară lirică, în întregime desprinsă de elemente narrative, etice ori conceptuale”²¹. Pe baza acestor convingeri, eseistul ne prezintă diferențele dintre neotraditionalism și neoclasicism, dând exemple cât se poate de sugestive pentru fiecare.

Lui Mihail Dragomirescu, prin *Teoria capodoperei*, N. Steinhardt îi atribuie meritul de a fi înțeles că „faza codării (într-o operă, n.n.) este neapărat necesară și că nu poate fi evitată decât cu prețul renunțării la iscarea emoției artistice”²² și faptul că vedea opera „genială” ca fiind corespondentul datelor puse în evidență de analogiile cibernetice.

Prin G. Călinescu, eseistul se reîntoarce la motivul bucuriei pe care doar poporul român o știe trăi la intensitate maximă și doat în literatura română este atât de neasemuită. Și în *Cartea nunții* și în *Enigma Otiliei*, bucuria vieții nu e umbrită de micile aspecte care ar denota o atmosferă sumbră, astfel, aceste aspecte sunt mai puțin vizate la scrierile lui G. Călinescu. Cu toate că finalul din *Enigma Otiliei* nu este unul fericit, totuși „nimic nu le umbrește seninătatea, niciun element malign nu otrăvește văzduhul rotund”²³, iar totul „nu-i decât inexplicabilă bucurie, dragoste de viață și pace, o pace venind din străfunduri, nelegată de împrejurări și nici de rezultate”²⁴.

Dacă în primul eseu, despre Cezar Petrescu, se făcea analogia cu Proust, în ultimul eseu despre scriitorii literaturii române se face din nou analogia cu acesta. În *Zodia Cancerului* de Mihail Sadoveanu, Steinhardt găsește trei astfel de asemănări: „sentimentul evanescenței”, „desăvârșita și severa obiectivitate a scriitorului” și „lecția morală pe care o cuprinde”²⁵, iar concluzia pe care o pune în evidență eseistul este aceea că: „și Proust și Sadoveanu (în *Zodia Cancerului*) au înțeles dura lege a realității și au exemplificat-o. Arta, la amândoi, a devenit dezvăluitoare nu numai de frumos, ci și de adevăr”²⁶.

Proust, după numărul de eseuri pe care i le dedică, este unul dintre cei mai citați (recitați) autori din literatura universală. De altfel, primul eseu pe care îl publică în *Revista Fundațiilor Regale* îi este dedicat lui Proust și este și debutul pe care eseistul îl recunoaște ca fiind adevăratul său debut și nu volumul de parodii *În genul...tinerilor*, semnat sub pseudonimul Antisthius. În volumul de față, N. Steinhardt îi rezervă eseurile: *Marcel Proust, În căutarea timpului pierdut* și *Revenire la Proust*. În primul eseu, eseistul îl consideră pe Proust „drept psihologul prin excelență, drept expertul analizei subtile și omul firului tăiat – cu dar de prestidigitator – în patru”²⁷, cu toate că acesta nu făcuse psihologie sau analiză de conștiință la fel cu înaintașii săi, însă descoperă un nou mijloc de cercetare psihologică, în funcție de mediul social.

²⁰*Ibidem*, p. 263.

²¹*Ibidem*, p. 264.

²²*Ibidem*, p. 274.

²³*Ibidem*, p. 325.

²⁴*Ibidem*, p. 325.

²⁵*Ibidem*, p. 409.

²⁶*Ibidem*, p. 412.

²⁷*Ibidem*, p. 284.

Originalitatea operei lui Proust, în viziunea eseistului nostru, se bazează pe folosirea a două procedee îndrăgite: „metafora măreață” și comparația. Tot el le reproșează admiratorilor lui Proust, dar și criticii, faptul că nu au remarcat sau nu au pus în valoare și memorialistica societății prezentate de scriitorul francez, deoarece „scenele de observație, clare și indestructibile, sunt pietre de hotar și stâlpi susținători ai operei”²⁸. În al doilea eseu, *Revenire la Proust*, subliniază o latură mai puțin comentată a operei lui Marcel Proust, cea umoristică, prin faptul că „nu există volum, nu există subîmpărțire, aproape că nu există pagină în care să nu figureze o anecdotă, relatarea unei situații comice, observarea unei manii, a unui gest ridicol”²⁹.

Un alt scriitor francez ale cărui opere le tratează Steinhardt este André Gide, în eseul despre *Capulzanii* (și celelalte). El dezvăluie dubla personalitate a scriitorului cea de îndrumător prin declararea următoarelor îndemnuri: „te voi învăța ce este zelul fierbinte”, „făptuiește fără a judeca”³⁰, dar și cea de apărător al clasicismului „care nu șovăie să deosebească la această banalitate voită, supremația inteligenței asupra instinctului, modestia, rezerva(...), pudoarea care îl împiedică pe artist să-și dea drumul, care îl reține, îl silește să apară mai puțin emoționat decât e în realitate, astfel încât, spre deosebire de ceea ce se întâmplă cu autori romantici, aici gândul și emoția depășesc expresia verbală...”³¹. Îl consideră păstrător al tradiției, în momentul în care se referă la forma operei și a graiului și un ambițios prin dorința arzândă a lui Gide de a deveni romancier. Steinhardt nu îl vede un romancier înăscut, făcând comparația lui Gide cu Proust. Personajele lui Proust nu au un destin dinainte stabilit, pe când personajul central al romanului *Capulzanii* de Gide este chiar autorul însuși, care impresionează prin sentimentele și suferințele lui, iar celelalte personaje fiind „stăpânite” de autor.

Printre scriitorii francezi se înregistrează și Julien Benda care este apreciat, nu pentru lucrarea *Franța bizantină*, ci pentru afirmația „bunul cel mai de preț al omului este viața, bunul cel mai de preț al omului este libertatea”³² și este cât se poate de îndreptățit să fie de aceeași părere cu scriitorul francez, mai ales pentru că volumul apare în 1976 când Steinhardt trecuse deja prin închisoare.

Știm foarte bine că primul volum al lui Steinhardt, *În genul...tinerilor* este semnat Antisthius. Acest pseudonim este preluat de la scriitorul francez Jean de La Bruyère pe care îl vede „ca pe vestitorul literaturii de analiză psihosocială”³³, prin crearea unei clasificări „în avangardă” a diverselor tipuri de caractere care vor fi cunoscute după moartea sa. Se face aici analogia *Caracterelor* lui La Bruyère cu *Mizantropul* de Molière. În această a doua operă, eseistul ne sugerează personajul Alcest care este la fel de actual ca și personajele lui La Bruyère.

Cu ajutorul unui alt autor francez, Jules Romains, N. Steinhardt ne dă o lecție cu o însemnătate deosebită despre încredere. Aceasta, „dârză, rezistentă, neroadă și neprecupețită, e trăsătura diferențiatorie a omului de treabă tătându-se mereu hotărât să respingă – până la dirimanta probă contradictorie – orice bârfeală despre prietenii și cunoștii lui, spre deosebire de șmecher, oricând dispus, el să accepte de îndată cele mai atroce calomnii

²⁸*Ibidem*, p. 289.

²⁹*Ibidem*, p. 329.

³⁰*Ibidem*, p. 252.

³¹*Ibidem*, p. 252.

³²*Ibidem*, p. 111.

³³*Ibidem*, p. 116.

privitoare la cel mai bun prieten”³⁴. Datorită încrederii s-a delimitat și N. Steinhardt de șmecheri și a rămas în tabăra „oamenilor de treabă” în procesul Noica – Pillat, astfel neputându-se identifica cu cel ce-al zecelea sclav pe care îl aștepta Cervantes și ceilalți pentru a evada și care, în loc să fugă cu ei, a preferat să îi denunțe.

O altă lecție argumentată, în modu-i caracteristic, este curajul, de care nici Steinhardt nu este străin. Acesta este prezentat prin intermediul lui Charles Péguy care nu s-a dat înapoi când a trebuit să lupte pentru țară, pentru care a și murit și pentru care curajul a devenit „un mod de împlinire”. Alături de Péguy îl așează pe Marlaux, căci și opera lui stă tot sub semnul curajului, apoi pe Camus prin opera *Ciuma*.

Un personaj asemănător lui N. Steinhardt este Fluturele lui Henri Charrière, care „detenției, ca mijloc de zdrobire a personalității (...), i-a opus robustul curaj și simplista bună dispoziție: două arme care și ele pot doborî porțile iadului...”³⁵. Oare nu tot prin curaj și bună dispoziție, însoțite, în primul rând de credință, a trecut și N. Steinhardt de perioada închisorii?

Involuntar, cu siguranță, eseistul dă definiția acestui gen pe care l-a îndrăgit și în care s-a exprimat cel mai bine. De data aceasta se folosește de un scriitor britanic Aldous Huxley: „acesta e genul în care spiritul lui bogat în cunoștințe de tot felul, plin de amintiri de călătorie, de citate din lecturi uriașe și atente, ironia lui trează, capacitatea de înțelegere și darul formulelor vii (...) se pot vădi în voce”³⁶.

BIBLIOGRAPHY:

I. BIBLIOGRAFIE DE REFERINȚĂ

A. Volume antume

Steinhardt, N., *Între viață și cărți*. Cu o prefață (*Pledoarie pentru cititorul ideal*) de Mihai Gafiță, București, Editura Cartea Românească, 1976.

B. Volume postume. Reeditări. Volume inedite

Steinhardt, N., *Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pinteș*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993 (alte ediții: 1998, 2000).

Steinhardt, N., *Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pinteș*, București, Editura Humanitas, 2006.

Steinhardt, N., *Între lumi. Convorbiri cu Nicolae Băciut*, Editura Tipomur, Târgu- Mureș, 1994 (ediția a II-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, ediția a III-a, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2006).

Steinhardt, N., *Dumnezeu în care spui că nu crezi... Scrisori către Virgil Ierunca (1969-1983)*, București, Editura Humanitas, 2000.

C. Integrala N. Steinhardt (primele apariții)

Steinhardt, N., *Între viață și cărți*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, referințe critice și indici de George Ardeleanu. Repere biobibliografice de Virgil Bulat, Iași, Mănăstirea Rohia, Editura Polirom, 2010.

II. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

A. ÎN VOLUME:

****Amintiri despre N. Steinhardt*. Crestomație de Arșavir Acterian. Ediție îngrijită de Fabian Anton, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2002.

³⁴*Ibidem*, p. 169.

³⁵*Ibidem*, p. 201.

³⁶*Ibidem*, p. 151-152.

- Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române*. S-T, București, Editura Univers Enciclopedic, 2007.
- Ardeleanu, George, *N. Steinhardt și paradoxurile libertății. O perspectivă monografică*, București, Editura Humanitas, 2009.
- Ardeleanu, George, *Nicolae Steinhardt. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, 2000.
- Ardeleanu, George, *Tânărul Steinhardt: spre un partid al „moderațiilor violente” și al „conservatorilor în trench-coat”*, studiu introductiv la vol. N. Steinhardt (Antisthius), *În genul ...tinerilor*. Ediție îngrijită, note, studiu introductiv, referințe critice și indici de George Ardeleanu. Repere biobibliografice de Virgil Bulat, Iași, Mănăstirea Rohia, Editura Polirom, 2008.
- Ardeleanu, George, *Un dosar al memoriei arestate*, în vol. N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*. Argument de P. S. Justin Hodea Sigheteanul. Ediție îngrijită, studiu introductiv, repere biobibliografice și indice de Virgil Bulat. Note de Virgil Bulat și Virgil Cîmoș. Cu „Un dosar al memoriei arestate” de George Ardeleanu, Mănăstirea Rohia, Editura Polirom, 2008.
- Ardeleanu, George, *Un european: N. Steinhardt*, studiu introductiv la volumul N. Steinhardt, *Între viață și cărți*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, referințe critice și indici de George Ardeleanu. Repere biobibliografice de Virgil Bulat, Mănăstirea Rohia, Iași, Editura Polirom, 2010.
- Boldea, Iulian, *Critici români contemporani*, Editura Universității Petru Maior, Tg. Mureș, 2011.
- Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste. Eseu de mentalitate*. Ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Cesereanu, Ruxandra, *Comunism și represiune în România. Istoria tematică a unui fratricid național*, Iași, Editura Polirom, 2006.
- Episcop Chira, Iustinian, *În memoria Părintelui Nicolae Steinhardt*, în *Caietele de la Rohia II. Steinhardt în amintirea contemporanilor*. Ediție îngrijită și note de Florian Roatiș, Baia Mare, Editura Helvetica, 2000.
- Episcop Chira, Iustinian, *Mănăstirea „Sf. Ana” Rohia. Monografie*, Baia Mare, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Maramureșului și Satmarului, 2009.
- *** *Centenar Steinhardt (Studii și comunicări)*, Coordonatori Macarie Motogna și Florian Roatiș, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013.
- Cristea, Valeriu, *Fereastra criticului*, București, Editura Cartea Românească, 1987.
- Grigurcu, Gheorghe, *Peisaj critic*, București, Editura Cartea Românească, 1993.
- Ierunca, Virgil, *N. Steinhardt între viață și cărți*, în volumul *Semnul mirării*, București, Editura Humanitas, 1995.
- Ierunca, Virgil, *N. Steinhardt și „dreapta socotită”*, în volumul *Subiect și predicat*, București, Editura Humanitas, 1993.
- *** *N. Steinhardt în interviuri și corespondență. Caietele de la Rohia (III)*. Ediție îngrijită și note de Florian Roatiș, Baia Mare, Editura Helvetica, 2001.
- *** *N. Steinhardt. Prin alții în postumitate. Caietele de la Rohia (IV)*. Ediție alcătuită și îngrijită de Florian Roatiș, Baia Mare, Editura Helvetica, 2002.
- *** *N. Steinhardt în interviuri*, Ediție îngrijită de Florian Roatiș, Editura Aius, Craiova, 2014.
- Paleologu, Alexandru, *Alchimia existenței*, București, Editura Cartea Românească, 2008.
- Sângeorzan, Zaharia, *Monahul de la Rohia, Nicolae Steinhardt răspunde la 365 de întrebări*, București, Editura Humanitas, 2000.

Sângeorzan, Zaharia, *Monahul de la Rohia, N. Steinhardt răspunde la 365 de întrebări*, București, Editura Humanitas, 1998.

Simion, Eugen, *Fragmente critice III, Mit. Mitizare. Mistificare*. Editura Univers Enciclopedic, București, 1999.

Simion, Eugen, *N. Steinhardt*, în *Scriitori români de azi*, vol.3, București, Editura Cartea Românească, 1984.

Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane. 1940- 2000*. Concepția grafică Mihaela Schiopu. Fotografii de Ion Cucu, București, Editura Mașina de scris, 2005.

Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel(coordonatori), *Dicționarul scriitorilor români. R-Z*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002.

AESTHETIC EXPERIENCES BETWEEN REALITY AND FICTION

Leontina Copaciu, PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: *Aesthetic experiences – between reality and fiction.* This paper is a comparative analysis in terms of the imaginary of aesthetic experiences of the two "literary" journals, *Parisian journals of Ernst Jünger (1895-1998)* and *The Business Of Heaven: Daily Readings* by C.S. Lewis (1898-1963). *Parisian journals* is a war diary which is apparently meant to play daily activities outside the front, during the World War II. *The business of heaven*, subtitled *Daily readings* is both a reading diary and a journal of spiritual life, reflection and meditation of a complex human being. In this analytical approach we will follow the textual space, which is located between reality and fiction; the journals method of construction - interferences and distances; the themes which are underpinning the textual and the ontological meaning of the two authors (the act of reading and the act of writing - as decisive aesthetic experiences in extreme situations, spiritual formation, temporality, space of dreaming, thanatic experience); the perception of human values and their assumption.

Keywords: *textual space, imaginary of experiences, reading*

Treburî cereşti, subintitulat *Lecturi zilnice*, este atât un jurnal de lectură, cât şi unul al vieţii spirituale, al reflecţiilor şi al meditaţiilor unei fiinţe umane complexe. *Jurnale pariziene* este un jurnal de război, care, la origine, are menirea de a reda activităţile zilnice din afara frontului, din timpul celui de-al doilea Război Mondial. Dar războiul este doar „stratul” pe care autorul suprapune gânduri, sentimente, trăiri, senzaţii şi reflecţii personale, astfel încât textul scris se converteşte într-un jurnal al vieţii spirituale.

În mod evident destinatarul lor este propriul Eu interior/ Sinele autorilor şi, nu în ultimul rând, publicul cititor. Autorii celor două romane, C.S. Lewis şi Ernst Jünger, sunt scriitori, iar lumea reală surprinsă şi evocată, în textul scris, suferă metamorfozări şi ficţionalizări, în funcţie de viziunile interioare ale acestora. Astfel, realitatea se întrepătrunde cu ficţiunea, iar rezultatul este un imaginar literar, construit cu o deosebită nobţe şi fineţe, asemenea unor „ţeserii”, care redau „îlimitarea în limitare”.

Există diferenţe de ordin formal, în ceea ce priveşte construcţia celor două texte, însă la nivel de conţinut, sensurile se suprapun. *Jurnale pariziene* este construit fragmentar, din corpusuri de fraze, care surprind activităţile autorului din timpul războiului, însoţite de transformările şi evoluţiile interioare; de exemplu: 23 februarie 1942, 28 august 1943. Datele sunt în ordine cronologică, dar cu elipse, astfel că autorul nu scrie notiţe zilnic, iar „lumea” care compune textul este eterogenă. *Treburî cereşti* se constituie ca un corp unitar şi omogen, din însemnări zilnice, pe durata unui an calendaristic; de exemplu: 4 ianuarie, 5 ianuarie etc.

Însemnările jurnalistice ale scriitorului se concretizează în prezentarea vieţii cotidiene şi personale, petrecută la Paris; obligaţiile de serviciu (misiunea sa era de a elabora un material privind confruntarea dintre comandamentul militar al armatei de ocupaţie şi partidul nazist pentru supremaţia Franţei); petrecerea timpului liber alături de prietenii germani (politicieni, scriitori, artişti); plimbările solitare şi reflecţiile personale; actul lecturii. Actul creator este, pentru Jünger, o formă de rezistenţă la atrocităţile lumii din acea perioadă. *Lecturile zilnice* îl prezintă pe Lewis în atitudinile sale spirituale, concretizându-se în probleme filosofice şi probleme religioase, având ca suport lecturi filosofice şi lecturi neotestamentare.

Temele și motivele pe care se întemeiază sensul textual și ontologic al celor doi autori sunt: actul lecturii, timpul, visul, moartea și valorile umane. Pentru Lewis, lectura este formatoare. Citește Sfânta Scriptură, cu predilecție Noul Testament, și poezii. Își exprimă acordul față de teoria Sfântului Toma d'Aquino, care afirmă că poezia și Sfânta Scriptură se construiesc textual prin metafore. Diferența, însă, constă în sensul folosirii metaforei, care, în poezie, are scopul de a crea plăcere, iar în Biblie, este prezentă doar atunci când e necesar și util, excluzând abordarea estetică. Interpretă lecturi duhovnicești, având conștiința faptului că *atunci când ne îndeplinim îndatoririle religioase suntem precum cei care sapă canale în deșert, pentru ca, atunci când apa va veni, să-i găsească pregătiți [...] Există momente fericite chiar și acum, când câte un firicel de apă își găsește loc pe furiș de-a lungul brazdelor uscate; fericite de acele suflete care au parte adesea de această întâmplare* (citată din *Meditații la Psalmi*, de C. S. Lewis).

Pentru Jünger, lectura este un „univers compensativ”. O carte de bază pe care o citește este Biblia, o sursă veșnic vie de meditație și de consolare. Conștient că Răul este prezent în lume, că armonia coexistă cu forțele distructive, încearcă să caute o instanță absolută și mântuitoare, astfel încât conștiința se repliază în spațiul rugăciunii, îndreptându-se smerit către Ființa Divină.

Timpul scrierii lui C. S. Lewis este racordat la timpul Anului Creștin, care se întinde de la Nașterea lui Iisus Hristos până la Înviere. Anul Creștin este asemenea unui tren care se bucură de *privilegiul de a fi mereu în mișcare fără a lăsa ceva în urmă* (Lewis, 2005: 21). Călătoria ciclică a Anului Creștin este atemporală; ea începe cu prima Duminică din Advent (venirea lui Hristos), cuprinde patru Duminici consecutive, înainte de sărbătoarea Sfântului Andrei. În Biserica occidentală marchează începutul anului bisericesc și înseamnă parcurgerea unei etape în pregătirea spirituală pentru Nașterea Domnului.

Scurgerea timpului deține ritmul, care este un ritm universal ce provoacă la procese reiterative, precum reiese din mărturisirea autorului: *El (Dumnezeu) le dă anotimpurile, fiecare diferite și totuși aceleași în fiecare an, în așa fel încât primăvara este întotdeauna resimțită ca o noutate, deși de fiecare dată este și repetiția unei teme imemorale. Le dă în Biserica lui un an spiritual; trec de la post la sărbătoare, dar sărbătoarea este aceeași ca întotdeauna* (citată din *Scrisorile unui diavol bătrân către unul mai tânăr*, de C. S. Lewis).

În *Jurnale pariziene*, timpul este principiul formal care organizează materialul jurnalistic și este reprezentat prin anumite simboluri, precum sunt clepsidra, melcul spiralat și șarpele, prin care se construiește motivul „eternei reîntoarceri”.

Motivul „eternei reîntoarceri” se regăsește atât în ordinea discursivă, cât și în imaginarul poetic, prin câteva elemente definitorii, precum tehnica retrospectivă, viziunea arhetipală asupra istoriei (crede că războiul troian este modelul mitic pentru război și crede că o grădină este Paradisul arhetipal), ritualizarea, mărturisind că *latura mai plăcută a vieții este aceea care se bazează nu pe schimb, ci pe repetare* (Jünger, 1997: 81).

Autorul amintește cu predilecție de clepsidră, folosită ca metonimie pentru timpul care revine asupra lui însuși. Melcul spiralat simbolizează temporalitatea circulară, permanența în schimbare și echilibrul în dezechilibru. Șarpele este un simbol izomorfic, temporal, care apare frecvent în visele scriitorului, în istoriile trăite, povestite sau citite. Simbolizează reîntoarcerea timpului și taina morții, prin trăsăturile specifice pe care le are această târătoare, adică regenerarea prin năpârlire, respectiv ascunderea sa în pământ.

Lewis problematizează moartea din perspectiva religiei creștine, ajutându-se de Noul Testament. Prezintă *Judecata de Apoi* ca fiind *o judecată infailibilă. Dacă va fi favorabilă nu vom avea nicio teamă, iar dacă va fi nefavorabilă nici o speranță că ar putea fi greșită. Vom ști că suntem așa cum s-a pronunțat Judecătorul: nici mai mult, nici mai puțin și nici*

altfel (Lewis, 2005: 119). Prezintă *Divorțul dintre Rai și Iad*, în spiritul căreia afirmă că *viața omului este asemenea unui copac, se îndepărtează de unitate, iar făpturile se distanțează una de alta pe măsură ce devin mai desăvârșite* (Ibidem: 120).

În *Jurnale pariziene*, ideea morții este strâns legată de motivul visului. Visul este o zonă de urgență a arhetipurilor universale; autorul mărturisește că *ne visăm lumea și trebuie să visăm mai puternic atunci când este necesar* (Jünger, 1997: 228). Autorul are ficțiuni onirice variate pe marginea cărora face multiple analize. Tipurile de vise pe care le are Jünger sunt: vise de groază (cu oameni decapitați sau incendiați), vise de feerie (jocuri cu bile invizibile sau cu bile albe, într-un spațiu de sticlă), vise desprinse din real și convertite în imaginație (îl visează pe Socrate slab, tuns, îmbrăcat într-un costum de stradă bine croit), vise cu mama sa, vise tehnologice și vise „vizionare”.

Printre ficțiunile „vizionare”, există una de mare impact atât asupra autorului, cât și asupra cititorilor, datând din 28 august 1943. Totul se desfășoară în sala de așteptare a unei gări, unde un preot îi conduce, coborând printr-un coridor obscur, spre interiorul gării. Visătorul realizează că se află într-o comunitate de morți, care au ales să se purifice prin băi de fosfor. Tensiunea crește la insuportabil în pofida rugăciunii repetate. Apoi, călătorii ajung într-o încăpere luminată, îmbracă veșminte de culoare albă și se așează în fața unui pian. Acest vis figurează moartea pe tiparul călătoriei inițiatice și se construiește din simboluri tanatice universale (coborârea în umbră/ în ființă, călăuza) și din simboluri creștine (zona purgatorială, spațiul eshatologic inundat de armonie și perfecțiune, figura centrală a Divinității). Visătorul decriptează conținutul oniric, evidențiind călătoria funerară și telosul existenței umane.

Ambele jurnale promovează valorile și sentimentele umane supreme, precum: jertfa, demnitatea, „râvna spirituală”, prietenia și iubirea. Jünger crede în supremația Binelui și a iubirii asupra Răului și a urii; crede în puterea Cuvântului; crede că iubirea din lume este doar un reflex palid al iubirii transcendente și crede că viața omului este dată spre „a construi”. Mărturisește că *trăim ca să ne realizăm. Prin această realizare, moartea devine ne semnificativă – omul și-a schimbat averea pe aur, care-și păstrează cursul pretutindeni și dincolo de toate granițele. De aici sentința lui Solomon: pentru cei drepți moartea nu e decât aparență (că pe aur îl încearcă Dumnezeu în foc și îi primește ca pe o jertfă deplină). Putem deci să atingem o stare în care să nu ne amenințe nici o pierdere în clipa în care vom fi schimbați* (Ibidem: 343).

Despre „împlinirea” ființei umane face mărturisiri și Lewis, care consideră că *pocăința, credința și iubirea sunt căile acesteia, afirmând că treaba cu care trebuie să ne îndeletnicim întreaga noastră viață este aceea de a ne învăța să ne placă. Aceasta este prima și marea poruncă* (Lewis, 2005, 21). În plus, *bucuria este treaba serioasă a cerului* (Ibidem: 21), iar noi trebuie să privim la ceea ce suntem, pentru că *a te naște înseamnă a fi expus la desfătări și nefericiri, mai mari decât ar fi putut anticipa imaginația; înseamnă că drumul pe care îl alegem la fiecare răscruce este poate mai important decât credem* (Ibidem: 23).

Autorul *Lecturilor zilnice* reliefează în mod explicit sentimentul de iubire și cel de prietenie. Iubirea înseamnă doar Eros, care poate da naștere ființelor umane, dar care poate fi denaturat foarte ușor. Pe când prietenia este *cea mai naturală dintre iubiri, cea mai puțin instinctivă, organică, biologică, gregară și este absolut necesară, cere personalități goale și are nevoie de protecție divină* (Ibidem: 216).

Treburile cerești și *Jurnale pariziene* sunt două tipuri de jurnal, diferite în aparență, dar identice în esența lor, care prin puterea cuvântului ordonează progresiv și ierarhizează lumea (interioară și exterioară) în configurații purtătoare de sens. În plus, pentru Jünger, scrisul înseamnă salvare și rezistență la atrocitățile realității înconjurătoare. Jurnalele se situează între

o realitate palpabilă și o poetică a imaginarului literar, construite, astfel, prin interferența spațiului fizic cu cel interior.

Acknowledgements

Acest studiu a fost finanțat de către Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, Axa prioritară 1 Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere, Domeniul major de intervenție 1.5 Programe doctorale și postdoctorale în sprijinul cercetării, în cadrul proiectului *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)*, Contract nr.: POSDRU/159/1.5/S/140863.

BIBLIOGRAPHY:

Ernst Jünger, *Jurnale pariziene*, trad. de Viorica Niscov, Editura Humanitas, București, 1997.
C. S. Lewis, *Treburile cerești*, trad. de Mirela Adascalitei, Editura Humanitas, București, 2005.
Ibidem, *Scrisorile unui diavol bătrân către unul mai tânăr*, trad. de Sorana Corneanu, Editura Humanitas, București, 2010.
Ibidem, *Meditații la Psalmi*, trad. de Emanuel Contac, Editura Humanitas, București, 2013.

FEMININE LITERATURE AND LITERARY CRITICISM

Monica Simon, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The recent socio-cultural context has made place for the release of a great number of women-authored texts that have to forge their ways into the dominant patriarchal discourse. The present study focuses on the status of feminine literature within literary criticism and literary reception. It will consider main directions in the feminist Anglo-American and French feminist criticism along with the new aspects regarding the link between literature and psychoanalysis. The study will also include considerations on the gendered side of literature.

Keywords: *literature, feminine literature, gender, literary criticism, feminist literary criticism*

Contextul istoric din ultimele decenii, marcat de amploarea acordată mișcării radicale feministe precum și de instalarea postmodernismului cu insistența sa pe diferență ca valoare centrală a toleranței, a schimbat într-o oarecare măsură peisajul literaturii contemporane. Dacă până acum discursul predominant a fost cel masculin, scriitorul ca reprezentant esențial al tradiției literare, totuși se asistă la o reconfigurare a spațiului literaturii prin numărul tot mai mare de femei-scriitoare care, prin curajul de a înfrunta mainstream-ul, au dat frâu liber impulsului creator și au îndrăznit să iasă în scena publică. Astfel, este remarcabilă utilizarea tot mai frecventă a termenilor literatură feminină, feminitate sau scris feminin, chiar dacă în unele cazuri cu o anumită rezervă.

Afirmarea femeii ca scriitoare nu se manifestă timid ci apare ca un dat firesc „„literatura feminină” se conturează tot mai vizibil ca fenomen social, în sensul că femeia scriitoare nu mai este un „caz” izolat, o excepție de la regula scrisului ca ocupație prin excelență masculină.[...] Numărul autoarelor de literatură (fie și de al doilea sau al treilea raft..) sporește continuu [...]. Scrisul feminin nu mai este, așadar, un lux, ci o necesitate de (auto)expresie și uneori o sursă de trai.”¹

Depășind stadiul în care diferențele dintre feminin și masculin sunt determinate biologic, acestora li s-a conferit un înțeles cultural. Construcția socială și culturală a genului este înscrisă prin ideologie, acel sistem de valori și credințe considerate universale într-un anumit context istoric. În același timp, ideologia genului se reflectă în discurs, în modul de a vorbi și de a scrie ceea ce conduce la concluzia că literatura are capacitatea de a înscrie și de a crea, dar și de a transmite ideologia. Practica literară este o „practică discursivă”² care perpetuează ideile și concepțiile unei anumite perioade de timp, ideologia dominantă în cadrul perioadei respective. În consecință, literatura este responsabilă de formarea și modelarea conceptelor de gen, a imaginii femeii în istorie, a posturii femeii-scriitor. Mai mult decât atât, literatura este un indicator al gradului de emancipare al unei societăți așa încât interesul acordat femeii-scriitoare și a literaturii produse de aceasta este concordant preocupărilor actuale, ca o necesitate impusă de contemporaneitate.

¹ Bianca Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate: proză feminină interbelică*, București, Cartea Românească, 2011, p. 11

² Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, Minn.: University of Minneapolis Press, 1983, p.205

În cadrul criticii literare se observă mai multe tendințe în abordarea literaturii feminine. Există reprezentanți ai criticii feministe care optează pentru o pluralitate de alternative în abordarea operelor scrise de femei, precum și cei care se străduiesc să formuleze o teorie monolitică a scrisului aparținând femeilor. Critica feministă, care are în vedere studiul femeilor scriitoare, se conturează în jurul câtorva direcții importante: revizuirea critică a canonului literar; studiul operelor aparținând unor scriitoare uitate sau neglijate; analiza temelor, imaginilor și ideilor din operele femeilor scriitoare; articularea unei tradiții literare feminine.

Redescoperirea femeilor scriitoare se dovedește a fi o componentă esențială a criticii literare, demers ce compensează circumstanțele istorico-sociale care au plasat uneori chiar și intenționat anumite scriitoare într-un con de umbră datorită ideilor îndrăznețe pe care acestea le-au emis. Nu doar redescoperirea lor dar și diseminarea lor prin încadrarea în diferite colecții și lucrări antologice sunt importante. Însă, deși admirabile aceste eforturi, unii dintre adepții criticii feministe sunt rezervați în ceea ce privește impactul pe care acestea le-ar avea în transformarea radicală a studiilor literare bazându-se pe argumentul că este limitativă, insuficientă și că „în timp ce procesul de redescoperire este primordial, autoarele minore trebuie tratate atât din punct de vedere istoric dar și critic, trebuie să fie plasate într-un cadru teoretic care le tratează mai mult decât ca pe niște reziduuri ale culturii populare, și să fie conectate una la cealaltă și la o tradiție literară feminină. O istorie literară feministă ar descrie continuitatea și coerența scrisului feminin și ar oferi ipotezele conform cărora scriitorii ar putea fi evaluați.”³ Acest tip de studii ar contribui la adâncirea stereotipiilor culturale.

Tendința de a studia operele autoarelor utilizând criteriul unor teme și imagini recurente constituie o altă opțiune în tratarea operelor scrise de femei. Sydney Janet Kaplan⁴ înaintază exemplul studiului aparținând Patriciei Meyer Spacks⁵ despre imaginația feminină în care analizează caracteristicile comune ale creației feminine de-a lungul a mai multor secole. Analiza sa tinde spre generalizare deoarece încearcă să contureze niște tipare ale expresiei artistice feminine care supraviețuiesc în timp în pofida schimbărilor sociale. Reproșurile aduse acestui studiu sunt îndreptate către faptul că articulează stereotipii legate de imaginația feminină și de faptul că, în mod indirect, trimite la o natură inerentă femeii.

Încadrarea operelor semnate de femei în studii ce au în vedere relația dintre scrisul acestora și realitățile socio-culturale a fost criteriul care a stat la baza formulării unei alte opțiuni a criticii feministe. Aceste studii includ produsele unei anumite perioade istorice sau care aparțin unei anumite școli literare și care ar putea duce la o redefinire a perioadelor din istoria literară sau o resemantizare a principalelor preocupări atunci când sunt abordate din perspectiva femeilor scriitoare. Un exemplu elocvent ar fi tratarea modernismului din perspectiva femeilor care ar putea conduce la asocierea acestuia cu mișcarea sufragetelor și nu ca un curent literar ce a apărut ca reacție împotriva victorianismului. Studiul lui Sydney Janet Kaplan⁶ analizează relația dintre romanul de conștiință al prozatoarelor și debutul mișcării feministe prin includerea operelor similare în eforturile depuse pentru redefinirea feminității și în reacția față de contextul istorico-social. Conștiința nu implică nicio caracteristică a naturii

³ Elaine Showalter, *Review Essay: Literary Criticism*, Signs: Journal of Women in Culture and Society, I, 1975, p.444, trad. M.S.

⁴ Sydney Janet Kaplan, *Varieties of feminist criticism*, in *Making a difference: Feminist Literary Criticism*, edited by Gayle Greene and Coppelia Kahn, Routledge, London and New York, 1985

⁵ Patricia Meyer Spack, *The Female Imagination*, New York: Knopf, 1975

⁶ Sydney Janet Kaplan, *Feminine Consciousness in the Modern British Novel*, Urbana, III: University of Illinois Press, 1975

feminine ci face referire la modalitatea prin care viața internă se reflectă în procesul descoperirii de sine.

Tot în această categorie se regăsește studiul lui Showalter⁷ cu privire la prozatoarele din spațiul cultural britanic și care se fundamentează pe faptul că „fiecare generație de femei scriitoare s-a găsit, într-un fel, fără o istorie, forțate să redescopere trecutul într-o formă nouă, făurind iar și iar conștiința sexului lor.”⁸ Prin includerea unor nume mai puțin cunoscute și redescoperite, Showalter studiază contribuția lor literară ca parte a unei subculturi și modifică etapele tradiției literare substituindu-le trei perioade ale istoriei literare a femeilor care corespund evoluției conștiinței: feminină, feministă și femeiască după cum urmează: „În primul rând, există o fază prelungită de imitație a modurilor prevalente ale tradiției dominante, și de internalizare a standardelor artei și ale viziunii sale asupra rolurilor sociale. În al doilea rând, există o fază de protest împotriva acestor standarde și valori, și de promovare a drepturilor minoritare și a valorilor, inclusiv o pretenție pentru autonomie. În sfârșit, există o fază a descoperirii de sine, o întoarcere către interior eliberată de dependența opoziției, o căutare identitară.”⁹ Insistența sa asupra existenței unei culturi a femeilor ca bază pentru critică este notabilă, însă posibilitatea articulării unei teorii unice pentru critica feministă pare o inițiativă destul de puțin viabilă și deseori restrictivă în contextul discursurilor eliberate de constrângeri.

Teoriile franceze cu privire la feminitate sunt cele mai răspândite în cadrul criticii literare și ele își găsesc originea în deconstrucția lui Derrida și psihanaliza lui Lacan și prezintă aspectul comun al limbajului cu forțele sale eliberatoare și pasibil de a demonta ierarhii. Helene Cixous¹⁰ configurează scriitura feminină prin intermediul capacităților nelimitate pe care femeia le posedă, incluzând aici și cele legate de maternitate. Astfel, respingând ideile lui Lacan și Freud conform cărora femeia este lipsă, tăcere, Cixous insistă pe corpul femeii ca sursă pleneră de forțe pozitive și de texte eliberatoare. Maternitatea și gestația sunt procese pe care le apropie de procesul creației literare, iar laptele devine metafora cernelii. Pornirile sexuale ale femeii sunt parte ale unui inconștient feminin căruia i se acordă o importanță deosebită după constatarea pierderii ego-ului.

Luce Irigaray utilizează termenul de *differance*, care include caracteristici ale femeilor definite pozitiv față de normele masculine, pentru a configura un tip de scriitură feminină. Scrisul este soluția eliberatoare oferită de aceasta împotriva excluderii femeilor din ordinea patriarhală. În teoretizarea femininului, Irigaray pornește de la corpul femeilor pentru a ajunge la „starea lor de a fi în lume, accentuând sensibilitățile tactile/corporale, percepția concentrată multiplu și relaționarea dintre femei”¹¹ ca fiind unele dintre caracteristicile pozitive. Psihicul femeii dă naștere unui alt tip de discurs deoarece „limbajul ei în care „ea” merge în toate direcțiile și în care „el” este incapabil de a discerne coerența vreunui sens. Cuvinte contradictorii par puțin nebunesc logicii rațiunii, și de neuzit pentru el care ascultă cu o grilă

⁷ Showalter, *A Literature of their Own: British Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977

⁸ *Ibid.*, p. 11-12

⁹ *Ibid.* p.13

¹⁰ Helene Cixous, „Le Rire de la Meduse”, *L'Arc*. Trans. as the „The Laugh of the Medusa” in Marks and de Courtivron, 1980

¹¹ Ann Rosalind Jones, *Inscribing femininity: French theories of the feminine* in *Making a difference: Feminist Literary Criticism*, edited by Gayle Greene and Coppelia Kahn, Routledge, London and New York, 1985, p. 84, trad. M.S.

gata făcută, un cod pregătit dinainte.¹²” Astfel se poate identifica un stil specific textelor ficționale scrise de femei care se conformează subiectivității feminine. Mărcile acestui stil sunt evidente, în primul rând, la nivelul sintaxei acolo unde se renunță la utilizarea verbelor, textul abundă în întrebări mai degrabă decât în afirmații, stilul este unul telegrafic nuanțat de exclamații. În același timp, se constată predilecția către anumite tehnici literare ale scriiturii feminine, cum ar fi utilizarea vocilor narrative multiple, o structură ce frizează linearitatea ce este înlocuită deseori de o structură repetitivă sau cumulativă. În plus, se mai poate constata preferința pentru sfârșiturile deschise ale textelor.

Fluiditatea stilului în scrierile femeilor aplicat la nivelul autobiografiilor produse de acestea au condus la concluzia că acest tip de literatură este una care un scop mai puțin precis decât autobiografiile aparținând bărbaților, și că ele se armonizează cu reveriile interne făcând abstracție de realizările externe. Mai mult, granițele dintre autobiografie, ficțiune și jurnal sunt destul de subțiri și greu de trasat.

Julia Kristeva aplică textelor semnate de autori bărbați conceptul de semiotic ceea formă de comunicare între mamă și copil, deoarece ea consideră maternitatea ca fiind o provocare a falocentrismului. Prin analiza sa, Kristeva sfidează dihotomia masculin/feminin demonstrând faptul că scriitura feminină nu se referă doar la operele scrise de femei.

După anii 1970, se asistă la conturarea altor tipuri de critică franco-feministă ce derivă din cele deja consacrate de Irigaray, Kristeva și Cixous. Notabile ar fi, în principal, următoarele direcții: cea în care sunt supuse analizei, și mai exact deconstrucției, textele magistrale aparținând femeilor, cu o atenție accentuată asupra tăcerilor sau a aspectelor reprimite, și o a doua în care se decodează modalitățile de scriere feminină/semiotică în textele create atât de femei cât și de bărbați. În ultimul caz, reprezentativi ar fi Proust și Genet care sunt ținta multor critici feministe francezi.

Shoshana Felman¹³, Domna Stanton¹⁴ sunt doar două dintre numele care se conformează tendințelor de deconstrucție a textelor tradiționale pentru a submina critica literară ca practică generală. Aplicând o grilă feministă unui text al lui Balzac, atacă obiectivitatea criticii în analiza textului prin faptul că se face uz de un cod prestabilit pentru afirmarea superiorității discursului făcând abstracție de prezența femeii în text și atributele negative asociate acesteia. În studiul făcut noțiunii de „prețioase”, Stanton explică modul prin care această etichetă a fost conferită femeilor de către scriitorii satirici ai secolului al XVII-lea pentru a stopa activitatea literară a femeilor. În consecință, termenul a suferit modificări iar prețiozitatea ca stil, inițial aplicat femeii a fost masculinizat și chiar a marcat o etapă în evoluția poeziei.

Abordarea tăcerilor dintr-un text literar se referă la citirea dintre rânduri, înțelegerea a ceea ce este doar sugerat și nu afirmat răspicat din cauza situației socio-istorice. Dominația discursului falocentrist, existența tabuurilor, explorarea sexualității se regăsesc în textele literare sub forma noțiunii de *inter-dit*¹⁵ care poate fi interpretat ca ceea ce este spus printre rânduri sau ceea ce este interzis. Acest tip de analiză poate fi aplicată textelor femeilor din epoca victoriană dar și operelor lui Proust sau Gide. În plus, această abordare este utilizată în cadrul criticii franceze cu referire la relația mama-fiică așa cum a fost ea concepută de

¹²Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter, Ithaca, New York, Cornell University Press 1985, pp 101-3

¹³ Shoshana Felman, *Women and Madness: The Critical Fallacy*, *Diacritics*, 5,4, pp 2-10, 1975

¹⁴ Domna Stanton, *The Fiction of Preciosite and the Fear of Women*, *Yale French Studies*, pp 107-34, 1981

¹⁵Sherry A. Dranch, *Reading Through the Veiled Text: Colette's The pure and the Impure*, *Contemporary Literature*, 1983, p. 177

psihanaliză. În reinterpretarea operei *Prințesa de Cleves*, Marianne Hirsch¹⁶ înlocuiește raportul dintre iubiți din critica tradițională cu raportul mamă-fiică prin grila căruia explică refuzul eroinei de a se căsători.

Decodarea semioticii feminine dintr-un text literar este o modalitate evazivă și problematică din cauza procedurii neclare ce implică mai degrabă un tip de simțire, de percepție a femininului dintr-un text prin imersiunea completă în rețeaua complexă a relațiilor textuale. Identificarea cititorului cu personajele se realizează pe o relație empatică ceea ce face ca această abordare să fie una vulnerabilă și constant supusă examinării fie că e vorba de un text conceput de femei, fie că acesta aparține unui bărbat.

Modelul psihanalitic este unul util în critica feministă din mai multe puncte de vedere. În primul rând, explicațiile pentru cum anume se formează și se definește masculinitatea și feminitatea rezidă în psihanaliza freudiană. Paradigmele psihanalizei se modifică atunci când sunt preluate de critica literară feministă, efectuându-se recent în critica anglo-americană o mutare a accentului dinspre relația patronată de figura patriarhală înspre legătura cu mama.

Ceea ce suscită contradicții în teoriile elaborate de Freud este legat de dezvoltarea femeilor care au fost portretizate de acesta ca fiind slabe, predispuse către narcisism, masochism, pasivitate și iraționalitate. În acest punct al discuției se introduce ideea conform căreia femeile sunt incapabile de a crea opere coerente, raționale și în consecință natura fragmentară a unui text a fost conturată ca fiind o caracteristică feminină. Oprindu-se asupra unui studiu al lui Freud, faimosul caz al Dorei, teoreticienii feminisți au putut constata că acesta a fost supus eșecului și a rămas neterminat, publicându-l mai târziu sub titlul *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria* demonstrând, astfel, că până și studiile sale conțin elemente feminine.

În ceea ce privește grila psihanalitică aplicată scrierii și, implicit, și lecturii unui text literar, acesta este deseori considerat ca fiind analog procesului tratamentului psihanalitic, conceput ca o modalitate de eliberare a traumelor evident în recurența unor teme, motive sau structuri literare. În cele mai multe cazuri, interpretare textelor literare este susținută cu ajutorul biografiei autorului.

O constantă a scriiturii feminine remarcată în cadrul criticii literare este reprezentată de psihologia opresiunii ce își are sursa în subordonarea femeilor sub dominația patriarhală și care se manifestă cu precădere în literatura feminină a secolului al XIX-lea. Imaginile femeilor nebune închise în poduri întunecate, așa cum apare chiar și în romanul *Jane Eyre* al lui Charlotte Brontë, sunt consecințe directe ale furiei și îndoielii de sine ce copleșesc mintea femeii. Femeia-scriitoare din acea perioadă și-a personalizat scrisul prin utilizarea unui stil propriu, se poate afirma chiar un limbaj al nebuliei provenit din ipostaza de victimă, dând naștere unor opere literare care sunt „într-o anumită măsură palimpsestice, opere ale căror forme de suprafață ascund sau încifrează nivele ale sensului mai profunde, mai puțin accesibile (mai puțin acceptate din punct de vedere social).”¹⁷

Teza centrală a psihanalizei lui Jung bazată pe bisexualitatea oricărei persoane constituie un punct de interes pentru teoreticienii feminisți. Conform teoriei lui Jung fiecare persoană încorporează aspecte ale sexului opus pentru a atinge completitudinea, astfel încât femininul animus și masculinul anima se concentrează în măsuri diferite în cadrul fiecărei personalități. În plus, insistența sa asupra unor arhetipuri stocate în inconștientul colectiv, în

¹⁶ Marianne Hirsch, *A Mother's Discourse: Incorporation and Repetition in La Princesse de Cleves*, Yale French Studies, special issue on *Feminist Readings: French Texts/American Contexts*, 1982

¹⁷ Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New Haven, Conn., and London: Yale University Press 1979, pp.3, 73

mod pregnant a arhetipului matern a atras atenția feminisților. Pornind de la imaginile arhetipale jungiene Annis Pratt¹⁸ le-a aplicat pentru a observa diferențele între acțiunea din textele literare concepute de femei și bărbați. Aceasta a descoperit faptul că eroii bărbați se aventurează în călătorii diferite față de eroine, căutarea acestora fiind îndreptată înspre sine, este o călătorie interioară în care partenerul de sex opus nu se constituie nici în obiectul căutării, dar nici în recompensa călătoriei. Concluzionând, scriitura femeilor nu este la fel dar nici opusă celei efectuate de bărbați, ci diferă doar din punct de vedere structural în concordanță cu psihicul acestora. De fapt, a fost identificată tema identității și a construirii acesteia ca fiind dominantă în literatura femeilor. Atunci când este conjugată cu teorii ale stadiilor vieții aceasta oferă o explicație pentru textele legate de diferitele crize ale vieții femeilor.

Teorii ale narcisismului pornesc din explicațiile psihanaliste asupra construirii stimei de sine. Spre deosebire de Freud care considera narcisismul la femei ca fiind firesc, Virginia Woolf¹⁹ constata că scriitura bărbaților stă sub semnul unui eu falic gigant. Literatura postmodernă puternic auto-referențială tratează narcisismul din punctul de vedere al reprezentării literare și al conștiinței de sine textuale.

O multitudine de teorii ale criticii feministe derivă din psihanaliza freudiană, având direcții controversate, dar totuși, având ca puncte comune faptul că relația maternă este una determinată de gen de la bun început și este esențială în formarea sinelui. Mutația efectuată dinspre figura paternă înspre cea maternă a condus la teorii importante din punct de vedere literar. Dinnerstein²⁰, Chodorow²¹ și Rich²² se numără printre teoreticienii care trasând diferențe între modul de formare ale personalităților femeilor și bărbaților au demonstrat felul în care acestea se regăsesc la nivelul literaturii scrise de ei deoarece „dacă femeile au niște limite ale eului mult mai flexibile și mai puțin rigide decât bărbații; se definesc prin intermediul relațiilor lor, în special prin legăturile intense și ambivalente dintre mamă și fiică; trăiesc experiențe dificile ale autonomiei, independenței și heterosexuality; și se simt responsabile moral în privința unei rețele umane mai mult decât unui cod abstract de drepturi, atunci scriitura lor ar trebui să reflecte aceste calități.”²³ Această abordare este argumentată de existența unei naturi feminine care deși populară în cadrul feminisților, ea este criticată de feminismul postmodern care încearcă să abolească dualismul masculin-feminin tocmai prin negarea unei naturi esențial feminine ca opusă bărbaților.

Relațiile dominate de imaginea maternă configurează o nouă modalitate de a investiga a relațiilor dintre femei. În prezent, ca urmare a afirmației Virginiei Woolf²⁴ cu privire la faptul că rareori femeile sunt evocate în relație cu alte femei în operele bărbaților, criticii feminisți manifestă un interes real în studierea femeilor în raport cu alte femei, mame și fiice sau comunități de femei.

¹⁸ Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, with Barbara White, Andrea Loewenstein and Mary Wyer, Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1981

¹⁹ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1957, p. 35

²⁰ Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and the Human Malaise*, New York: Harper and Row, 1976

²¹ Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, Cal: University of California Press, 1978

²² Adrienne Rich, *Of Woman Born*, New York: Norton, 1976

²³ Judith Kegan Gardiner, *Mind mother: psychoanalysis and feminism in Making a Difference*, trad. M.S.

²⁴ Virginia Woolf, *op.cit.*

Instrumentele cu care operează critica feministă sunt variate și complexe. Tendințele din cadrul acesteia sunt numeroase, începând cu proiectul prin care este examinat modul de portretizare a femeilor în opera bărbaților sau redescoperirea femeilor autoare uitate sau neglijate de istoria literară tradițională până la aplicarea unor grile feministe operelor scrise de bărbați și consacrate de canonul literar, toate vădesc interesul real în reabilitarea literaturii feminine.

O altă încercare de structurare a tendințelor din cadrul criticii feministe urmărește patru linii directoare. În primul rând, teoriile care afirmă existența unor diferențe esențiale între femei și bărbați, diferențe reflectate de literatura pe care o scriu. O a doua ipoteză este legată de faptul că nu există diferențe semnificative între femei și bărbați, însă tipul de literatură pe care o scriu diferă considerabil deoarece ea reflectă ideologia și realitățile sociale. A treia ipostază se conturează în jurul ideii literatura este dependentă de componentele masculină și feminină ale structurii psihice a autorilor, care nu este, însă, determinată biologic. În ultimul rând, în ciuda diferențelor dintre femei și bărbați, literatura produsă de aceștia nu este diferită deoarece literatura transcende genul iar așezarea semnului egalității între genul autorului și opera sa ar însemna impunerea unor îngrădiri.

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

- Burța-Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate: proză feminină interbelică*, București, Cartea Românească, 2011, p. 11
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, Cal: University of California Press, 1978
- Cixous, Helene, „Le Rire de la Meduse”, L’Arc. Trans. as the „The Laugh of the Medusa” in Marks and de Courtivron, 1980
- Dinnerstein, Dorothy, *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and the Human Malaise*, New York: Harper and Row, 1976
- Dranch, Sherry A, *Reading Through the Veiled Text: Colette’s The pure and the Impure*, Contemporary Literature, 1983, p. 177
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, Minn.: University of Minneapolis Press, 1983, p.205
- Felman, Shoshana, Women and Madness: The Critical Fallacy, *Diacritics*, 5,4, 1975
- Gilbert. Sandra M. and Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New Haven, Conn., and London: Yale University Press, 1979
- Hirsch, Marianne, *A Mother’s Discourse: Incorporation and Repetition in La Princesse de Cleves*, Yale French Studies, special issue on *Feminist Readings: French Texts/American Contexts*, 1982
- Irigaray, Luce, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter, Ithaca, New York, Cornell University Press 1985
- Jones, Ann Rosalind, *Inscribing femininity: French theories of the feminine in Making a difference: Feminist Literary Criticism*, edited by Gayle Greene and Coppelia Kahn, Routledge, London and New York, 1985

- Kaplan, Sydney Janet, *Feminine Consciousness in the Modern British Novel*, Urbana, III: University of Illinois Press, 1975
- Kaplan, Sydney Janet, *Varieties of feminist criticism*, in *Making a difference: Feminist Literary Criticism*, edited by Gayle Greene and Coppelia Kahn, Routledge, London and New York, 1985
- Kegan Gardiner, Judit, *Mind mother: psychonalysis and feminism* in *Making a difference: Feminist Literary Criticism*, edited by Gayle Greene and Coppelia Kahn, Routledge, London and New York, 1985
- Meyer Spack, Patricia, *The Female Imagination*, New York: Knopf, 1975
- Pratt, Annis, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, with Barbara White, Andrea Loewenstein and Mary Weyer, Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1981
- Rich, Adrienne, *Of Woman Born*, New York: Norton, 1976
- Showalter, Elaine, *A Literature of their Own: British Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977
- Showalter, Elaine, *Review Essay: Literary Criticism*, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, I, 1975
- Stanton, Domna, *The Fiction of Preciosite and the Fear of Women*, Yale French Studies, 1981
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1957

LITERATURE AND GLOBALIZATION – A DESCRIPTIVE APPROACH

Diana Radu Tătăruș, PhD Student, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: This paper aims at analysing the relationship between globalization and literature in general, using a descriptive sociological approach. What are the changes that occur in the institution of Literature due to globalization? How do people relate to books nowadays? How do the ideologies of globalization spread into fiction and non-fiction books? What are the literary trends and how do writers play into "the consumerism market" game? What is specific to literature as a dimension of consumerism? The article points out as well the major transition to online literature, on literary platforms, online libraries and blogs and focuses on the potential offered by literary translations in a global context. The paper also highlights the evolution of the academic literature towards a multicultural approach. Globalization definitely has an impact on literature, but at the same time fictional literature seems to be the most susceptible to the preservation of its national identity.

Keywords: *ideologies of globalization, consumerism, international knowledge, online literature*

Starting points

The globalization discourse has already a substantial history, especially because it is a process that makes connection with all the essentials aspects of our lives: economics, politics, social behaviour, ecology and culture. Analysing this process, most individuals with an active conscience are tempted to judge it on a moral-axiological scale, in terms of positive or negative. These reactions generated two opposite argumentation lines, *for* and *against* globalization. However, this is the theoretical background, since the real globalization, with all its shades, happens *with* or *without* our explicit consent. Personally, I think that, instead of embracing the stereotypes, we should adopt a more moderate attitude, avoiding generalizations and trying to deeply understand the changes that it brings, in order to better adapt to the world we live in.

As part of the culture, literature as well is marked by visible changes, due to globalization. This paper is meant to outline some aspects of the relationship between literature and globalization from an objective perspective. Also, this is an analytical project that could always be improved, corrected and updated.

The aspects that we will try to reveal are linked to several topics: literature as a consumerism dimension, literature and the media, the online literature, new ideologies that become literary trends, translations and the untranslatable sides of any literature.

Before we pass to the main part of the article it is important to explain how we understand the concepts we use. I will refer to globalization as a polyvalent, unequal and contradictory process that we are not able to control. Globalization means: global market, global communication, access to knowledge (Internet & Media), global environment problems, 'global village' (Mc Luhan), multiculturalism, corporatism, global emergent culture (that is not exclusively American¹), limited national political actions, consumerism, the cleavage between the rich and the poor. Also, I don't use the concept of literature with its axiological meaning. I refer to fictional texts with aesthetic intentions, but also to fictional texts with an entertainment role, an area often identified with the consumption literature or

¹Peter Berger

bestsellers. At the same time, I include the scientific works, meta-discourses, essays and diaries.

Literature and consumerism

Globalization means communication and a larger access to the newest phone technology and internet. We nowadays assist, thanks to smartphones, e-books and tablets, to an increase of the number of readers. This doesn't necessarily mean an increase of the quality of what they read. Especially in urban areas, gadgets are held by most people. They are the 'seductive objects'² that some of us become addicted to. Beyond their main function, we use smartphones or tablets for playing games, taking pictures, watching movies, making notes, schedules, entertaining ourselves with hundreds of apps or reading. The question is if people enjoy the physical object more than reading. Do they like to read because of the smartphone/tablet/ e-book? In big cities, in undergrounds and public spaces people seem to read more. We are not certain about what they actually read and we are tempted to believe that it is mostly to avoid getting bored when commuting or waiting for someone. Therefore, we think most of them read light literature like best-sellers or magazines, press articles (news and leisure), fashion articles or blogs. Through the use of the internet, the text consumers can now open an article after another in a matter of seconds, page after page, with the simple touch of a screen. Despite this trend, there still are the paper-lover readers that practice a more 'ritualised consumption'³. They enjoy the sensations that the book as material object can offer: perfume, paper texture or page colour, font etc. In any shape or form people read, it is relevant that globalization changes the relationship between readers and literature. Every day are set on more and more online libraries and literary sites, literary platforms where readers all over the world can be connected and share their thoughts or opinions about books. Goodreads for instance is an online community that gained a big number of users and it is greatly appreciated, because it provides personalised book recommendations and book reviews. Also, you can join group discussions about a certain book or you can rate the book you have read. Obviously, the readers' level is variable, you can meet a variety of readers, from professional readers to people that read occasionally in their spare time or 'book eaters' that read randomly, day and night, without having any University diploma. The advantage of these communities is that they can offer a guide; they share ideas and consider books as a dynamic topic of discussion. They give you feedback when you compare your perception to others'. It is also a way of socializing: you receive notifications from friends, you set up an annual book challenge and you're always aware of the percentage to which you have managed to fulfil your challenge.

In terms of text downloading, it is easier than ever to find on the internet pdf versions of a large number of books. Some of them are for free, for others you have to pay, or you can upload your own text to be allowed to download a certain book. Blogs have become the new diaries, not being an intimate writing any more like they used to. There are specialised non-fiction blogs, where the users write about a certain passion (sport, gardening, cooking, childcare etc.), artistic blogs, literary ones, but also blogs about daily life.

In conclusion, a big change due to globalization is that the literature is moving also online. We obviously can't generalize and it is clear that there are inequalities, depending on

²Baudrillard

³The concept belongs to Peter Berger

the development stage of every area. Despite this accessibility to literature, at the same time there is a huge competition between literature and other discourses/ knowledge areas/ information sources on the internet. It depends on how educated people are, if they choose watching a movie, playing a game instead of reading online. Even if they read, we could never know for sure how many are reading literature and how many are reading about gossip, fashion, the weather or recipes. Thus, being on the same platform with all sorts of texts, doesn't make fictional literature more visible than it used to be, for those who are not interested in it. But it does to the ones that search properly. It is the person's background, his/her preferences, education and interests that make the difference. Actually, the enormous amount of information and the competition between discourses create a very tense situation for people, because they have to activate a judgment filter (assuming they have one) to decide what they listen/watch/read from the 'media jungle'. The real issue is that it is not always easy to discern the quality of the discourse and sometimes you literally can't stay apart (you can't avoid hearing the news or the commercials every time you listen to the radio). This is why I think we should introduce activities in schools related to media education. At the same time, books offer the advantage of an uninterrupted message and only the reader decides when to stop.

Baudrillard states that the consumption is a sign of social distinction. There are the elites who have access to new objects, paying for them, and by the time they become accessible to the majority, the elite looks for something else to satisfy their consumption needs. In terms of prices, literature has become probably accessible to most democratic states. There are public libraries, charity shops, book markets with cheap second hand books and book fairs. Also, a great value in democratic states is the freedom of speech. The writers are no longer followed by censorship; the literary work is seen like art and is usually judged by aesthetic criteria. Literacy is education's basis. Therefore we have access to literature and literature has access to us. Even in Romania, books have lately become more affordable.

International knowledge

Another subtopic I would like to point out is how globalization determined the development of the scientific literature. Today it is easier than ever to get in touch with certain domain specialists from all over the world, because globalization also means mobility. Universities organise conferences or congresses inviting guests seen as global citizens. Eventually, for any researcher who wishes to participate to a certain scientific gathering there is an open door. He only needs to write a paper according to the theme, submit an abstract via email and book a flight. This way, the scientific domains are updated in real time, information shared is published in academic journals and research gains more visibility, no matter where the author comes from.

I.	Oxford University (UK)
II.	Cambridge University (UK)
III.	Imperial College of London (UK)

IV.	ETH Zürich
V.	University College of London (UK)
VI.	Ludwig Maximilian University of Munich (Germany)
VII.	École Polytechnique de Lausanne

Globalization changed the academic community by making well rated universities function as multicultural centres, with students from

different countries. Top students choose global when it comes to their university studies. Europe has top research centres where brilliant students from all over the world come to study by accessing scholarships or using their parents' savings.

Top rated E.U Universities, according to World University Rankings 2014-2015.⁴

At the same time, there are students programs like Erasmus or Comenius which make studying in a foreign country possible. Also Work and Travel is a well-known program addressed to students, offering the chance to work, study and also visit in the US. Regarding the way students keep/ lose their national identity, I think this point is well clarified by Peter Berger who uses the concept of 'segregation'. If these students talk in English during the lectures, act/dress/eat like others, respect a certain work ethic, on the other hand, they are able to be themselves in their private space by appearance, look, clothes, behaviour etc. The boundaries are not strictly set, they are like unwritten compromises. However, tolerance, multiculturalism and cultural dialogue are the strong premises of modern education.

Globalization ideologies and their impact on literature

When I refer to *ideology* I don't consider the pejorative Marxist meaning⁵, but all the popular ideas, and beliefs that gain global success: ecology, health and nutrition, feminism, human rights, spirituality, fitness/ martial arts/ yoga that promote a decent and balanced lifestyle. Therefore, new literature domains have appeared in book stores. And the interest for them is visible in contemporary novels as well. There are fiction authors whose books are pleading for these ideologies. Some of them illustrate very well the issues of globalization. *Tokyo cancelled* (2005), the first novel of Rana Dasgupta, a British-Indian writer, was an examination of the forces and experiences of globalization. In 2004, British author Hary Kunzru published a novel called *Transmission* presenting the story of an Indian computer programmer whose luxurious fantasies about life in America are shaken when he accepts a job offer in California. Indian author Kiran Desai wrote *The Inheritance of Loss*, a touching story placed in 1986. On the one hand, it is about the poor Indians' wish to emigrate in The Land of Endless Possibilities, with all risks of an illegal emigration, and on the other hand, it points out their attitude of rejection towards the globalized consumerist society. Emigration is an

⁴Online resources available at <http://www.timeshighereducation.co.uk/world-university-rankings/2014-15/world-ranking/region/europe>

⁵ False consciousness

important topic and it also exists in the contemporary Romanian literature (*The Little Girl who was playing God* by Dan Lungu). This book presents the drama of a girl whose parents emigrated without her. *Kinderland* by Liliana Corobca is a novel on the same subject. The pressure of the corporatist environment is well represented in *The Art of Struggle* by French writer Michel Houellebecq, whose attitude towards globalization is a completely pessimistic one. In fact, contemporary writers (conscientiously or not) reflect one of the two main lines of the discourse about globalization that I briefly presented at the beginning. Some writers use the Consumer Society as an inspiration source or as a background for characters that illustrate the drama of alienation in the 21 century. This is also the case of the main character from *The Art of Struggle* (Houellebecq), a programmer who hates the corporation he works for, who is very depressed and who can't establish any affective relationship with people. He reminds me of Meursault, the main character of Camus' novel *The Stranger*. Obviously, these types of novels come together with the anti-globalization philosophy, implicitly criticizing the globalized world and spreading ideas such as media manipulation, identity crises, control, loss of values, alienation, postmodern slavery etc.

Contemporary writers find themselves between the devil and the deep blue sea: on the one hand they want to express the way they feel, but on the other hand they want to sell their book, therefore they have to monitor the book market carefully. However, a 'bestseller' is not always what highly educated individuals call *valuable*, just as it is not always of no value. Actually, a book's value has at least two dimensions: first, it is the pragmatic value, meaning the price of the object, and second, it is the symbolic value, inside the *Field of Cultural Production*⁶, offered by the author's fame/name, number of book sales, editorial strategies etc. Whether writers choose or not to reflect in their writings the life and society of the day, the motifs and clichés of globalization can be precisely marked: a Coke can or a fast-food sandwich, a music hit (Murakami- *The Norwegian Wood*), a full metropolitan train station/ an airport, a reality-show/ a TV/ the news, a job interview/ a career, an ecologic concern (Ian McEwan-*Solar*), the emancipation/tolerance towards sexual orientation. Probably it is not by chance that in *Kafka on the Shore* written by contemporary writer Murakami, Colonel Sanders becomes a symbolic guide for one of the main characters. I suppose Colonel Sanders, founder of KFC, could be also an emblem of the globalized world.

Another aspect I want to outline is writing as self-expression, which has become very popular in the globalized world. And I don't mean literature only. There is a dynamic dialogue online about all aspect of life, including literature. Also, it is easier than ever to exist as an amateur writer by creating a website or a blog. If people like you and read you, you become a target for the advertising companies which pay you to post adds on your page. This is how finally everything turns into economics or the industry of popular success. The question that arises is: why do people have such a big need to communicate what they think? Political scientist Roman Inglehart directly linked the need for self-expression to the Post-materialist, prosperous, democratic and secular cultures. Are these cultures 'more globalized' than the others? Probably yes. He demonstrates that these societies are more likely to increase the volume of self-expression, because they crossed the 'survival' stage. This theory justifies the inequalities between cultures, making us understand why individuals coming from different parts of the world value opposite mentalities, beliefs, behaviours.

Books for mind and for money

⁶Bourdieu

One of the ascending branches of the Book Market is online sales. There are a lot of online Book Stores or online shops with a book shelf and the number visibly increases. This is interesting because it changes the status of the book from a cultural product meant for the mind and soul (a special status) to that of regular/ordinary merchandise. It may be the degree of accessibility that makes us appreciate books less. This applies in general. But, obviously, there are exceptions and one of them is represented by valuable, expensive, very rare old collectable books. However, it is not an exaggeration to state that books have become a consumer good, for literate people and probably mostly for the ones that are computer & internet literate.

Translations between loosening and keeping identities

In the study of Peter Berger and Samuel Huntington – *Many Globalizations*- the authors refer to the English language as a factor of diffusion for the emergent global culture (mostly, but not exclusively American). They analyse it through the perspective of the Chilean historian Claudio Veliz who talks about the “Hellenistic phase of Anglo-American civilization”. Therefore, English is compared to Koine Greek, which was the main vehicle for spreading Hellenistic values, for practical reasons, in a manner that was not abusive. But Berger emphasises that the use of English on such a large scale carries a set of attitudes, values, beliefs and emotional connotations specific to the emergent culture.

A recent study shows that the English language is studied and spoken in 101 countries and there are 1.5 billion English learners nowadays. Under these circumstances the translation of a writer’s book into English could be seen as the chance to come into prominence. Any writer is happy to have his work translated into a foreign language, especially in English, because a text written in English is more likely to spread and to be known in other cultures. This is how a language could act like publicity.

The complex system of translations gives us the possibility to gain access to authors from all over the world. My personal hierarchy comprises contemporary writers from South-America, Japan, India, France, England and Germany. However, any literary translation is limited by a social and cultural barrier, being, at best, a successful approximate version of an original book. Some aspects simply remain untranslatable, because people who did not experience a certain social or political reality that the book treats will not be able to represent it properly and will only partly understand its meaning. This is the case when writers choose to reflect their national culture. Also, a language carries all sorts of meanings/ sound nuances that could disappear when translated. In *After Babel* George Steiner calls translation ‘an art’, not a science. He also states that any translation is limited by the translator’s cultural background, competence and values. A professional reader has the intuition of this, and he will try to access to the original text, making even the effort to learn a new language, if he has a special interest in a certain author. However, there are popular writers who have become successful by saying very little about their culture and national identity. I wonder if Murakami’s novels actually talk about Japanese culture. Probably not. There is no Tea Ceremony there, no blossom cherry trees, instead there are aspects related to consumption and global culture. Reading Murakami, I was surprised how often and how much his characters eat. And this might sound hilarious, but I think it suggests the consumer society very accurately. Thus the cultural identity becomes problematic when writers prefer to write (for different reasons) as they were outside of their own cultures, embracing instead what is called the “global culture”. Regarding fiction literature, I believe that globalisation does not

represent a threat to national identity, so long as the authors stay true to the values of the cultures they belong to and even make it their life's goal to promote that culture.

In order to understand a culture, you have to understand its language. Any other option is the equivalent of familiarising oneself with a culture, it does not mean to deeply comprehend it. However, there are a lot of examples of small cultures that become attractive. This year I met American Professor Michael S. Jones who came to Romania a few years ago to research Blaga's philosophy and he successfully learnt Romanian. My conclusion is that globalization definitely has an impact on literature, but at the same time fictional literature, written from the insider's point of view⁷, seems to be the most susceptible of preserving its national identity, despite translations. How could a person that has always lived in a democracy completely understand a novel about the Romanian Communist Regime? Or how could a Christian understand a novel written by a Muslim or Buddhist writer? They will partly understand it and finally there will always be aspects that don't make sense. Since there are aspects that only make sense inside a culture and they can't be easily explained to outsiders. This is the point that transcends translation, and I think that, as long as writers write in their native tongues and wishing to illustrate their culture, national identity will be maintained, despite the popularity gained by the English language.

But we can't ignore the English books that have gained global success. I will only refer to two of them, given the reception phenomenon they brought on. One is represented by the *Harry Potter* series by British writer J.K. Rowling. These fantasy novels have been translated in 68 languages and their popularity increased with the movies. Harry Potter became at some point a small industry comprising books, pictures, McDonald's Happy Meal toys, Lego toys and computer games. Another example of worldwide success is *Da Vinci's code*, Dan Brown's novel, translated in 44 languages. Both examples approach a mythical/magical/archetypal area and I think part of the popularity is due to the myth, while the other is due to the use of English language and marketing campaigns. Considered as a sample of universal language, the myth is a challenge for the Collective Unconscious and people's inner structure is on a permanent quest for myths in all discourses: literature, religion, philosophy, economy etc.

Conclusions

In this paper we referred to globalization from a descriptive and objective perspective, analysing its impact on literature and on people's behaviour regarding reading and literature. I pointed out the visible tendency of literature towards gaining the Online and to be stored on smart devices. Nowadays, books and literature have become a consumer good with a double determination: the spiritual dimension and the economic one. Secondly, I outlined that globalization brings the Scientific Literature to a superior level by gathering researchers in Academic Global Events and by encouraging a multicultural higher education in Global University Centres. The paper also focused on showing how the ideologies of globalization reflect in fictional novels by Romanian and foreign authors. I reviewed some contemporary writers who illustrate globalization motifs or issues, implicitly criticizing it or simply using stereotypes. Regarding the idea of identity, I underlined the idea that literature will always define the identity of a culture, despite the translations which could never make it totally transparent. On the contrary, the translation diminishes fiction literature, being unable to illustrate all the emotive nuances belonging to a language.

⁷The person who assumes his culture and identifies himself with it.

BIBLIOGRAPHY:*Books & Studies*

- Baudrillard, J. 2008, *Societatea de consum, Mituri și structuri*, București: Comunicare.ro
- Berger, P. & Huntington: *Many Globalizations: Cultural Diversity in the Contemporary World*. 2003. New York: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. 1984, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press
- Inglehart, R. & Welzel, C. 2005: *Modernization, Cultural Change and Democracy*, Cambridge University Press
- Mc Luhan, M. 1975: *Galaxia Guttenberg*, București: Ed. Politică
- Rachieru, A.D. 2003: *Globalizare și cultura media*, Iași: Institutul European
- Steiner, G. 1983: *După Babel; Aspecte ale limbii și traducerii*, București: Univers

Fiction books:

- Corobca, L. 2013: *Kinderland*, Cartea Românească
- Desai, K. 2007: *Moștenitoarea țărâmului pierdut*, Iași: Polirom
- Houellebecq, M. 2005: *Extinderea domeniului luptei*, Iași: Polirom
- Lungu, D. 2014: *Fetița care se juca de-a Dumnezeu*, Iași: Polirom
- Mc Ewan, I. 2010: *Solar*, Random House
- Murakami, H. 2012: *Pădurea norvegiană*, Iași: Polirom
- Murakami, H. 2014: *Kafka pe malul mării*, Iași: Polirom

Articles:

- Noak, R. and Gamio, L. 2015, The World's Languages, in 7 maps and charts, *The WashingtonPost* (online) available
<http://www.washingtonpost.com/blogs/worldviews/wp/2015/04/23/the-worlds-languages-in-7-maps-and-charts/ngtonpost.com/blogs/worldviews/wp>

FANTASTIC ELEMENTS IN „A REPORT OF THE DREAM” BY VASILE AARON

Mihaela-Gabriela Păun, PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The study „Fantastic elements in «Reporta from the dream»” is an application in literature field. The writing starts from the observation that in epic poem „Reporta from the dream” by Vasile Aaron obvious elements of the category aesthetical fantastic is registered.

This primary impresion is examined with the help of the fantastic concept as literal genre (Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Louis Vax), the universal fantastic endless, human (Gilbert Durand), the fantastic thinking (Sergiu Paul Dan), and aesthetical category (Adrian Marino, Tudor Vianu și E. Moutsopoulos).

In comparation with the standard links of the concept it comes to the conclusion that „Reporta from the dream” it is the first Romanian fantastic literature writing. At the same time, because it was written in 1820-1822 (according to Paul Cornea) it could not produce effects only after the partial publication after 1868. Among those who knew „Reporta from the dream”, there is Mihai Eminescu, too, the most important Romanian author of fantastic literature of the 19th century.

Keywords: reality, imaginary, fantastic concept, Reporta from the dream, epic poem

1. Introducere:

„Reporta din vis” este, după „Țiganiada” lui Ion Budai – Deleanu o capodoperă a literaturii române din Transilvania primei jumătăți a secolului al XIX- lea. Ca și „Țiganiada”, lucrarea nu numai că este o operă postumă, dar la fel ca și aceea se publică la circa o jumătate de secol de la trecerea în neființă a autorului. Conform constatării profesorului Paul Cornea „Reporta din vis” „e o operă de sfârșit de parcurs (...) elaborată în jurul anilor 1820-1822” și „ea încununează cariera scriitorului, reprezentând punctul cel mai înalt pe care l-a atins” (Cornea, 1988, p.14).

„Reporta din vis” este un poem de 4088 de versuri, neterminat și publicat postum. George Sion întreprinde o prezentare amplă a textului în cadrul conferinței din 6 februarie 1868, mărturisind că a descoperit „manuscrisul neiscălit al unui poem intitulat «Reporta din vis»”, care-i atrage atenția „ca document de limbă și instrument de moralizare” (G. Sion, *Scrieri literare inedite*, p.11). Un fragment de câteva sute de versuri apare pentru prima oară în anul 1868: „Telegraful român”, Sibiu, XVI, 1868, în numerele: 6 (21ian. /3 febr.); 7 (25 ian. / 6 febr.); 8 (28 ian / 9 febr.), 9 (1/13 febr.); 10 (4/16 febr.), iar ultima apariție se înregistrează în nr.11 (8/20 febr.). De asemenea, în 1970, la editura Minerva apare o reproducere fragmentară a textului, în vol. I al lucrării: „Poezia română clasică. De la Dosoftei la Octavian Goga”, ediție îngrijită de Alexandru Piru și Ioan Șerb, prefăcută de Alexandru Piru. Și tot fragmentar apare în 1977 în „Școala ardeleană”, ediție îngrijită și prefăcută de Mihai Gherman. Începând cu anul 1868 „Reporta din vis” a fost menționată de cercetători foarte rar. De exemplu George Călinescu n-o menționează în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”, iar Nicolae Manolescu în „Istoria critică a literaturii române” îi dedică 49 de rânduri.

În ceea ce privește încadrarea poemului într-un gen literar, aceasta e dificilă. George Sion precizează: „nu e idilă, nici pastorală, nici satiră, ci un tractat de filozofie morală” remarcând, de asemenea, că „e vorba de o operă originală, care nu imită un model străin” (G. Sion în *Scrieri literare inedite*, p. 12). G. M. (Gavril Munteanu?) în „Telegraful român” lansează ideea că „Reporta din vis” este „o poem populară epică didactică (G. M. în *Scrieri literare inedite*, p. 12). Tot în „Scrieri literare inedite” este numit de Paul Cornea: „poemul-fluviu al lui Vasile Aaron” (p11). Mircea Popa în „Două opere mai puțin cunoscute ale lui Vasile

Aaron” consideră că „Reporta din vis”, după „Țiganiada” este „a doua mare creație epică pe care literatura Școlii ardeleno o dă în efortul ei de a realiza marea epopee” și „în multe privințe...poema depășește vechiul veac iluminist, fiind prima mare afirmare de amploare a noilor crezuri preromantice și romantice, nu numai la nivelul literaturii ardeleno, ci și a celei românești în genere” (M. Popa, 1979, pp. 439 și 443). Nicolae Manolescu în „Istoria critică a literaturii române” apreciază că „numele are rezonanță italienească. Unele din motive sunt acelea religioase, clasice (deșertăciune, ubi sunt), unite însă cu motive preromantice (ruinele) ...viziunea macabră din cimitirul pe ca bătrâna călăuză îl face transparent ... și că Epicur este filosoful marialist repudiat de biserică” (N. Manolescu, 1990, p. 126).

2. O radiografie concisă a conceptului de fantastic.

a) etimologia conceptului

Conceptul de *fantastic*

Etimologic termenul „fantastic” își revendică proveniența din greaca veche, din *phantastikos*, însemnând „capacitatea de a crea imagini, de a imagina”; din *phantasia*, cu sensul de „imagine”, „idee” sau *phantasma*, ce numește o „apariție”, un „spectru”, o „fantomă”; dar și din *phantastiké*, ce desemnează „facultatea de a imagina lucruri deșarte”. Limba latină păstrează nuanțele semantice adăugând altele noi: *phantasia* - „imagine”, „idee”, dar și „viziune”, „imaginație”; *phantasma* - „apariție”, „fantomă”, „viziune a închipuirii”, iar *phantasticus*, se referă la: „privitor la imaginație” și „produs al imaginației”. Cuvântul *phantasticus* este atestat în latina târzie cu sensul de „ireal” și de „imaginar”. Această rădăcină a fost adoptată de toate limbile europene, cu mici variațiuni fonetice: franceză - *fantastique*, italiană - *fantastico*, germană - *phantastisch*, engleză - *fantastic* și în limba rusă - *fantastika*.

O privire diacronică asupra termenului evidențiază diverse accepțiuni cu conotații negative sau pozitive: În Evul Mediu: „posedat”; în Renaștere: „produs al spiritului alienat”; în secolul al XVII-lea: „neverosimil”, „bizar”, „extravagant”, „în afara realității”, „imaginar”. Prima atestare a termenului în limba română: „om *fantastic*” îi aparține lui Miron Costin în „Letopisețul Țării Moldovei de la Aron Vodă”: „*Tiran dreptu fantastic, adecă buiguitoriu în gânduri*”, cu înțelesul de „individ cu sistemul nervos dereglat”. În secolul al XIX-lea, termenul acceptă și alte sensuri: de „capriciu”, de „frivolitate”, sau de „himeric” conform cu „Dictionnaire de l’Académie” din 1831; și de lucru „care nu are decât aparența unei făpturi corporale”, „care nu există decât în imaginație” conform „Littré” din 1863. În secolul al XX-lea, termenul „fantastic” denumește o multitudine de sensuri: „care nu există în realitate”, „ireal” (*Larousse*); „care este creat de imaginație”, „fabulos”, „supranatural” (*Petit Robert*); „ireal”, „creat, plăsmuit de imaginație” (*DEX*). Frecvent termenul are și sinonime cu înțeles superlativ: „extraordinar”, „senzațional”, „formidabil”, „nemaîntâlnit”, având adesea și conotații negative.

(preluare din Cap-Bun, Marina, *Între absurd și fantastic - Incursiune în apele mirajului*, 2001, p. 9 & Gheorghe, M., 2011. *Fantasticul între adevăr și ficțiune* I. EIRP Proceedings, 3.

b) conceptul este reținut de cercetători sub patru aspecte:

b1. G. Durand: fantasticul universal, etern – uman

Gilbert Durand în „Structurile antropologice ale imaginarului” consideră fantasticul ca „o dimensiune unică a emanației creatoare umane; imaginarul antropologic al fiecărui individ include un potențial fantastic ” (Durand, 1977). Acesta are un rol important în structura transcendențială a imaginarului încă din faza de început a unei opere teoretice sau creație practică.

b2. Caillois și Todorov – fantasticul, gen literar

Roger Caillois în lucrarea „În inima fantasticului” are în vedere identificarea unui „gen de imagini” care „se situează chiar în inima fantasticului” (R. Caillois, 1971, p.71). În acest sens, el afirmă că „există un univers, universul aspirațiilor confuze ale sufletului, ale poftelor și dezamăgirilor sale, pe care un întuneric de nepătruns îl apără de primejdia resorbirii” (R. Caillois, 1971, p.71). Realitățile acestea interioare nu se pot delimita cu precizie deoarece se sustrag stabilității și transpunerii în imagine și ne determină să apelăm la poxifrază. Pentru a le face accesibile și a imprima altora sentimente nostalgice autorul consideră că este necesar „să folosim o limbă intermediară și o modalitate de cunoaștere” ce se poate defini ca „viziunea unei enigme reflectată într-o oglindă” (Ibidem). Într-o manieră indirectă aceste noi realități ne revelează ceea ce se sustrage în mod firesc reprezentării și limbajului. Modalitatea de revelare a unei fertile ambiguități o reprezintă, în opinia lui Caillois, atât poezia, cât și arta fantastică, care-și revendică, astfel, adevărata vocație. Deși în aceste domenii impostura „e plăcută”, accesibilă oricui și „ispititoare”, totuși nu misterul artificial este cel valoros, ci cel „grav și autentic”. El constată că există artiști care încearcă să decodifice invizibilul pentru a-l sili să-și descopere o parte din secrete și să imprime exprimării în imagine (la care toți, poeți sau artiști apelează) o reflectare „în muțenie” asaltând anumite „sensibilități ascuțite” producătoare de neliniște. În acest context, atât în frază, cât și pe pânză doar acest „gen de imagini” sunt o „modalitate apropiată, fictivă, metaforică de expresie” ce ne „situează chiar în inima fantasticului” care rezultă din intersectarea a două arii imagistice: „infinite” și „împiedicate” (R. Caillois, 1971, p. 71). Însă, imaginile „infinite” resping orice semnificație și descriu incoerența, iar cele „împiedicate” sunt „imagini închise, misterioase doar din întâmplare”, deoarece apelează la simboluri, a căror cheie de decodificare nu mai este cunoscută sau nu mai prezintă importanță, dar care pot fi înțelese cu ajutorul unui dicționar (Ibidem). În „Eseuri despre imaginație” Roger Caillois afirmă că fantasticul reprezintă o specie literară, apărută pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, prin preluarea feericului, cu aură de mister ce instituie spaima ca emoție specifică. Roger Caillois în studiul introductiv la „Antologia nuvelei fantastice” delimitează literatura fantastică de feerie și de literatura științifico – fantastică afirmând că este necesar să conturăm aceste noțiuni apropiate care, de cele mai multe ori, se confundă: „Feericul e un univers miraculos care i se suprapune lumii reale fără să-i pricinuiască vreo pagubă sau să-i distrugă coerența. Fantasticul, dimpotrivă, vădește o amenințare, o ruptură, o rupere insolită, aproape insuportabilă, în lumea reală” (R. Caillois, 1970, p.14). În ceea ce privește manifestarea supranaturalului în basm, el consideră că acesta reprezintă matricea sa ființială care nu îngrozește, ci se înscrie în ordinea firească a lucrurilor. Cu toate acestea, autorul consideră că manifestarea supranaturalului în domeniul fantastic „apare ca o spărtură în coerența universului”. Miracolul este imposibilul care intervine pe neașteptate, agresând atât ordinea cosmică, cât și ordinea lumii care - l respinge prin excelență. De aceea, pentru Caillois, fantasticul este „o întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene” care pentru a se manifesta rămâne în imediata vecinătate a realului, „un univers perfect determinat”, golit de mister, ce-i permite manifestarea (Caillois, 1971). Viziunea lui Tzvetan Todorov asupra fantasticului, ca gen literar, este mult apropiată de cea a lui Caillois și plasează cercetarea în domeniul poeziei. Ea este expusă în „Introducere în literatura fantastică” și reprezintă o situație generată de „*ezitarea cititorului între alegerea unei soluții raționale a unei soluții supranaturale*” opinează Tzvetan Todorov (R. Caillois, 1971, T. Todorov, 1973). Înțelegerea conceptului de „fantastic” indică un „altceva” care există dincolo de realitate, și care se afirmă în diverse forme. Fantasticul se remarcă, în general, ca o categorie estetică textualizată în diferite specii literare și se comunică prin dialogul dintre lector și creator. El promovează

enigmaticul, straniul, miraculosul ce produce neliniște, teamă și spaimă, pendulând între real-ireal, logic-alogic, finit – nedefinit, obiect-semn și bazându-se, de fapt, pe ezitarea cititorului, pe care Tzvetan Todorov o numește - fantastic: „Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural” (Todorov, 1973, p. 43). În ceea ce privește durata acestuia, teoreticianul consideră că fantasticul există atâta timp cât durează ezitare. Depășirea momentului înseamnă trecerea în alte sfere. În acest sens, Todorov afirmă: „Dacă el conchide că legile realității sunt neștirbite și permit explicarea fenomenelor descrise înseamnă că opera aparține unui alt gen: straniul. Dacă, din contră, el conchide că numai admitând noi legi ale naturii fenomenul poate fi explicat, pătrundem într-un alt gen, în sfera miraculosului” (T. Todorov, 1973, p. 59).

Definirea fantasticului presupune depășirea conceptului de gen fantastic, și ridică un grad de dificultate deoarece este un „gen” literar cu mai multe sub-genuri ce nu pot fi delimitate clar. Debutul dificultății îl constituie precizarea noțiunilor de *real* și *fantastic*. Dacă pendularea între real și imaginar determină ambiguitatea, atunci ezitarea cititorului este prima condiție a fantasticului, de aceea formula care rezumă spiritul fantastic ar fi: „**Mai « că-mi vine a crede »**” (Todorov, 1973, p. 48).

În lucrarea amintită Todorov precizează genurile limitrofe fantasticului pur: straniul pur, fantasticul straniu, pe de o parte, iar fantasticul miraculos și miraculosul pur, pe de altă parte. Însă, în ceea ce privește straniul și miraculosul, el afirmă: Dacă la sfârșitul povestirii cititorul (și personajul) conchide: 1. că realul n-a fost deformat cu totul avem straniul și 2. că fenomenele sunt inexplicabile atunci se manifestă miraculosul.

În ceea ce privește textul poetic și alegoria autorul consideră că “imaginea poetică e o îmbinare de cuvinte, nu de lucruri” de aceea “nu putem vorbi de alegorie decât atunci când găsim înăuntrul textului indicații explicite cu privire la aceasta” pentru că “fantasticul nu poate supraviețui decât în ficțiune” (Todorov, 1973, p. 75).

Pentru că “numai limbajul ne îngăduie să concepem ceea ce este mereu absent: supranatural” putem aborda genul fantastic din perspectiva discursului fantastic. Fiindcă limbajul literar pare asertiv, dar nu este rezultat că raportarea la realitate este imposibilă, iar afirmația literară e neverificabilă. Deoarece “întreaga literatură se situează în afara categoriilor de adevărat și fals” se poate afirma că “nararea la persoana întâi – specifică literaturii fantastice”: “eu” – aparține tuturor.

Deoarece fantasticul reprezintă o “percepție particulară a unor evenimente stranii” și o „experiență a limitelor” se poate identifica un “punct de maximă intensitate a literarului”. Însă cea mai complexă problemă a teoriei literare este: “cum să vorbim despre ceea ce vorbește literatura? Prin “literatură”.

Todorov menționează existența a două axe majore în studiul temelor generatoare de fantastic: temele eului și temele tuului. Pentru temele eului reținem: *transformarea spațiului și timpului*, multiplicarea personalității, *ruperea limitei dintre subiect și obiect*, metamorfozele ce semnifică încălcarea separației dintre materie și spirit și o cauzalitate particulară: pandeterminismul. Temele tuului spre deosebire de cele ale eului reprezintă “*relațiile omului cu omul*”. În acest context, menționăm: *dorința sexului* (libidoul – exacerbat); *vampirismul* și *sadismul*.

În literatura secolului XX se constată o pierdere a limitei dintre real și ireal, ceea ce are ca rezultat dispariția literaturii fantastice. Aceasta ne îndreptățește să afirmăm că “*fantasticul reprezintă acum regula, nu excepția*”. Concluzionând: Funcția literară și socială a fantasticului - încălcarea legii!

În concluzie: Tzvetan Todorov în definirea conceptului de fantastic pune accent pe ezitarea personajelor și a cititorului în ceea ce privește natura fenomenului perturbator. Dacă

opțiunea cititorului înclină pentru o soluție rațională, atunci narațiunea se află în sfera straniului, dacă optează pentru o explicație supranaturală, narațiunea intră în domeniul miraculosului. Deci, fantasticul se identifică cu efemerul moment al ezitării cititorului sau al personajului. Formula fantasticului este înclinația lectorului de a crede, T. Todorov precizează: lectorul spune "Mai că-mi vine a crede" (Todorov, 1973, p. 48). Raportat la real și la imaginar, fantasticul reprezintă pentru Tzvetan Todorov: "ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural" (Todorov, 1973, p. 42). Ca formulă literară genul fantastic trebuie să respecte trei condiții: "Ezitarea cititorului reprezintă [...] prima condiție a fantasticului. [...]. Mai întâi, textul trebuie să-l oblige pe cititor a considera lumea personajelor drept 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" (Todorov, 1973, pp. 49-51). Studiul fantasticului este realizat în raport cu straniul și cu miraculosul, genuri cu care, consideră criticul, acesta se întrepătrunde. În imediata vecinătate a fantasticului se situează straniul și miraculosul, "genuri cu care el se întrepătrunde" (Todorov, 1973, p. 62). Tzvetan Todorov realizează o diagramă în care pe o axă fixează, evolutiv, "straniul pur", "fantasticul straniu", "fantasticul miraculos", "miraculosul pur" (Todorov, 1973, p. 62). Conform diagramei zona fantasticului pur se delimitează pe granița dintre fantasticul straniu și fantasticul miraculos. Lucrarea lui Todorov atinge un aspect important prin delimitarea clară a celor trei niveluri ale operei: Nivelul verbal ce însumează toate frazele concrete care formează textul; Nivelul semantic evidențiat prin temele operei și nivelul sintactic ce surprinde relațiile care se stabilesc între părțile operei.

b 3. Fantasticul - categorie estetică

Investigația lui Adrian Marino din lucrarea „Dicționar de idei literare” despre fantastic este deosebit de originală și de complexă. Criticul reface "ereditatea" semantică a termenului pornind de la etimologie, remarcând diversitatea metamorfozelor suferite de semnificația cuvântului de-a lungul timpului.

Viziunea sa are un caracter sintetic fiind rezultatul intersectării istoriei ideilor literare cu istoria literară, critica și estetica. Observațiile sale au atât valoare teoretică de necontestat, cât și o funcționalitate practică reală în planul analizei literare.

Este important de precizat că pentru Marino, fantasticul este o calitate a raporturilor dintre obiecte și nu o calitate a obiectelor în sine. Ceea ce ne permite să afirmăm că în cazul operei literare dimensiunea fantastică este o calitate a raportului relațional dintre receptor (cititor) și obiectul literar (opera), și că, în definirea sa, se invocă dimensiunea pragmatică a lecturii. Referitor la mecanismul declanșator al fantasticului, autorul îl identifică cu o ruptură de echilibru considerând că: „orice raport fantastic distruge un echilibru preexistent, o stare anterioară de armonie ori stabilitate, înlocuită printr-un nou echilibru, ce i se substituie, și care deschide posibilitatea unei noi rupturi" (Marino, 1973, pp. 655-685). În acest sens, putem afirma că mobilul generării continue a fantasticului este seria rupturilor în lanț. Această înlanțuire are ca punct de plecare o stare de criză emoțională, de confuzie ce debutează cu neliniștea, apoi continuă cu frica, aceasta se poate transforma în spaimă și culminează cu teroarea, chiar dacă aceste stări emotive sunt iraționale și profund subiective. Se cuvine menționat că majoritatea teoreticienilor moderni ai literaturii consideră răsturnarea subită a unor situații stabile, constante ca fiind sursa fantasticului.

În ceea ce privește „ruptura fantastică”, teoreticianul afirmă că ea nefiind niciodată integrală, devine realitate perceptibilă doar în legătură cu anumite repere (variabile atât subiective cât și obiective), sau presupoziiții, după cum sunt numite ele în teoria modernă a

receptării. Acestea însumează toate ideile, credințele, convingerile și cunoștințele noastre despre existență într-un anumit moment sau cele acumulate despre literatură.

Ceea ce contează în sesizarea rupturii fantastice este alegerea cititorului de a considera comunicarea literară o convenție acceptată atât de emițător (creator), cât și de receptor (cititor), în cadrul căreia receptorul consideră universul operei a fi o ficțiune, o supraréalitate, o construcție a fanteziei. Astfel, putem afirma cu certitudine că existența fantasticului și recunoașterea sa, ca realitate distinctă, devine imposibilă fără o conștientizare și fără o stare emotivă necesară. De asemenea se precizează că pentru o persoană incapabilă să vadă în ficțiunea literară o supraréalitate creată, comuniunea operă - receptor în plan spiritual nu poate avea loc deoarece se pune semnul egalității între realitatea așa-zis obiectivă și universul operei, iar în acest context, nu are loc nici recunoașterea fantasticului, ca realitate literară distinctă. Faptul devine posibil atunci când apar o mentalitate și o sensibilitate estetizante. În acest sens se consideră că o spiritualitate primitivă nu cunoaște ruptura dintre realitate și ficțiune, normal și anormal (imaginar), sacru și profan (literar). Faptul e posibil atunci când apare o mentalitate și o sensibilitate estetizante. Astfel, spiritualitatea primitivă nu cunoaște ruptura dintre ficțiune și realitate, normal și anormal (imaginar), sacru și profan (literar)". Astfel, se poate afirma că în cadrul mentalității primitive, mistic-magice fantasticul este inexistent. Acest adevăr îi permite lui Marino să delimiteze fantasticul de feeric, chiar dacă se identifică cu acesta în înțelesul general de fabulos sau miraculos. În povestirile tradiționale manifestarea feericului are loc într-o lume acceptată, instituționalizată, de aceea, cititorii și eroii nu conștientizează ruptura dintre realitate și ficțiune, se complac în ficțiune pentru că văd o ordine răsturnată, dar lipsită de spaimă sau teroare, și în care domină liniștea. O ordine răsturnată este posibilă și în cazul fantasticului, însă aceasta nu este generatoare de confort, ci de neliniște, spaimă și teroare.

În ceea ce privește situațiile fantastice și în funcție de procedeele mecanismul lor, Marino propune următoarea tipologie:

- 1) Tipul realitate - ruptura „se produce în ordinea realității, în cotidian; misterul irumpe direct, brutal, în existența obișnuită"
- 2) Tipul raționalitate - fisura" are loc în ordinea rațiunii, alimentând contradicția dintre logic și illogic; cauzalitatea tradițională" este înlăturată și preferată cea ascunsă, neinteligibilă;
- 3) Tipul semnificație - fantasticul utilizează un limbaj ambiguu, criptic, deoarece clivajul se manifestă în ordinea semnificației; ezitarea, indecizia, confuzia, ambiguitatea, echivocul, perplexitatea sunt întreținute de alterarea relației obiect/ semn, de aceea situațiile inexplicabile, anormale suspendă sensul previzibil, curent.
- 4) Tipul temporalitate - fantasticul în care ruptura" se produce în ordinea temporală; de aceea fantasticul introduce o cronologie inedită a evenimentelor, o nouă dimensiune a duratei. (clasificare preluată din Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, 1973, p. 673).

În ceea ce privește opera literară, Adrian Marino, constată că orice temă fantastică se încadrează în cele 4 tipologii ce conturează toate modalitățile importante ale fantasticului:

- a) *suprapunerea* (normal/anormal)- pe toate planurile și sub toate formele posibile: subiect/obiect; imaginat/perceput; materie/spirit; viu/inert; normal/anormal, producând ambiguități, combinații și metamorfoze;
- b) *dilatarea și comprimarea perspectivelor și proporțiilor* creatoare ale fantasticului prin miniaturizare și gigantism, deci, atât în plan micro- cât și macrocosmic;
- c) *intensificarea observației*, concretului, imprimând realității aspecte halucinante;
- d) *multiplicarea și proliferarea obiectelor*, având ca rezultat invazia formelor materiei și ocuparea subită a spațiului.

Ca tehnici artistice, care ne permit părăsirea timpului prezent și desprinderea de realitate, de rațiune și semnificație sunt menționate:

- înghețarea – presupune suspendarea timpului și abolirea mișcării;
- încetinirea – dilatarea duratei temporale;
- accelerarea - amplificarea cronologiei
- inversarea timpului – are ca rezultat o nouă ordine temporală de tip fantastic în care toate ritmurile și toate sensurile sunt posibile.

O privire constatativă pe axa noii temporalități, de tip fantastic, ne permite să identificăm 2 scenarii tipice: Regresiunea – prin care timpul trecut devine actual în prezent; anticiparea – prin care viitorul este proiectat într-un prezent imediat.

În concluzie: În „Dictionar de idei literare”, I, 1973, Adrian Marino, analizează fantasticul observând modul de funcționare a fantaziei care evidențiază structura estetică a fantasticului. Autorul operează cu un șir de concepte operaționale valabile pentru toate interpretările narațiunilor fantastice. Cum ar fi: raportul fantastic, emoția fantasticului și sensul fantasticului.

Pentru teoreticieni, fantasticul categorial implică un efect asupra receptorului fiind o problemă a lecturii fantastice, deoarece acesta (receptorul) se află în imposibilitatea decodificării a două sisteme de semnificații: cunoscut și ambiguu, care interferează.

Adrian Marino pune accent pe ideea de „ruptură” în ordinea semnificațiilor. În acest sens afirmă: "Sensul sistemului fantastic de relații este contrazicerea, ruperea inopinantă a ordinii sau coerenței persistente, răsturnarea subită a unor situații constante, stabile" (Marino, 1973).

b 4. Gândirea fantastică

În „Proza fantastică românească” Sergiu Pavel Dan afirmă existența unei gândiri fantastice ce definește un concept de literatură fantastică ale cărei granițe intersectează alte domenii. În ceea ce privește "conceptul de literatură fantastică" Pavel Dan afirmă că "mileniile precedente ne-au lăsat moștenire un număr uriaș de creații în care miraculosul ocupă un loc preponderent" (Pavel Dan, 1975).

„Gândirea fantastică” izvorăște din vulnerabilitatea ființei în fața unui „necunoscut” ce produce teamă. În cadrul operelor literare, relațiile care pot fi identificate între natural și supra-natural sunt reunite în trei categorii:

categoria interacțiunii;

categoria mutației;

categoria apariției fantastice.

Studiind operele literare din literatura română și universală pentru a stabili "frontierele literaturii fantastice", autorul constată că anumite creații nu sunt fantastice, iar identificarea fantasticului este dificilă. De aceea el apelează la domenii limitrofe, cum ar fi: proza poetică și alegorică, proza vizionară, proza de analiză, literatura de aventuri și literatura S.F, miraculosul mitico - magic și superstițios, ocultismul inițiatic și fabulosul feeric.

b5. Elemente standard ale fantasticului:

În opinia noastră, în standardul fantasticului alături de elementele fantasticului trebuie să intre: personaje fantastice; evenimente fantastice și situații de tip fantastic.

Considerăm a fi *personaje de tip fantastic*: personajul inițiator: ascet, vrăjitor, solomonar; personajul blestemat și solitar, personajul rezultat din substituirea obscură om-animal, mortul – viu, ființa nefastă.

Ca *evenimente de tip fantastic* putem preciza: inițierea în vis, cunoașterea în transă, întâlniri imaginare cu persoane dispărute.

Ca *situații specifice fantastice* în care se pot afla un personaj sau chiar o persoană reală ce trăiește o zi de tip fantastic: prezența noptea în cimitir; evadarea în spații necunoscute; evaziunea în imaginar.

Ca *teme fantastice*: inițierea în practici magice, explicitarea moralității, metempsihoza, transfigurarea infernală a ambianței, înlocuirea vitalității cu artificialul, viața ca vis, înlocuirea surprizei cu insolitul în viață, deteriorarea inexplicabilă a raportului om/realitatea ambiantă.

Ca *declanșatori sau sâmburi ai fantasticului, ai evadării* în fantastic menționăm: visul; edificii izolate și tenebroase; consumul băuturilor alcoolice sau al drogurilor; rostirea deochiului, vraja, accidentele și dereglări ale minții; excesele meteorologice: seceta, canicula, inundațiile înzăpezirea, furtuna, foametea, instrumentul miraculos (Sergiu Pavel Dan folosește pentru ceea ce numim „declanșatori sau sâmburi ai fantasticului” termenul de „adjuvanți sau fermenți ai fantasticului”).

Din examinarea meta-analitică a lucrărilor de referință asupra fantasticului identificăm existența a patru perspective:

1. Perspectiva fantasticului universal, etern - uman (Gilbert Durand).
2. Perspectiva fantasticului ca gen literar (Roger Caillois și Tzvetan Todorov).
3. Perspectiva fantasticului – categorie estetică (Tudor Vianu, Evangelos Moutsopoulos și Adrian Marino).
4. Perspectiva gândirii fantastice: Uneori omul are o gândire fantastică care se poate regăsi în anumite opere literare (Sergiu Pavel Dan).

Karen Pike în teza sa de doctorat „Theories of the Fantastic: Postmodernism, Game Theory, and Modern Physics” opinează că în fapt teoria fantasticului formulată de Caillois și Todorov abstractizează în special lucrările de tip fantastic și practica literară a fantasticului aparținând secolului al XIX-lea. Prin urmare suntem cu atât mai îndreptățiți să aplicăm aceste teorii asupra scrierii „Reporta din vis” a lui Vasile Aaron.

3. Identificarea elementelor standard al fantasticului în „Reporta din vis”.

În poemul „Reporta din vis” de Vasile Aaron remarcăm următoarele situații fantastice:

a) *Multiplicarea planurilor*: din planul așa zisei realități a eului poetic se face în vis, iar din vis în alt vis: Pornit la vânătoare, din planul real un tânăr trece prin somn în planul al II-lea, cel al visului propriu, în care întâlnește bătrânul. Ulterior, de aici, tot în somn, trece în planul visului al III-lea: al visului în vis. Aici întâlnește un alt tânăr: Pilda bunătații. Apoi, revine în planul al II-lea unde, bătrânul îi avertizează că-l va întâlni pe Epicur, apoi se vor reîntâlni.

b) *Sentimente care induc fantasticul*: Frica, teroarea, șocul, surpriza. Redăm, selectiv, versuri exemplificative: „Atunci încetă Lumea de cântat/ Eu stau ca un lemn înghețat” (p. 28); „...eu stau amurșit/ Neputând grăi, ca un înlemnit” (p. 42); „Acum să vezi cutremuri prin gând!” (p. 43). „Nu știam ce fac, stam încremenit” (p. 49). „Mă temeam nu cumva vreun urs să vie [...]. A-mi arăta frica îmi era rușine (p. 57); „Amândoi de frică căzurăm pe spate” (p. 59); „Ci noi înfricați de cumplitul sunet” (p. 60).

c) *Uitarea identității proprii și preluarea altei identități*: „De aici înainte toți minte să ție:/ REPORTA DIN VIS numele să-ți fie!/ Ai tu și alt nume de la botez dat,/ Acesta de tot să fie uitat”.

d) *Condiția intelectuală și morală nouă*.

e) *Cunoașterea de sine - element precreeștin* (primul dintre cerințele oracolului de la Delphi).

f) *Disparația prematură a tatălui necesită un alt tată, în postura unui îndrumător*: „Că al meu părinte/ Murind, au lăsat nespuse avere,/ Că, trăind, era un om cu putere”; bătrânul îi spune: „Povățuitor ție vreau să-ți fiu”.

g) *Relația cu bătrânul este de tip fantastic*.

- h) *Relație de tip fantastic creată în altă situație de tip fantastic (visul)*: „Cum ne trântim gios adurmim îndată; Un somn așa dulce și desfătător/ [...] Bătrânul durmea afund ca un leu, iar eu mai lin și nu așa greu [...] O auzeam bine și totuși durmeam/ Și ca în nescare visuri o vedeam./ Părea că o văz [...] Așa petrecui dormind noaptea toată” (p. 60).
- i) *Ezitatea. Apariția îndoielii*: „Mai că-ți vine să crezi”; „Nu știam ce fac, stam încremenit./ Întra-voi, au ba? Eram îndoit./ „Ce te îndoiești? Vină după mine” (p. 49); „Părea că o văz în aripi lovind” (p. 60).
- j) *Relația cu un îndrumător de tip superior*: bătrânul, Pilda Bunătății, Epicur.
- k) *Cimitirul este un loc fantastic*: „Lângă un sătuț..../Țintirimul vechi a fi să vedea”(p. 29).
- l) *Noaptea în cimitir: situație de tip macabru- fantastic*.
- m) *Modalitatea de vizualizare a morților*: „În pripă un nor negru să ivește,/ întunecă toate,/ .../Norul să despică, fulger sclipicios,/ Spre țințirim cade, întră tunet gios,/ ...Iată țințirimul făcut ca cristalul./ Vedeai prin pământ, cătră adâncime,/ Ca printr-o fereastră privind spre mulțime/ Morții câți era pe rând îngropați” (pp.42-43).
- n) *Fenomene ale naturii cu potențial fantastic și cu inducții fantastice*: ploaia care izolează, furtuna, tunetul care produce hipnoză: „Fulgerile încă tot mai mare fașă/ S-aude departe sunet de tunare” [...] Să-ntunecă tare, fulgerile cresc,/ Tunetile încă mai cumplit pornesc” [...] „Vremea cea cumplită foarte tare crește,/ Fulgerele iuți și sfârșitoare/ Gândeam că prin stane de piatră să zboare”; „De tunete grele se clătea pământul”; (p. 59); „Din nor, fulgerând, se lumina toate/ Căzând pe pământ scânteii necurmate” (p. 58); „După acest tunet, vreme puțintică/ Groaznica furtună încet să ridică” (p. 60).
- o) *Momente ale zilei*: noaptea are încărcătură fantastică: „noaptea toată/ Noapte mai nainte nemaiarătă. Se crepa de ziuă...” , „Iasă pe cer stele și să luminează” (p. 60); „văzând să-ntunecoasă?” (p. 64)
- p) *Visul ca simulacru al morții(vis în vis)*: „Că dormind eu noaptea toată cu dulceață/ A doua zi [...] Mă trezesc ca unul din morți înviaț/ [...] Sângurel bătrânul dormind lângă mine/ De dânsul mă bucur...”(p. 89).

Pe baza celor de mai sus putem concluziona că poemul „Reporta din vis” de Vasile Aaron este prima creație de tip fantastic în literatura română.

BIBLIOGRAPHY:

- Caillois, R. 1970. *De la basm la povestirea științifico - fantastică*, studiu introductiv la *Antologia nuvelei fantastice*. București: Editura Univers.
- Caillois, R. 1975. *Eseuri despre imaginație*. București: Editura Univers.
- Caillois, R. 1971. *În inima fantasticului*. București: Editura Meridiane.
- Caillois, R. 1988. *În inima fantasticului*. București: Editura Meridiane.
- Caillois, R., Cornea, P., & Grecu, V. 1975. *Eseuri despre imaginație*. București: Editura Univers.
- Cap-Bun, M. 2001. *Între absurd și fantastic - Incursiune în apele mirajului*, București: Editura Paralela 45.
- Chircu, A. 2013. „Vasile Aaron și pledoaria sa despre firea și frumusețea limbii române” în *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, (14/1), 361-368.
- Cornea P., Nestorescu A. & Costinescu, P. 1981. *Scrieri literare inedite (1820-1845) – selectate, comentate și adnotate*. București: Editura Minerva.
- Dan, S. P. 1975. *Proza fantastică românească*. București: Editura Minerva.
- Durand, G. 1977. *Structurile antropologice ale imaginarului*. București: Editura Univers.

- Filipaș, L. 2012. *Fantasticul apei în proza românească*. București: Editura: Pro Universitaria.
- Gencarau, S. 2010. „Fantasticul. Elemente stilistice în secvențele textuale” în *Studii de Știință și Cultură*, (20), 56-62.
- Gheorghe, M. 2011. *Fantasticul între adevăr și ficțiune I. EIRP Proceedings*, 3.
- Gheorghe, M. 2010. „Comunicarea interculturală prin fantastic” în *Acta Universitatis Danubius. Communicatio*, 2(1).
- Manolescu, N. 1990. *Istoria critică a literaturii române*, vol. 1. București: Editura Minerva.
- Marino, A. 1973. *Dicționar de idei literare*, vol. 1. București: Editura Eminescu.
- Mica, A. 1993. *Fantasticul romantic între miraculos, terifiant și grotesc la ETA Hoffmann și NV Gogol*. București: Editura: Romcor.
- Moutsopoulos, E. 1976. *Categoriile estetice*. București: Editura Univers.
- Ocinic, M. 2002. *Fantasticul în povestirea și nuvela românească*. București. Editura: Imago.
- Pike, K. 2012. *Theories of the Fantastic: Postmodernism, Game Theory, and Modern Physics* (Doctoral dissertation).
- Popa, M. 1979. „Două opere mai puțin cunoscute a lui Vasile Aaron”, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr 3.
- Sion, G. 1870. „Reporta din vis”. în *Informațiunile bucureștene* din 13 și 27 septembrie; idem „Reporta din vis”. *Conferența literară*, tip. Petrescu și Costinescu. București.
- Todorov, T. 1973. *Introducere în literatura fantastică*. București: Editura Univers.
- Vax, L. 1965. *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Vax, L. 1987. *La séduction de l'étrange*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Vianu, T. 1996. *Estetica*. București: Editura Orizonturi.

MARGUERITE YOURCENAR OR IDENTITY IN QUESTION

Anamaria Lupan, PhD Student, Blaise Pascal University of Clermont-Ferrand, France;
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Our study aims to interrogate the notion of identity in Marguerite Yourcenar's work. Analysed and examined by Yourcenar critics, the notion of identity as it appears in the writer's work, has received numerous names: "recomposed identity" (Bérengère Deprez), "citizen of the myth" (Mireille Brémond), etc. An enigma concept, for Marguerite Yourcenar identity represents an affective choice: she rejects stability over and over, be it offered by the earth, the father, or by another place of origin -- and installs a homeland determined by elective affinities. In our talk, we are interested in the manner in which the identity choice becomes realized; also, we will examine the reasons why the writer rests upon the lands and the literary figures that she considers as her countries. We start from the hypothesis that beyond the philosophical and cultural influences she receives, or which she pursues -- namely, skeptical humanism, scientific nationalism, orientalism and mysticism -- and which foster in her a profound aversion for autobiography, the elements she includes in a universal homeland take part in framing of her portrait. In other words, we slide from the portrait to the self-portrait. In fact, "the fatality of the self-portrait" (Julie Hébert) was announced numerous times by Marguerite Yourcenar in the form of a quote from Luis Jorge Borges: "An author thinks he is speaking about many things, but what he leaves behind, if he has the chance, is an image of himself." Open identity, built as an enriching dialogue with another, the Yourcennarian identity is at the same time a cultural identity: it is forged in the literary world (it takes a pen name) and through the encounters with the other men of letters (from the four corners of the world: Oscar Wilde, Yukio Mishima, Virginia Woolf, Henry James, Jorge Luis Borges, Selma Lagerlöf, etc.) she tries to get to know and recognize herself as best she can. At the same time, the appropriation of the other does not remain purely an intellectual one: it is a way of living sympathetically, a kind of interior comprehension of the Other. Marguerite Yourcenar's perspective on identity is very important in our world haunted by the ubiquitous fear of the virtual enemy. The timeliness of Marguerite Yourcenar's asides on identity is rendered evident by the colloquium The Mirrors of Alterity in the Work of Marguerite Yourcenar, organised in 2011 in Bogota. In fact, otherness is a facet of identity in the world of globalisation.

Key-words: alterity, dialogue, globalisation, identity, encounter

Labyrinthe, prison, pèlerin, étranger, « la chute des masques », etc. sont des termes-clefs de l'œuvre yourcenarienne qui nous mettent en garde contre la difficulté d'aborder la question identitaire chez l'académicienne¹. Parler d'identité chez Marguerite Yourcenar, écrivaine définie par une « identité recomposée² », « née en Belgique, mais de nationalité

¹ Selon la Chronologie présentée dans les *Œuvres romanesques* (Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982) en 1970 « L'Académie royale belge de langue et de littérature française élit Marguerite Yourcenar à titre étranger. » (p. XXIX) et en 1980 « elle apprend son élection à l'Académie française [...] » (p. XXXI).

² Cette formule linguistique est utilisée par Bérengère Deprez dans sa passionnante étude sur le séjour de Marguerite Yourcenar aux États-Unis (*Marguerite Yourcenar. Du nageur à la vague*, avec une interview inédite de Marguerite Yourcenar par T. D. Allmann, suivie de leur correspondance inédite, Bruxelles, Editions Racine, 2012, pp. 24-25 : « Dès avant son départ pour les États-Unis, [...], Marguerite Yourcenar, à un plus haut degré que beaucoup, abrite une identité recomposée, du reste en partie volontairement. »)

française, [qui] optera d'ailleurs elle-même en 1947 pour la nationalité américaine, harmonisant son statut à celui de l'île où le hasard la fixa dès 1950³. », relève du défi tant cette notion est plurivalente et sujette à métamorphoses dans l'univers qu'elle figure par sa vie et par ses écrits. Toutefois, Yourcenar fait preuve d'une attention particulière pour le lecteur : elle ne rejette pas, d'un geste autoritaire et simple, ce concept, mais, au contraire, elle se propose de nuancer⁴ le propos et de présenter tous les réseaux⁵ qui le contiennent tout en le modifiant dans sa forme et dans ses fonctions ; elle va montrer pourquoi cette notion peut devenir dangereuse pour la société qui s'attache trop à elle ; pour arriver à cet objectif, elle va employer deux voies : la voie textuelle – à travers tous les textes auxquels elle va participer – les essais⁶, ses écrits de fiction, mais aussi ses interventions radiophoniques ou ses entretiens et interviews – et la voie pragmatique – par sa façon de vivre et d'agir dans la société. Nous allons nous limiter dans notre communication à la manière dont la notion d'identité apparaît dans les textes non-fictifs yourcenariens ; et cela parce que nous allons nous pencher sur les détours auxquels Marguerite Yourcenar fait appel pour éviter ce qu'elle présente comme l'horrible hurlement du moi, moi⁷. Si, dans un texte de fiction le lecteur ne s'attend pas à trouver la voix de l'auteur, dans l'essai ou dans l'entretien cette voix est plus fréquemment manifestée parce que, dans ces formes discursives, en général, le jeu de masque et le regard oblique sont remplacés par un discours plus personnel. Nous nous proposons d'identifier et d'analyser dans une première partie la structure et la fonction de la notion d'identité pour Marguerite Yourcenar pour nous concentrer dans un deuxième temps sur les types identitaires que l'écrivaine nous propose plus ou moins directement ; ensuite, nous essayerons de voir

³ Michèle Goslar, *Yourcenar : « Qu'il eût été fadé d'être heureux »*, Bruxelles, Editions Racine / Académie royale de langue et de littérature françaises, 1998, p. 15.

⁴ Ce soin pour la nuance dans la présentation d'un concept ou d'un événement nous le trouvons dans les *Carnets de Notes de Mémoires d'Hadrien* où Marguerite Yourcenar parle des manières dont nous pouvons définir, résumer, la vie d'un homme : « [...] ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut [...] ». D'ailleurs, ce goût de la nuance doit être compris en relation avec sa conception de l'artiste qui, tout en évitant d'imposer brutalement sa morale et ses valeurs, va essayer de présenter une leçon pour son siècle de manière oblique : « [...] l'artiste, bon ou mauvais, qui a de tout temps eu pour fonction de refléter, et parfois de condenser la réalité de son siècle [...] L'artiste n'est pas forcément un moraliste ; il est souvent d'autant plus grand artiste qu'il est moins moraliste [...] » (*Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami, avec la collaboration de Élyane Dezon-Jones, Gallimard, 1995, p. 239.)

⁵ Le goût de l'exhaustivité est à plusieurs reprises affirmé dans les écrits yourcenariens ; nous citons à titre d'exemple un court passage où elle souligne sa passion pour tout dire sur un sujet : « C'est de plus en plus une préoccupation chez moi que d'essayer d'évaluer l'œuvre d'un écrivain en tenant compte de tous ses composants [sic], comme j'ai essayé de le faire pour Cavafy, Mann, ou Selma Lagerlöf. Je pense me livrer au même travail sur Mishima, mais, en dépit de considérables lectures, ne me sens pas arrivée au point où je pourrai même commencer. » (*Lettres à ses amis [...]*, op. cit., p. 541.)

⁶ Bérengère Deprez, « L'"humble mesure du possible." Engagement et détachement dans les essais yourcenariens », pp. 25-33 in *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, actes du colloque de Modène, Parme et Bologne, mai 1999, éd. Carminella Biondi, Françoise Bonali-Fiquet, Maria Cazzutti, Elena Pessini, Tours, SIEY, 2000, p. 26 : « [...] peut-être l'essai relève-t-il précisément d'une catégorie littéraire exhortative, un peu comme le genre épistolaire ou la harangue, quoique de manière plus subtile. De manière tellement plus subtile d'ailleurs que l'essai yourcenarien se présente d'abord au contraire comme un genre neutre, objectif, un exposé à caractère scientifique, où l'érudition est de bon ton, alors qu'elle serait inadmissible dans le roman. »

⁷ Cf. Jacques Chancel, *Radioscopie. Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, France Inter, 11 -15 juin 1979, Monaco, Editions du Rocher, 1990.

comment ce concept problématique yourcenarien peut s'élargir et s'ouvrir dans un dialogue enrichissant avec autrui. La prison identitaire grandit, dans le meilleur cas, selon l'écrivaine, à l'échelle universelle.

La démarche que Marguerite Yourcenar emploie pour prouver l'impossibilité de croire à la stabilité offerte par l'identité nous fait penser à la méthode de réduction à l'absurde ; comme une vraie géomètre du discours – nous nous rappelons les marques d'autorité présentes dans l'œuvre yourcenariennes et analysées dans l'érudite étude de Francesca Counihan⁸ – l'écrivain imagine des scénarios où le concept d'identité est mis en question profondément. Affirmant qu'elle ne voit pas de distinction entre les genres littéraires – « Je ne fais pas de différence entre romanesque et poésie. Les textes du *Temps, ce grand sculpteur* sont des essais poétiques, pour la plupart assez longs, où domine le souci de l'exactitude⁹. » – ni entre les genres sexuels, tout au moins dans le cas des écrivains – « *Voyez-vous une différence entre l'écriture d'un homme et celle d'une femme ? // Je crois qu'elle est assez peu sensible.*¹⁰ », « Je crois qu'en soi, la femme qui écrit se sert indifféremment de ses qualités féminines ou masculines – puisque celles-ci sont mêlées en nous tous – et qu'elle doit être considérée avant tout comme un être humain.¹¹ » –, elle relativise l'importance que la société accorde à toutes les formes de catégorisation rassurante. Ces distinctions seraient, d'après Marguerite Yourcenar, des instruments dangereux pour la vie parce qu'elles participent à l'aveuglement social, tout en empêchant le raisonnement et la réflexion critique des gens. Pour éviter le risque de l'endoctrinement il faut expérimenter le goût des frontières qui souligne et nuance la vanité de l'histoire. La frontière peut être temporelle, spatiale ou identitaire mais elle définit à chaque fois une zone de fluidité, une région crépusculaire où les contours ne sont pas bien tracés. Dans les essais yourcenariens nous retrouvons les époques charnières – Antiquité, Renaissance, etc. – qui la passionnent pour la liberté d'affirmation qu'elles offrent lors des tensions qui les définissent, aussi bien que tous les types de dépaysement – imaginaire, livresque ou concret, physique. La passion des frontières est, en effet, la passion pour le relativisme : à la question de Jacques Chancel concernant la raison pour cet amour des limites, Yourcenar explique « [...] elles [les frontières] vous propulsent par-delà les choses¹². » Habiter les frontières offrirait la chance d'avoir un regard panoramique, une vue d'ensemble, et, par conséquent, de sortir de sa cage étroite et de son petit monde. Autrement dit, selon Marguerite Yourcenar la seule vie qui peut être goûtée, expérimentée, est la vie en dehors des classifications et des étiquettes : leur présence signale un état maladif dans la société et donne naissance au conformisme aveuglant ; dans l'entretien¹³ avec Bernard Pivot, l'écrivaine s'explique sur ce problème : « Bernard Pivot : *Mais le conformisme est pour vous une méchante maladie ? // Marguerite Yourcenar : C'est une misérable maladie en tout cas. // BP : Et pourquoi est-ce une misérable maladie ? // MY : Parce qu'elle vous empêche d'exister. Parce que les gens qui sont véritablement conformistes n'ont pas vécu.* » Cette inexistence ne se réduit pas à une désignation métaphorique du manque de vie des gens dogmatiques, mais elle fait penser à l'esclavage de la société

⁸ Francesca Counihan, *L'autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Thèse de doctorat, Université de Paris VII - Denis Diderot, 1998.

⁹ ***Marguerite Yourcenar. *Portrait d'une voix. 23 entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, 2002, p. 319.

¹⁰ Jacques Chancel, *Radioscopie*, op. cit., p. 57.

¹¹ *Ibidem.*, p. 109.

¹² *Ibidem.*, p. 35.

¹³ Bernard Pivot, « Bernard Pivot rencontre Marguerite Yourcenar » in *Portrait d'une voix [...]*, op. cit., p. 261.

moderne, trop prise dans les rouages sociaux pour se contenter des gestes simples de la vie. Nous voyons comment Marguerite Yourcenar nous démontre que l'attachement à une identité trop figée, voire agressive, nous empêche d'exister et nous contamine avec une forme d'aveuglement pathologique.

Mais, d'autre part, si nous faisons des efforts pour croire à des stabilités, à des catégories identitaires claires, la dynamique vitale va nous attraper et va ouvrir nos yeux fermés. Marguerite Yourcenar signale, par l'amusante histoire des origines instables des ses parents racontée à Jacques Chancel, le mensonge innocent ou, plutôt l'illusion amère où nous fait vivre la croyance en des identités figées :

« J'ai voulu souligner tout de suite que mon point de départ est relativement paradoxal... [...] Le détail amusant, c'est que mon père, d'une famille française depuis nombre de générations – depuis Louis XIV en tout cas – était un Flamand, tandis que ma mère, Wallonne, était probablement d'un sang d'origine plus française que ce Français de Lille. On réalise à quel point les choses sont toujours plus ou moins faussement cataloguées, étiquetées¹⁴...»

S'il ne faut pas absolutiser les structures construites et imposées par la société, c'est parce qu'elles relèvent de la mode ; elles sont éphémères, et, par conséquent, elles ne définissent pas l'homme universel ou, autrement dit, ce que donne l'authentique nature de l'homme. De manière mystique, Marguerite Yourcenar soutient que tout est dans chacun dès le début – « [...] je crois que nous avons tout au départ, mais en vrac, en quelque sorte ; comme un ensemble informe qui ne serait ni arrangé ni composé mais se développerait petit à petit, grâce à une série de hasards, davantage qu'à des choix personnels¹⁵ [...] » – et que les seules marques identitaires qui comptent sont celles qui participent activement au dialogue avec autrui dans le vaste projet de définition de soi. Parmi ces éléments à forte dimension structurelle, l'écrivain nomme le prénom ; si le prénom « [...] c'est très personnel¹⁶ » parce qu'il établit le lien de chaque individu à son centre, à son point de départ, tout autre est la situation du nom de famille qui a une fonction plus sociale : il établit le lien de l'individu à un groupe qui le dépasse et dans la plupart des cas le subjugue par les rôles et par les masques qu'il lui impose. D'ailleurs, l'écrivain se forge un nom de famille dans son entrée dans le monde littéraire – par jeu, avec son père, Michel de Crayencour, elle crée son nom littéraire ; Yourcenar, anagramme de son nom de famille, Crayencour.

Le changement du nom de famille lors de son affirmation dans la littérature indique une renaissance, la seule authentique selon Yourcenar ; dans son discours de réception à l'Académie Française, l'écrivain affirme clairement le rôle identitaire que les livres qu'elle a écrits jouent pour elle : « Ce moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence, et que je ne sens vraiment délimité que par les quelques ouvrages qu'il m'est arrivé d'écrire, le voici, tel qu'il est, entouré, accompagné d'une troupe invisible de femmes¹⁷[...] » ; si, au quotidien¹⁸, Marguerite Yourcenar s'efface par sa routine ou par des

¹⁴*Radioscopie*, op. cit., pp. 23-24.

¹⁵*Ibidem.*, p. 26.

¹⁶*Ibidem.*, p. 28.

¹⁷*Discours de réception de Madame Marguerite Yourcenar à l'Académie française et réponse de Monsieur Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard, collection « NRF », 1981, p. 10.

¹⁸*D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, texte établi et annoté par Colette Gaudin et Rémy Poignault, avec la collaboration de Joseph Brami et Maurice Delcroix, édition coordonnée par Élyane Dezon-Jones et

gestes qui ne lui offrent pas une place dans l'histoire, car tous ses gestes la réduisent à soi-même, à un point trop égoïste pour participer au processus de la vie des autres, au contraire, par ses livres, l'écrivain commence à se définir parce que ses écrits lui offrent la chance de dépasser l'anecdotique et d'entrer en dialogue avec les autres, ou même, parfois de voyager à travers les siècles et les espaces. La biographie, à cause de son accumulation de l'inutile et du passager, doit être remplacée, selon Yourcenar, par la bibliographie¹⁹ ; ce remplacement correspond à une ascèse éthique et esthétique : l'élimination de l'inutile et, par là, la correction de soi. De plus, la bibliographie a une grande importance dans les relations interhumaines parce que « [...] le vrai lieu de naissance est celui sur lequel on porte un premier regard intelligent sur le monde²⁰ [...] » ; ce regard nous rappelle le goût des frontières parce qu'elles permettent la distance critique si nécessaire à une bonne compréhension de soi et de son monde ; le dialogue entamé avec les autres – avec d'autres époques ou avec d'autres espaces – participe pleinement à la découverte de soi²¹. Les livres seraient, par conséquent, un bon moyen de participer à la polyphonie enrichissante de l'univers : ils donnent la possibilité de se projeter ailleurs pour voir une autre manière de vivre ; de plus, sans adhérer explicitement à la théorie de Marcel Proust de la double personnalité des gens – le moi profond et le moi social –, Marguerite Yourcenar soutient que la meilleure façon de connaître une personne, dans le cas d'un écrivain, est de lire ses livres²² ; dans l'espace livresque, le bruit inutile cesse et s'ouvre la dynamique entre différentes voix si nécessaire à la santé d'une société.

Nous avons vu dans un premier temps que l'identité représente selon l'écrivain le leur par excellence de la société européenne ; notion dogmatique, elle incite les groupes ou les pays à la guerre parce qu'elle leur pose la question comment peut-on être différent ? Nous allons maintenant analyser la structure identitaire proposée et acceptée par l'académicienne.

Si l'attachement à une identité figée est si dangereux pour l'affirmation de la vie, c'est parce qu'il constitue un symbole imposé par les gens paresseux qui croient dominer tout très

Michèle Sarde, préface de Josyane Savigneau : « Il faut toujours lutter », Gallimard, 2004, p. 384 : « [...] l'habitude, pour moi, serait d'ordre extérieur, croûte de routines machinales, d'ordre social surtout, dont l'être se laisse entourer, et, s'il est faible, à l'intérieur de laquelle il étouffe ou s'éteint. »

¹⁹ « *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963*, texte établi et annoté par Joseph Brami et Rémy Poignault, avec la collaboration de Maurice Delcroix, Colette Gaudin et Michèle Sarde, préface de Joseph Brami et Michèle Sarde, Gallimard, 2011, p. 171 : « Infiniment plus important que la ligne biographique me paraît la ligne bibliographique, c'est-à-dire, dans mon cas, la recension des essais, poèmes, notes, enfouis çà et là dans les revues ou des journaux entre 1929 et nos jours. »

²⁰ *Radioscopie*, op. cit., p. 25.

²¹ La lecture apparaît chez Marguerite Yourcenar comme un exercice d'éloignement de soi et qui offre la chance d'entrer en sympathie avec autrui : « Jacques Chancel : *Et vous, comment lisez-vous ? Tous ces ouvrages qui font cercle autour de vous ont-ils encore une influence sur votre pensée ou votre simple quotidien ?* // Marguerite Yourcenar : Bien sûr ! Il y a des livres qui sont l'équivalent d'une piqûre de courage, d'autres d'une piqûre de tranquillité – la plupart des gens qui lisent ou relisent les poètes le font exactement dans cette optique. Mais je ne lis jamais en me demandant si je me retrouve dans l'œuvre d'un autre. Je peux certes y découvrir des expériences parfois semblables aux miennes, des jugements que je pourrais porter moi aussi, mais je m'intéresse surtout à l'individu qui est devant moi dans son livre. », *Ibidem.*, p. 55.

²² Dans son discours de réception à l'Académie française, Yourcenar révèle sa profonde connaissance de son prédécesseur au Fauteuil, Roger Caillois, grâce à la lecture de ses livres : « J'ai personnellement peu connu Caillois, si l'on peut appeler connaître quelqu'un que lui avoir quelquefois serré la main et avoir partagé avec lui quelques repas. Mais j'ai fait mieux : j'ai lu ses livres. », *Discours [...]*, op. cit., p. 15.

vite. Mais l'identité est plurielle : elle n'est pas une donnée, au contraire, elle apparaît plutôt comme une construction continue, d'où le besoin de perpétuel dépaysement. L'écrivain se méfie des étiquettes et des légendes faites autour d'elle à la fois sur le plan social et sur le plan professionnel²³. Se laisser réduire à une forme bien tracée représente, selon la pensée yourcenarienne, une trahison ontologique qui se répercute à tous les niveaux de la vie ; à maintes reprises dans ses discours elle va parler de l'aveuglement des gens qui ne parlent que d'eux²⁴. Plurielle, instable, fluide, l'identité ne peut jamais être une stabilité ; elle est toujours spéculaire et réfléchissante ; n'étant pas un produit mais un processus, l'identité fait appel à un jeu de « flux et de reflux du moi »²⁵ selon la formule de Bérengère Deprez ; pour Marguerite Yourcenar l'identité est en rapport direct avec l'altérité ; toutefois, l'uniformité²⁶ dangereuse de la globalisation ne se fait pas sentir parce que ce jeu entre les entités est une dynamique créatrice et affirmative : tout en suivant la pensée orientale, l'écrivain voit dans la personne un mélange de confluences, une superposition de vibrations ; dans l'entretien avec Claude Servan-Schreiber, « Marguerite Yourcenar s'explique », elle définit la question de l'identité et de stabilité : « [...] je ne crois pas à la personne en tant qu'entité. Je ne suis pas du tout sûre qu'elle existe. Je crois à des confluences de courants, des vibrations si vous voulez, qui constituent un être. Mais celui-ci se défait et se refait continuellement »²⁷.

Toutes les notions qui parlent de la stabilité sont, dans la perspective yourcenarienne, des commodités grammaticales ou psychologiques. Rien n'est stable ; dans ce sens, la patrie n'est plus un point de repère sûr, mais elle demande une appartenance affective ; par conséquent, pas de patrie unique pour Marguerite Yourcenar : la terre stable est remplacée par un échange enrichissant entre les pays qui lui parlent – soit par leur culture soit par les personnalités qu'ils accueillent et promeuvent :

²³ Georges Jacquemin parle de la difficulté de réduire à une catégorie bien définie Marguerite Yourcenar tant sa vie et son œuvre font appel aux paradoxes : « Dans *Mishima ou la Vision du vide*, Marguerite Yourcenar constate que, les media aidant, l'écrivain devient, parfois avec satisfaction, parfois contre son gré, une vedette, avec comme corollaire un détournement de l'attention de l'œuvre vers l'auteur, sans que ce soit au profit de la littérature elle-même. [...] Marguerite Yourcenar n'a jamais recherché ce fragile vedettariat, que confèrent des attitudes provocantes, des formules lapidaires ou des paroles assassines. Elle a choisi [...] la voie difficile, qui laisse l'œuvre faire son chemin seule, sans que l'épaule tout ce qui est extérieur à elle-même. », Georges Jacquemin, *Marguerite Yourcenar*, Lyon, La Manufacture, « Qui suis-je ? », 1985, pp. 12-13.

²⁴ « Jacques Chancel : *Beaucoup de lecteurs vous écrivent. Vous disiez tout à l'heure que cette correspondance était parfois décevante... Et notamment, paraît-il, celle des femmes...* // C'est vrai, mais j'avoue que celle des hommes aussi. Le reproche que je ferais à ces correspondants, c'est qu'aucun d'eux ne songe jamais à évoquer les drames et les tragédies de l'époque. Personne ne semble avoir le souci des autres ou presque. On ne m'écrit pas : "Je suis désespéré par ce qui se passe en Afrique ou au Vietnam"... Non plus : "Je suis désolé parce que je m'aperçois que ma grand-mère est très malade ou que mon oncle Untel a fait de mauvaises affaires tout en étant un homme digne de respect." On ne parle que de soi, de ses embêtements amoureux, de ses problèmes d'argent ou de simple vanité. "Pauvres gens", me dis-je. Cela prouve l'immense solitude dans laquelle ils se trouvent, qui se précipitent comme catholiques chez le confesseur. Tout cela n'est pas très bon signe, car on ne pourra bâtir une société tolérable tant que tout le monde hurlera : "Moi, moi, moi !" », *Radioscopie*, op. cit., p. 85.

²⁵ Bérengère Deprez, « *Je ne me trouve qu'en me cherchant ailleurs*. Identité et altérité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar » in *Bulletin de la SIEY*, n° 29, Clermont-Ferrand, décembre 2008, p. 43.

²⁶ Marguerite Yourcenar dans ses essais sur le Japon, recueillis dans *Le Tour de la prison*, souligne avec dégoût et inquiétude la servitude des Japonais par rapport aux entreprises où ils travaillent.

²⁷ Claude Servan-Schreiber, « Marguerite Yourcenar s'explique » in *Portrait d'une voix*, op. cit., p. 181.

« J'ai une passion pour l'Autriche, j'ai une passion pour la Suède, j'ai une passion pour le Portugal, j'ai une passion pour l'Angleterre. Et la littérature anglaise m'a tellement nourrie que c'est certainement une de mes patries. J'aime beaucoup l'Asie, j'ai étudié les littératures asiatiques autant que j'ai pu, et par conséquent je me sens une patrie asiatique autant qu'une patrie européenne. Non, je ne crois pas aux patries exclusives, pas plus que je ne crois aux mères irremplaçables. ²⁸»

La seule identité possible, dans un monde de la tolérance, serait, selon l'écrivaine, l'identité construite comme un échange permanent avec autrui. Nous avons essayé de présenter et d'exemplifier les traits essentiels de cette notion dans la vision de Marguerite Yourcenar pour pouvoir ensuite nous pencher sur la manière dont cette identité fluide se construit et s'articule.

Dans la conception yourcenarienne du monde les barrières entre les identités et entres les nations tombent ; la citoyenneté devient un rapport entre moi et autrui où la dimension affective joue un rôle déterminant. Il faut se nourrir intérieurement d'un pays pour se donner comme un de ses enfants ; la connaissance académique n'est qu'un premier pas ; tout en gardant à l'esprit le schéma identitaire yourcenarien, nous comprenons mieux sa méthode d'appropriation d'un pays. Les voyages livresques deviennent dans un deuxième temps des voyages concrets ; le goût pour les paysages exotiques naît à partir d'un livre : nous connaissons le célèbre volume d'essai *Le Tour de la prison* composé de récits de voyage et qui traite, en grande partie, de sa visite du Japon de 1982 sur les pas du poète japonais Basho et du romancier Yukio Mishima. La voyage et la lecture, ces deux grands outils de dépassement du moi, aident l'écrivain dans son continuels processus de compréhension du monde. L'autoportrait n'est pas impossible à faire ; c'est la manière de le concevoir qui détermine le résultat ; prisonnier de soi, l'individu n'arrive pas à sortir du conformisme maladif qui l'enferme dans des illusions ; une fois le dialogue avec autrui ouvert, l'autoportrait commence à se dessiner. Parler d'autrui glisse peu à peu dans un discours sur soi ; et cela parce qu'il y a ce que Julie Hébert appelle « la fatalité de l'autoportrait²⁹ » et parce que tout ce dont on parle est une marque identitaire qui provient d'une filière affective.

Cet autoportrait est le fruit d'un hasard heureux qui rend possible une rencontre enrichissante entre le moi et autrui ; il s'affirme de manière oblique, n'agressant pas autrui, grâce au dialogue ouvert avec l'altérité et grâce aux espaces variables, créés par les identités fluides : «Oui, le "je" en littérature est difficile. Mais il devient plus aisé quand on s'est aperçu que le "il" veut parfois dire "je", et que "je" ne signifie pas toujours "soi"³⁰.» Le moi est une œuvre collective, une construction fondée sur la dynamique des influences. Les substitutions entre le "il" et le "moi" ne demandent pas une destinée collective mais la possibilité de sortir de son labyrinthe pour se confronter à un nouvel espace ; l'autoportrait est une recherche de soi, une quête perpétuelle : il n'y a plus de stabilité possible dans cette dynamique identitaire. L'autoportrait est en jeu avec les frontières ; un jeu de mouvement.

Allant à la conquête de soi, tout en gardant ouvert le dialogue avec autrui, Marguerite Yourcenar fait appel aux personnages dans les textes de fiction et au langage impersonnel

²⁸ *Ibidem.*, p. 252.

²⁹ Julie Hébert, « Marguerite Yourcenar et le miroir à trois pans : rencontres, reflets, autoportrait » in *Bulletin de la SIEY*, n° 32, décembre 2011, Clermont-Ferrand, p. 135 : Tout en parlant de Jorge Luis Borges, Marguerite Yourcenar soutient que « Un auteur croit parler de beaucoup de choses, mais ce qu'il laisse, s'il a de la chance, c'est une image de soi. »

³⁰ Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis [...]*, op. cit., p. 593.

dans les essais³¹. Elle parle de soi à l'aide du discours sur les autres. Les écrivains dont elle traite dans ses essais critiques – Oscar Wilde, Yukio Mishima, Virginia Woolf, Henry James, Jorge Luis Borges, Selma Lagerlöf, etc. – sont des fragments de son autoportrait en différé ; elle y trouve ses passions, ses préoccupations littéraires, ses obsessions, sa manière de se rapporter à l'univers³², etc. ; toutefois, il n'y a pas identité entre l'écrivain et les auteurs dont elle parle : il y a plutôt des points communs et un jeu de miroir. Si tout au début l'identité de ces écrivains est objet d'étude pour Yourcenar, car elle se propose d'analyser les influences du Japon sur l'identité de Yukio Mishima aussi bien que d'examiner le mélange des nationalités chez Joseph Conrad, du corps littéraire nous passons au corps tout court comme le suggère Julie Hébert. Le corpus littéraire est un autre lieu de naissance ; une naissance plus fluide et plus ouverte sur le monde pluriel que la naissance organique. Le corps littéraire est un substitut de la figure de la mère ; il est une origine moins tragique que la première venue au monde : il ne nous jette pas dans la vie mais il nous ouvre les yeux pour bien voir le monde. Dans ce sens Nicole Bourbonnais³³ parle de la triade corps-douleur-origine qui, par l'incorporation de la vie de l'écrivain à son œuvre, détermine son acte créateur. Il y a des analogies qui se mettent en place entre soi et autrui ; ces analogies forment un jeu de polyphonie – et nous savons bien l'importance que Marguerite Yourcenar accordait aux voix créatrices (car il y a aussi la catégorie des bruits perturbants et qui nuisent à la société). « La projection spéculaire³⁴ » soutenue par les essais critiques participe à la fatalité de l'autoportrait : tout en parlant des autres, Marguerite Yourcenar construit son autoportrait. Qu'elle soit humaniste et que tout ce qui est humain lui appartienne ou qu'elle soit géologue en quête de l'homme universel, l'écrivain assume l'autoportrait réalisé à travers ses essais critiques : « Il est aussi extrêmement intéressant de considérer la sorte d'autoportrait que constitue toute critique littéraire, particulièrement lorsque, ne connaissant pas la personne qui en est l'auteur, on se sent libre de spéculer³⁵. »

Pour ne pas être pris dans le jeu des dogmes et pour arrêter l'invasion des illusions qui effacent violemment la vie authentique, Marguerite Yourcenar propose un échange enrichissant entre les temps, entre les espaces et entre les vibrations qui participent à la définition de chaque individu ; habiter dans un monde pluriel ne signifie pas qu'il faut se laisser traduire dans la langue uniforme, transitive, voire banale de la société ; cette pluralité fait appel à un jeu de miroir et à une transmission des voix où les hiérarchies politiques disparaissent. Il n'y a plus de dominant et de dominé : pluriel mais pas scindé, le moi yourcenarien affirme une renaissance perpétuelle à travers autrui et nous invite à un voyage dans le temps et dans l'espace, en pèlerin ou en étranger car « Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison [?]. »

³¹ *Ibidem*, pp. 276-277 : « Je n'aime pas parler de moi, ou plutôt certains principes m'en empêchent. Je ne le fais que dans mes livres, et encore en prenant ces distances que sont les personnages du roman ou le langage impersonnel de l'essai. »

³² La critique a souligné à maintes reprises le palier thématique commun à Marguerite Yourcenar et aux écrivains dont elle parle ; parmi ses thèmes nous rappelons à titre d'exemple la mort, le temps, l'amour sous ses formes transgressives, la maladie, etc.

³³ Nicole Bourbonnais, « L'écrivain comme martyr de la création ou l'esthétique de la transmutation » in *Marguerite Yourcenar essayiste [...], op. cit.*, p. 40.

³⁴ Bérengère Deprez in *Marguerite Yourcenar essayiste [...], op. cit.*, p. 29.

³⁵ *D'Hadrien à Zénon [...], op. cit.*, p. 236.

BIBLIOGRAPHY :

Bibliographie sélective :

YOURCENAR, Marguerite, *Essais et mémoires*, avant-propos de l'éditeur, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Discours de réception de Madame Marguerite Yourcenar à l'Académie française et réponse de Monsieur Jean d'Ormesson, Paris, Gallimard, collection « NRF », 1981.

Lettres à ses amis et quelques autres, édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Bami, avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones, Gallimard, 1995.

D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956, texte établi et annoté par Colette Gaudin et Rémy Poignault, avec la collaboration de Joseph Bami et Maurice Delcroix, édition coordonnée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde, préface de Josyane Savigneau : « Il faut toujours lutter », Gallimard, 2004.

« *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963*, texte établi et annoté par Joseph Bami et Rémy Poignault, avec la collaboration de Maurice Delcroix, Colette Gaudin et Michèle Sarde, préface de Joseph Bami et Michèle Sarde, Gallimard, 2011.

****Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. 23 entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers de la NRF », 2002.

CHANCEL, Jacques, *Radioscopie. Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, France Inter, 11 -15 juin 1979, Monaco, Editions du Rocher, 1990.

COUNIHAN, Francesca, *L'autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Thèse de doctorat, Université de Paris VII - Denis Diderot, 1998.

DEPREZ, Bérengère, *Marguerite Yourcenar et les Etats-Unis. Du nageur à la vague*, avec une interview inédite de Marguerite Yourcenar par TD Allman, suivie de leur correspondance inédite, Bruxelles, Racine, 2012.

Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique, actes du colloque de Modène, Parme et Bologne, mai 1999, éd. Carminella Biondi, Françoise Bonali-Fiquet, Maria Cavazzuti, Elena Pessini, Tours, SIEY, 2000.

Bulletin de la SIEY, n° 32, Clermont-Ferrand, décembre 2011.

WUTHERING HEIGHTS: A FEMINIST PSYCHOANALYTIC PERSPECTIVE ON SYMBIOTIC RELATIONSHIP, “MIRROR STAGE – RELATED” IDENTITY LOSS AND ENTERING THE “SYMBOLIC ORDER”

Maria-Viorica Arnăutu, PhD Student, “Al. Ioan Cuza” University of Iași

Abstract: In Wuthering Heights, Emily Brontë addresses feminist issues that reflect the social background of nineteenth-century British society. The purpose of this paper is to interweave feminist and psychoanalytic perspectives by analyzing the relationship between the main characters (Catherine and Heathcliff) as a displaced version of the symbiotic relationship between mother and child. As opposed to first generation psychoanalytic literary criticism which focused on the individual author, this article illustrates a later generation method of psychoanalysing characters before proceeding to their authors. Moreover, the study within this paper also combines American feminist criticism with a French perspective which applies Jacques Lacan’s psychoanalytic theory according to which girls do not enter the “Symbolic Order” in the same manner in which boys do. Such differences between man and woman are identifiable in the characters Lockwood and Catherine. The former is indirect in his dealings with nature, whereas the latter prefers nature/reality to substitutions. Nevertheless, Cathy – Catherine’s daughter – chooses to enter marriage and, subsequently, the patriarchal order. The choice of Catherine to refuse the “Law of the Father” is in contrast with that of Cathy who learns to survive/live and, eventually, perhaps even prosper within that order. Moreover, these two possible choices for women within Victorian society are suggestive of Emily Brontë herself oscillating between the two options and, thus, relating to patriarchal institutions in a quite ambivalent and indecisive manner. Furthermore, both Brontë and her female characters’ spiritual/emotional/mental confusion can be connected with the theme of Lacanian “mirror stage –related” identity loss.

Keywords: *psychoanalysis, characters, relating, feminist perspective, patriarchal order*

The purpose of this paper is to interweave feminist and psychoanalytic perspectives by analyzing the relationship between the main characters of *Wuthering Heights* – Catherine and Heathcliff – as a displaced version of the symbiotic relationship between mother and child. The method of psychoanalysing characters before proceeding to their authors is an elaborate technique and it is representative of conventional psychoanalytic criticism. Moreover, to this method, the article adds the Lacanian psychoanalytic perspective that deals with “infantile” aspects (coming from the Latin word “infans” which means “not speaking”). This perspective provides an approach to *Wuthering Heights* which is not conventional/Freudian, but – instead – is based on a combination of Jacques Lacan’s poststructuralist revisions of Freud and standard feminist readings of the novel.¹

1. A Conventional Psychoanalytic Approach: “Symbiotic Relationship” and “Mirror Stage – Related” Identity Loss

From a psychoanalytic angle, *Wuthering Heights* may be considered a tragedy of duality in which the heroine is annihilated by her own dualistic nature.² The characters may

¹ Cf. Macovski, M., ‘Voicing a Silent History: *Wuthering Heights* as Dialogic Text I’, in *Wuthering Heights*, Edited by P. Stoneman, The Macmillan Press LTD, 1993, pages 100-10

² Cf. Cuțitaru, C. L., ‘Repression of the Self: Emily Brontë’, in *The Victorian Novel: a Course in the 19th Century English Novel*, ‘Al. I. Cuza’ University Press, 2004, pages 57-9

be associated with Freudian concepts: “Heathcliff is associated by critics with Freud’s *id*, since he is a personification of *nature* and *instinct* from the very beginning (his origins are unknown, he is a gypsy boy, he is impulsive), whereas Linton appears to be a personification of society and reason (he is balanced, he is an aristocrat, he has gentle manners), being connected to Freud’s *super-ego*.”³ However, the central issues to the novel *Wuthering Heights* are conflicts about separation and union with the other which spring from the primary relation between mother and child.⁴

The analysis of this article is based on the process of psychological birth of the infant described by Margaret Mahler who divides the physical process of separation from the mother’s body into three phases: the “normal autistic” and “normal symbiotic” (in which the child feels that he is one with the mother and is not aware of boundaries) and the “separation-individuation” phase which is a second birth – a psychological one. Margaret Mahler divides the latter phase into four sub-phases: “differentiation”, “practising”, “rapprochement”, “consolidation of individuality and emotional object constancy”. During the third one, “the toddler wants to be united with, and at the same time separate from mother”⁵, which leads to whining and sad moods and, during the fourth sub-phase, the mother is clearly perceived as a separate person.

If the relationship with the mother during these phases is a satisfactory one, then, at the end of the psychological birth, the child is able to feel safe in the world and live a fairly normal life. In the opposite case (when the separation-individuation process is not successful), the child feels frustrated and believes that his mother is wicked and neglectful, which may lead to certain kind of problems later in life. This feeling of frustration is reflected in the scene in which Catherine expresses her anger caused by Nelly’s “betrayal”: Catherine discovers that Nelly has hidden her illness from Edgar and accuses the surrogate mother of being a traitor, an enemy, a “witch”.⁶

It is worth mentioning the connection between Emily Brontë’s personal life and certain aspects of the novel: Brontë’s mother died shortly after her third birthday, which is why the Heathcliff-Catherine relationship can be regarded as a displaced version of the symbiotic relationship between mother and child.⁷ This appears evident in a confession Catherine makes to Nelly: “If all else perished, and *he* remained, *I* should still continue to be [...] Nelly, *I* am Heathcliff!”⁸ When Catherine realises that Heathcliff has left and may not return, she misses him and cries like a baby for its mother: “she remained, calling at intervals, and then listening, and then crying outright. She beat Hareton, or any child, at a good passionate fit of crying.”⁹

Catherine’s second breakdown occurs when Edgar asks her to choose between him and Heathcliff once and for all. Catherine cannot stand any type of separation, which is why she refuses to be separated from either of those two men. Feeling her union with “the other” threatened, she tries to protect herself emotionally by establishing boundaries between herself and the rest. She attempts to assert her individuality and gain the self-sufficiency that she

³ *ibid.*, page 58

⁴ Cf. ‘The Absent Mother in *Wuthering Heights*’, in *Wuthering Heights*, Edited by L. H. Peterson, Bedford Books of St. Martin Press, 1922, pages 315-29

⁵ Wion, P., K., ‘The Absent Mother in *Wuthering Heights*’, in *Wuthering Heights*, Edited by L. H. Peterson, Bedford Books of St. Martin Press, 1922, page 317

⁶ Cf. *ibid.*, page 321

⁷ Cf. *ibid.*, page 318

⁸ Brontë, E., *Wuthering Heights*, Penguin, 1994, page 81

⁹ *ibid.*, page 83

never had.¹⁰ At this stage, Catherine cries like a child separated from its mother, her state of mind reflecting that of a baby in the “rapprochement” sub-phase when it experiences sad moods caused by the realisation of separation from the other. She also wishes to be home (at the Heights):¹¹ “Oh, if I were but in my own bed in the old house!” [...] “I was a child; my father was just buried, and my misery arose from the separation that Hindley had ordered between me and Heathcliff.”¹²

In the same scene, “Catherine’s confusion about her reflection in the mirror is also connected with the theme of [...] loss of identity”.¹³ This breakdown and its unusual manifestation suggest a deep disturbance in Catherine’s sense of identity, such as would be traceable to difficulties in the separation-individuation process. In addition, Lacan’s theory (according to which mirroring may be said to play a great role in the child’s construction of its sense of self) can be invoked to support these statements. This perspective is supported by another episode in the novel in which Lockwood finds names scratched on the windowledge in Catherine’s room. These names indicate the conflicting elements of Catherine’s identity.¹⁴ However, only in death is Catherine able to merge totally with the other: Heathcliff’s and Catherine’s spirits are reunited and their bodies decompose together. Therefore, Emily Brontë understands (instinctually) that the return to symbiotic oneness is not possible in life.¹⁵

Much of what is known of Emily Brontë’s later life can be understood in terms of the psychological strategies that she developed in order to deal with the loss of her mother. As a result, there are many scenes in the novel that suggest the painful effects of the loss of the mother at a tender age and the powerful primal bond between child and mother that not even death can erase. One such scene is the one in which Hindley mistreats her son and Nelly puts him to sleep by humming a song about a mother who, from her grave, hears her children cry.¹⁶

As one can notice in the scene previously described, Nelly is an important mother figure in the novel. Apparently, Emily Brontë tried to experience motherhood through her character – Nelly.¹⁷ Nelly becomes the substitute mother. She makes her role as surrogate mother explicit in the cases of Hareton and the younger Catherine, but is also a substitute mother of Catherine and Heathcliff. These four characters’ ability to be happy in life is influenced by Nelly’s type of motherly care. According to Margaret Mahler, the child who is looked after by a “good enough” mother emerges from the process of psychological birth feeling safe in the world, whereas the child who does not undergo this process successfully, perceives the mother as a frustrating, bad, neglectful one and, later on in life, deals with serious problems. Judging from this perspective, Nelly is a “good enough” mother to the younger Catherine (who enjoys a “normal” emotional development that leads to a happy

10 Cf. Wion, P., K., ‘The Absent Mother in *Wuthering Heights*’, in *Wuthering Heights*, Edited by L. H. Peterson, Bedford Books of St. Martin Press, 1922, page 321

11 Cf. *ibid.*, page 322

12 Brontë, E., *Wuthering Heights*, Penguin, 1994, pages 115-6

13 Wion, *op. cit.*, page 323

14 Cf. *ibid.*, page 324

15 Cf. *ibid.*, page 324

16 Cf. *ibid.*, page 318

17 Cf. *ibid.*, pages 319, 328

marriage to Hareton), but does not succeed in being a good mother to Heathcliff and the elder Catherine, which leads to the unhappy end of their lives.¹⁸

Therefore, the psychoanalytic perspective is meant to discover a connection between the essential aspects in the novel and Brontë's personal life. Emily Brontë's separation-individuation process was interrupted by her mother's death, which led to fantasies of oneness later on in her life. Such fantasies can be identified in Catherine's belief that she is (one with) Heathcliff (who represents a mother figure since he "usurps" the role of the mother – Mrs. Earnshaw who opposes his entrance in the family and seems to die as a result of his appearance in the novel). It is safe to assume that another reality-reflecting aspect in the novel is Nelly's portrayal as a "bad" stepmother (taking into consideration the fact that Brontë was raised by this type of mother figure). *Wuthering Heights* is essentially about a mother's absence (considering that four mothers die prematurely in the novel) and a daughter's uncertain movement into independent being which seems to almost dramatise what Lacan calls the mirror-stage (that can be identified in the scene in which Catherine does not recognise her own reflection in the mirror.¹⁹

2. A Feminist Perspective Based on Jacques Lacan's Psychoanalytic Theory

There are various feminist perspectives (usually classified as American, British and French) that can be applied to *Wuthering Heights*. Some feminist analysts regard diversity as a weak point (as a flaw) which makes this type of criticism vulnerable to the attacks of male critics and writers. However, others view it as a characteristic that underlines the uniqueness of feminist criticism. Furthermore, there is a tendency of feminist literary critics to employ methods and concepts that belong to related ideologies (such as Marxist aesthetics and structuralism) and many feminist analysts borrow "tools" belonging to the psychoanalytic perspective. Therefore, it is useful to combine elements of American feminist criticism with those of French feminism in order to apply Jacques Lacan's psychoanalytic theory to *Wuthering Heights*.²⁰

According to this theory, girls do not enter language (and what Lacan calls the "Law of the Father" or the "Symbolic Order") in the way that boys do. There are differences between man and woman caused by the different ways in which they relate to language (the "Symbolic Order"). These differences can be identified in Lockwood and Catherine. "Turning first to Lockwood, [...] he – like a Lacanian Everyman – inevitably and endlessly prefers substitutions to the real thing. The minute a seaside 'beauty' returns his glance, she is no longer desirable; a few weeks later, though, and a substitute object of desire is: Cathy, who knows nothing of his feelings".²¹

In addition, Lockwood is equally indirect in his dealings with nature. "The elder Catherine is an opposite sort of character":²² she prefers "the real thing" (nature) to substitutions (writing or talking about nature, which is figurative rendering of nature). However, her daughter, the second Cathy, chooses to enter the patriarchal order of language

18 Cf. Homans, M., 'The Name of the Mother in *Wuthering Heights*', in *Wuthering Heights*, Edited by L. H. Peterson, Bedford Books of St. Martin Press, 1922, page 357

19 Cf. Peterson, L., H., 'What Is Psychoanalytic Criticism?', in *Wuthering Heights*, Edited by L. H. Peterson, Bedford Books of St. Martin Press, 1992, pages 311-2

20 Cf. Peterson, L., H., "What Is Feminist Criticism?", in *Wuthering Heights*, Edited by L. H. Peterson, Bedford Books of St. Martin Press, 1922, pages 336-7

21 *ibid.*, page 336

22 Peterson, *loc. cit.*

and institutions. Therefore, Brontë creates in Catherine a woman who refuses to enter the Lacanian Symbolic Order, whereas in Cathy she creates a woman who chooses to enter and learn to use that order.²³

This raises an interesting question: “where does Brontë situate herself in relation to these two women?”. The answer is that Brontë “must reluctantly cast her lot with the second Cathy; for, being an author, there would be little gain in allying herself with the first”.²⁴ Therefore, in analyzing the novel, the focus must be on the different ways in which man and woman relate to nature (reality/“the real thing”) and language, while pointing out the two possible choices that a woman can make: the choice of Catherine and that of her daughter – Cathy (which are suggestive of Brontë’s own relation to language, or rather, the ambivalence of her relation to language).²⁵

It is worth mentioning that “in virtually all of the founding texts of our culture we can find a version of this myth: the death or absence of the mother sorrowfully but fortunately makes possible the construction of language and of culture”. Moreover, “women are identified with nature and matter (as when Clytemnestra [in Aeschylus’ *Oresteia*] is merely the fertile ground for her husband’s ‘seed’, or when Milton calls the planet Earth ‘great Mother’). As a result, women are also identified with the literal, the absent referent in language”.²⁶ Therefore, the quest to name and possess the real (“the real thing”) is the cause of the acts of figuration that constitute literature.

Jacques Lacan’s explanation of the cultural myth already mentioned is that “the preoedipal infant communicates with the mother’s presence without mediation, in a language that we might call literal”.²⁷ Then, the father intervenes and the son becomes aware of the existence of the phallus which becomes a sign of sexual difference (a sign that makes the son understand that he is different from the mother). At this point, the child has to reluctantly renounce communicative intimacy with his mother in order to enter the “Law of the Father” or the symbolic order which becomes “the prohibition of incest and the sign system of figurative language that depends on difference and the absence of the referent”.²⁸

Because the son dislikes having to renounce communicative intimacy with his mother, he spends his life searching for this type of bond and, therefore, heterosexual desire rises from the search for substitutes for the mother. However, this desire is a specifically male desire and daughters do not experience it. Women remain the literal because a daughter is never encouraged to abandon her mother in the way that a son is. Furthermore, according to Nancy Chodorow, the daughter does not completely lose pre-symbolic communication (related to the intimate bond with her mother) beyond the pre-oedipal stage, which is why she is able to speak two languages: the symbolic/figurative language that she shares with her brother and the literal/pre-symbolic language that she keeps from her pre-oedipal period.²⁹

Emily Brontë writes about her own relation to language (or the ambivalence of this relation) by writing about her main female characters’ relation to language. The choice of a male narrator (Lockwood) as well as the use of a pseudonym (Ellis Bell) allows Emily Brontë

23 Cf. *ibid.*, pages 336-7

24 *ibid.*, page 337

25 Cf. Homans, M., “The Name of the Mother in *Wuthering Heights*”, in *Wuthering Heights*, Edited by L. H. Peterson, Bedford Books of St. Martin Press, 1922, pages 341-58

26 *ibid.*, page 341-2

27 *ibid.*, page 342

28 *ibid.*, page 343

29 Cf. *ibid.*, page 343-4

to write as a son. Lockwood (like a Lacanian Everyman) experiences the heterosexual desire that rises from his search for a mother substitute.³⁰ At the start of the novel, Lockwood tells a story that can be considered a sort of parody of male romantic desire: “I was thrown into the company of a most fascinating creature: a real goddess in my eyes, as long as she took no notice of me. [...] And what did I do? I confess it with shame – shrank icily [...]”³¹

Afterward, Lockwood becomes interested in the first available object of desire that he meets at Wuthering Heights: the second Cathy. In addition, Nelly Dean notices that Lockwood smiles when she mentions Cathy and she is also surprised by the fact that he asks her to hang Cathy’s picture over his fireplace. These details indicate that Lockwood has taken an interest in the beautiful and single lady, but, when Nelly Dean suggests that it would be possible for him and Cathy to become a couple, he (again) rejects the possibility of being with a woman he finds attractive and he – once more – starts making excuses: “You smile; but why do you look so lively and interested, when I talk about her? And why have you asked me to hang her picture over your fireplace? And why –”; “Stop, my good friend! I cried. It may be very possible that *I* should love her; but would she love me? I doubt it too much to venture my tranquility by running into temptation.”³² Therefore, his specifically male desire is characterized by oscillations of approach and avoidance which are typical of the Lacanian son.

Also illustrative of the Lacanian Everyman’s behaviour is the fact that Lockwood linguistically never wants to refer in a determinate way to nature.³³ An example of placing the focus away from nature is the scene in which Nelly Dean describes a storm in terms of how it feels and sounds from the inside:

Either one or the other split a tree off at the corner of the building: a huge bough fell across the roof, and knocked down a portion of the east chimney-stack, sending a clatter of stones and soot into the kitchen fire.³⁴

Another interesting scene is the one in which Lockwood attempts to walk back to Thrushcross Grange from Wuthering Heights (where he has been delayed overnight by a snowstorm) but discovers that the snow has completely covered the moors and has erased the traces of the human marking of nature.³⁵ In this episode, Lockwood attempts to distance himself from nature by turning it into a source of figurative language. Another example of this type of “figurative language” that has nature as its source is Nelly’s comment on Cathy’s choice between Linton and Heathcliff: “the contrast resembled what you see in exchanging a bleak, hilly coal country for a beautiful fertile valley”.³⁶ In this case, the narrator (Nelly Dean – a female servant to the “Symbolic Order”) subordinates nature to the priority of human meaning. Another way of distancing nature is by using symbolic landscapes instead of representations of nature for its own sake. An example of that is the way Heathcliff describes Cathy’s spirit replacing the landscape: ““ [...] in every cloud, in every tree – filling the air at

30 Cf. *ibid.*, page 344-5

31 Brontë, E., *Wuthering Heights*, Penguin Group, 1994, page 21

32 *ibid.*, page 216

33 Cf. Homans, M., “The Name of the Mother in *Wuthering Heights*”, in *Wuthering Heights*, Edited by L. H. Peterson, Bedford Books of St. Martin Press, 1922, pages 345-6

34 *ibid.*, page 83

35 Cf. Homans, *op. cit.*, pages 346-7

36 Brontë, E., *Wuthering Heights*, page 77 apud. Homans, M., “The Name of the Mother in *Wuthering Heights*”, in *Wuthering Heights*, Edited by L. H. Peterson, Bedford Books of St. Martin Press, 1922, page 347

night, and caught by glimpses in every object, by day I am surrounded with her image! [...]”³⁷ Therefore, the use of figures and symbolic landscapes that distance nature constitute the language use of a son.³⁸

2.1. “Change” as the Equivalent of Entering the “Symbolic Order”/“Law of the Father”

The stories of the two main female characters (Catherine and her daughter) are stories of female development and of daughters’ relations to language: the first Cathy’s story represents an uncompromising choice to remain with the mother outside the law, whereas the second Cathy’s story represents the compromise that results when the daughter agrees to be incorporated within the law. It is evident that Cathy achieves the process of entering “the father’s law” in the scene in which she (at the age of sixteen) takes a walk with Nelly and realises that she is about to face a “great change” which is the equivalent of becoming integrated into the “Symbolic Order”. She fears the loss of her father and “foster” mother (Nelly), which would leave her alone and defenceless:³⁹ “Oh, it *will* be something worse, she said. And what shall I do when papa and you leave?”⁴⁰ Moreover, Cathy also fears “the change” entailed by confronting Heathcliff because her father has told her of his vengeful spirit. By the end of the novel, the second Cathy embraces “change” and becomes incorporated within the “Law of the Father”: she becomes an adult who obeys paternal authority, being happily engaged to be married (to Hareton).⁴¹

In contrast with her daughter, the first Cathy (as a child) omits representations of events in nature from her diary because they would be destructive to nature itself. However, later on, as an adolescent, Catherine is capable of producing striking examples of the symbolic use of nature: “My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it, I’m well aware, as winter changes the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath – a source of little visible delight, but necessary”.⁴² She experiences this “change” (equivalent to entering the “Symbolic Order”) during her adolescence. Nevertheless, despite the “change” – at the end of her life, Catherine wishes to return to her childhood, to Heathcliff and to an unmediated merging with nature: “Oh, if I were but in my own bed in the old house! [...] And that wind sounding in the firs by the lattice. Do let me feel it! – it comes straight down the moor – do let me have one breath! [...] I was a child; [...] I wish I were out of doors! [...] Why am I so changed? [...] I’m sure I should be myself were I once among the heather on those hills. Open the window again wide: fasten it open! Quick, why don’t you move? [...] You won’t give me a chance of life.”⁴³

This type of relation to nature (that Catherine enjoys) is also obvious in the episode from her childhood that she recounts in the same scene. The content of her story suggests that Catherine’s defences are not *against* nature but *of* nature, which sets the heroine apart from characters such as Lockwood, Nelly Dean, or even Heathcliff who is often associated with the forces of nature (due to young Catherine’s identification with him), but, in this episode,

³⁷ Brontë, E., *Wuthering Heights*, Penguin Group, 1994, page 268

³⁸ Cf. Homans, M., “The Name of the Mother in *Wuthering Heights*”, in *Wuthering Heights*, Edited by L. H. Peterson, Bedford Books of St. Martin Press, 1922, pages 348-9

³⁹ Cf. *ibid.*, page 351

⁴⁰ Brontë, E., *Wuthering Heights*, Penguin Group, 1994, page 197

⁴¹ Cf. Homans, *op. cit.*, page 352

⁴² Brontë, E., *Wuthering Heights*, page 87 apud. Homans, M., “The Name of the Mother in *Wuthering Heights*”, in *Wuthering Heights*, Edited by L. H. Peterson, Bedford Books of St. Martin Press, 1922, page 352

⁴³ Brontë, E., *Wuthering Heights*, Penguin Group, 1994, pages 115-6

becomes a victimiser of nature.⁴⁴ She remembers a day on which she and Heathcliff were playing outdoors and her companion set a trap over a lapwing's nest which prevented the bird from returning to its little ones that are, eventually, found dead. In addition, Heathcliff's spiritual son, Hareton also enjoys killing birds. At one point in the novel, we are told that Hareton has gone hunting. We find out that he kills pheasants (instead of lapwings like Heathcliff did): "Hareton Earnshaw was off with his dogs – robbing our woods of pheasants."⁴⁵ This reinforces the idea of man as a victimiser of nature. Both Catherine and her daughter are in love and permanently bound to men (Heathcliff and Hareton) that do not conceal their destructiveness towards nature.

Catherine's memory of the defenceless lapwings exposes, not nature's destructiveness to human meaning, but a boy's destructiveness towards nature. The heroine wishes to protect the vulnerable nature that Heathcliff takes pleasure in destroying. She makes him promise he would never shoot a lapwing and she, also, pities the young lapwings that die at the hands of Heathcliff. By separating the young lapwings from their parents, he represents and, therefore, symbolically controls his own painful loss. This type of behaviour turns him into a proponent of the "Law of the Father." Catherine has been suppressing this memory and this episode may be part of the scamper on the moors which she omits from her diary not only because she wants to protect nature from representation, but also because she suppresses the knowledge that she is powerless to defend nature from figurative and literal killing at the hand of androcentric law.⁴⁶

2.2 Feminist Psychoanalytic Perspectives on "Motherhood"

It is in the same scene that Cathy envisions a powerful maternal presence in nature: "I see in you, Nelly, she continued dreamily, an aged woman: you have grey hair and bent shoulders. This bed is the fairy cave under Peniston Crag, and you are gathering elf-bolts to hurt our heifers; pretending, while I am near, that they are only locks of wool. That's what you'll come to fifty years hence: I know you are not so now."⁴⁷ However, at this point, she is mad and dying, which indicates that the restoration of the mother's presence in nature can only be associated with madness.⁴⁸

In the novel, there are two perspectives on motherhood in the novel: the extralegal perspective and the one within the "Law of the Father." Becoming a mother is a disadvantage within the "Law of the Father." Nelly Dean (who, in reality, is a servant to the patrilineal family) subordinates Catherine to the child, and both to the continuity of the Linton family line. Moreover, once Catherine's daughter receives the name "Catherine", the first Catherine loses her name and becomes simply "the mother". The first Catherine's loss of name is the equivalent of her death within language and reminds the reader of the fact that the operation of the "Symbolic Order" requires the mother's absence/death.⁴⁹

Within the "Law of the Father", motherhood is associated with powerlessness, but, "within Cathy's hallucinatory and extralegal understanding of maternity and childhood, the

44 Cf. Homans, M., "The Name of the Mother in *Wuthering Heights*", in *Wuthering Heights*, Edited by L. H. Peterson, Bedford Books of St. Martin Press, 1922, pages 354-5

45 Brontë, *op. cit.*, pages 209-10

46 Cf. Homans, *op. cit.*, pages 354-5

47 Brontë, E., *op. cit.*, page 114

48 Cf. Homans, *op. cit.*, page 355

49 Cf. *ibid.*, page 357

mother doubles the child”.⁵⁰ Catherine becomes a child by dying while giving birth. This is suggested by: Catherine’s wish to be a child on the moors again, her movement (which resembles that of a child) at the moment of her death and her apparition in the form of a child during the night Lockwood spends at Wuthering Heights. Therefore, from an extralegal perspective, motherhood can be equated with a return to childhood, and both with power and life. Moreover, it is not childbirth that makes Catherine powerless and, then, causes her death. It is male interference in pregnancy’s rhythms that kills Catherine: her final (and disturbing) meeting with Linton and Heathcliff (whose endless fights torment the heroine) are the real the cause of her death.⁵¹

Conclusions

All in all, the fact that the first Cathy dies and the novel ends with the second Cathy accepting the “Law of the Father” is enlightening in terms of Brontë’s position in relation to these two types of relationships between woman, language and law.⁵² By means of the first Cathy, the authoress depicts a woman writer’s allegiance to the literal and her refusal of figuration, but, by killing her, Emily Brontë merges her project with Lockwood’s (with the son’s) and with that of Nelly (as the female servant of patrilineage) who represses literal nature in favour of figuration. However, through the first Cathy, the readers are given a glimpse at a different view and a different allegiance by means of which the oppressive writing of nature and of the mother would be foregone. Moreover, both Brontë and her female characters’ emotional confusion and ambivalent relation towards patriarchal institutions can be, at last, understood in connection with the theme of “symbiotic relationship” between mother and child and that of Lacanian “mirror stage –related” identity loss.

Acknowledgements

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

BIBLIOGRAPHY:

- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. Reading, Berkshire: Penguin, 1994.
- Cuțitaru, Codrin Liviu. *The Victorian Novel: a Course in the 19th Century English Novel*. Iași: ‘Al. I. Cuza’ University Press, 2004.
- Homans, Margaret. ‘The Name of the Mother in *Wuthering Heights*’ in *Wuthering Heights*. Edited by L. H. Peterson. Boston: Bedford Books of St. Martin Press, 1922.
- Macovski, Michael. ‘Voicing a Silent History: *Wuthering Heights* as Dialogic Text’ in *Wuthering Heights*. Edited by P. Stoneman. London: The Macmillan Press LTD, 1993.
- Peterson, Linda, H. “What Is Feminist Criticism?” in *Wuthering Heights*. Edited by L. H. Peterson: Bedford Books of St. Martin Press, 1922.
- Peterson, L., H. “What Is Psychoanalytic Criticism?” in *Wuthering Heights*. Edited by L. H. Peterson: Bedford Books of St. Martin Press, 1922.
- Wion, Philip K. ‘The Absent Mother in *Wuthering Heights*’ in *Wuthering Heights*. Edited by L. H. Peterson. Boston: Bedford Books of St. Martin Press, 1922.

⁵⁰ Homans, *loc. cit.*

⁵¹ Cf. *ibid.*, page 357

⁵² Cf. *ibid.*, page 357

FELIX ADERCA- COORDINATES OF THE PUBLICISTIC POLEMICS IN THE INTERWAR PERIOD

Mirela Alina Morar (Popa), PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: This essay aims to present the main coordinates of polemical art of Felix Aderca having as reference work the volume *Critical Contributions*.

It is interesting to analyze the various aspects of his polemical work. Felix Aderca has his own polemical vocation as a fine and lucid polemicist, a dialectic and dissociative spirit with various resources of imagistic and irony as indispensable weapons which stand at the foundation of the polemic act in order to highlight the truth.

Also, „as dialog, controversy and polemic lover”, Felix Aderca is the type of critic called „laic” by Nicolae Manolescu, in opposition with the category of critic that „officiate” and who’s „discourse” is „a monologue, a saying of undisputed truths, complied only with the faith’s proof.”

As time passes, he got closer with the type of polemist for which he inclined since his youth, tolerant, urban, absorbed by ideas, free of commonly concerns, exercising the polemical dialogue as an ability to progress in the Romanian cultural area, but at the same time as a chance to renew personal dialectical scale.

In one of his confessions, Felix Aderca defined his art of polemics: „...at the center of each fight I am tempted to write a reverential article for the adversary and the request for the reader to do not believe that the justice was totally on my side, and if it would have been otherwise, it wouldn’t have been so beautiful and true.”¹

Keywords: polemics, Felix Aderca, Romanian cultural area, interwar period, *Critical Contributions*

Încă de la „apariția primelor gazete românești, presa a avut un rol esențial ca instrument de construire a identității, de reprezentare a vieții și a diferitelor categorii sociale, culturale, morale. În perioada interbelică, o dată cu creșterea numărului de publicații a crescut și importanța acestui organ de informare, care, spre deosebire de reviste sau cărți, constituia o sursă mult mai accesibilă «contemporanilor».”²

„Iubitor de dialog, de controversă, de polemică”, F. Aderca este tipul de critic denumit „laic”³, într-o caracterizare teoretică a lui N. Manolescu, în contrast cu categoria criticului care „oficiază” și a cărei „vorbie” e „un monolog, rostire de adevăruri necontroversate, supusă doar la proba credinței.”⁴

Supranumit „un polemist al exceselor” odată cu trecerea timpului, el s-a apropiat de tipul polemistului către care a tins încă din tinerețe, tolerant și urban, atras de idei și eliberat de interese obișnuite, practicând dialogul văzut ca o posibilitate a evoluției pe terenul culturii, dar, în același timp, și ca o șansă de înnoire personală pe spirala dialectică.

Vom purcede având drept lucrare de căpătâi *Felix Aderca - Contribuții critice*, apărută la prestigioasa editură Minerva, în anul 1983. Margareta Feraru este cea care editează,

¹ Felix Aderca, *Contribuții critice*, vol. I. Ediție, prefată și note de Margareta Feraru, București, Editura Minerva, 1983, p. 5.

² Oana Băluță, *Eternul feminism în presa interbelică*, în „România literară,” nr. 47, 26 nov.-12 dec. 2003, p.7.

³ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române-5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 12.

⁴ Felix Aderca, *Mărturia unei generații*. Prefată și note de Henri Zalis, București, Editura Hasefer, 2003, p. 31.

prefățează și adnotează volumul, făcând valoroase însemnări pe marginea textelor și întregindu-l. Aici, în sfera *Contribuțiilor critice*, unde autorul se remarcă, în principal, ca publicist și polemist în presa literară a vremii. Considerat unul din „condeiele de primă mărime ale epocii dintre cele două războaie mondiale, figură foarte familiară în cercurile literare, în care avea mulți prieteni ce-i apreciau, deopotrivă, scrisul și „vraja de causeur.”⁵ Tânărul F. Aderca și-a manifestat predispoziția pentru dialog, adică prin acel proces critic în care stimulul unei opinii divergente este fertil și imperativ necesar: în genurile colocviale ale polemicii și interviului, în cronici cu o specială factură, de „pledoarie la bară”, în studii de estetică fundamental polemice sau dilematice și autointerogative eseuri.⁶ În acest diversificat dialog critic esențială e finalitatea prin care sunt acreditate valorile literaturii române moderne, în care F. Aderca și-a descoperit o misiune corespondentă temperamentului său cu valențe duale, de militant și de artist.

Prin numeroase dialoguri polemice – susținute cu I. Trivale, Duiliu Zamfirescu, G. Ibrăileanu, Mihai Ralea, Nichifor Crainic, D. Tomescu - au fost respinse numeroase acuzații antisimboliste și, în general, antimoderne, înscrise într-un catalog comun de către critici ale căror concepții, diametral opuse, aveau drept unică tangență aversiunea împotriva noilor modalități literare.⁷

Acest „exces de disociere” îi va fi obiectat mai întâi de E. Lovinescu, iar critica ulterioară va consolida în conștiința spirituală a epocii imaginea aceluiași „polemist al exceselor”, va cita predilect exemple de disociere extremistă, lăsând în umbră faptul indubitabil că sensul acțiunii ideologice a lui F. Aderca a fost confirmat de evoluția literaturii române și că această luptă „pe baricade” alături de O. Densusianu, N. Davidescu, Paul Zarifolpol și de însuși mentorul *Sburătorului*, a făcut posibilă apariția generației care s-a născut „estetică” „cum te naști cu ochi albaștri.(Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, G. Călinescu, etc.)”⁸

Debutul publicistic „omis de autor în toate rememorările și de pe toate listele bibliografice, probabil - consideră Margareta Feraru - din exigență față de propria-i expresie juvenilă – are loc la 1 noiembrie 1911, în revista „Masca”, (sub semnătura Willy), cu o cronică la *Înșir' te mărgărite* de Victor Eftimiu și prevestește factura criticii de mai târziu, prin vocația dialogului și a tonalității ironice.”⁹ Însă, „debutul recunoscut are loc în „Noua revistă română”, din 15 septembrie 1913, cu poezia *Post-amorem*, dedicată lui Tudor Arghezi. În aceeași revistă își începe activitatea de publicist cu articolele polemice destinate lui I. Trivale, intitulate: *Simbolismul român și criticii tineri*, la 16 februarie 1914; *În marginea poeziei simboliste*, la 9 martie 1914 și 23 martie 1914.

Astfel, cel dintâi partener de dialog polemic este I. Trivale, un critic care, deși de formație estetică, adoptă, în atitudinea față de literatura modernă, o ipostază similară celei a lui G. Ibrăileanu, dezmințind rațiunea curentului simbolist sub dezaprobarea dezrădăcinării și al limitării literaturii franceze. Episodul polemicii cu Trivale va fi amintit de F. Aderca adeseori, cu conștiința că se înscrie într-o acțiune benefică pentru evoluția literară, pe care, de-a lungul deceniului doi, a susținut-o un grup restrâns de creatori transformați pentru aceasta,

⁵Dumitru Hîncu, *Felix Aderca și autoritățile comuniste*, în „România literară”, nr:46 17-24 nov.,2006), p.10.

⁶ Felix Aderca, *Contribuții critice*, vol. I. Ediție, prefată și note de Margareta Feraru, București, Editura Minerva, 1983, p. 6.

⁷*Ibidem*, p. 6.

⁸*Ibidem*, p. 7.

⁹*Ibidem*, p. 7.

în critici, din necesitatea stringentă de a elucida propriul concept liric în conjunctura lipsei de comprehensiune probate de profesioniștii judecății literare.¹⁰

Totodată, controversa cu I. Trivale, prefigurează ampla discuție în jurul „caracterului specific național”, susținută de Felix Aderca, în deceniul trei cu reprezentanții poporanismului, discuție ale cărei argumente pro și contra s-au suprapus prea adesea, cu adeziunea sau atitudinea de dezaprobare față de literatura modernă.”¹¹ În fond, „teoria «specificului național» a fost și în acest timp pivotul întregii dezbateri în critica literară. Nu există mișcare literară, școală, cenaclu, revistă literară care să nu fi putut ignora acest imperativ ce concentra, implicit, esteticul, eticul și politicul... a cuprins toate generațiile și a pulsant la toate nivelele vieții literare ale epocii respective. Că au admis-o sau au respins-o, ea nu a încetat de a alimenta însuși spiritul critic românesc. În funcție de ea, s-au discutat, apoi, aspectele estetice, morale, etice etc.”¹² În plus, „scriitorii și criticii au refuzat nu specificitatea literaturii care se crea, ci criteriile de omologare a «specificului național» ale unei poziții teoretice anume. Și era firesc să fie așa - opinează istoric literar Marin Bucur – într-o viață literară deschisă confruntărilor și schimburilor de idei. – Căci – nici o teorie nu era unica și absolută formulă și metodă de creație artistică.”¹³ Situată pe aceeași poziție cu I. Trivale, numai în atitudinea față de „poezia nouă”, revista „Viața românească”, elogiase în anul 1914 rezervele acestuia față de lirica modernă, inserate chiar în articolul ce provocase schimbul de opinii cu F. Aderca: „Foarte interesante și inteligente observațiunile cu care d. Ion Trivale întâmpină niște poeți decadenți de-ai lui Motru.”¹⁴ Astfel, „«specificul național» al «Vieții românești» nu putea deveni un canon estetic al întregii vieți literare, cum nici punctul de vedere al tradiționaliștilor din apropierea lui N. Iorga sau al tradiționaliștilor ortodoksiști de la «Gândirea».”¹⁵ Totodată, „polemica literară acuză, în spiritul clasic al luptei literare, poziția aversă, dar prin aceasta nu înseamnă că este falsă sau inferioară poziției de pe care se privește lupta. E. Lovinescu poate ataca poporanismul ca un pseudoprogram estetic, anacronic pentru vremurile moderne. Și invers Garabet Ibrăileanu nu găsește nici un merit spiritului inovator și teoriei sincronismului creației artistice naționale cu creația europeană.”¹⁶ Subscriem afirmației istoricului Marin Bucur conform căreia „adevărul despre «specificul național» în literatură se află deopotrivă și într-o tabără și într-alta. Fiecare ține la aceleași principii și se descrie ca pe adevăratul purtător de mesaj.”¹⁷ Sub primatul „disputei de argumente și de idei, terenul era absolut dominat de preconceptii și de pasiuni rebarbative, era faptul că scriitorii, neținând seama de luptele criticilor ca mari pasiuni ale demonstrației spiritului și inteligenței critice creatoare, treceau de la o revistă la alta fără dificultate.”¹⁸ Acum, „specificul național ” nu mai era „apanajul unui cerc literar sau al unei direcții.”¹⁹ Liviu Rebreanu era de părere că: „Literatura este filtrul magic care alege esența calităților și defectelor unui neam, care-i

¹⁰ Felix Aderca, *op. cit.*, p. 8.

¹¹ *Ibidem*, p. 10.

¹² ***Universitatea din București, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, *Atitudini și polemici în presa interbelică*, Studii și antologie, București, 1984, p. 7.

¹³ *Ibidem*, p. 8.

¹⁴ Felix Aderca, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵ ***Universitatea din București, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, *Atitudini și polemici în presa interbelică*, Studii și antologie, București, 1984, p. 8.

¹⁶ *Ibidem*, p. 8.

¹⁷ *Ibidem*, p. 8.

¹⁸ *Ibidem*, p. 9.

¹⁹ *Ibidem*, p. 9.

trezește conștiința națională și o ține vie, care fixează un neam pe un anume pământ... este, negreșit, o oglindă a vieții literare, o oglindă selectivă, sintetică, în care se arată sufletul cel mare și etern al omului și al neamului...”²⁰

Astfel, „«problema specificului național» era, direct afirmată, ca o chestiune esențială a conștiinței artistice. Modalitățile, însă, de afirmare au fost discutate și discutabile, însușite sau respinse. Marea dezbateră nu privea noțiunea de specific și de originalitate națională, ci codificările de procedee, soluțiile și practicile propuse.”²¹ Prin urmare, „teoria «specificului național» va intra în miezul dezbaterii estetice și critice a vremii interbelice, ca problemă de ființă a creației noastre literare. Nu ne-românească trebuia să fie noua literatură într-o țară a împlinirii visurilor milenare ale poporului, ci românească prin spiritualitate, prin conținut, prin autenticitate, prin realitatea noastră de a fi.”²²

În ceea ce privește polemica dintre Felix Aderca și G. Ibrăileanu, se cuvin amintite anumite considerații. Critic și istoric literar, ctitor și conducător de reviste „din care se detașează celebra «Viața românească», ideolog, la început socialist, apoi poporanist, îndrumător al atâtor generații de intelectuali, Garabet Ibrăileanu (1871-1936) rămâne o figură emblematică a curentului criticist. Opera sa se distinge de cea a lui Titu Maiorescu prin accentul pe mediul social în explicarea creațiilor literare, motiv pentru care – afirmă Constantin Schifirneț – poate fi considerat *întemeietor al sociologiei culturii românești*. (s. n.)”²³ Cea dintâi etapă a disputei cu G. Ibrăileanu se desfășoară între anii 1922-1923, când F. Aderca se numără printre colaboratorii „Vieții românești”, în paginile căreia, însăși directorul comentase, în termeni superlativi, volumul *Domnișoara din str. Neptun*. Atacul unuia dintre publiciștii acceptați în interiorul publicației ieșene a uimit, probabil, într-un mod destul de neplăcut pe G. Ibrăileanu, mentorul unui grup literar ordonat și solidar în opinii, care nu accepta divergența de opinii. În schimb, în cenaclul „Sburătorul” asemenea unitate de vederi nu era imperios reclamată, fapt care a îngăduit membrilor exprimarea unor păreri contrare celor ale lui E. Lovinescu – chiar în paginile revistei sale – iar criticului i-a asigurat libertatea de a comenta uneori destul de rezervat creațiile literare ale unor colaboratori apropiați). Legat de aceasta, mai târziu, în revista „Bilete de papagal”, din 20 ianuarie 1945, F. Aderca scria: „...Ceea ce m-a legat de E. Lovinescu a fost libertatea de gândire pe care o respecta la toți cei din jur și pe care o apăra cu fanatism: era, după iubirea de neam și de limbă, singurul lui fanatism.”²⁴

Primele replici polemice ale lui F. Aderca au fost declanșate de opiniile formulate de G. Ibrăileanu în *Poezia nouă* și *Characterul specific național în literatura română* („Viața românească”, iunie și – respectiv – noiembrie 1922), articole menite să arate, după observația exactă a publicistului bucureștean, „ruptura dintre «poezia pură» și realitățile naționale.”²⁵

În jurul conceptelor specificului național s-au produs numeroase înfruntări de opinii, controverse. Z. Ornea (1930-2001) afirma în lucrarea sa *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea* că „Revista ieșeană - «Viața românească» - o adevărată instituție, avea în această chestiune un punct de vedere clarificat și cunoscut. Era una dintre coordonatele

²⁰ *Ibidem*, p. 10.

²¹ *Ibidem*, p. 10.

²² *Ibidem*, p. 16.

²³ Constantin Schifirneț, *Formele fără fond – un brand românesc*, București, Editura Comunicare.ro, 2007, p.153.

²⁴ Felix Aderca, *op. cit*, p.10.

²⁵ Felix Aderca, *op. cit*, p. 11.

esențiale ale ideologiei poporaniste afirmate, în polemici de răsunet.”²⁶ În plus, „opinia - revistei – rămânea...: menținerea la jumătatea drumului între tradiționalism și modernitate.”²⁷ Criticul ieșean „nu este partizanul literaturii exclusiv românești, dar nici nu vede cu ochi buni moda adoptării unor modele considerate de el produse ale unui mediu hiperurbanizat.”²⁸ Poate că ”n-ar trebui să înțelegem odată că nu putem avea orice literatură, ci numai pe aceea care se potrivește cu realitățile noastre? E atât de simplu acest lucru.”²⁹ Este adevărat că, ideile estetice ale lui G. Ibrăileanu sunt în general ponderate, echilibrate, însă „e greu să nu descoperi în aceste pagini inhibiția dintotdeauna a criticului față de modern și înnoire excesivă. Mefiența cu care era privită la „Viața românească poezia și apoi proza noastră modernă poartă sechelele mai vechilor precepte de ideologie literară poporanistă. Și ele aveau ca izvor teoria specificului național, transformată, din păcate, în stavilă înaintea înnoirii literelor românești.”³⁰

În cele ce urmează vom realiza o desfășurare cronologică a polemicii lui Felix Aderca, respectiv a revistei „Cuvântul liber” cu Garabet Ibrăileanu. Așadar, considerăm oportună amintirea, aici, a distincției criticului E. Lovinescu urmărind „să împiedice confuzia, curentă ieri, ca și azi, între disputele literare serioase și cele izvorâte din pure porniri emoționale. Acesta a definit așadar polemica o confruntare de idei și pamfletul, o ceartă de cuvinte. Prima fiind mai degrabă științifică, al doilea, mai degrabă artistic.”³¹

În articolul intitulat *Estetica polemice*, apărut în „Cuvântul liber”, 18 iulie 1925 F. Aderca susține ideea că polemica poate aluneca foarte ușor, spre pamflet, mai mult, un polemist poate deveni, subtil, un pamfletar și invers, căci: „luptele care se dau în presă în jurul ideilor, ajung uneori – precum nu demult – la insulte personale menite să discrediteze parțial sau definitiv adversarul. Ar putea ajunge la bătaie cu ciomegile,”³² fie că terenul de luptă este cel politic sau literar. Astfel, polemicile, dar mai ales pamfletele sunt rezultatul unor provocări care au depășit sfera criticii literare. Trasarea unei granițe stricte dintre cele două genuri scriitoricești dovedindu-se realmente dificilă. Așadar, între opinent și preopinent sau „l'ennemi mortel” nu există decît „une difference d'idees”. Textele polemice și cele pamfletare capătă prestigiu prin importanța lor literar-documentară, ele aducându-și aportul la completarea și întregirea operei poetice sau scriitoricești a autorului. Bunăoară „polemicile și pamfletele sunt construcții fundamentate pe o dialectică a argumentelor. Textele respective nu creează o realitate, ci exprimă o realitate”³³ F. Aderca mărturisește că deși a „dus cîteva aspre lupte literare și sociale”, ezită să adune în volum textele polemice, respectiv pamfletare care au reprezentat arma sa, pe motivul că: „în fruntea fiecărei lupte – afirma acesta - sunt ispitit să scriu un articol de omagiu pentru adversar și rugămintea ca cititorul să nu creadă că dreptatea a fost absolut de partea mea, și dacă ar fi fost altminteri, n-ar fi fost tot atât de frumos și adevărat...”³⁴, definind astfel, la nivel ideal, arta de a polemiza. Metafora „bucuria jocului de gînduri” sugerează *estetica polemice* (s.n.) cu atribute valide, vii și organice. Concluzia general-valabilă rezultată este că „filologii, îndeosebi se urăsc de moarte. - Tot așa - ,

²⁶ Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, Editura Eminescu, 1980, p.390.

²⁷ *Ibidem*, p. 390.

²⁸ *Ibidem*, p. 393.

²⁹ *Ibidem*, p. 394.

³⁰ *Ibidem*, p. 394.

³¹ Nicolae Manolescu, *Polemică și pamflet*, în „România literară”, nr. 9, 5-11 martie 2013, p.1.

³² Felix Aderca, *op. cit.*, p. 580.

³³ Ionel Popa, cap. *Lucian Blaga, de la polemică la pamflet, Glose blagiene*, Editura Ardelalul, 2005, p.7.

³⁴ Felix Aderca, *op. cit.*, p. 580.

„adevărul e că discuția nu încetează niciodată” deoarece „fiecare se adâncește în convingerile lui... Viața ideilor se supune marii legi a individualizării organelor și ființelor. Ideea capătă corp individual prin atacul pe care-l susține și loviturile pe care le dă; își întărește articulația, elimină zgura, dobândește precizie și armonie în mișcări.”³⁵ Cu cât argumentele, respectiv contraargumentele, sunt mai bine concepute, cu atât cel care le-a formulat are șanse mai mari de a câștiga duelul, de a ieși învingător, prin aducerea în lumină adevărului. Totodată, acesta considera că actul de a polemiza nu se poate face la comandă și într-o notă eminentă obiectivă căci: „nu polemizăm din capriciu... *Trebuie să polemizăm* (subl. aut.) – dacă voim să ne creăm un suflet.”³⁶ Necesitatea polemicii aduce cu sine o implicare subiectivă a autorului, a personalității acestuia. Apoi, F. Aderca realizează o enumerație a câțiva dintre preopinenții care au declanșat componenta polemică a personalității sale și cu care a purtat numeroase dialoguri polemice: Liviu Rebreanu, E. Lovinescu și Garabet Ibrăileanu. Ilustrativă este tripla justificare a alegerii fiecărui scriitor „încorporat interesului său.” Cel dintâi ales este Liviu Rebreanu pe motivul afirmat de Aderca: „nici un gând nu ne este asemănător. Fiecare întâlnire e un uragan de discuții. La «Mișcarea literară» nici o linie a subsemnatului nu-i convine și eu voi spune altă dată ce cred despre spiritul său critic. Nu cred că mai găsesc de-aici înainte un dușman de idei atât de sincer. Ne iubim - sunt convins – din toată inima!”³⁷ Temperamental diferiți și cu vizibile deosebiri în ceea ce privește ascensiunea socială, cei doi scriitori nu au găsit căi de comunicare. Caracterul diferit al concepțiilor literare formează o barieră în comunicarea dintre aceștia. Poate, și pentru că fiecare participant la duel posedă o personalitate puternică susținută de un individualism pe măsură. Tonul ironic se poate cu ușurință observa răzbătând din mărturisire. Rebreanu întruchipează „dușmanul”, adversarul de idei declarat, asumat, împotriva căruia a pregătit și pe viitor un arsenal de contraargumente. Termenilor opozitorii alternativi: dușmanie/„iubire din toată inima” sunt utilizați reliefând aceeași ironie declarată dar și umorul civilizat.

Cea de-a doua personalitate cu care a dus lupte literare, este mentorul modernismului, criticul E. Lovinescu, al cărui cenacul „Sburătorul” l-a frecventat o bună perioadă de timp, în calitate de membru și apropiat al acestuia. Își justifică și în cazul acestuia interesul polemic: „dar de cinci ani de zile relațiile noastre literare sunt cea mai cordială disensiune cu putință! Înțelesune-am asupra vreunei idei? Prețuit-am la fel vreun scriitor? Îndrăznit-am vreodată să cuget, ce-o fi cugetând?... (La aceste toate gândesc cu melancolie: mi-e teamă că începem să fim de acord asupra diferențierii estetice de alte discipline - și vom fi unul față de celalt anost ca două văduve împrietenite!)”³⁸ Din afirmația redată mai sus, răzbate aceeași ironie, însoțită punctată, pe alocuri, de umor, ambele categorii estetice sugerând inadaptarea acestora în același mediu, al universului criticii interbelice, o perioadă de reale frământări. Neexistența unor similitudini între caracterul judecății, criticii mentorului cu cea a mai tânărului publicist a dus la aceste rupturi care au degenerat în polemici.

G. Ibrăileanu este cel de-al treilea preopinent. În descrierea legată de acesta, F. Aderca era de părere că: „Da, metaforă nefericită, din care reiese că animatorul «Vieții românești» e cal, și o imixtiune a culegătorului din tipografie care voia ca d. G. Ibrăileanu să fie «inconștient» (și nu «inconsistent»)) ar fi fost în stare să-mi dea mie însumi față de mine înfățișare de mahalagiu cu părul și parul ridicat. Nu, nu pot admite confuzia d-lui Ibrăileanu între etnic și estetic – și scriu o carte întreagă pentru a face această distincție! – dar cât mă

³⁵Felix Aderca, *op. cit.*, p. 580.

³⁶Felix. Aderca, *op. cit.*, p. 581.

³⁷ Felix. Aderca, *op. cit.*, 581.

³⁸*Ibidem*, p. 581-582.

pasionează!... În clipele cele mai acerbe ale discuției, îmi venea să dau fuga la Iași, să-l văd... Era doar omul poeziei – al unei poezii *pe care eu o cunosc* (subl. aut.), căci am crescut în aroma ei specifică: înfățișarea uliți și sufletului moldovenesc care pier, amîndouă, văzînd cu ochii... Nu cu o alianță între etnic și estetic, vastă și elementară, dar cu scop de armată și o escadrilă de avioane trebuie păzită această poezie în care Eminescu trăiește viu – și poate numi aici atît de viu – el, cel mai mare poet al limbii romînești, pînă azi!...”³⁹ Descrierea peiorativă atribuită lui F. Aderca: „mahalagiu cu părul și parul ridicat” vine să exprime prin termenii injurioși utilizați, o imagine peiorativă conturată pe două coordonate: comportamentale și temperamentale specificate prin „nerv”, iritabilitate și violență, toate atribute ale pamfletarului. Iată de ce, F. Aderca va deveni un impulsionat, mergînd „pasionat după acele «différences d'idées» - justement! – spre a le provoca la duel (a le iubi în taină)” cu speranța aducerii „moralității estetice, singura în care un scriitor se înobilează.”⁴⁰

A crezut însă posibil ca dialogul să nu altereze relațiile directe cu redacția „Vieții românești” și când, în iulie 1923, aceasta îi refuză publicarea unui articol care cuprindea referințele critice ale scriitorului *Marcel Proust*, sub un pretext oarecare, pare a nu înțelege realul motiv pentru care colaborarea sa devenise indezirabilă. Motivul refuzului publicării articolului *Marcel Proust* formulat de către „Viața românească” este acela că: „romancierul este necunoscut. Bunăoară, editoarea volumului *Felix Aderca- Contribuții critice* este de părere că: „motivul autentic trebuie căutat, fără îndoială, în polemica destul de violentă a publicistului bucureștean cu G. Ibrăileanu, în urma căreia colaborarea sa la revista ieșeană devenise indezirabilă.”⁴¹ Legat de acest refuz, putem să amintim declarația criticului ieșean care deși aprecia scrierile lui Anatole France și Marcel Proust, „s-ar ridica împotriva cui ar vrea să facă la noi anatolfrancism și proustism... - pe motivul că – n-avem condițiile *naționale* (subl. aut.) pentru un France și pentru un Proust”⁴², fiind evident că teoremele ethosului erau folosite pentru „temporizarea progresului literar.” Iar „cîtă nedreptate cuprind aceste judecăți – afirmă criticul și istoricul literar Z. Ornea – azi – anii '80 - o știm cu asupra pe măsură. Proust face la noi școală, în ciuda pronosticurilor lui Ibrăileanu... Era acum, oricîte strădanii depunea, dintre cei vechi. Teoremele sale despre ethos în artă, judicioase și ponderate, se instituiau în acte inhibitoare atunci cînd le aplica fenomenului literar contemporan.”⁴³

A doua etapă din controversa cu criticul „Vieții românești” se desfășoară în 1925 și are ca punct de plecare un comentariu pe marginea volumului I din *Istoria literaturii române*, prezent în articolul intitulat *De sus în jos sau de jos în sus...*, în care autorul *Micului tratat de estetică* comisese dubla greșeală de a-l fi considerat pe E. Lovinescu drept „descoperitor al legii interdependenței” și de a-l fi tratat pe Ibrăileanu ca adversar al „formelor noi” create de civilizația europeană. Legat de acestea, scria F. Aderca: „Ce aduce, prin urmare, nou d. E. Lovinescu. Iată: stabilirea unei legi, stabilirea a ceea ce domnia-sa numește «necesitatea interdependenței morale și materiale a veacului». De la cazul României, D-l Lovinescu întrevide o serie de fenomene similare, pe temeiul cărora se poate deduce legea progresului țărilor înapoiate. Ceea ce s-a petrecut la noi nu e deci un fenomen anormal, ci o lege naturală. Această anormalitate însăși: *creșterea de la formă la fond* (subl. aut.) e normală.”⁴⁴ Afirmațiile

³⁹ F. Aderca, *op. cit.*, p. 582.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 582.

⁴¹ *Ibidem*, p. 763.

⁴² Z. Ornea, *op. cit.*, p. 394.

⁴³ *Ibidem*, p. 394-395.

⁴⁴ F. Aderca, *op. cit.*, p. 763.

inexacte sunt evidențiate polemic, cu argumente temeinice, de către directorul „Vieții românești” care, în domeniul sociologiei, își dovedește specializarea și informația superioare preopinentului său. Se ajunge apoi, în același an 1925, la o luptă între cele două reviste literare „Viața românească” și „Cuvântul liber”, publicându-se în rubricile acestora o înlănțuire cronologică de articole polemice, replici, respectiv răspunsuri la acestea. Astfel, „Cuvântul liber” din 24 ianuarie 1925, arată într-o însemnare, articolul lui G. Ibrăileanu și anunță răspunsul lui F. Aderca în numărul ce va urma: „Pornind de la un articol al d-lui F. Aderca, tipărit în paginile acestea, d-l G. Ibrăileanu publică în «Viața românească» un violent articol împotriva «Cuvântului liber». Cu surprinzătoare asprime, revista noastră și colaboratorii ei, toți, bloc, printre cari se numără atîția cari au scris sau mai scriu la «Viața românească», sunt trecuți sub nuiia de trestie, lovind orbește, a profesorului și a criticului ieșean...”⁴⁵ Prin urmare, directorul „Cuvântului liber”, Eugen Filotti observând procedeul lui G. Ibrăileanu de a se adresa întregii grupări literare își expune dreptul la replică mărturisind în articolul cu titlul: *În jurul unei polemice* că: „D-l Garabet Ibrăileanu poate are motivele lui de a nu discuta direct cu d-l Aderca. Lucrul îl privește. În acest caz însă, d-sa trebuia să ignore articolul colaboratorului nostru. Dacă d-sa nu a putut totuși rezista nevoii de a-și apăra ideile și opera, revista noastră nu putea fi luată drept pretext. Iată de ce, orice ar face, d-l Ibrăileanu române în polemică personală cu d-l Aderca, al cărui răspuns îl tipărim în altă parte. [...] Afinitatea de gândire politică – și ca revistă ce vrea în primul rînd politică, aceasta ne interesează mai mult – dintre noi și «Viața românească» este de necontestat. În cultură, în artă, în literatură, ideile noastre se despart însă de cele poporaniste.”⁴⁶ Spre final, notează și adevăratul motiv care a iscat duelul dintre cele două părți, și anume: „Suntem acolo împotriva oricărei legi alta decît puterea de creație a artistului. De aici, de altfel, pornește în bună parte și discuția dintre d-nii Ibrăileanu și Aderca și au pornit cele mai multe din polemicele cele mai vechi ale «Vieții românești».”⁴⁷ Totodată, Eugen Filotti mai adaugă că „Nu vom aduce d-lui Ibrăileanu reproșul că ne atacă fără a ne cunoaște programul. Precursorii au acest privilegiu de a pretinde să fie cunoscuți de urmași fără a fi obligați să-i cunoască pe ei. Dacă d-l Ibrăileanu ar fi renunțat față de noi la acest privilegiu, probabil că d-sa ar fi scutit «Cuvântul liber» de la fulgerările sale necruțătoare.”⁴⁸ A fost un prilej suficient ca F. Aderca să răspundă iar, public, tot în numărul din 31 ianuarie 1925, în care acesta recunoaște chiar faptul că argumentele lui G. Ibrăileanu în afirmarea aceleiași idee sunt „aproape convingătoare.” Se observă tonalitatea articolului ca fiind virulentă. În cele ce urmează, vom reda replica lui F. Aderca: „De cîte ori d. Ibrăileanu, scuturîndu-se de praful grajdului redacțional, a fugit nebun pe cîmpuri și a revenit apoi cu un pai de libertate anarhică și estetică... Prietenii politici se obicinuiseră cu aceste «escapade» de estet nebănut, iar esteții rămîneau nedumeriți de intrarea din nou în sociologie a criticului literar.”⁴⁹ Finalul articolului polemic are forma următoare: „D. Ibrăileanu – spirit fericit de propria sa inconștiență, dar atît de îndurerat și de contradictoriu cînd vrei să-l pui măcar în armura pe care a purtat-o mai adesea – ne oferă o împăcare: poporanismul a murit... (Că l-au asasinat chiar poporanîștii sau o carte care n-are importanță aci.) S-a dus, să nu mai vorbim de el... Dar nu s-a dus deloc! Poporanismul, în ce a fost el mai

⁴⁵ *Ibidem*, p. 763.

⁴⁶ Felix Aderca, *op. cit.*, p. 764.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 743.

⁴⁸ Eugen Filotti, *În jurul unei polemice*, în „Cuvântul liber”, nr. 5, 31 ianuarie 1925, p. 18-19 *apud* F. Aderca, *op. cit.*, p. 744.

⁴⁹ Felix Aderca, *Sufletul cu două măști. Poporanismul – masca de fier*, în „Cuvântul liber”, nr. 5, 31 ianuarie 1925, p. 10-13, *apud* Felix Aderca, *op. cit.*, p. 744.

caracteristic – mediocritate rurală și subjugarea valorilor sufletești artistice unor idoli streini de artă – n-a dispărut din concepția «Vieții românești»!⁵⁰

Firește, cu aceleași ezitări și contradicții – prețioasele flori anarhice ale sufletului vid și instabil al d-lui Ibrăileanu... D. Ibrăileanu și-a aruncat doar uneori masca de fier a poporanismului social, spre a ni se înfățișa în artă cu aceeași mască, dar de catifea...⁵¹

Mai apoi, în nr. 6, din 7 februarie 1925, a „Cuvîntului liber” se face o rectificare a textului notat mai sus, semnată de către Eugen Filotti: „Regretăm viu și semnalăm aici cititorilor o penibilă greșeală de tipar care s-a strecurat în articolul d-lui F. Aderca din numărul trecut. Tipograful nostru a cules: «D-l Ibrăileanu – spirit fericit în propria sa *inconștiență* (subl. aut.)» Autorul însă scrisese: «inconsistență», ceea ce dă fraze cu totul alt sens.»⁵² La finalul rectificării acesta recunoaște că s-a ajuns la o tensiune polemică prea înaltă, fapt nedorit, exprimându-și alături de părerea de rău și scuzele de rigoare, prin mărturisirea că: „Polemica aceasta, pe care nu am fi dorit-o nici chiar în forma aspră pe care a luat-o, nu ar fi putut în paginile noastre, să fie scăzută pînă la insulte de felul celei culese orbește de tipograf. Pentru importanța discuției și pentru considerația ce păstrăm persoanei d-lui G. Ibrăileanu, ne exprimăm acu întreaga părere de rău.»⁵³

Un alt articol polemic scris de F. Aderca intitulat: *Poporanismul cu două capete*, se încheie în aceeași notă ironică, detașată: „o lămurire...etică. D-l Ibrăileanu socoate că-l urîm și de aceea nu-l înțelegem și nici nu-l vom înțelege. Nu, nu-l urîm. Îl și înțelegem. Pe planul estetic e de-a pururi numai bucurie, numai lumină și surîs! – chiar cînd oamenii se întunecă, sau se destramă în noapte...”⁵⁴

Pe de cealaltă parte, sosește rândul lui G. Ibrăileanu să-i răspundă atacului, tot în spațiul publicistic. Adoptând tactica polemică maioreșciană, reproducând textual spusele adversarului, începe cu *Un răspuns* - „o indicație vagă a motivelor” sale de a adopta procedeul adresării generale sau al dialogului polemic fără numirea adversarului: „Și dacă dl. Filotti vrea să-i dăm și o indicație – vagă – asupra motivelor noastre subiective, îi facem cunoscut că colaboratorul d-sale ne-a atacat de multe ori aiurea fără să-i răspundem. Acum am răspuns *tocmai* (subl. aut.) fiindcă ne-a atacat în «Cuvîntul liber». Atacul nu valora pentru noi prin conținutul lui, ci prin publicația în care era tipărit. Simte d. Filotti umilul omagiu ce aducem revistei d-sale?”⁵⁵ Totodată acesta întâmpină rectificarea lui E. Filotti cu scepticism, ironie, dar și cu sugestii în spiritul lui T. Maiorescu, care înmulțea «eratele» adversarilor săi atunci cînd aceștia îi explicau propriile erori prin imixtiuni ale tipografului.”⁵⁶ Redăm, în cele ce urmează, replica istoricului și criticului G. Ibrăileanu pentru susținerea afirmației anterioare: „Mai de atacuri, să relevăm un cuvînt bun al d-lui Filotti. D-sa regretă mult că într-un număr anterior al revistei sale s-a vorbit de «spiritul fericit în propria sa *inconștiență* (subl. aut.)» al d-lui Ibrăileanu. Dar pe noi nu ne-a supărat deloc! D. Filotti zice că e o greșeală de tipar, în loc de «spiritul fericit în propria sa *inconsistență* (subl. aut.)» Credem. Dar tot zețarul a avut

⁵⁰ Felix Aderca, *op. cit.*, p. 744.

⁵¹ Felix Aderca, *Sufletul cu două măști. Poporanismul – masca de fier*, în „Cuvîntul liber”, nr. 5, 31 ianuarie 1925, p. 10-13, *apud* Felix Aderca, *op. cit.*, p. 744.

⁵² Eugen Filotti, *O rectificare*, în „Cuvîntul liber”, nr. 6, 7 februarie 1925, p. 6, *apud* Felix Aderca, *op. cit.*, p. 745.

⁵³ Eugen Filotti, *O rectificare*, în „Cuvîntul liber”, nr. 6, 7 februarie 1925, p. 6, *apud* Felix Aderca, *op. cit.*, p. 745.

⁵⁴ Felix Aderca, *op. cit.*, p. 748.

⁵⁵ Felix Aderca, *op. cit.*, p. 748.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 749.

dreptate cînd a greșit, căci *fericit de propria inconsistență* (subl. aut.) nu e deloc psihologic. De *inconsistență* (subl. aut.) nu-i nimene fericit, pe cînd *fericirea inconștienței* (subl. aut.) e un adevăr – și zețarul știe bine ce-a făcut! Dealtfel, zețarul era dator cu o greșeală *bună* (subl. aut.), ca o compensare pentru eternele «greșeli» de limbă românească (de spirit specific!) pe care zețarii le fac colaboratorului «Cuvîntului liber». Și acum, ca să nu mai așteptăm vreo erată a «Cuvîntului liber», corectăm noi și alte greșeli făcute de zețar în articolul ultim al «Cuvîntului liber», articol pe care d. Filotti se vede că nu l-a cetit. Așadar, în loc de «masca de catifea a unei arte *slugarnice* (subl. aut.) (arta «Vieții românești»), să se cetească «a unei arte sinoptice (începe tot cu s); în loc de «*grosolana* confuzie» (subl. aut.), să se cetească «generală concepție» (începe tot cu g și c). Etc.»⁵⁷ Este vorba de o ironie usturătoare la adresa corecturilor, care s-au adevărit a fi greșite, cu raportare la nivelul scăzut de cunoaștere a limbii literare. Totodată acesta observă și neglijențelor produse în interiorul publicației. Punctuația este specificată prin repetitivitatea semnului exclamării care denotă uimirea opinentului. Repetiția termenului „zețar” exprimă accentuarea rolului acestor culegători, în cadrul unei reviste literare care, se adevăresc a fi mai bine pregătiți decât publiciștii. Oximoronul, alăturarea antitetică, „greșeală bună” îi arată adversarului eroarea în care se cufundă. Scepticismul lui G. Ibrăileanu cu privire la acea „greșeală de tipar” pare a fi imperios necesar.

Cu un asemenea temei, F. Aderca a înțeles motivul adevărat al reacției lui G. Ibrăileanu și anume „refuzul de a discuta cu «trădători»”. Poate și diferența de vîrstă, de 20 de ani, dintre cei doi preopinenți să fi deranjat. Oricum, autorul *Micului tratat de estetică*, într-un articol publicat în „Bilete de papagal” afirma că: „D. Ibrăileanu se ferea să se socotească adversar – pentru că rebelul venea poate dintr-o generație mult mai tînără, mai neexperimentată și totuși obraznică. Nu este oare, în asemenea împrejurări, explicabilă violența atacului nostru, violență numai în convingeri, asupra concepției estetice a «Vieții românești», asupra influenței acestei reviste în evoluția literaturii și a gustului public, asupra erorilor de prețuire a cîtorva mari scriitori mai vechi, și asupra totalei neînțelegeri a scriitorilor mai noi, de valoare deosebită? D. Ibrăileanu – «Viața românească a răspuns. A răspuns totdeauna. Freneticul ideolog care e criticul «Vieții românești» n-ar fi îngăduit niciodată personajului său aristocrat să tacă dintr-o mîndrie rău înțeleasă. Și astfel «Viața românească», de zece ani, ridică sabie în văzduhul culturii românești și, fără a voi să vadă capul care conduce atacul și a căuta mîna care mînuiește sabia adversă, a luptat cu o tinerețe, o vervă și o voluptate entuziaste.»⁵⁸ De această dată, textul are o structură mai densă, acuzațiile sunt acutizate gradat, ritmic și vizează discreditarea totală a adversarului. Însă, aici se poate remarca și „aspectul cu adevărat vulnerabil al comentariului lui F. Aderca care îl consider pe Ibrăileanu drept opozant al „formelor noi” ale civilizației europene. Când află căînta atacului este reprezentată de întreaga grupare, tînărul publicist își exprimă și mai pronunțat argumentele și automat violența limbajului atinge cote ascendente prin ofensiva directă. Pe tot parcursul schimbului îndelungat de replici, G. Ibrăileanu s-a adresat „Cuvîntului liber” ignorînd în mod deliberat numele adversarului său, care totuși susținea dialogul. Nu doar prin laitmotivul „nu e în chestie” polemizează Ibrăileanu – cu acest prilej – în stil maiorescian. În afară de ipostaza superiorității absolute („nu discută cu trădători”), el adoptă și strategia criticului junimist, căci perseverează în divulgarea erorii inițiale a preopinentului, aduse mereu în discuție, deși centrul dezbaterii se mutase, între timp, spre o problemă de interes major: concepția poporanistă a literaturii. G. Ibrăileanu a făcut polemică de tip maiorescian.”⁵⁹

⁵⁷ Felix Aderca, *op. cit.*, p. 750.

⁵⁸ Felix Aderca, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 12.

Polemistul s-a opus, înainte de toate, limitării conceptului de etnic la aspectele rurale ale țării, prejudecată semănătoristă-poporanistă ce determina evaluarea „caracterului specific național” al literaturii în funcție de opțiunea scriitorului pentru un anumit mediu și de „simpatia” necondiționată pentru o anumită clasă socială. În planul principiilor estetice predilecția pentru o poziție echilibrată, de apărare a tradiției literare și de sancționare a temperaturii polemice, generatoare de excese.⁶⁰ Expresia fină a structurii temperamentale și cerebrale a lui F. Aderca pare a fi ironia distilată, care ocolește cuvântul și doar îl sugerează, care evită o afirmație directă pentru a strecura – insidios – în subtextul alteia de factură contrară.⁶¹

Concluzionând, putem afirma că „în planul principiilor estetice predilecția pentru ironie concordă cu fobia față de literatura explicit moralizatoare și cu opțiunile simboliste pentru sugestie și ambiguu, iar în plan temperamental este consonantă sentimentalismului său cenzurat. Ironie tăioasă, dar fără să atingă decât rar sarcasmul, derulată cu fantezie subtil intelectuală și mai puțin vizionară, pe un fond – tot mai evident cu trecerea anilor – de discretă melancolie și dezavuare.”⁶² Inclinația pentru paradox angajează replica promptă a lui F. Aderca în dialoguri directe, uneori ironice, în care cuvintele adversarului sunt astfel corelate pentru a determina deplasări de sens pînă la răsturnări spectaculoase, cu validarea unor adevăruri antinomice.”⁶³ Așadar, Felix Aderca posedă autentică vocație polemică, fiind un subtil și lucid polemist, „spirit dialectic și disociativ”, cum observa criticul amfitrion al „Sburătorului”, cu resurse felurite de imagistică și ironie, ca arme indispensabile într-un act polemic pentru aducerea în lumină a adevărului personal.

BIBLIOGRAPHY:

Bibliografie generală

Monografii/Antologii:

ORNEA, Z., *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, Editura Eminescu, 1980

****Universitatea din București, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, Atitudini și polemici în presa interbelică*, Studii și antologie, București, 1984

Istorii literare:

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Ediția a II-a, revizuită și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982

LOVINESCU, E., *Istoria literaturii române contemporane*, Vol. I-II. Ediție îngrijită de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1973

MANOLESCU, NICOLAE, *Istoria critică a literaturii române-5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008

Bibliografie selectivă

Referințe critice

Referințe critice în volume:

ADERCA, FELIX, *Contribuții critice*, vol. I. Ediție, prefață și note de Margareta Feraru, București, Editura Minerva, 1983

⁶⁰Felix Aderca, op. cit., p. 26.

⁶¹*Ibidem*, p. 26.

⁶²*Ibidem*, p. 26.

⁶³*Ibidem*, p. 26

ADERCA, FELIX, *Mărturia unei generații*. Prefață și note de Henri Zalis, București, Editura Hasefer, 2003

Referințe critice în periodice:

BĂLUȚĂ, OANA, *Eternul feminism în presa interbelică*, în „România literară”, nr. 47, 26 nov.-12 dec. 2003

HÎNCU, DUMITRU, *Felix Aderca și autoritățile comuniste*, în „România literară”, nr. 46 17-24 nov., 2006)

MANOLESCU, NICOLAE, *Polemică și pamflet*, în „România literară”, nr. 9, 5-11 martie 2013

MAXIMALISM: CONCEPTUAL DELIMITATIONS

Ofelia Tofan (Al-Gareeb), PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: *The aim of the present paper is to survey some of the tenets of a more (or less) new literary movement. Maximalism, as opposed to minimalism, is considered to be a response to the declining relevance of literary fiction in a cultural landscape dominated by media such as television, video games, and the Internet. The apex of minimalist fiction was the decade of the 1980s. Yet, beginning with the 1970s, in the United States of America a new style emerged and that was maximalism. In his book, *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*, Stefano Ercolino looks over a number of seven post(post)modernist novels and elaborates on the maximalist paradigms: length, encyclopaedic mode, dissonant chorality, diegetic exuberance, completeness, narrative omniscience, paranoid imagination, intersemiocity, ethical commitment. As such, we shall see, along with the author, that maximalism – the tendency towards excess – creates a world in and of itself.*

Keywords: *maximalism, contemporary novel, hybridization, derived omniscience, the art of excess*

In *The Encyclopedia of the Twentieth Century Fiction*, Robert Rebein submits a definition of the concept of maximalism as opposed to minimalism: “maximalist fiction or maximalism denotes fictional works, particularly novels that are unusually long and complex, are digressive in style, and make use of a wide array of literary devices and techniques. Among the novelists associated with this style are David Foster Wallace, Jonathan Franzen, Richard Powers, Rick Moody, William T. Vollmann, and, from a slightly older generation, Thomas Pynchon, Don DeLillo, and Paul West. In their separate ways, both minimalism and maximalism have been explained as responses to the declining relevance of literary fiction in a cultural landscape dominated by newer media such as television, video games, and the Internet. The heyday of minimalist fiction was the decade of the 1980s.”¹

Stefano Ercolino’s article, *The Maximalist Novel*, published on the summer of 2012, focuses on the novelistic genre, attempting at defining the new aesthetically hybrid genre of the contemporary novel which emerged in the United States of America in the 1970s and spread to Europe at the beginning of the 2000s. The author analyses the powerful symbolic identity of the maximalist novel and explores its traits, such as: length, encyclopaedic mode, dissonant chorality, diegetic exuberance, completeness, narrative omniscience, paranoid imagination, intersemiocity, ethical commitment, in a number of seven contemporary novels.²

In 2014 Ercolino published his book, *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666* in which he elaborates on the maximalist paradigms. As a support for his enterprise, the author reviews some other theoretical approaches to narratives: Tom LeClair’s “systems novel”, Franco Moretti’s “world text”, and Frederick R. Karl’s “Mega-Novel”, all having a “common focus on investigation: long, superabundant, hypertrophic narratives, both in form and content”.³

¹Robert Rebein, *Minimalist/Maximalist Fiction*, in *The Encyclopedia of Twentieth Century Fiction*, ed. Brian W. Shaffer, Wiley Blackwell, 2011.

²Cf. Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel*, *Comparative Literature*; summer 2012, Vol. 64 Issue 3.

³ Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*, translated by Albert Sbragia, Bloomsbury, London, 2014, p. 1.

A lengthy novel is both a possibility and an indispensability for experimental fiction as long as the procedure or the new genre emerges from the quantum of details of the text, because it offers the space for a diversity of procedures/rhetorical devices – encyclopaedism, chorality, digressions, a multitude of narrative threads.

According to Ercolino, quoting Stephen J. Burn, modernism witnessed the origins of the “encyclopedic narratives”⁴ in Gustave Flaubert’s *Bouvard et Pécuchet* and James Joyce’s *Ulysses*, the “encyclopedic novel” being considered by the latter a genre of the Western novel.⁵ Anyway, the goal of encyclopedic narratives is a “synthetic representation of the *totality* of the real”⁶, thus responding to the novelists’ desire of conceptually mastering the more and more complex and elusive reality, of representing it and the fields of knowledge necessary for its synthesis. Yet, in order to specify the criteria on the basis of which a novel is considered encyclopedic, a specific modality has to be taken into consideration and that is the encyclopedic mode, defined as an instrument, “a particular aesthetic and cognitive attitude, consisting of a more or less heightened and totalizing narrative tension in the synthetic representation of heterogenous realities and domains of knowledge, ascribable, in essence, to the powerful hybridization of maximalist narratives with the ancient epic.”⁷

Another maximalist trait, chorality refers to the plurality of voices, none of them being the dominant one. In the novels circumscribed to the genre, narration is fragmented, i.e., fragments of different lengths, separated one from the other by typographical spacing (signaling a change of scene, variation in point of view, transition in time/space, introduction/recommencement of a narrative thread, introducing a new character) co-exist with the traditional partition into parts and chapters. This is a multilinear diegetic organization – in the maximalist novel it is the collectivity of characters and the plurality of stories that counts; the autonomy of the parts is the procedure permitting a synthesis of the world.⁸

The maximalist novel is polyphonic, insists Ercolino, as it is heterogeneous, and represents a large diversity of knowledge, languages, registers, styles, genres, characters, voices; yet polyphony never degenerates into chaos as long as there are ordering criteria to the story.

The diegetic material of the maximalist novel is extremely abundant: a hypertrophic narration, innumerable characters and stories, themes and digressions – a discursive excess like an overflowing river, as LeClair, quoted by Ercolino, maintains: “Because the material of systems novel often seems to grow, rather than to be built, the noise, gaps, and the gratuitousness in the texts imply an open and natural system rather than a closed and artificial ordering.”⁹ The main procedure by which the diegetic exuberance manifests itself is the digression, which, according to Portelli “contains all the world within one text.”¹⁰

⁴Edward Mendelson, “Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon” in *Modern Language Notes* 91, 1976 in Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel*, p. 37.

⁵Cf. Stephen J. Burn, “The Collapse of Everything: William Gaddis and the Encyclopedic Novel”, *Paper Empire: Gaddis and the World System*, eds. Joseph Tabbi and Rone Shavers, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2007 in Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel*, p. 2.

⁶Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel* p. 31.

⁷*Idem*, p. 39.

⁸Cf. Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel*, pp. 57-59.

⁹Tom LeClair, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1989 in Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel*, p. 71.

¹⁰Alessandro Portelli, *The Text and the voice: Writing, Speaking and Democracy in American Literature* [1992], New York, Columbia University Press, 1994 in Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel*, pp. 72-73.

The completeness of a text is given by the relation at the level of the arrangement of the plot and the mechanisms of its production into specific structures, “imitative forms”, as LeClair names them. These structures are: geometrical, temporal and conceptual. Also, the omnivorous relationship with time is to be mentioned. As concerns the conceptual structures, they are: leitmotif, myth and intertextual forms.

Another characteristic of maximalist novel, narratorial omniscience, may vary from a more overt, “traditional” form of omniscience to a more complex one, which Ercolino defines as “omniscience through recomposition or derived omniscience”.¹¹ According to Pouillon/Todorov classification, to which Genette added the notion of “focalization”, there are three different narrative instances in which the reader perceives the narrated facts through the narrator’s agency: the narrator knows more than the character and zero focalization – classical omniscience; the narrator knows as much as the character and internal focalization – story with a point of view; the narrator knows less than the character and external focalization – in behaviourist stories. In most of the cases, the three focalizations co-exist and it may change within the same fragment. Besides, in maximalist novels it is necessary to construct a narratorial gaze apt at perceiving from above.¹² This omniscience is a form of the complex and diverse occurrence, in other words, the return of the author.

One of the recognized most characteristic of the postmodern narrative is paranoia. This is because world, fiction included, is so very deeply obsessed with conspiracies, intrigues and schemes, so consequently it became a trait of the maximalist novel, paranoia being the motor of the maximalist literary imagination, playing the role of poësis of fiction and constructing the plot, as Ercolino demonstrates in his book.¹³

Contemporary literary imagery rests upon a semiotic exchange – a hybridization for the maximalist novel with cinema, television, video, painting, comics, pop icons – a hybrid imagery.

Another trait – ethical commitment – as Stefano Ercolino maintains:

[...] should be situated within a seam of continuity with the best engagé literary tradition of the twentieth century and not under the banner of a rupture with the postmodern literary system [...] the maximalist novel can be seen as a postmodern *recuperation* of postmodernist elements, or better still as a genre of contemporary novel generated by an *interference* between modernist and postmodernist aesthetic codes [...] an *aesthetically hybrid genre* of the contemporary novel.

As concerns the thematic field of the maximalist novel, recurrent themes of great historical, political and social importance are pervasive, and thus the maximalist novel is perfectly inscribable in the tendency of (re)turning to the realism of the nineteenth century.

Maximalism – the tendency towards excess – creates a world in and of itself, as long as meaning is not inherent in the world and must be (re)created, but it lies deep inside, and not on the surface. Maximalism uses great details to set up scenes; it allows the writers to experiment with as many different themes, symbols, and literary motifs as they wish, and elaborate more on characters, to alternate – due to its flexibility and richness of the language – rhythms, plans, even realities. Moreover, its lengthy narration is more appropriate to the professed tendency of revisiting the past the more so as the nineteenth-century epitomic

¹¹Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel*, p. 97.

¹²Cf. Stefano Ercolino, *op. cit.*, pp. 97-99.

¹³*Idem*, pp. 105-106.

novels of Balzac, Dickens, Flaubert, Dostoyevsky, et cetera, were, similarly, hundred-pages long.

BIBLIOGRAPHY:

Barth, John, "A Few Words About Minimalism", *New York Times Book Review*, Dec.

28,1986<<http://www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/barth-minimalism.html>>.

Dunn, Robert, "After Minimalism", *Mississippi Review*, Vol. 14, No. 1/2 (Winter, 1985)<<http://www.jstor.org/stable/20115384>>.

Ercolino, Stefano, *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*, translated by Albert Sbragia, Bloomsbury, London, 2014.

Ercolino, Stefano, "The Maximalist Novel", *Comparative Literature*; Summer 2012, Vol. 64 Issue 3<<http://complit.dukejournals.org/content/64/3/241.abstract>>.

*** **The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction**, Shaffer, Brian W., ed., London, 2011.

ACCESSING CULTURAL MEMORY – EILEEN ATKINS THE DESIGNATED PORTRAYER OF VIRGINIA WOOLF

Mihaela-Alina Ifrim, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

*Abstract: Acknowledged as a remarkable writer ever since her lifetime, it seems, as the amount of excessive studies carried out stands as proof, that there are few to none things to say in relation with the life or the work of Virginia Woolf. However, the postmodern culture proves to be resourceful in keeping in focus both the writings and the controversial figure of the writer. Invested with the status of icon, even the textuality of the author becomes a means of exploitation and although there are two renowned actresses who impersonate the complex figure of Virginia Woolf, the portrayer of one seems to be the most recollected: Nicole Kidman (**The Hours**) as the suicidal and tormented version of the writer. The present paper sets forth to investigate what part of cultural memory is accessed by Eileen Atkins in her portrayal of Virginia Woolf (*A Room of One's Own* and *Ten Great Writers of the Modern World: Virginia Woolf's Mrs Dalloway*) keeping in mind that the audience targeted by the representation of the two performers is slightly different.*

Keywords: *intertextuality, postmodernism, Virginia Woolf*

Eileen Atkins and her long-term "relationship" with Virginia Woolf

It is quite difficult to imagine that a text such as *A Room of One's Own*, and by extension its screening, would represent an option for some light reading suitable for a casual relaxing period of time on a Sunday afternoon, for example. The text is serious, hiding profound messages oriented towards enveloping a cultural social background extremely restrictive in what regards the contribution of women both to science and arts. And so is Eileen Atkins' representation as Virginia Woolf delivering the lectures. Dressed in such a manner as to suggest an androgynous nature she portrays a rather activist variant of the writer oriented towards formulating revolutionist ideas. As a result, the assumption that filmic texts such as Patrick Garland's adaptation of Woolf's extended essay (*A Room of One's Own*, 1991) and Kim Evans' documentary *Ten Great Writers of the Modern World: Virginia Woolf's Mrs Dalloway* (1988), both casting Eileen Atkins in the role of Virginia Woolf, are usually consumed by trained viewers with academic purposes is by no means an exaggeration. Out of the two filmic texts just mentioned, Evans' documentary has the most educational charging as it features Hermione Lee, an acknowledged academic authority in what regards both the life and the writing of Virginia Woolf. In what regards the type of targeted viewers, facts are not easily denominated as black and white when it comes to Stephen Daldry's film *The Hours* (2002). A screening of the 1999 Pulitzer Prize for Fiction winning novel with the same name, the filmic text, as well as the novel, is destined to portray Virginia Woolf as a character in a purely fictional story. The two texts function on the assumption of an already existing worldwide common education (see Brenda R. Silver, *Virginia Woolf Icon*, 1999) on Virginia Woolf and her most famous piece of writing, *Mrs Dalloway*. Although *The Hours* has stirred the interest of many academics it is not a text destined mainly to trained viewers. In a simplistic manner the filmic text can also be decoded as the mere story of three women whose lives become a constant contemplation on life and death induced to some extent by one text, representative for literature as both an act of creation and consumption, which acts as the linking element between characters. Within the frames of the film, Nicole Kidman does succeed, quite exquisite since the role brought her the only statuette in her career, to portray

that particular facet of Woolf's persona which throughout the years proved to be the most appealing for the wide public i.e., the tormented, mad suicidal version of the writer. Out of the two portrayals of Virginia Woolf the most recollected and appraised is the one performed by Nicole Kidman; however, Eileen Atkins is characterized in terms of a long-term association with the modernist writer.

In an article entitled *She's not afraid of Virginia Woolf* (*The Telegraph*), a clear allusion to Edward Albee's play *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, the author, Jasper Rees, declares that the most productive relationship of Eileen Atkins has been with Virginia Woolf. He makes reference, of course, not only to Atkins' acting skills but also to her active involvement in the (re)writing of both the Woolfian text and the textuality of the author. The article resumes in a few words an entire history which lies behind Atkins' contribution to the re-contextualisation of the writer: she was first casted to portray Woolf in a film that was never produced; she then played her in a TV documentary; she toured the world playing Woolf delivering her lectures (an adaptation of *A Room of One's Own*); she adapted Woolf's *Mrs Dalloway* into a screenplay for the 1997 film with the same name starring Vanessa Redgrave in the role of old Clarissa; and finally after compiling the letters exchanged between Sackville-West and Woolf into a stage adaptation (*Vita and Virginia*) she got to play the role of the writer once more in the company of Vanessa Redgrave starring as Vita.

Another journalist tries to summarize the long affinity between Atkins and Woolf by stating that casting agents first swoop on the actor to enact the writer over thirty years ago. Atkins replies: "I should be so lucky that I should look like her – but it's nothing to do with bones or eyes. What I think people see in me is someone who might put stones in her pockets" (Brown in *The Independent*, 1993) thus appealing to people's ability to recollect memories; what she actually does is to access cultural memory.

Accessing cultural memory

Cultural memory can be defined as both remembering and remembrance a process sustained and enabled by language. Memory is essential in the survival mechanism of cultures and societies thus being part of their artistic and creative process passed on from generation to generation or in the words of Roland Barthes "there does not exist, and never has existed, a people without narratives" (cited in Rodriguez & Fortier, 2007: 8). The existence of both individuals and groups of individuals is powerfully shaped and marked by the recollection of the past, therefore by memory or histories or past narratives. Therefore, cultural memory is constructed from actual events that are realigned via images, symbols and emotions transmitted through written or oral narratives. Based on the historical basis characterizing them, a certain synonymy can be identified between cultural memory and myth. As a result, cultural memory, as well as myth, functions on the assumption that it is a metalanguage which generates meaning out of already existent meaning; that it has a value of its own; it belongs to a certain history and therefore, it assumes a type of knowledge based on memories or past events which implies an evaluation through comparison of an entire line of facts, ideas and decisions. In what regards the textuality or the narratives created around Virginia Woolf, the collective memory, or the cultural memory (myths in the end), tends to place on secondary planes aspects that form the persona of the modernist writer focusing mostly on two main facets: first of all, strictly from an academic point view, Woolf the feminist, the militant, the modernist and the experimental writer and secondly, in terms of popular public preference,

that acclaimed sexual ambiguous, mad and suicidal writer¹. Therefore when Eileen Atkins states that people gather her as a person who might put stones in her pocket she accesses the cultural memory of the non-trained or better said the less trained audience. Nevertheless, she does not approve of this one angle portrayal of Virginia Woolf. After finishing writing a film version of her play *Vita and Virginia* (which is finally after so many years currently in development under Mirror Productions Ltd and directed by a young Dutch director named Sacha Polak) Atkins was asked to take a small role in Stephen Daldry's *The Hours*. Oddly enough for a person so familiar, close and passionate about Woolf, her cast in a minor role in *The Hours* is almost omitted by the academic endeavor meant to bring under the scope the various relations established by this intertextual manifestation. However, Jasper Rees posited the important question that is, whether it was difficult for her to hand over the baton. She replied:

"It was agonizing for me. It was all so ironic because Michael Cunningham got interested in Virginia Woolf because he came to see me in *A Room of One's Own*. It's not that the portrait of her is wrong, but it's only her depression. It came as a real thrill to me that I made people go back and read it and see how witty she was. When I first got the script, I threw it from one end of my apartment to the other. I thought, right, OK, you've had your temper. It's going to be done anyway, so grit your teeth, take the day's filming, have a day with Meryl Streep and f*** everybody. And that's what I did. It's over and it was a success and that's fine"

(*The Telegraph*, 2007).

The different vision Atkins has on how Virginia Woolf should be portrayed is obvious in the manner in which she plays the writer in her house in Rodmell while writing her first completely successful modernist novel *Mrs Dalloway*. Atkins portrays a calm and rational thinking Virginia Woolf, sitting on an armchair and having a sip of whatever she has in the cup she is holding and saying: "This has been a very animated summer. A summer lived almost too much in public. But down here I feel as if I have entered into a sanctuary, a nunnery." She then stands up and walks firm and determined towards the tidy desk revealing a very organized mind engaged in the construction of a plan to complete the pending tasks:

"I want to make 300 pounds from my writing this summer. Then I can build a bath and a hot water range here at Rodmell. But first I must strike out some plan. Two lectures to

¹The affirmation is based on opinions emitted by Brenda R. Silver in her book *Virginia Woolf Icon* (1999) where the modernist writer is seen as acquiring a certain type of iconicity within the American space through various instruments of public display, out of which at least one must be mentioned, i.e. Edward Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?*: "[t]o some extent we have *Who's Afraid of Virginia Woolf?* to thank for that visibility" (9). Silver argues that the fame gained within the American space provides Woolf with a star status independent of her academic standing or literary reputation (see Ifrim, *Representations of Virginia Woolf* in **Philologica Jassyensia**, 2014: 575) a point of view sustained by Hermione Lee's statement that: "Positions have been taken, myths have been made. I have noticed that in the course of any conversation about this book [i.e. Lee's biography *Virginia Woolf*] I would, without fail, be asked one or more of the same questions: Is it true that she was sexually abused as a child? What was her madness and why did she kill herself? Was Leonard a good or a wicked husband? Wasn't she the most terrible snob? It began to seem that everyone who reads books has an opinion of some kind about Virginia Woolf, even if derived only from the title of Albee's play, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*" (1997: 3).

prepare and essays and reviews for the literary supplement. And the novel. I'm blown like an old flag by Mrs Dalloway. I feel I'm rushing towards the end of it and I must stop myself, think what I mean to say"

[00:02:07 – 00:03:01] (*Ten Great Writers of the Modern World: Virginia Woolf's Mrs Dalloway*).

Atkins, as Woolf, returns to her armchair and begins writing in her diary absorbed by thoughts about her work as Hermione Lee remarks that through the novels written before *Mrs Dalloway* and also through her diary Woolf was in fact in a process of finding "the necessary balance between 'design and substance': 'Am I writing *The Hours* [its working title] from deep emotion? [...] Have I the power of conveying the true reality? Or do I write essays about myself? [...] This is going to be the devil of a struggle. The design is so queer and so masterful, I'm always having to wrench my substance to fit it'" (1977: 92).

The Virginia Woolf Atkins enacts displays a focused, serene author who verbalizes the opening line of the novel "Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself" [00:05:21 – 00:05:26] (*Ten Great Writers of the Modern World: Virginia Woolf's Mrs Dalloway*) articulating every word and marking every pause, in complete control of the technique she now masters and puts at work. Although she portrays the exact segment in Woolf's live, Nicole Kidman's performance reveals an anxious writer, smoking and dipping her quill into ink with nervous gestures pronouncing the words with a fix stare as if consumed by that first sentence [00:10:42 – 00:10:52] (*The Hours*). Nevertheless, in what regards Nicole Kidman's performance, it must be taken into account the fact that the opening line of the novel acts as a portal for time travelling linking the three stories in the filmic text, as well as in the novel, in such a manner as to be suggestive of the writer consumed by the creative force, the reader absorbed in the fictional world and the character bound to live the reality of the fictional world.

In *The Hours* the focus is placed on tension and disorder; the chamber in which Woolf writes is depicted as suggestive for a chaotic mind with pages and notebooks lying on the floor while the camera records once more a Virginia Woolf literally absorbed by her very own words and thoughts. This impression is given by the camera angle being moved onto the piece of paper on which Virginia writes magnifying progressively the words until the name Clarissa becomes a full screen image. The method is used to stress the intensity with which the writer decides the faith of the character all the more that at the same time the thoughts behind the writing hand are formulated: "A woman's whole life in a single day. Just one day. And in that day her whole life. [...] It's on this day. This day of all days. Her faith becomes clear to her" [00:16:28 – 00:16:42] [00:26:41 – 00:26:58] (*The Hours*).

Another difference in the representations of both actresses resides in how they display Woolf's preference for taking walks. Stephen Daldry's filmic text presents a Virginia Woolf closely surveilled by her husband forced to ask permission for simple things such as going out for a walk. But the guilt is again to be put on the unstable mind of the writer. Nicole Kidman constantly acts making use of intense eye gazes indicative of hidden thoughts and intentions. She is thusly not to be trusted. As a result, the relation between the writer and her husband is constructed on the screen as governed by suspicion control and concealed purposes. Very suggestive in this regard is the scene in which Virginia informs Leonard that she intends to take a walk, the dialogue between the two being completed by the exchange of suggestive looks:

Virginia: "If it's alright, I thought I might take a short walk"

Leonard: "Not far?"

Virginia: "No. Just over there."

Leonard: "Go then. If I could walk in mid-morning I'd be a happy man."

[00:29:52 – 00:30:06] (*The Hours*)

The scene is followed by the image of Virginia Woolf walking down the street, among people, frowning and with her eyes on the ground, with no clear destination in mind but only engaged and tormented by her train of thoughts on the novel and on the character and mostly on the idea of death: "She will die. She is going to die. That's what's going to happen [00:30:17 – 00:30:30].

On a completely other pole, Kim's documentary brings to the fore once more a well-balanced image of the writer. Atkins plays the role relaxed and natural; Woolf as an experienced writer knows exactly the key to engage back in the thrill of the writing therefore, preparing a cocker-spaniel for a walk (an image remembering of the photograph of Vita and Virginia, both lying on the ground and accompanied by two cocker-spaniels) she recommends: "The way to rock oneself back into writing is this: first, gently exercise in the air" and thus she begins her walk [00:43:20 – 00:43:32] (*Ten Great Writers of the Modern World: Virginia Woolf's Mrs Dalloway*). The fact that Kim's documentary and Atkins' portrayal outline a balanced vision of Virginia Woolf does not mean that they choose to omit the madness ingredient in the story of the writer. The madness is a fact of which Woolf's life cannot be separated. However, in the light of Hermione Lee's words that Virginia Woolf was writing in her novel about the two sides of her own nature (Clarissa and Septimus) as she had already had two prolonged experiences of mental illnesses and at least one attempt of suicide which allowed her to put into Septimus' hallucinations her own experiences, the documentary depicts the writer very much in control of her emotions and completely aware of what she wants her novel to be "a study of insanity and suicide. The world seen by the sane and the insane side by side [00: 34:11 – 00:34:19]. Hermione Lee continues by emphasizing on the discipline and self-control which allowed her to master the subject of madness in her novel and contained it inside the shape of the novel although writing about it made her mind squirt so badly that she could hardly bare to go on [00:42:56 – 00:43:07]. Therefore, in the light of the facts listed, Eileen Atkins' reaction upon reading the script of *The Hours* is now easier to be understood not only as a response towards the baton being handed over but more as the response of a well instructed person able to grasp that the cultural memory created around the history / narrative of the writer distorts the real efforts for balance and control involved up to the moment of her surrender. After years of struggle, work and dedication, Eileen Atkins is closer to seeing her dream come to life as her play *Vita and Virginia* is currently being filmed. The young director in charge with the project declared that she did not appreciate the gloomy image of Nicole Kidman as Woolf in *The Hours* declaring that: "It feels like when you do Botox. I looked at her and thought, 'there is something wrong with you'" and "I always like it when a great artist gets new life. I really hope we can make this film and show it to a new audience who will be fascinated by her and by the way they [Vita and Virginia] lived" (*The Independent*). The two productions mentioned in the article published in *The Independent*, *Life in Squares* (a BBC production) and *Vita and Virginia*, come to reinforce a general opinion about the magnetism exerted by the complex figure of Virginia Woolf. When one might get the feeling that everything has been said the bountiful postmodern pool surprises through new interpretations, opinions and views.

Final remarks

The reiterations of past narratives / histories in the postmodern culture do not target only the written text, but they are also focused on the textuality surrounding meaningful figures pertaining to various fields of human activity which ultimately implies accessing cultural memory. Such is the case of Virginia Woolf. The last seventy-eight years since the acquiring of her star status within the American space (in 1937, *The Years* became a best-seller which led to Virginia Woolf's appearance on the cover of the prestigious *Time* magazine) have been in fact a continuous process of remembering and remembrance of a side of the story behind the magnetic figure of the modernist writer. The present paper has brought into discussion two representations attempted by Eileen Atkins and Nicole Kidman. The difference between the two performances reside in the audience targeted in the sense that the work of Eileen Atkins is oriented towards trained viewers within academic fields while Nicole Kidman's is oriented towards a more commercial cinema audience. It is a fact that the interpretations intended for a commercial cinema audience are very different from those addressed to viewers or readers with academic purposes as the examples in the paper are destined to suggest. In a nutshell, in making of the commercial variant of Virginia Woolf was accessed that part of the cultural memory best imprinted in the mind of a public exalted by tabloids and therefore inclined towards exaggerated drama while Atkins' performance accesses a more restrictive variant but more appealing to the trained viewer.

Acknowledgements

The author acknowledges the support provided by Project SOP HRD – PERFORM /159/1.5/S/138963

BIBLIOGRAPHY:

- Brown, Georgina (1993) *THEATRE / Vita, Virginia, Dylan and me: Eileen Atkins, Penelope Wilton and Bob Kingdom are professional charlatans. They confess to Georgina Brown*, **The Independent** (available at <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre--vita-virginia-dylan-and-me-eileen-atkins-penelope-wilton-and-bob-kingdom-are-professional-charlatans-they-confess-to-georgina-brown-1510394.html>)
- Daldry, Stephen (director) (2002) *The Hours* (film), released by Paramount Pictures and Miramax Film
- Evans, Kim (director, writer) *Ten Great Writers of the Modern World: Virginia Woolf's Mrs Dalloway* (documentary/biography), Film for the Humanities and Sciences, www.films.com
- Garland, Patrick (director, writer) (1991) *A Room of One's Own* (film), Film for the Humanities and Sciences, www.films.com
- Ifrim, Mihaela-Alina (2014) *Representations of Virginia Woolf*, **Philologica Jassyensia**, X, No. 1 (19), Online supplement, p.573-579 (available at http://www.philologica-jassyensia.ro/arhiva_en.php)
- Lee, Hermione (1977) *The Novels of Virginia Woolf*, London: Methuen & Co Ltd
- Lee, Hermione (1997) *Virginia Woolf*, London: Vintage Books
- Rees, Jasper (2007) *She's not afraid of Virginia Woolf*, **The Telegraph**, (available at <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3662286/Shes-not-afraid-of-Virginia-Woolf.html>)
- Rodriguez, Jeanette, Fortier, Ted (2007) *Cultural Memory: Resistance, Faith and Identity*, Austin: University of Texas Press
- Silver, Brenda R. (1999) *Virginia Woolf Icon*, Chicago: The University of Chicago Press

**FICTIONAL CONSTRUCTIONS IN THE SCHEMES OF THE INITIATORY
EXPERIENCE: MIRCEA ELIADE'S LUMINA CE SE STINGE/ FADING LIGHT**

Mihaela Rusu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: As one of the aims of the recent globalization phenomenon concerns the idea of a shared spiritual heritage, the question that arises is whether the intercultural dialogue, which attempts at the (re)crystallization of this spiritual heritage is or is not a reality prior to the creation of the European Union, at least for the conventional space of literature.

Between 1930 and 1931, a Romanian student in India, Mircea Eliade, "estranged", writes "a failed novel" about "foreign people", Lumina ce se stinge [Fading Light], in which characters of different ethnic origins witness a liberating ritual which they do not know how to construe. The Turk Haruni, a mathematics professor, chooses the librarian Cesare as the agent of this liberating ritual, together with the Russian Weinrich, professor of Slavic languages, with the latter's assistant, Manuela, and with Cesare's doppelganger, Manuel. Unable to unveil the mystery of the ritual he witnessed, Cesare grows blind, his blindness symbolically corresponding to a ritual death.

Keywords: *spiritual heritage, rite, mystery, dialogue, death*

La începutul anilor '30, Mircea Eliade nu este decât un tânăr student care, „dezabuzat” de „experiențele” lumii occidentale, merge în India pentru a găsi un alt fel de spiritualitate pe care o intuiește a fi mai profundă și mai bogată în semnificații. Studentul, doctorand în Calcutta, se dedică studiului sanscritei și filosofiei yoghine, iar cercetările pe care le face dau o nouă orientare activității sale literare. Refuzând să renunțe la cultura occidentală în spiritual căreia se formase, realizează că, de fapt, culturile sunt făcute pentru a dialoga între ele; plecând de la premisa că orientalismul este una dintre cele mai vechi și mai bogate culturi ale lumii și că, prin diversitatea sa, orientalismul poate contribui la acest dialog, își propune să-și asume rolul de mediator virtual între cultura orientală și diferitele alte culturi naționale ale lumii. Un european, descendent al unei culturi marginale, ajunge în India și este „invadat” de alt mod de viață, de o altă manieră de a fi în lume, de alte sisteme de valori, alte tradiții și alte credințe și decide să faciliteze libera circulație a acestor idei în lume prin intermediul cuvântului, prin scrierile sale. Putem vorbi în acest caz despre un Mircea Eliade al anilor '30 care susține ideea de patrimoniu comun al umanității înainte de crearea Uniunii Europene și a dezideratelor acesteia¹.

După doi ani de ședere în India printre englezi și anglo-indieni, la începutul lui 1930 profesorul Dasgupta îi propune studentului său- Mircea Eliade, să-și petreacă vara chiar în casa sa, în cartierul Bhowanipore, într-un mediu exclusiv indian. Conștiința românului, care de aproape un an și jumătate nu mai rostise un singur cuvânt românesc, „pe de-a-ntregul cucerită de India” și de „farmecele asiatice” [Eliade, 1991, I: 201] dezvoltă inconștient un mecanism de apărare împotriva acestei „înstrăinări” și „pe nesimțite” tânărul student se va trezi „visând la un nou roman”— *Lumina ce se stinge*, prin care urmărește să-și universalizeze epica sa, întrucât are intenția de-a-l traduce în engleză.

Douăzeci de ani mai târziu, Mircea Eliade scriindu-și *Memoriile* realizează că, de fapt, munca la acest roman a reprezentat „efortul de a scrie *înstrăinat* despre oameni *străini*” [Eliade, 1991, I: 200] povestea unui personaj, poate un dublu al autorului, trăind „într-un oraș

¹ Romanul este scris între 1930-1931, iar Uniunea Europeană a fost înființată în anul 1957

neidentificabil, putând fi italian, dar cu oameni ca la București, sau din oricare oraș de provincie, românesc sau central-european” [Eliade, 1991, I: 200]. Dorul și nostalgia față de spațiul românesc, ignorate pe durata șederii în India, ieșeau la suprafață în conștiința românului, făcându-l să descrie în detaliu despre o „lume care părea a nu fi de nicăieri, fără ca să fie totuși o lume de fantezie” [Eliade, 1991, I: 201]; era, probabil, o lume în care era transpusă „o Europă paradigmatică” [Eliade, 1991, I: 201] în care năvăleau „peisaje, orașe și personaje sintetice” [Eliade, 1991, I: 201], care anticipau, poate, drama exilului ulterior al autorului.

Într-o cronică de întâmpinare, semnată de Mihail Sebastian în 1934, acesta numește *Lumina ce se stinge* „o carte de metafizică, (...) cu elemente de roman” [Sebastian apud *Dosarul Eliade*, II, 1999: 62], în care monologul interior și focalizarea externă sunt instrumentele cu ajutorul cărora Eliade ilustrează în text o confruntare de concepții magice și filosofice, invocând Upanișadele, pe Nietzsche, pe Gide, pe Zarathustra, pe Shiva sau pe Pseudo-Aeropagitul, fără a-și trăda însă preferința pentru vreunul dintre ei.

Acțiunea romanului este construită în jurul unui *mister*: într-o bibliotecă-palat izbucnește într-o noapte un incendiu care este pus pe seama unui *rit de eliberare* provocat printr-un act tantric, consumat prin implicarea directă și indirectă a patru personaje: Cesare, Manoil, Melania și profesorul de limbi slave- Weinrich, fiecare din cei patru agenți ai ritului reprezentând individualități diferite, dar complementare. Conștientizând declanșarea incendiului, bibliotecarul Cesare merge în cabinetul directorului pentru a suna la pompieri, dar imaginea pe care o descoperă în fața ochilor îi pare atât de nefirească: „Refuza net, nebunește, să creadă că cele trei trupuri dezgolite, adunate într-un mănunchi obscen și nefiresc sunt aieveja, asemenea mușchilor de jar ce se lăteau pe pardoselele holului, asemenea cărților care ard în depozit gemând aieveja.” [Eliade, 1991, I: 23]

Mecanismul de producere al incendiului, izbucnit din *nimic*, este pus pe seama ritului la a cărui origine se afla *voința* unui personaj neguros, mort în război, un turc Haruni, profesor de matematică - „creierul cel mai curajos în trupul cel mai laș, erou satisfăcut cu matematică, ascet spiritual și personaj adulter, personalitatea cea mai mixtă” [Eliade, 1991, II: 72] care închipuise o dogmă: „El știa, și nu simțea nevoia demonstrației, că istoria e numai creșterea corectă a unor semințe semănate la întâmplare de anumiți oameni, cu mii de ani înainte, sau numai cu câteva zile.” [Eliade, 1991, I: 81]. În tinerețe, turcul fusese coleg de facultate cu Cesare „un punctual consumator al existenței sale” [Eliade, 1991, I: 17], care „repetă cu monotonie profetică adevărul său: a fi el însuși, datorită dintâi, adică a trăi larvar opt ceasuri în bibliotecă și cinci acasă, a medita un ceas, a dormi trudit restul (...) Pentru el, acțiunea ar fi inutilă, pentru că nu aparține castei lui, nici timpului în care îi fusese scris să se nască” [Eliade, 1991, I: 18]. În facultate, Haruni îi mărturisise lui Cesare că „*tipul* lui îl interesează prodigios, și că, dacă e posibilă o experiență în câmpul dogmei sale, apoi ea s-ar împlini numai cu un creier *inocent* ca al arhivarului” [Eliade, 1991, I: 88], întrucât el este „un agent admirabil, indiferent, rece, mecanic (...) un *ales*” care nu are contact cu „neprevăzutul psihic, cu balastul emoțional.” [Eliade, 1991, I: 88]. Într-una din zile, acesta îi declară cu emfază prietenului său: „ești omul meu, (...), ești oarecum posesiunea mea, fapta care coincide cu forma descoperită de mine. Ești duplicat, ești dependent în acel plan care singur contează, al ideilor. Ești liber numai în viziunea mea; altminteri, ești un arhivar.” [Eliade, 1991, I: 90], ceea ce vrea să sugereze faptul că Cesare nu este decât un instrument în mâna destinului, o unealtă prin care maleficul Haruni își măsoară forțele cu Dumnezeu sau cu Diavolul.

Deși turcul murise în condiții suspecte, se pare că el reușise să dezvăluie principiile dogmei sale unui al doilea *ales* (duplicatul lui Cesare)- Manoil, un tânăr care se confesează atfel: „Secretul meu e terifiant: sunt gol, sunt complet deșert; vacuitatea mea e vastă și

predestinată.(...) trebuie să fiu considerat drept ceea ce sunt: un exemplar natural, nu degenerat. Așa am fost întotdeauna. Nu sunt, nici imoral, nici vicios — pentru că nu simt și nu înțeleg nici viciul, nici virtutea. Sunt, într-un anumit sens, deasupra lor sau, modest, alături de ele. Dacă aș fi nemuritor, aș fi zeu. Sunt calm ca ei, adică sunt imens, disponibil, rece, gol” [Eliade, 1991, II: 57-58-59]. Eliade își investește personajul cu ceea ce el numește „metafizica nulului”, servindu-se de dialectica indentității contrariilor. La momentul apariției romanului, Pompiliu Constantinescu observa, referitor la conceptual de *vacuitate*, pe care îl încarna Manoil, că acesta este „conceptul central al ideologiei pasionale a dlui Eliade, realizare demonică, supraumană.”[Constantinescu, apud *Dosarul Eliade II*, 1999: 246]

Cesare nu știe de existența lui Manoil, dar acesta se pare că îl urmărește și, cu permisiunea directorului, rămâne în bibliotecă în aceeași noapte în care Cesare întârzie peste program, lucrând la o introducere critică a manuscrisului *Contra Procli*. În felul acesta, cartea se deschide *ex abrupto*, prezentând drama bibliotecarului care, rămânând peste program, este victima unui incendiu în urma căruia va orbi. În timpul incendiului, contrar convingerilor personale, face un gest eroic și-o scoate din flăcări pe asistenta profesorului de slavă-Melania- „o frumusețe rece, ceruită de politețe, și arareori străbătută de simțiri; imaterială ca o nălucă și exterioară ca un chip de porțelan. Articulațiile acestei făpturi trimeasă în lume cu incertitudinea ciornei, erau desenate și discrete ca ale unui robot luxos. Domnișoara Melania, mulțumită acelui rar privilegiu al unui trup înghețat, putea admira un bărbat pentru numărul cărților citite și numai pentru aceste cărți.”[Eliade, 1991, I: 12]

Gestul eroic al bibliotecarului va fi relatat pe larg în toate ziarele și, „dintr-un arhivar mărunț și neînsemnat, el devine peste noapte o vedetă, un erou” [Simion, 2011: 108], fără voia lui ajunge un mit. Asaltat de ziariști, cunoscuți sau iscoditori, el realizează că i-a fost furată libertatea interioară. Incendiul îi afectează doar ochii, dar speră într-o vindecare, însă verdictul medicului cade implacabil : „în șase luni, într-un an, în doi, — poate va orbi, și atunci cu greu se vor mai găsi speranțe.”[Eliade, 1991, I : 45] Când sănătatea i se ameliorează, fuge din sanatoriu iar în trenul cu care călătorește află povestea vieții lui spusă de o mulțime de necunoscuți, cu o abundență de detalii, pe care nici măcar el nu le cunoștea. Face cunostință cu un anume domn George care se oferă să-l găzduiască în vila sa de la mare, dar tihna nesperată din stațiunea maritimă este și ea distrusă. Descoperă că domnul George, director de ziar, publică un amplu reportaj despre existența sa din ultimele zile cu trimiteri exacte la evenimente din trecutul său, când a făcut parte din cercul de apropiați ai turcului Haruni. Părăsind în pripă luxoasa vilă a domnului George, Cesare simte pentru o clipă tentația de-a se sinucide, dar este smuls acestui gest thanatic de un gând: „I se păru că se trezește ca dintr-un descântec, și cel dintâi gând care i se ivi în lumina înțelegerii fu Manoil.” [Eliade, 1991, I: 150] Salvându-se în ultima clipă de la moarte, devine un rătăcitor care vagabondează mai multe zile, ajungând în cele din urmă la o bostănărie. Trăind în tot acest timp cu sentimentul unui *celălalt* care se insinuează în existența sa ca o umbră, Cesare îl întâlnește pe profesorul Weinrich de la care speră să afle ceea ce se întâmplase în noaptea incendiului în încăperea de la care s-a extins focul, dar și acesta nu mai este decât un maniac, un nebun, care după ce și-a pierdut catedra de la universitate se mulțumește să spună că „și-a făcut datoria” [Eliade, 1991, II: 30] și că Manoil este singurul care deține secretul misterului.

Un necunoscut îl recunoaște pe Cesare în compania lui Weinrich; anunțând autoritățile, grăbește astfel închiderea acestuia într-un alt sanatoriu de unde va fi eliberat abia în momentul în care se constată că gloria i s-a stins și nu mai reprezintă interes pentru nimeni. În tot acest timp, Cesare păstrează legătura doar cu o fostă prietenă de la bibliotecă, o domnișoară bătrână- Marta- cea care îl pune în legătură cu câteva texte (scrisori și memorii) ale lui Manoil. Deși Manoil pare a-i fi superior lui Cesare, sugerându-i acestuia ideea

sinuciderii, cel care cedează în cele din urmă este chiar Manoil, gestul său suicidal fiind însă asumat mental de către Cesare care declară: „Am ucis pe fratele meu...”[Eliade, 1991, II: 116]

În aparență, acțiunea romanului deși liniară, n-ar trebui să pună probleme de înțelegere, însă la nivelul structurilor de profunzime romanul abordează o problemă complexă legată de practica unor rituri de tip magic, de fenomenul egotismului, de filosofia anulării voluptății, de geniul eroic și chiar de tantrism. Enigmaticul Manoil dezvoltă o întreagă „filosofie a anulării voluptății”. El se pronunță contra plăcerii „nu pentru că e imorală (nu cunosc cuvântul), ci pentru că vine din afară, năpustește sufletul, dizolvă trupul, dezmembrează conștiința.” Voluptatea e pentru el „pierdere de sine (în sens metafizic prin prezența *altuia* alături de *eu*), violență, robie”. Așadar, soluția lui constă în suprimarea plăcerii, fără a renunța însă la funcția vitală pe care o servește. Plecând de la ideea că, pentru Manoil, posesiunea *celuilalt* înseamnă stăpânirea funcțiunii, „nu prin asceză, ci prin calmă, concentrată transcendență”, Dumitru Micu apreciază că astfel conceput „actul sexual se transformă într-o tehnică a mortificării, într-un exercițiu de același tip ca și consumul de pastă de dinți, săpun și gândaci. El devine o experiență fahirică.(...) Interzicându-și voluptatea, omul ar elibera conținutul de energie uriașe, în stare, dacă sunt bine dirijate, să facă minuni. Cine ajunge să se depersonalizeze astfel, realizează o stare de «calm» neomenesc, și poate conduce cum vrea, nu doar propria existență, ci soarta lumii” [Micu apud *Dosarul Eliade VIII*, 2003: 150-151]. Pentru criticul literar, ideile expuse prin memoriile personajului Manoil „trădează haosul unei gândiri încă crude, dar extrem de agere și suple; ele atestă implicit intenția autorului de a fructifica epic inițierea sa în anumite secte ale înțelepciunii indiene” [Micu apud *Dosarul Eliade VIII*, 2003:151] Indianistul Sergiu AL.-George e de părere că în acest roman, atât experiența erotică, cât și asceza trebuie interpretate ca o formă de oscilație a spiritualității indiene: „Tantrismul, deși face un mare loc ritualismului, este apropiat structural mai mult de experiența inițiată pe care o implică Yoga, decât de ritualismul vedic. Actul ritual implică, așa cum subliniază Mircea Eliade², un paradox prin însuși caracterul său simbolic ce presupune o coincidență a contrariilor; în timp ce însă, în ritualismul vedic această conincidență este doar «teoretică» sau «metaforică», în simbolismul inițiat din yoga aceasta devine concretă și experimentală” [AL.- George apud *Dosarul Eliade XII*, 2006: 205]

² În lucrarea *Aspecte ale mitului*, Univers, București, 1978 (traducere de Paul G. Dinopol), Mircea Eliade propune următoarea concepție asupra noțiunii de rit: „În linii mari se poate spune că: 1) mitul, așa cum îl trăiesc societățile arhaice, constituie istoria faptelor ființelor supranaturale; 2) că această istorie este considerată ca fiind absolut *adevărată* (pentru că se referă la niște realități) și *sacra* (pentru că este opera ființelor supranaturale); 3) că mitul se referă întotdeauna la o «creație», el povestește cum a ajuns un lucru să existe sau cum au luat naștere o comportare, o instituție, un fel de a munci; acesta e motivul pentru care miturile constituie paradigmele oricărui act omenesc semnificativ; 4) că, având cunoștință de mit, cunoaștem «originea lucrurilor» și astfel ajungem să le dominăm și să le manipulăm după bunul nostru plac; nu e vorba de o cunoaștere «exterioară», abstractă, ci de o cunoaștere pe care o «trăim» în chip ritual, fie narând mitul în cursul unei ceremonii, fie efectuând ritualul căruia el îi servește drept justificare; 5) se poate spune, în sfârșit, că, într-un fel sau într-altul, «trăim» mitul, în sensul că suntem pătrunși de puterea sacra, exaltanți a evenimentelor pe care ni le rememorăm și le reactualizăm.”[Eliade, 1978: 18-19]

„Ritualul suprimă timpul profan, cronologic, și recuperează timpul sacru al mitului. Redevenim contemporani isprăvilor le care zeii le-au săvârșit *in illo tempore*”[Eliade, 1978: 132]

„Nu se poate îndeplini un ritual dacă nu i se cunoaște «originea», adică mitul care povestește cum ritualul a fost îndeplinit pentru prima oară.”[Eliade, 1978: 17]

Criticul Alexandru Oprea găsește că cercul de probleme din a cărui tentație se luptă să scape Mircea Eliade scriind acest roman, pentru a evita pericolul *indianizării*, ține de fenomenul *egotismului*, a cărui complexitate este ilustrată în roman exclusiv prin destinul personajelor masculine: Manoil, Cesare, George, dr. Weinrich și Haruni. Considerându-l drept un *viciu*, o expresie a „totalității ambițiilor, conștiente sau inconștiente” [Oprea apud *Dosarul Eliade IX*, 2004: 54], o sinteză a unei izolări truface, prin care Eliade dorea să-și dovedească separația simbolică de restul muritorilor, autorul îl materializează ca subiect în roman pentru ca în acest fel să se vindece de acest rău.

Titlul romanului *Lumina ce se stinge* este indubitabil legat de simbolistica luminii. „De regulă asociem lumina cu partea bună, pozitivă a ființei noastre (...) Niciun bun creștin nu se îndoiește de axioma potrivit căreia Dumnezeu aparține luminii, iar Diavolul întunericului, (...) așezăm instinctele de partea umbră a valorilor cu care operăm, iar rațiunea de partea celor luminoase. Secole de-a rândul, reprezentarea tipică pe care Europa a avut-o în privința omului, sugerează faptul că el este obiectul înțeleșării dramatice dintre forțele luminii și cele ale întunericului” [Borbely, 2015]. Introducând aceste date într-un creuzet filosofic derivat din existențialismul european și mitologia hindusă, ne dăm ușor seama că Eliade vorbește în acest roman despre un caz de „eroism”. Deși Cesare se străduiește să-și trăiască mulțumit viața, într-un echilibru substanțial fragil, în armonie aparentă cu lumea, nevăzând „nici umbre, nici lumini”, în existența lui intervine Melania, un mesager psihopomp care îl conduce din lumină în întuneric, o prostituată sacră, indispensabilă în paradigma scenariului inițiativ imaginat de autor.

Ceea ce nu s-a evidențiat până acum este faptul că acțiunea romanului este plasată într-o bibliotecă „întunecată și rece, cu mireasmă de oleandri străbătând pânza prafului, ce adăpostea, alături de tipăriturile timpului, vrafuri de dosare, colecții de scrisori, hârtii pecetluite.” [Eliade, 1991, I: 9] E de reținut ideea borgesiană potrivit căreia „biblioteca este un spațiu epic magic”, prin urmare, nu în mod paradoxal și cu totul inexplicabil, în acest spațiu se produce incendiul care distruge aproape integral biblioteca ducelui Emmanuele. Ofelia Ichim este de părere că „a lua foc o bibliotecă este o premoniție a morții proprietarului său. În planul ficțiunii, Cesare poate fi numit, datorită patimei pentru cărți, proprietarul-cărturar al bibliotecii din oraș. Orbirea sa este o moarte în sens metaforic.” [Ichim, 2001: 128]. Aceeași este și explicația pe care o dă Manoil oribirii lui Cesare: „Nu sunt credul și nu cred în simboluri, dar orbirea lui Cesare își are un tâlc. A orbit pentru că n-a voit să vadă, sau pentru că a scăpat viața Melaniei, a unei jertfe pe care nu se cuvenea s-o atingă.” [Eliade, 1991, II: 74]

Finalul romanului alimentează ideea morții prin substiuire a celor doi protagoniști-Manoil și Cesare- două personaje între care funcționează un principiu al interdependenței, întrucât ei se raportează unul la altul prin termenii de *frate* și *celălalt*. Fie că Manoil îl ucide pe Cesare, fie că Cesare este cel care își sacrifică dublul, cartea se încheie ambiguu cu fraza: „Am ucis pe fratele meu...Abel”. Dar tocmai în această ambiguitate stă „adevărata cheie a romanului”, așa cum Eliade însuși mărturisește în *Memorii*: „patosul unei existențe transformate radical în urma acelui fapt incomprehensibil- ritualul orgiastic și incendiul-dobândește o nebănuită adâncime în clipa când Cesare își ia asupra-și «păcatul» lui Manoil (care se sinucisese)” [Eliade, 1991, I: 200]. Mergând pe ideea lui Pompiliu Constantinescu care face observația că cele mai reușite pagini din romanele lui Eliade sunt cele de confesiune, deoarece „Eliade se poate obiectiva pe sine, dar nu se poate multiplica în personaje exterioare” [Constantinescu, apud *Dosarul Eliade II*, 1999: 244], putem interpreta cuplul Cesare-Manoil un dublu al autorului (promotorul autenticității absolute) și în felul acesta replica finală care încheie romanul poate fi înțeleasă și astfel: orice căutare de sine se încheie printr-o moarte ritualică a celui din trecut pentru a face loc celui din prezent. Plecând în India

pentru a se descoperi pe sine, Eliade trebuie să renunțe la *fratele Abel* din el și să-și asume rolul lui Cain, să aleagă între Orient și Occident, în *Jurnal* autorul recunoscând că a scris romanul pentru a scăpa de tentația de *a se indianiza*. Acest gest sacrificial din spațiul literelor echivalează cu un gest compensator pentru cel care trăiește în lumea reală cu obsesia armonizării contrariilor. Așadar, Mircea Eliade, după ce sondează teoretic spiritualitatea hindusă, scrie o carte paradigmatică- *Lumina ce se stinge*- pentru a face Orientul mai inteligibil Occidentului. Venerând marile mistere exprimate în mit și simbol, el contribuie, prin această carte, la găsirea unui limbaj uman al adevărului veșnic. Privită în ansamblul ei, literatura lui Eliade „închide în ea ca într-un *labirint* o lume de idei, de imagini”[Milea, 2014 : 90] care i-au marcat epoca „idei capabile să structureze, să facă legături și să dea coerență modelelor culturale”[Milea, 2014 : 90] de ieri și de azi.

BIBLIOGRAPHY:

- Al.- George, Sergiu, *India în destinul cultural al lui Mircea Eliade* în *Dosarul Eliade, XII, Sărbătoarea povestirii*, Cuvânt-înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 2006.
- Borbely, Ștefan, *Nici umbre, nici lumini* în „Observator cultural” nr.767-768/ 10 aprilie 2015.
- Constantinescu, Pompiliu, *Lumina ce se stinge* în „Vremea”, 15 iulie 1934 apud *Dosarul Eliade II*, Curtea Veche, București, 1999.
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Univers, București, 1978.
- Eliade, Mircea, *Lumina ce se stinge*, Casa Editorială „Odeon”, București, 1991.
- Eliade, Mircea, *Memorii*, Humanitas, 1991.
- Ichim, Ofelia, *Pădurea interzisă. Mit și autenticitate în romanele lui Mircea Eliade*, Alfa, Iași, 2001.
- Micu, Dumitru, *Introducere la volumul Mircea Eliade, Maitreyi. Nuntă în cer* apud *Dosarul Eliade VIII*, Curtea Veche, București, 2003.
- Milea, Doinița, *The metamorphoses and the models'effects within the European culture and literature between the world wars* în „Identities in metamorphosis. Literature, discourse and multicultural dialog”, Arhipelag XX, Târgu-Mureș, 2014.
- Oprea, Alexandru, *Mircea Eliade- tehnica epifaniei și vârstele creației* apud *Dosarul Eliade IX*, Curtea Veche, București, 2004.
- Sebastian, Mihail, *Lumina ce se stinge* în „Revista Fundațiilor Regale”, nr.8, august, 1934 apud *Dosarul Eliade, vol. II*, Cuvânt-înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 1999.
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Univers Enciclopedic Gold, București, 2011.

A BRIEF HISTORY OF LABYRINTHS

Mihaela Chiribău-Albu, PhD, "Ferdinand I" National College, Bacău

Abstract: The paper presents a concise history of labyrinths, beginning with the oldest of them, discovered in Egypt, around 2000 BC, and ending with the labyrinths of modern and postmodern life. The most famous of all labyrinths – situated on Cnossos Island – is dedicated a more detailed presentation, which gave birth to a series of mythological stories. The labyrinths in the cathedrals of the Middle Ages, known as the "Jerusalem routes", as well as those in the British area, built on the outside, represent another stage in the history of this symbol. Last but not least, our attention is drawn to the last labyrinth, a virtual one, this time - World Wide Web.

Keywords: *labyrinth, cathedral, Minotaur, Chartres, "Jerusalem routes"*

Labirintul egiptean

Cea mai veche reprezentare a labirintului a fost identificată în Egipt, într-un desen existent pe sigiliile de la începutul Regatului Vechi și numit „semnul palatului“, care ulterior s-a transformat într-un desen dublu ce simboliza cele două Regate. Labirintul egiptean atestat de istorici a fost construit de faraonul Amenhotep al III-lea (1842 – 1797 î. d. Hr.) în apropierea lacului artificial Moeris. Edificiul avea douăsprezece curți interioare și o serie dublă de săli (1500 în fiecare)¹, unele subterane, altele deasupra: „*părții vizibile, terestre îi corespundea [...] o parte subterană, secretă desigur, dedicată Tenebrelor, ținuturilor morților*“². Herodot, care a vizitat construcția în jurul anului 450 î. d. Hr., impresionat peste măsură, și-a exprimat admirația atât pentru labirint, pe care l-a considerat „*mai presus de puterea cuvântului*“, întrecând chiar și piramidele³, cât și pentru lacul din apropiere, ce „*îți stârnește o uimire și mai mare*“, având o mărime impresionantă, deși apa venea din Nil printr-un canal⁴.

Patru secole mai târziu, geograful Strabon descrie din propria experiență atât labirintul egiptean („*multe galerii lungi și întortocheate care se întretaie în așa fel încât niciun străin nu ar putea intra sau ieși de aici, fără o călăuză*“⁵), cât și lacul din apropiere. Descrierea ritualurilor care se celebrău în încăperile labirintului egiptean ne îndreptățește să-l considerăm un simbol al Egiptului și al puterii faraonului: conceput drept un loc sacru, în care exista obiceiul ca „*nomele*“ egiptene, în număr de douăsprezece, conduse de preoți și preotese, să se întrunească în propria curte pentru sacrificiile aduse zeilor; labirintul a fost destinat să

¹ W. H. Matthews, *Mazes and Labyrinths*, Second Edition published by Forgotten Books, USA, 2011, p. 8.

(“*It has twelve covered courts, with opposite doors, six courts on the North side and six on the South, all communicating with one another and with one wall surrounding them all*”/ „*are douăsprezece curți acoperite, cu porțile față în față, șase spre Nord și șase spre sud, toate comunicând una cu alta și toate înconjurate de un singur zid*”)

² Paolo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor. Istoria unui mit și a unui simbol. Traducere de Crișan Toescu*, vol. 1, p. 93.

³ Herodot, *Istorie*, II, CXLVIII, apud Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, pp. 100–101.

⁴ W. H. Matthews, *op. cit.*, p. 8.

⁵ Strabon, *Geografia*, XVII, 1, 37, 5, 12, apud Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 1, p. 102.

„simbolizeze pe plan politico-religios indisolubilitatea statală”⁶. Cele douăsprezece palate care alcătuiau labirintul pot fi, de asemenea, și simbolul Zodiacului sau sistemului solar.

Plinius⁷ consideră labirintul egiptean imposibil de descris, măreția acestuia, numărul mare de clădiri, temple și altare, piramidele încorporate, făcându-l o construcție atât de solidă încât nici secolele n-au putut-o clinti, în ciuda încercărilor unora de a distruge edificiul. Istoricul oferă numeroase amănunte legate de modul în care a fost construit labirintul, de reparațiile care s-au realizat de-a lungul timpului, așezând însă totul în spectrul lui „se mai povestește”. Chiar dacă edificiul „dăinuiește până astăzi”, acest lucru oferindu-i posibilitatea de a descrie chiar și sentimentele vizitatorilor, starea lor fizică, zgomotele specifice anumitor trasee labirintice, Plinius nu poate acorda credibilitate totală detaliilor legate de începuturile labirintului egiptean. El precizează și faptul că labirintul trebuie asociat întinericului („*cea mai mare parte a traseului se parcurge în întineric*”⁸).

Așadar, labirintul egiptean a fost una dintre cele mai impunătoare edificii ale lumii, construit din rațiuni politice și religioase, un monument închinat Soarelui⁹ și a cărei existență este dovedită de arheologie: o construcție vastă, fără un plan intenționat complicat și în arhitectura căruia au fost incluse coridoare oarbe și porți false pentru a împiedica accesul străinilor.

Labirintul din Cnossos

„[...] este aproape sigur că în Creta a existat un labirint, în schimb nu știm unde se afla și nu știau acest lucru nici mitograful antici care vorbeau când de Cnossos, când de Gortyna”¹⁰, dovedindu-se astfel că orice urmă a labirintului cretan dispăruse, rămânând un mister și forma sub care acesta a existat: edificiu, templu, închisoare, grotă sau o combinație între „*o peșteră și o casă*”¹¹.

În primul rând, originea labirintului cretan este legată de cea a edificiului egiptean, Plinius neavând nicio îndoială că Dedal a avut drept model construcția din Egipt. În schimb, arhitectul grec „a imitat doar a suta parte din cel egiptean, și anume porțiunea care cuprinde cotituri oarbe, răscruci și ocoluri inexplicabile”¹². Labirintul a fost astfel construit încât ieșirea să nu poată fi găsită: „*A fost construit în așa fel încât intrarea era imposibil de evitat, iar ieșirea era imposibil de găsit*”¹³.

Istoricul Diodor, în *Istoria Siciliei*, afirmă că Dedal, după ce a vizitat labirintul din Egipt, a construit pentru regele Minos unul asemănător în Creta¹⁴. Spre deosebire de labirintul egiptean, care și-a păstrat intactă întreaga structură până în timpul vieții sale, labirintul cretan „a dispărut fără urmă, fie pentru că vreun suveran a pus să fie dărâmat, fie pentru că a căzut în ruină cu trecerea timpului”¹⁵.

⁶ Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 1, p. 94.

⁷ *Ibidem*, p. 104.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 103.

¹⁰ *Ibidem*, p. 109.

¹¹ Helmut Jaskolski, *The Labyrinth – Symbol of Fear, Rebirth and Liberation*, Boston, USA, Shambhala Publications, Inc., 1997, p. 35. („*a cave and a house*”)

¹² Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 1, p. 103.

¹³ Helmut Jaskolski, *op. cit.*, p. 17.

(“*It was made in such a way that the way in was inescapable, and the way out was all but impossible to find*”)

¹⁴ Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 1, p. 102.

¹⁵ *Ibidem*, p. 103.

În secolul al III-lea d. Hr., Filostrate considera labirintul ca principala „atracție” din Cnossos, în vreme ce Claudian, în preajma anului 404 d. Hr., face legătura între labirint și trecerile subterane spre grotile așezate deasupra orașului Gortyna¹⁶. Legătura din labirintul din Cnossos și peștera de la Gortyna o face și botanistul francez G. P. de Tournefort, care a vizitat locul la 1 iulie 1700 („*Acest loc celebru este un drum subteran, ca un fel de stradă, care parcurge cu mii de ocolișuri în toate sensurile, ca la întâmplare și fără nicio regulă, interiorul unei coline la picioarele muntelui Ida, spre miazăzi, la trei mile de ruinele Gortynei. În acest labirint se intră printr-o deschidere naturală, largă de șapte sau opt pași[...]*”¹⁷). Francezul crede că labirintul era unul mixt¹⁸, cretanii străduindu-se să perfecțeze ceea ce a schițat natura, modificând tunelurile subterane astfel încât „*minunatul labirint să servească pentru refugiu mai multor familii în timpul războaielor civile sau sub domnia tiranilor*”¹⁹.

Un alt călător francez, C.E. Savary, a vizitat locul în 1788, ajungând la concluzia că aici a fost labirintul Minotaurului, diferit însă de cel construit de Dedal în Cnossos²⁰. O foarte interesantă descriere a aceleiași caverne o face C. R. Cockerell, care a călătorit în această parte a Europei între 1810 – 1817: „*Cărrile șerpuite m-au uimit imediat și, busola mea fiind stricată, nu știam unde mă aflu. Dificultatea clar intenționată și numărul aparent nesfârșit de galerii m-a impresionat într-un mod înspăimântător și fascinant ce nu-l pot descrie. La fiecare zece pași, trebuia să te oprești, să faci la dreapta sau la stânga, câteodată să alegi unul dintre cele trei sau patru drumuri. Ce-ar fi dacă ai pierde indiciul!*”²¹ Concluzia la care ajunge Cockerell evidențiază utilitatea peșterii care adăpostea valorile localnicilor. Cincizeci de ani mai târziu, locul este vizitat și de căpitanul britanic T. A. B. Spratt, care, în *Travels and researches in Crete*, publicată în 1865, scrie despre faptul că localnicii au oprit, prin diferiți pereți, posibilitatea de a pierde calea în extremitățile peșterii. El consideră că disponerea labirintului cretan se află într-o cavernă asemănătoare, în apropiere de Cnossos²².

În concluzie, indiferent de scopul și funcția originală a peșterii de la Gortyna, aceasta poate fi considerată un labirint, în sensul denotativ al termenului, majoritatea celor care au scris despre acest loc utilizând termenul pentru a descrie realitatea cu care au intrat direct sau indirect în contact. Cercetările mai recente au diminuat însă considerabil ipoteza potrivit căreia labirintul cretan a fost localizat la Gortyna.

¹⁶*Ibidem*, p. 111.

¹⁷ W. H. Matthews, *op. cit.*, pp. 22–23.

¹⁸<http://www.sacred-texts.com/etc/ml/ml08.htm>, accesat 19 februarie 2012, ora 20: “*This famous place is a subterranean Passage in manner of a Street, which by a thousand Intricacies and Windings, as it were by mere Chance, and without the least Regularity, pervades the whole Cavity or Inside of a little Hill at the foot of Mount Ida, southwards, three miles from Gortyna. The Entrance into this Labyrinth is by a natural Opening, seven or eight Paces broad [...]*”.

¹⁹ Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 1, p. 55.

²⁰*Ibidem*, p. 149.

²¹ W. H. Matthews, *op. cit.*, p. 24.

²²*Ibidem*, p. 24.

(“*The windings bewildered us at once, and, my compass being broken, I was quite ignorant as to where I was. The clearly intentional intricacy and apparently endless number of galleries impressed me with a sense of horror and fascination I cannot describe. At every ten steps one was arrested, and had to turn to right or left, sometimes to choose one of three or four roads. What if one should lose the clue!*”)

²³*Ibidem*, p. 25.

Astfel, arheologul englez Sir Arthur John Evans²³ a contribuind esențial, între 1900 – 1931, la descoperirea și restaurarea palatului minoic din Cnossos. Sala tronului este construită astfel încât să reproducă vădit o cavernă sacră, atât la nivelul structurii, cât și al atmosferei. Locuințele suveranului (denumit generic cu numele Minos²⁴), ale familiei, ale personalului, spațiile pentru ceremonii erau așezate în jurul unei curți centrale și vaste. Apartamentele formau terase legate prin scări, iar în părțile inferioare existau chiar două-trei niveluri. „*Lipsit de simetrie*”²⁵, evitând „*cu bună știință ordonarea axială și simetrică*”²⁶ (cu excepția cazurilor în care era impusă din motive de funcționalitate), palatul pare a fi fost construit intenționat conform principiului dominant al ne-ordinii. Această evitare a ordinii constituie unul dintre motivele care ne îndreptătesc a crede că palatul din Cnossos reprezintă însuși labirintul sau sugerează planul unui labirint existent în imediată vecinătate. Ideea este susținută de mărturia lui R. M. Burrows, care afirmă că într-un coridor de lângă „marea sală a Securii Duble, au fost găsite resturile unui complicat desen labirintic pictat în roșu-brun, pe fond alb. Acesta putea sugera invadatorilor ideea unui plan al palatului și, totodată aceea a unui fir conducător care putea fi urmărit”²⁷. Conform descoperirilor arheologice, palatul reproducea modelul labirintului egiptean: avea o parte solară, terestră, închinată vieții și o parte lunară, subterană, închinată morții. Această ipoteză, susținută de Herodot, Diodor sau Plinius, nu este lipsită de temei, dacă avem în vedere faptul că Amenhotep al III-lea a domnit într-un interval stabilit cu precizie (1842 – 1797 î. d. Hr.), iar perioada de maximă înflorire a Minoicului mijlociu, în care se crede că a fost construit palatul regal și dependențele sale, este datată în perioada 1700 – 1600 î. d. Hr.

Palatul din Cnossos avea multiple funcții (reședință regală, arhivă, adăpost al unor ateliere și magazine etc), dar cea mai importantă dintre ele este cea religioasă, sacră, templul fiind parte integrantă a palatului, iar securea dublă, emblema sacră și coarnele taurului se găsesc pretutindeni pe zidurile palatului, pe statuete, în morminte, pe ziduri, coloane etc. Decorațiile care împodobeau pereții conțineau, de asemenea, aceste simboluri religioase: securea, coarnele și nodul sacru. Securea dublă este simbolul principiului masculin, cele două tăişuri ale armei putând reprezenta două coarne stilizate. Taurul era animalul sacru, totemul epocii minoice, sacrificat după o ceremonie de inițiere pentru a dobândi puterea lui prin ritualul comuniunii. Despre aceste ritualuri nu vorbesc izvoarele scrise, ci picturile murale ale artei minoice. Astfel, Schliemann a descoperit în 1824 o frescă în care este înfățișat „*un bărbat care se ține de cornul unui taur imens în timp ce îi sare în spate, animalul între timp luând-o la goană*”²⁸. Alte asemenea scene au fost pictate pe ziduri, gravate pe bijuterii sau pe monede ca dovadă a unei adevărate „taurocatapsii”. În una dintre încăperile palatului a fost

²³Primele săpături la Cnossos, datând de la sfârșitul sec. al XIX-lea, au fost conduse de sir Arthur J. Evans (1851–1941). Ele au dus la descoperirea palatului și a mormintelor învecinate. Au fost dezgropate numeroase documente literare (în „lineara B”), bijuterii, statuete de ivoariu și bronz, decoruri de faianță colorată, de metal, de piatră etc. Săpăturile au dezvăluit legăturile profunde pe care civilizația cretană le-a avut cu Asia Mică, Egiptul, insulele Arhipelagului grecesc.

²⁴Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 1, p. 108.

²⁵Jacques de Lacratelle, *Le demi-dieu*, Paris, 1936, p. 122, *apud* Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 1, p. 117.

²⁶Nicolas Platon, articolul „Cretese-Miceneo”, în *Enciclopedia dell'Arte*, Veneția-Roma, 1958, *apud* Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 1, p. 118.

²⁷R. M. Burrows, *Discoveries in Crete*, Londra, 1907, p. 130, *apud* Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 1, p. 125.

²⁸W. H. Matthews, *op. cit.*, p. 31.

(“*a man holding one horn of a great bull whilst he leaps over its back, the animal meanwhile charging at full speed*”)

descoperită o astfel de pictură care înfățișa două fete „ce încearcă să sară din fața taurului, în timp ce un băiat, în mod evident tocmai l-a apucat de coarne, printr-o mișcare acrobatică sărindu-i în spate”²⁹. Descoperirile arheologice dezvăluie și existența unei grote artificiale în interiorul palatului, cu destinație necunoscută și care poate fi pusă în legătură cu puterile subpământene și cultul acestora (seismele violente și frecvente din Creta motivează acest cult): „Cretanii intrau în măruntaiele Mamei-Pământ în primul rând pentru a onora puterile obscure care fac să crească grânele, rodesc sânul femeilor, dirijează destinele popoarelor. Pe plan religios, ei sunt și rămân oamenii cavelor. Amintirea acestor matrice și caverne primordiale îi va urmări și în arhitectura viitoarelor lor palate, va străbate mai târziu în cultele Greciei clasice. [...] Această amintire se va reflecta în sfârșit în enigmatică legendă a labirintului și a Minotaurului. Grotele de pe insulă, cu întortochelele lor, cu ecourile și cu strania lor vegetație de piatră, vor fi porțile unei lumi transcendente și înspăimântătoare”³⁰.

Așadar, reunind elementele comune mitului și ritualurilor pe care le dezvăluie descoperirile arheologice, considerăm că în palatul din Cnossos a existat într-adevăr un labirint. A fost chiar palatul cu ansamblul său de încăperi și coridoare oarbe și paralele de nedescurcat, fără comunicare între ele, într-o aparentă inutilitate de complicații arhitectonice și o irosire de spațiu flagrantă? Totul trebuie să fi avut o funcție precisă, fiindcă este greu de crezut că minoicii, o civilizație miracol ce ajunsese la o înflorire asemănătoare Greciei lui Pericle sau curții italiene din Renaștere³¹, au construit un edificiu inutil. Va fi fost labirintul o grotă naturală sau o creație umană, o construcție neregulată și totuși „ordonată” lucid, după un plan geometric bine întocmit? Înclinăm către această ipoteză, datorită reprezentărilor labirintului pe monedele din Cnossos, care dezvăluie întotdeauna, indiferent de secolul în care au circulat (IV, II, î. d. Hr.) un desen geometric.

În concluzie, deși lipsesc documentele scrise și dovezile arheologice clare, descoperirile din palat, picturile murale, gravurile, importanța cultului taurului la curtea regelui Minos, folosirea de către cretani a cuvântului „labirint”, vorbesc indirect despre existența labirintului cretan în perioada Minoicului mijlociu. La acestea se adaugă și situarea, de către civilizația greacă, un mileniu mai târziu, a unui întreg complex de povestiri mitologice pe insula Creta.

Labirintul italian

Labirintul italian este asociat unui mormânt impresionant construit de generalul Lars Porsena lângă Clusium (azi Clusi, Italia). Pliniu oferă singura informație despre acest labirint, citându-l pe scriitorul roman Marcus Varro (116 – 27 î. d. Hr.): „[...] sub temelie, se afla un labirint inextricabil, în care, dacă cineva încerca să pătrundă fără un fir de lână, nu mai găsea niciodată ieșirea”³². Mormântul și restul orașului au fost distruse în 89 î. d. Hr.³³ Descrierea lui Varro a fost considerată de către mulți scriitori o exagerare, dar există și opinii

²⁹Ibidem, p. 31.

(“engaged in dodging the charge of a bull, whilst a boy, who has evidently just left hold of its horns, turns a somersault over its back”)

³⁰Samivel, *Le Soleil se lève sur la Grèce*, Paris, 1955, apud Paolo Santarcangeli, op. cit., vol. 1, p. 127.

³¹Paolo Santarcangeli, op. cit., vol. 1, p. 120.

³²W. H. Matthews, op. cit., p. 34.

(“beneath the base there was an inextricable labyrinth, into which, if anybody entered without a clue of thread, he could never have discovered his way out”)

³³http://en.wikipedia.org/wiki/Lars_Porsena, accesat 21 februarie 2015, ora 21

(“Lars Porsena's tomb, together with the rest of the city of Clusium, was razed to the ground in 89 BC”)

conform cărora labirintul a existat realmente, doar că așezarea sa a fost estimată greșit (profesorul italian Giuseppe Centauro consideră că labirintul se afla în apropierea de Florența, în 2008, încercând să obțină bani pentru săpături arheologice).

Mozaicurile romane

Romanii au folosit labirintul cretan pentru a crea un complex de reprezentări mozaicate și picturale. Labirinturile romane au utilizat pentru prima oară „*symbolism vizual în arhitectura lor, deși aceasta se referea doar la una sau mai multe imagini centrale și un perimetru care descrie un oraș fortificat cu turnulețe, turnuri și metereze*”³⁴.

Faptul că romanii s-au preocupat destul de mult de labirinturi este dovedit de inscripția care însoțește desenul descoperit pe o casă din Pompei: „Labyrintus – Hic habit Minotaurus” (aici locuiește Minotaurul). De altfel, mozaicuri înfățișând desene reprezentând labirintul au fost descoperite în mai multe case din Pompei, precum și în diferite locuri de-a lungul continentului (lângă Strassburg, în Yorkshire, în Elveția, lângă Marsilia etc.). Temele preferate pentru scena centrală au fost cucerirea Troiei și uciderea minotaurului din labirintul cretan.

Paolo Santarcangeli³⁵ consideră că imaginile labirintice așezate în apropiere de intrarea în casă aveau un rol protector, apotropaic. Prin urmare, prezența labirintului ca element decorativ sau distractiv în mozaicuri, pe pardoselile din vile, băi romane etc. a constituit o perioadă de tranziție către înflorirea de mai târziu a labirinturilor în catedralele creștine, în ciuda faptului că romanii au disociat labirintul de reprezentările religioase.

Labirinturile în Biserică

În Evul Mediu, labirintul apare în biserica creștină încărcat de un puternic simbolism. „Drum al Ierusalimului” sau al pedepsei și al penitenței, labirintul a devenit metafora vizuală a liberului arbitru, a purgatoriului, a lumii pline de păcate etc. Împrumutând din lumea antică acest simbol, constructorii catedralelor l-au așezat pe pardoseli, uneori în formă circulară, alteori octogonală. Pentru teologii medievali, labirintul simboliza un moment definitoriu în viața lui Hristos – lupta cu Satana. Erasmus l-a văzut ca pe o metaforă plină de implicații morale pentru viața de zi cu zi. Pentru el, labirintul funcționează ca un simbol al lumii pline de păcate. Credincioșii aveau nevoie de un fir călăuzitor, de un set de reguli, pentru a trasa o direcție într-o viață plină de ispite.

În vremea cât a locuit în biserica din St. Omer, pe a cărei pardoseală se afla un labirint cu cruce, el a scris „Trusty Weapon of the Christian Soldier” în care evindețiază faptul că soldatul lui Hristos are nevoie de o armă (firul Ariadnei) pentru a combate păcatele acestei lumi. Aceasta e o armă spirituală – cuvântul divin³⁶. Cele mai multe labirinturi din biserici au fost construite în sec. al XII-lea. Majoritatea au fost distruse (din neglijență sau intenționat), iar cele conservate sunt o mărturie vie a eleganței cu care stilul epocii a reînviat simbolul antic. Vom prezenta cele mai cunoscute labirinturi din catedralele italiene și franceze.

Cel mai vechi labirint din bisericile italiene se află în San Michele Maggiore în Pavia. În mijloc se afla Tezeu înfruntând Minotaurul, iar în cele patru colțuri ale pătratului central, o gâscă, un cal zburător, un dragon și o capră, simboluri ale naturii bestiale. Pe laterale, imaginile erau de sorginte creștină (David, Goliat, simbolul peștelui). Tot în modelul

³⁴ Adrian Fisher, *Mazes and Labyrinths*, s. l., Shire Publications Ltd, 2004, p. 7.

(“*imagery within their design, although this was confined to one or more central images and a perimeter that typically portrayed a fortified city with turrets, towers and battlements*”.)

³⁵ Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 2, p. 88.

³⁶ Craig Wright, *The maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge, England, Harvard University Press, 2001, pp. 86–88.

labirintului, apare o figură înscăunată, personificând Anul (flancat de numele și de reprezentările celor douăsprezece luni). Labirintul apare astfel conectat calendarului și semnelor zodiacale. În acest context, simbolizează ciclul nesfârșit al timpului cronologic și renașterea spirituală care vine odată cu noul an. Labirintul din Pavia oferă o viziune creștină a istoriei lumii, urmărind simbolic cronologica, de la timpul primordial până la vârsta mitologiei clasice, profeția Vechiului Testament și în cele din urmă revelația creștină.

Labirinturi au existat și în bisericile din Roma, Piacenza, Pontremoli, Lucca, Ravenna, dar spre deosebire de cele din Franța, locația și semnificația lor a fost diferită de la un oraș la altul. De exemplu, labirintul din Pontremoli sugerează că Hristos se află în centru, cel din Piacenza subliniază necesitatea de a parcurge întregul drum, de a te deplasa spre centru și apoi de a o lua de la început.

Adevărata înflorire a labirinturilor în biserică o datorăm Franței. Arhitectura gotică s-a născut în inima acestei țări, în Île-de-France. Grandoarea și complexitatea geometrică a labirintului, componentă importantă a catedralelor gotice, pun în lumină faptul că biserica creștină medievală a recunoscut *„puterea și simbolismul labirintului drept o alegorie a unei călătorii spirituale și a drumului vieții și a trasformat-o în două moduri semnificative”*³⁷. Prima dintre cele două transformări constă din modificarea modelului clasic cretan (șapte circumvoluțiuni), înlocuit de un nou model (unsprezece). De asemenea, cărările se încrucișau unele cu altele pe fiecare din axele principale, astfel formând imaginea inconfundabilă a unei cruci. În al doilea rând, labirintul apare întotdeauna în interiorul catedralelor, pe pavamentul pardoselilor, în piatră. Spre deosebire la labirinturile din catedralele italiene, cele franceze sunt mult mai mari și sunt construite din *„sute de pietre de pavaj albe și negre (sau albastru închis) măsurând aproximativ 10x20 de centimetri fiecare”*³⁸.

Cel mai celebru dintre labirinturile gotice este cel din catedrala de la **Chartres**. Circular, format din pietre albastre și albe, ocupând o suprafață de aproximativ 250 de metri, a fost construit în intervalul 1215 – 1221. Inițial numit „La Lieue“, este cunoscut mai ales sub denumirea de „Chemin de Jérusalem“, „daedale“ or „meandre“, termeni care nu mai au nevoie de nicio explicație. Pe lângă faptul că este cel mai vechi labirint păstrat intact, a ajuns să reprezinte o întreagă tradiție de desene/modele labirintice, cunoscute generic drept *„labirinturi de tip Chartres”*³⁹. În centrul labirintului de la Chartres se afla un medalion (conținând imaginea lui Tezeu luptând cu Minotarul), îndepărtat la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Atunci, ca și astăzi, zona centrală este înconjurată de șase cercuri incomplete care formează o rozetă cu șase petale (six-lobed rosette)⁴⁰, care nu mai apare în niciun alt

³⁷ Adrian Fisher, *op. cit.*, p. 8.

(*“the power and symbolism of the labyrinth as an allegory for a spiritual journey and the path of life and transformed it in two significant ways”*)

³⁸ Craig Wright, *op. cit.*, p. 37.

(*“hundreds of heavy white and black (or dark blue) paving stones measuring approximately 10x20 centimeters each”*)

³⁹ *Ibidem*, p. 109.

(*„Thus symbol is headed upon symbol; the Chartres-type maze with its double retrogrades to signify the coming and going of Christ, to symbolize the therapeutic powers of the Mystical Lamb, to suggest that with spiritual renewal through Christ, the end of all things is also the beginning”*), *„Astfel, simbolul este condus către simbol; labirintul de tipul Chartres, cu laturile lui dublu retrograde semnifică venirea și plecarea lui Hristos, pentru a simboliza puterile terapeutice ale Mielului mistic, pentru a sugera că, odată cu reînnoirea spirituală, prin Hristos, sfârșitul tuturor lucrurilor este de asemenea, începutul”*.)

⁴⁰ *Ibidem*, p. 43.

labirint. Labirinturi circulare, de tip Chartres, au existat și în catedralele de la **Sens** și **Auxerre**, ambele distruse în secolul al XVIII-lea (1769) și rămase celebre pentru dansurile rituale desfășurate cu prilejul unor ceremonii religioase.

Catedrala din **Reims** a fost împodobită în secolul al XIII-lea cu un labirint „*având un desen foarte elegant, dar total diferit de modelul întâlnit în alte catedrale franceze*”⁴¹. Planul său era octogonal, avea unsprezece oculuri, iar cele patru colțuri conțineau figurile arhitecților și indicau părțile edificiului construite de ei: „*Nord-Est – Imaginea lui Jean le Loup care/a fost maestrul acestei/ biserici timp de 16 /ani și care a început portalurile/*” „*Sud-Vest – imaginea lui Bernard de Soissons,/ care a făcut cinci arcade și a lucrat/ la O[trada]firul de vest*], *mastru/al lucrărilor pentru o perioadă de/treizeci și cinci de ani*”⁴².

Datorită acestor inscripții, catedrala de Reims a devenit cea mai studiată clădire din Vestul Europei. Istorici și arhitecți au considerat că labirintul poate dezvălui elemente importante legate de istoria catedralei, de construirea acesteia etc. În centrul labirintului se află efigia persoanei care a gândit planul labirintului și a început construcția acestuia („*arhitectul din centru nu este ultimul maestru, ci primul, cel care a proiectat labirintul și, probabil, chiar clădirea*”⁴³). Labirintul de marmură albastră a fost distrus cu puțin timp înainte de Revoluția franceză, în august 1778, când unul dintre preoții catedralei a oferit 1000 de franci pentru îndepărtarea lui, pretextul fiind gălăgia copiilor și a vizitatorilor care, încercând să urmărească căile labirintului, tulburau oficierea serviciului divin.

În timpul revoluției franceze, odată cu edificiul care îl adăpostea, a fost distrus și labirintul din catedrala de la **Arras**. Desenul rămas înfățișează un labirint octogonal cu nouă benzi concentrice, construit din pietricele pătrate, albastre și galbene. Distrus este și labirintul de la Poitiers, iar desenul său ni-l prezintă diferit de celelalte, deoarece parcurgându-l, după lungi oculuri, se ajungea la ieșire, fără a întâlni nici coridoare oarbe, nici bifurcații, dar nici centrul.

Labirintul din catedrala de la **Amiens**, cunoscut ca „La Maison Daedalus”, al doilea ca mărime, după cel de la Chartres, a fost construit în jurul anului 1288, distrus în 1828 și restaurat în 1896. La prima vedere, pare identic cu cel din Reims, dar o analiză atentă dezvăluie faptul că labirintul de la Amiens are același model ca labirintul din Chartres, doar că așezat în formă octogonală. În centrul său se găsește medalionul octogonal înconjurat de o inscripție care relatează construirea catedralei.

Victimă a fervorii anticlericale a secolului al XVIII-lea este și labirintul din biserica Saint Bertin din orașul Saint Omer. Forma acestuia era diferită de a celorlalte („un pătrat de

„*The rosette within the labyrinth of Chartres was meant to be a Christian amulet capable of warding off, or at least containing within it, the evil that lurked at the very center of the maze (the Minotaur). It symbolized the apotropaic powers of Christ no less than the cross stamped upon the tracks of the maze.*”/ „*Rozeta în labirintul de Chartres era o amulet creștină care cristaliza, sau cel puțin conținea în ea, răul care mustea în centrul labirintului (Minotaurul). Ea simboliza puterile apotropaice ale lui Hristos, nu mai puțin decât crucea încrustată pe cărările labirintului*”.

⁴¹ Paolo Santarcangeli, op. cit., vol. 2, p. 122.

⁴² Craig Wright, op. cit., p. 52.

(“*Northeast – The image of Jean le Loup who/was master of the works of this/church for a period of sixteen/years and who began its portals*”/ “*Southwest – the image of Bernard de Soissons,/ who made five vaults and worked/ on the O[west rose], master of/the works for a period of/thirty-five years.*”)

⁴³ Ibidem.

(“*the architect in the center is not the last master, but the first, the one who designed the labyrinth and perhaps the building*”)

patruzeci și opt de rânduri care era împărțit de axe în patru cadrane⁴⁴). Pe lângă perfecțiunea matematică, o cruce era de asemenea vizibilă în centru.

Labirintul catedralelor, sau labirintul lui Solomon, este și o figură cabalistică înscrisă la începutul anumitor manuscrise alchimice și care face parte din tradiția magică⁴⁵. Imaginea labirintică este considerată simbol al pregătirii Marii Opere, cu cele două dificultăți „a căii de urmat pentru a atinge centrul – unde are loc apriga încleștare dintre cele două naturi – și cea a drumului pe care artistul trebuie să-l urmeze pentru a ieși de acolo”⁴⁶.

Așadar, trecând în revistă cele mai importante labirinturi din catedralele gotice, observăm că mai multe au fost distruse decât conservate. Îndârjirea și ostilitatea clerului împotriva acestora s-a născut din faptul că erau considerate ca aparținând lumii profane, distracției, „drumurile Ierusalimului” pierzându-și de-a lungul timpului caracterul sacru inițial. Ca urmare, aceste labirinturi au migrat din interior spre exterior, în grădinile palatelor.

Labirinturile în aer liber

În Anglia Evului Mediu, tradiția labirinturilor din interiorul catedralelor nu a cunoscut răspândirea din Franța sau Italia, ipoteza existenței lor și a distrugerii fără a fi lasat nicio urmă în documente fiind dificilă, dacă nu chiar imposibil de acceptat. Această lacună a fost însă compensată prin așezarea labirinturilor sub cerul liber, pe pajiștile verzi ca niște covoare mătăsoase ale insulei. Traseul labirintic pe pajiști este unul perisabil, oricând supus distrugerii agenților naturali. Originea acestora nu poate fi hotărâtă cu exactitate, existând mai multe ipoteze: ele pot fi moștenite de la coloniștii romani (mozaicurile sau jocul copiilor romani „jocul troian”) sau pot constitui o „copie” a modelelor din Cnossos care ajunseseră în Anglia prin intermediul troienilor. W. H. Matthews consideră că teoria originii ecleziastice a acestor labirinturi (o altă ipoteză) se susține prin analogia cu cele din interiorul catedralelor, existând însă și un contraargument – acela că bisericile din Anglia au fost de cele mai multe ori construite pe locul unor așezări romane⁴⁷. Importanța acestora pentru comunități este evidențiată de G. Grigson: „*Turf-maze a fost o instituție (s.n.) a orașului, a satului, a vieții la țară; el se găsea de obicei pe o pajiște [...] sau într-un loc folosit în mod tradițional pentru jocuri și ceremonii de tot felul*”⁴⁸.

Mai mult de două sute de labirinturi pe iarbă au fost identificate de-a lungul Marii Britanii, majoritatea în partea centrală și de sud, doar opt dintre ele supraviețuind timpului. Cele mai cunoscute denumiri sunt de „cetatea Troia” sau „jocul troian”. Ele urmau modelul labirintic clasic cu șapte ocoluri sau cu variații. Două dintre acestea, care au trecut proba timpului, se găsesc într-o grădină privată din Oxfordshire și în apropierea unui drum din North Yorkshire. Primul „are o clasică formă minoică sau de pachet de viscere”⁴⁹, având un diametru de 20 de m. și o lungime a parcursului de 400 de m. Mărturii din secolul al XIX-lea relatează faptul că locuitorii alergau pe traseul labirintic ca și cum ar fi fost conduși de ceva invizibil, necunoscut, ascuns în interiorul lor, iar tinerii parcurgeau labirinturile în timpul

⁴⁴*Ibidem*, p. 63.

(“a square of forty-eight rows which was divided by the axes into four quadrants”)

⁴⁵Fulcanelli, *Misterul catedralelor și interpretarea esoterică a simbolurilor hermetice ale Marii Opere* (trad. rom. Dan Alexe), București, Editura NEMIRA, 2005, p. 36.

⁴⁶*Ibidem*.

⁴⁷W. H. Matthews, *op. cit.*, pp. 86–88.

⁴⁸Grigson, Geoffrey, “Mazes in the wanton green”, în *Country Life*, 13 septembrie 1926, *apud* Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 2, p. 178.

⁴⁹Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 2, p. 189.

noapților de vară pentru a ajunge în centru, unde îngenuncheau și, culcându-se pe pământ, ascultau cântecul zânelor.

Aceste labirinturi, având și o funcție magico-ritualică, erau asociate ritualurilor de primăvară, care celebrau fertilitatea și reînnoirea naturii după iarnă. Odată cu apariția creștinismului „*tradițiile labirintului de primăvară au continuat punând accentul pe sărbătoarea penticostală, renașterea fiind simbolizată prin confirmarea primei comuniuni*”⁵⁰.

La sfârșitul sec. al XVI-lea au început să fie la modă labirinturile florale sau cele care aveau cărările străjuite de garduri vii, peste care nu se putea trece, ele fiind asemenea unui zid barieră. Cel mai faimos labirint de acest fel se află la Hampton Court Palace, lângă Londra, el fiind realizat între 1690 – 1695, având o formă trapezoidă și „*diferite intersecții și drumuri fără ieșire – făcând din acesta cel mai vechi exemplu de veritabil labirint-puzzle care s-a păstrat*”⁵¹.

În timpul secolului al XVII-lea, aceste labirinturi au devenit foarte populare în Olanda, Franța și, desigur, Anglia. În Franța, gardurile vii nu aveau lățime uniformă, ci cărări șerpuitoare care se strecurau printre pâlcuri mari de arbori. Inițial, acest tip de labirint nu fusese decât un ansamblu complex de garduri vii înguste răspândite pe un anumit spațiu; mai târziu, oferea, de asemenea, un spațiu de divertisment și posibilitatea de a trece de la o cărare ascunsă la altele și mai obscure. Labirintul din Versailles, construit de J. Hardouin-Mansart pentru Ludovic al XIV-lea a fost și el conceput în acest fel și cuprindea treizeci și nouă de grupuri de statui și fântâni arteziene.

În secolul al XIX-lea, labirinturile cu garduri vii erau din nou în vogă. Între 1818 și 1830, în Kent a fost plantat unul dintre cele mai ingenioase labirinturi, al cărui model inovativ „*duce arta arhitecturii labirintului la cea mai complexă formă plană posibilă*”⁵². Spre deosebire de labirinturile anterioare – a căror soluție era relativ simplă, deoarece folosindu-se metoda „*mâinii pe perete*” care presupune o întoarcere la dreapta în fiecare punct-mort se ajungea întotdeauna în centru – soluția labirintului din Kent era complexă. El a fost realizat pe o insulă de garduri vii, astfel încât vizitatorii care foloseau metoda „*mâinii pe perete*” să nu poată atinge obiectivul și nici să poată să se întoarcă în cele din urmă la intrare. În perioada victoriană acest tip de labirint reprezenta un mod popular de petrecere a timpului liber. O parte dintre labirinturi s-au conservat până astăzi (prin restaurarea lor permanentă), fiind, de asemenea, răspândite și imitate în coloniile engleze, în Australia și în USA. Tendința generală era de a copia labirinturi deja existente și nu de a crea alte modele noi, cel mai popular fiind Hampton Court.

Labirinturile moderne reale

Contextul social și economic declanșat de cele două războaie mondiale a atras după sine neglijarea labirinturilor existente în secolul anterior, abandonate pentru mai bine de jumătate de 50 de ani. În a doua jumătate a sec. al XX-lea, o „renaștere” a labirintului, la propriu și la figurat, s-a produs în întreaga lume. Diverși factori contribuie la fascinația modernă a labirinturilor.

⁵⁰ Adrian Fisher, *op. cit.*, p. 10.

(“*springtime labyrinth traditions continued with the focus on Pentecost, the rebirth that is symbolized by confirmation and first communion*”)

⁵¹ *Ibidem*, p. 15.

(„*various junctions and dead-ends – making it the world's oldest surviving example of a genuine puzzle maze*”)

⁵² *Ibidem*, p. 17.

(“*taking the art of maze design to the most complex two-dimensional form possible*”)

Un labirint reprezintă *artefact*-ul peisagistic suprem în care poți intra, cu care te poți identifica și cu care poți interacționa. El invită la explorare, căutare, reprezintă o posibilitate deosebită de socializare, oferind șansa de a experimenta și împărtăși senzații, sentimente, nu doar cu membrii familiei și prieteni, ci cu toți cei care încearcă să îl traverseze. Labirintul secolului al XX-lea reprezintă „*elementul de divertisment, încercarea de a rezolva puzzle-ul, călătoria spre descoperire care continuă să fascineze*”⁵³. Avantajul pe care îl are în comparație cu alte parcuri de distracție constă din faptul că vizitatorii au posibilitatea de a face propria alegere și de a progresa în ritmul propriu.

Labirinturile create pentru distracție sunt extrem de diferite: de la cele care continuă tradiția secolelor anterioare, până la acelea create în lanurile de porumb sau labirinturile-oglină. În construirea lor sunt utilizate materiale diverse: panouri, mozaic, lemn, marmura, vitralii etc. Arhitectura lor a cunoscut de asemenea transformări: unele implică trecerea pe sub un pod (ex. Alice-in-Wonderland, Dorset) sau un turn în centru (Leeds Castle Kent); aici, vizitatorul „*intră în subteran într-o grotă decorată cu cascade de apă și statui laminate în nișe și poate chiar să iasă printr-o ieșire de 30 de metri, într-un tunel secret lung care trece pe sub gardurile vii*”⁵⁴. Și de ce nu am identifica în această grotă și parcursul subteran o încercare de recuperare a unei tradiții labirintice de milenii, o întoarcere subtilă către labirinturile din Egipt și Creta? Dincolo de amuzament, orice labirint implică imaginarul colectiv și simbolism, plăcerea de rezolvare fizică a *puzzle*-ului fiind dublată de o descoperire a misterului și secretelor pe care le ascunde.

Labirintul virtual – World Wide Web⁵⁵

6 august 1991 reprezintă data de naștere a unui labirint global, creat dintr-o multitudine de minilabirinturi, cu o structură diferită de la o secundă la alta. În termenii lui Umberto Eco, este labirintul de tip rețea, în care fiecare dintre puncte poate fi legat de orice punct, parcurgerea lui urmând de fiecare dată căi diferite. Extensibil la nesfârșit, de-centrat sau multi-centric, are drept miză, mai puțin descoperirea sau regăsirea, ci mai ales, inventarea perpetuă a eului. Structura lui, imposibil de cunoscut, trimite către infinitatea lumilor și statutul de creator pe care fiecare om care pătrunde în el îl poate avea. Un labirint în care Minotaurul e peste tot și niciunde, în care uneori accesul e restricționat (de existența unui cont sau de o parolă) și în care adevărul și minciuna coexistă fără a se suprima una pe cealaltă. Un labirint care ne oferă de multe ori un fir al Ariadnei ce se convertește într-o fata Morgana pentru că interesele comerciale ale marilor companii împing firmele care gestionează motoarele de căutare (busolele virtuale) să ofere soluții de rezolvare „pe tavă”, care nu de puține ori se dovedesc a fi drumuri închise.

BIBLIOGRAPHY:

Cailliau, Robert; Gillies, James *How the Web Was Born: The Story of the World Wide Web*, UK, Oxford University Press, 2000.

Fisher Adrian, *Mazes and Labyrinths*, s. l., Shire Publications Ltd, 2004.

⁵³ *Ibidem*, pp. 22–23.

(“*the element of fun, of probing the puzzle, of a journey of discovery that continues to fascinate*”)

⁵⁴ *Ibidem*, p. 23.

(„*goes underground into a decorated grotto with water cascades and spotlight statues in niches and can take a quick exit through a 90 foot (30 de metri) long secret tunnel running beneath the headges*”)

⁵⁵ Robert Cailliau, James Gillies, *How the Web Was Born: The Story of the World Wide Web*, UK, Oxford University Press, 2000

Fulcanelli, *Misterul catedralelor și interpretarea esoterică a simbolurilor hermetice ale Marii Opere* (trad. rom. Dan Alexe), București, Editura NEMIRA, 2005.

Helmut Jaskolski, *The Labyrinth – Symbol of Fear, Rebirth and Liberation*, Boston, USA, Shambhala Publications, Inc., 1997.

Matthews, W. H., *Mazes and Labyrinths*, Second Edition published by Forgotten Books, USA, 2011.

Santarcangeli, Paolo, *Cartea labirinturilor. Istoria unui mit și a unui simbol*. Traducere de Crișan Toescu, vol. I. București, Editura Meridiane, 1974.

Wright, Craig *The maze and the Warrior: Symbols in Arhitecture, Theology and Music*, Cambridge, England, Harvard University Press, 2001.

Webografie:

<http://www.sacred-texts.com/etc/ml/ml08.htm>, accesat 19 februarie 2015, ora 20

http://en.wikipedia.org/wiki/Lars_Porsena, accesat 21 februarie 2015, ora 21

THE WORLD ON STAGE. ART "MORE REAL THAN ART"

**Monica Olivia Grecea, PhD Student, POSDRU/159/1.5/S/136077, "Babeş-Bolyai"
University of Cluj-Napoca**

Abstract: The present paper proposes an analysis of the relationship between globalization, subjectivity and creativity in the work of referential contemporary theatre-makers. We will look at innovative theatrical devices in order to ponder the degree to which an interest for macro-politics and the socio-political structures governing today's society is translated into new theatrical forms. Dan Graham, quoted by Claire Bishop in her influential essay "The Social Turn", stated that all artists dream of creating something "more real than art". We argue that globalization is a stimulus for recreating the Greek polis and for allowing social issues to penetrate into the artistic scene, as well as for dealing with a multitude of discourses considered equally relevant, as they pertain to the same melting pot of cultures that is the contemporary, globalized society.

Keywords: globalization, theatrical devices, subjectivity, social turn, participatory art

Concepte precum interactivitatea, arta participativă, arta colaborativă sau arta comunitară au intrat în ultimele decenii în vocabularul și instrumentarul discursului despre arta contemporană, inclusiv în artele spectacolului. Claire Bishop subliniază, în eseul său de referință „The Social Turn”, imperativul resimțit de noile generații de artiști de a crea artă consubstanțial legată de problemele societății. Ne interesează raportul dintre interesul pentru social și formele scenice derivate din acesta. Analiza noastră, după o scurtă prezentare a câtorva perspective asupra globalizării în artă, va aborda creații consacrate și relevante pentru problematica socialului transpus în artă, în încercarea de a sublinia câteva specificități ale acestei paradigme artistice.

Teoreticianul Claire Bishop observă tendința artei sociale de a se prevala de judecata de valoare estetică: „There can be no failed, unsuccessful, unresolved, or boring works of collaborative art because all are equally essential to the task of strengthening the social bond.”¹ O primă trăsătură a formelor teatrale „mai reale decât arta” este obiectivul trans-estetic al coeziunii sociale. Artă socială revendică spațiul artistic, fizic sau simbolic, ca spațiu comunitar, public, deschis.

Bishop atrage însă atenția asupra riscului eliminării din ecuație a calității artistice, și subliniază necesitatea de a privi dual produsele artistic-sociale, atât ca artă, cât și ca produse trans-artistice, cu o agendă socială.

Relația dintre globalizare și artă este una complexă. Noțiunea de globalizare a permeat discursul critic și public în ultimele decenii, devenind una dintre cele mai populare noțiuni asociate cu starea de fapt actuală. În plan artistic, dublat de cel al organizării, producției și prezentării artei contemporane, globalizarea a avut de asemenea un impact considerabil. Pentru Nicolas Bourriaud, globalizarea este în mod eronat discutată mai ales din perspectivă politică și economică. Relația dintre globalizare și estetic este, din punctul lui de vedere, mult mai fertilă, Bourriaud referindu-se la impactul globalizării asupra formei². Concret,

¹ Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012, p. 13

² Marc James Léger (2012) Art and Art History After Globalisation, *Third Text*, 26:5, 515-527, DOI: 10.1080/09528822.2012.712767, p. 517

globalizarea generează, în plan formal, hibriditate culturală, manifestată prin recurențele călătoriei, exodului, nomadismului și a dizlocării globale.

Termenul „glocal”, un joc de cuvinte care combină termenii „globalizare” și „local”, este rezultatul tendinței de a concilia tendințele cosmopolite cu realitățile societății contemporane³. Glocalizarea este un fenomen exprimat prin înmulțirea bienalelor de artă contemporană, evenimente care devin, mai mult decât spații culturale, spații economice, generatoare de profit și vizibilitate. Prin urmare, separarea dintre artă/cultură și industrie devine nu doar problematică, ci imposibilă în secolul 21. Creația artistică circulă și devine comodificată în societatea globalizării, adaptându-și mecanismele pentru a se integra în sistem și a supraviețui.

Pentru teoreticianul Gerardo Mosquera, multiculturalismul și globalizarea implică renunțarea la orice formă de puritate: sincretismul și pluralitatea discursurilor sunt de departe norma în producția cultural contemporană.⁴ Marc James Léger consideră că universalitatea modernă este paradigma antinomică modelului producției cultural contemporane, înscris în neoliberalism. Abstractul este înlocuit cu contradicțiile și asperitățile pluralității, aspirația spre unitate este anacronică: „Within a neoliberal universe that trades on both cultural entertainment and cultural conflict, art becomes one of the means through which an abstract universality is substituted for the fundamental inconsistency of social reality and the shock of difference.”⁵

Jonathan Harris, editorul unui volum care tratează relația dintre globalizare și artă, observă, pe baza contribuțiilor la lucrare: „'Globalization' remains, most valuably, a hypothesis, or set of hypotheses. That is, its account of the world, and the world of art, is heuristic – based on empirical, 'trial and error' work. Its reification into a final 'truth' or set of facts is only an ideological possibility.”⁶ Prin urmare, este important ca globalizarea să fie văzută nu ca ideologie care generează o paradigmă unică, ci ca fenomen al discrepanțelor și al ipotezelor. În continuare vom trata două spectacole contemporane și raportarea lor la realitatea social contemporană, sub aspectul relației dintre tematica socială și formulele de spectacol folosite.

Margherita Laera trasează o paralelă între creația Rimini Protokoll și spațiul *polis*-ului grec, prin prisma proiectului lor *Prometheus in Athens*, un *one-time event* din 2010 care, în plină criză economică a Greciei, integra actualitatea economică, politică și socială într-un spectacol-concept dezvoltat ulterior de colectiv. Structura spectacolului gravitează în jurul mitului antic și al raportului mitului cu comunitatea, și reușește să creeze un moment de întâlnire între comunitatea din sală (publicul) și comunitatea de pe scenă (performerii): distribuția spectacolului este format din non-profesioniști, respectiv din cetățenii ai Atenei selectați în urma unui *call*. Introducerea spectacolului, în care era prezentată inițiativa, a fost primită cu aplauze de public, stabilindu-se, conform autoarei articolului, un prim moment de complicitate, un pact de aderență la o cauză comună. Pentru Margherita Laera, aplauzele semnifică aprobare și recunoaștere în acest punct al spectacolului. Următoarea secvență dramatică a constat într-o suită de *intro-uri*, în care fiecare din cei 103 de performer și-au spus numele, vârsta, adresa, locul de muncă și personajul cu care se identifică. Dramaturgia spectacolului continuă cu 8 scene inspirate de acțiunea piesei antice, în care un dispozitiv

³ idem, p. 517

⁴ idem, p. 520

⁵ idem, p. 527

⁶ Jonathan Harris (2013) Introduction: The ABC of Globalization and Contemporary Art, Third Text, 27:4, 439-441, DOI: 10.1080/09528822.2013.816585, p. 441

recurent este punerea de întrebări la care performerii răspund prin DA sau NU poziționându-se într-una dintre extremele scenei. În scena 5 spectacolul depășește limita celui de-al patrulea perete: lumina se aprinde în public, care devine partener de dialog, este invitat să ia cuvântul și să contribuie la discuția civică.

După cum observă Margherita Laera, *Prometheus in Athens* este un spectacol care face vizibilă legătura dintre mit și comunitate, teoretizată anterior de Jean-Luc Nancy. Ca observator și participant la experiența *Prometheus in Athens*, autoarea consideră că „Prometheus in Athens engineered mechanisms for audience participation within a self defining community ritual, playing with the notions of social identity, democracy and representation.”⁷ Dintre strategiile scenice folosite de Rimini Protokoll pentru a stimula participarea publicului, cea mai evident este adresarea direct, prin care convenția celui de-al patrulea perete este dinamitată și înlocuită cu o comunicare duală, în ambele sensuri. De asemenea, conceptul de bază al spectacolului presupune identificarea dintre public și „cor” / performer, prin folosirea unor actori non-profesioniști, a căror calitate principală, exploatată în spectacol, este aceea de a fi cetățeni ai Atenei, la fel ca majoritatea spectatorilor, și cea de a formula opinii și de a se identifica cu anumite personaje. În plus, în spectacol se cântă două cântece grecești populare despre libertate, momente în care reacția spontană a publicului a fost să cânte împreună cu performerii.

Ceea ce creează o „temporary community of identification”⁸ este mitul lui Prometeu, suprapus peste contextul economic și politic efervescent al anului 2010, când luarea de poziție vis-à-vis de proiectul european și de apartenența Greciei la acesta reflecta atitudinea civică. *Prometheus in Athens* este însă mai mult decât un spectacol politic sau social, care abordează un subiect fierbinte și relevant pentru comunitate și pentru fiecare cetățean luat individual. Structura și conceptul spectacolului, întregul dispozitiv scenic propun o construcție care gravitează în jurul identității, care devine ea însăși materie dramatică⁹. Comisionat de festivalul Epidaurus din Atena, spectacolul a fost prezentat în 2010 în centrul capitalei Greciei, într-un amfiteatru în aer liber, trasând o paralelă între spectacolul de teatru antic și spectacolul-concept al creației contemporane.

Similaritățile dintre dispozitivul scenic al spectacolului *Prometheus in Athens* și cel al proiectului de anvergură *100% City*, dezvoltat ulterior de Rimini Protokoll, sunt flagrante. Spectacolul *100% City* propune dezbaterea, discuția și interogarea realităților sociale ale orașului în care este creat. Cele mai zdrobitoare, decisive și finale realități sociale, statisticile demografice sunt incarnate de cetățeni obișnuiți deveniți performer și parteneri de dialog pentru publicul care poate, la rândul lui, să intervină, dincolo de contemplarea pasivă a unei realități sociale, la fel ca în cazul *Prometheus in Athens*. Polis-ul grec este recreat prin contextul performativ care propune un meta-polis: teatrul nu coagulează o comunitate care contemplează și dezbate problemele sociale stringente ale momentului, ci obligă comunitatea să se privească, să-și conștientizeze formula și cantitatea.

Dacă *Prometheus in Athens* pleca de la identificarea cu un personaj mitic a participanților, fie ei membri ai corului / performer sau spectatori, în proiectul *100% City* miezul spectacolului este identitatea urbană, reprezentarea și aportul civic. Pentru *100% Vienna*, Rimini Protokoll nu selecționează, ca în cazul celorlalte spectacole *100%*, toți

⁷ Margherita Laera (2011) Reaching Athens Performing participation and community in Rimini Protokoll's Prometheus in Athens , Performance Research: A Journal of the Performing Arts, 16:4, 46-51, DOI: 10.1080/13528165.2011.606049

⁸ idem, p. 49

⁹ „identity is exposed as performance”, idem, p. 51

participanții, ci un singur locuitor al orașului. Acesta, pe baza unor parametri specifici, va selecta un altul ș.a.m.d. Distribuția spectacolului se construiește organic, se autogenerează, pentru păstrarea autenticității și a „realului”.

100% City aduce pe scenă „An accumulation that plays the role of our city, a chorus that has never rehearsed before, an impossible entity that combines and recombines in an endless series of new group pictures, ephemeral portraits of belonging and contrasting: a sea of voices as a geometric body on 100 square metres of stage.”¹⁰ Rimini Protokoll și proiectul lor vizionar *100% City* se înscriu în producția artistică circumscrisă globalizării: pentru colectivul german, identitatea, apartenența și reprezentarea sunt noțiunile sferei sociale care, transpuse în plan artistic, generează o schimbare de paradigmă estetică. Proiectul *100% City* este un hibrid între teatru, performance și intervenție urbană: deși regizat și asumat ca proiect artistic, el devine o experiență și un experiment de receptare și identificare, în care subiectivitatea spectatorilor și modul în care ea întâlnește realitatea demografică reprezintă miza întregului. *100%* este un concept mai real decât arta, pentru că amestecă realitatea socială și spațiul artistic, estetic, exploatând intersecțiile dintre acestea.

Un alt exemplu relevant pentru discuția noastră este *Revolution Now*, un proiect al colectivului germano-britanic Gob Squad. *Revolution Now* pleacă de la conceptul de revoluție și folosește tehnici de *re-enactment* pentru a problematiza și contemporaneiza mișcările sociale: „Gob Squad dust off revolutions from the archives of history and place them back in the present, right in the middle of our capitalist reality. With the help of the audience as well as passers-by, Gob Squad will re-enact revolutionary actions and historic moments in an attempt to make history and to be part of it, contradictions included.”¹¹

Prezentat în cadrul unei instituții de stat (teatrul Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz din Berlin), *Revolution Now* este o experiență teatrală liminară, în care teatrul deschide spații participative în timp real pentru comunitatea în care este creat. *Revolution Now* este, ca toate producțiile Gob Squad, infuzat de tehnologie, care este folosită ca interfață între performeri și public. Impactul tehnologiei și funcția ei de arhivare / validare a evenimentului este asumată de colectiv: în timpul spectacolului, spectatorii sunt informați că tot ceea ce se întâmplă este filmat și documentat, ceea ce garantează că a avut cu adevărat loc. Pe parcursul spectacolului, publicul din sală are acces la imagini video cu exteriorul teatrului, iar publicul accidental, cel din spațiul exterior, are acces la imagini din interiorul teatrului.

Publicul involuntar este invitat să participe la realizarea spectacolului în timp real. Reacțiile și rezultatul reacțiilor sunt urmărite de publicul din sală. Publicul este un organism bicefal, prezent voluntar sau cooptat accidental, ceea ce subliniază ambivalența conceptului de revoluție, șo anume faptul că apartenența la o mișcare socială sau la un eveniment artistic poate fi voită sau arbitrară: „With the help of the audience, revolutionary moments are re-enacted, manifestos are debated, electric guitars are turned up to eleven and rousing songs are sung, all with the aim of inspiring one passer-by to stop, listen and join us. As the evening continues, the search for this one person to represent „The People” intensifies. It’s all or nothing. It’s Revolution Now!”¹² *Revolution Now* este prezentat ca fiind nu un spectacol, ci o etapă intermediară a unui eveniment real, o pregătire pentru revoluție: „This is not a show. This is rehearsal. This is preparation.” este una dintre replicile spectacolului.

Putem afirma că, la fel ca în cazul Rimini Protokoll, Gob Squad propun, prin proiectul *Revolution Now*, o dramaturgie a spectatorului, așa cum este aceasta teoretizată de Katia

¹⁰ http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_4595.html

¹¹ http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/en/revolution_now/

¹² <http://www.gobsquad.com/projects/revolution-now>

Arfara. Colectivele de creație pe care le avem în vedere propun „a new critical realism based on a conscious way of being *present*, as an artist and as a spectator, in the world. Our hypothesis is that their attitude reactivates and, at the same time, expands the radical criticism of conceptual artists in the late 1960s and during the 1970s who attacked the absorbed, ‘sleeping’ spectator [...]”.¹³

Există diferențe majore între abordarea Rimini Protokoll și cea a Gob Squad, dar putem extinde observația Katiei Arfara despre teatrul documentar al colectivului german la ambele practici artistice: „Introducing a kind of a ‘new positivism’, which re-inserts ambiguity and uncertainty rather than immutability, the spectator does not adopt a faith attitude as conventionally encouraged in a dramatic event. From passive observers we turn into intellectually awake spectators.”¹⁴ Dacă Rimini Protokoll activează spectatorul prin crearea unui context performativ în care performerii și publicul se reflect reciproc, Gob Squad accentuează resorturile mediatice și resorturile prin care se produce sens în evenimentul artistic sau istoric. *Revolution Now* este mai apropiat de formula de spectacol spectaculos decât *Prometheus in Athens* sau spectacolele din cadrul *100% City*. Putem însă observa, în cazul ambelor colective artistice, strategiile de stimulare a participării publicului, renunțarea la convenția celui de-al patrulea perete, interesul pentru teme sociale și politice transpuse într-o manieră proprie, care ține de conceptual artistic. Dincolo de pura enunțare a temelor, atât Rimini Protokoll, cât și Gob Squad concep, pentru proiectele lor, dispozitive scenice care să asigure multiplicarea instanțelor producătoare de sens. Modelul unicului producător de sens (regizorul, prin spectacolul său) este înlocuit cu o structură-concept care se bazează pe comunicarea duală, în care nu doar scena comunică publicului, ci publicul are oportunitatea să inițieze dialogul. În acest sens spectacolele respective devin „mai reale decât arta”, deoarece depășesc sfera esteticului pur și construiesc dispozitivii, strategii și situații scenice conectate la realitate.

Critica adusă de Claire Bishop artei sociale, colaborative, considerată legitimă și valoroasă exclusiv prin prisma eficienței sociale, făcându-se abstracție de calitatea ei artistică, elucidează punctul în care se situează proiectele analizate în această lucrare: „without engaging with the ‘aesthetic thing’, the work of art in all its singularity, everything remains contained and in its place – subordinated to a stark statistical affirmation of use-values, direct effects and a preoccupation with moral exemplarity.”¹⁵ *Prometheus in Athens*, *100% City* sau *Revolution Now* evită să se limiteze la expunerea unor dogme morale derivate din inegalități politice, economice sau sociale.

Dispozitivele scenice pe care le construiesc colectivele menționate subliniază și deconstruiesc multiplicitatea discursurilor asociate oricărui eveniment sau fapt real sau proiectiv, fie că este vorba despre criza economică din Grecia, vizibilitatea tuturor categoriilor care constituie structura demografică urbană sau disponibilitatea civică de a reconstitui o revoluție. Lumea e adusă pe scenă, efectiv și simbolic, prin temele de extracție extrem contemporană și prin crearea unui dispozitiv scenic *user-friendly*, în care publicul este integrat ca performer, dispozitiv care e simultan mai real decât arta fără să-și eludeze funcția estetică.

Acknowledgements

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și

¹³ Katia Arfara (2009) Aspects of a New Dramaturgy of the Spectator, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 14:3, 112-118, DOI: 10.1080/13528160903519575, p. 112

¹⁴ idem, p. 118

¹⁵ Claire Bishop, op. cit, p. 38

Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077

This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077.

BIBLIOGRAPHY:

Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012

Marc James Léger (2012) Art and Art History After Globalisation, *Third Text*, 26:5, 515-527, DOI: 10.1080/09528822.2012.712767

Jonathan Harris (2013) Introduction: The ABC of Globalization and Contemporary Art, *Third Text*, 27:4, 439-441, DOI: 10.1080/09528822.2013.816585

Margherita Laera (2011) Reaching Athens Performing participation and community in Rimini Protokoll's *Prometheus in Athens*, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 16:4, 46-51, DOI: 10.1080/13528165.2011.606049

Katia Arfara (2009) Aspects of a New Dramaturgy of the Spectator, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 14:3, 112-118, DOI: 10.1080/13528160903519575

www.rimini-protokoll.de/website/en/project_4595.html

www.volksbuehne-berlin.de/praxis/en/revolution_now/

www.gobsquad.com/projects/revolution-now

TUDOR ARGHEZI. THE SELF AS A TREE

Margareta Onofrei, PhD Student, University of Pitești

Abstract: This study develops one of the three Arghezian poetic paradigm, the paradigm of the self as a tree which, together with the other two axial paradigms (ars poetica, coincidentia oppositorum), creates a particular paradigmatic system.

Paradigmatic variability of the self as a tree focuses on the similarity between human and vegetal plans and starts from the Christian symbols, as the cross, developing through specific lexems: tree, leaf, branches, roots, strain etc.

At the paradigmatic level, man – tree similarity is based on a specific mutual exchange process which consists in the humanization of the tree and the sending of the man into the vegetal plan.

In conclusion, the symbolic perspective of the contextualisation leads to the interpretation of self determinations through the merging with the surrounding nature by means of which the self discovers the sacredness.

Keywords: *paradigm, self, tree, sacredness*

Paradigma lirică particulară argheziană instaurează un sistem poetic inovator dezvoltat în manieră specifică. Pornind de la 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. La nivelul contextualizării acestora, coerența textuală este realizată prin prezența eului care se raportează reflexiv la fiecare dintre ele, prin fuziunea lor, la baza căreia se află aplicarea principiului ordonator al coincidenței contrariilor.

În continuare, prezentul studiu dezvoltă variabilitatea unei dintre paradigmele specific argheziene, anume aceea a eului-arbore.

În viziune argheziană, ființa umană are un destin similar cu cel al copacului cu rădăcini înfipte în pământul străbun, de nestrămutat, cu trunchiul și ramurile aspirând către sacralitate, precum eul însetat de cunoașterea absolutului.

Lexemul central, *copac*, sinonim cu *pom* sau *arbore* (recurent și prin variante care particularizează generalul prin elementele *nuc*, *dud*, *plop*, *tei*, *dafini*, *duzi*, *migdali* etc.) generează un câmp semantic - nucleu al uneia dintre cele trei paradigme matriciale a liricii argheziene. Componentele sale, *frunză*, *ramuri*, *rădăcină*, *tulpină*, raportate la același câmp semantic, converg către o esență profund umană care se centrează pe aspirație.

Pornind de la filosofia simbolizării de factură religioasă, instaurată de Mircea Eliade, se poate afirma că simbolul reprezintă atât realitatea, cât și semnul realității, sintetizând semnul și referentul semnului. De aceea, natura sa comportă valențe multiple care nu conduc către o cale rațională de cunoaștere, ci spre una de factură *luciferică*¹, așa cum o numește Lucian Blaga, axată pe amplificarea misterelor existențiale.

Cea mai cunoscută formă de manifestare a sacrului este reprezentată de cruce identificată, în mit și legendă, cu lemnul din care a fost extrasă, reprezentând esența *Arborelui*

¹ Blaga, 1943

cosmic², al Binelui și al Răului; într-o altă accepțiune, relevată de Mircea Eliade, chiar simbolul chistic este reprezentat ca arbore.

Atât crucea, cât și arborele - sursă stau la originea lumii, ca simboluri ale creației sacre: „Orice nouă valorizare a unei imagini arhetipale încununează și desăvârșește pe cele vechi: mântuirea revelată prin Cruce nu anulează valorile precreștine ale Arborelui Lumii, simbol prin excelență al unei renovatio integrale.”³

Simbolul arborelui reprezintă nucleul paradigmelor matriciale argheziene, transpunând în clasa obiectuală relația sacru - profan și convertirea individului în creator de frumos. El reprezintă „simbolul vieții elementare, crescut din apele de la începutul lumii sau din buricul unui zeu [...] reprezintă forma inițială a haosului și marchează un centru.”⁴ Valențele arborelui care derivă din cea de centru al universului, în accepțiunea lui Mircea Eliade, ar mai fi: „imagine reflectată a cosmosului, suport al universului, receptacol al sufletelor strămoșilor, semn al reînvierii etc.”⁵

În centrul liricii lui Tudor Arghezi se află simbolul copacului dezvoltat atât la nivelul imaginarului poetic, prin analogie cu destinul omului creator, cât și la nivelul imaginarului lingvistic, prin utilizarea recurentă a metaforelor arborescente care produc semnificații înfrățite prin apartenența la câteva câmpuri semantice dominante și care își au nucleul în conceperea arborescentă a destinului uman. Impresia de redundanță este anulată de prospețimea imaginilor create care pornesc de la o imagine - sursă și se nuanțează textual prin reprezentări surprinzătoare care fascinează lectorul și îl transpun în universul unic al artei literare argheziene.

Edificiu liric are drept sursă generatoare și permanent regeneratoare simbolul arborelui original, cu valoare hiperonimică, a cărei paradigmă poetică se îmbină într-un tot unitar cu celelalte două paradigme matriciale, având descendență sacră, coborâtă în profan și fiind, totodată, generatoare de artă.

Proveniența creștină a simbolului este evidentă, Arghezi fiind un *homo religios* declarat, chiar și atunci când se revoltă și hulește, iar, în acest context al paradigmei cultural-religioase, crucea reprezintă o axă a lumii, ca și copacul din care a fost creată, „pentru că ea este reazemul lumii și scara spre Dumnezeu sau, cum spune Firmicus Maternus – pentru că lemnul crucii susține edificiul cerului, consolidează temelia pământului, îi readuce la viață pe oamenii crucificați.”⁶

Un loc comun al imixtiunii dintre simbolul sacru de factură vegetală al crucii și cel al sacrului întrupat este textul liric intitulat *Duhovnicească*, în care, într-o stare de visare a subconștientului indusă liric prin construcția discursului, prin crearea de imagini aparent incongruente, cele trei paradigme argheziene se intersectează, izvorând din aceeași sursă, aceea a sacrului revelat prin intermediul artei.

Destinul hristic este similar, până la contopire totală cu cel al Artistului; Iisus, *vecinul* eliberat de condiția de crucificat, evadează în spațiul real, profan prin abandonarea menirii sacre și refugiarea într-un cadru al familiarului. Această eliberare se corelează simbolic cu dorința eului de a părăsi condiția sa de damnare profană prin refugiere imaginară în spațiul protector al sacrului.

² Eliade, 1992: 43

³ *Ibidem*: 203

⁴ Ruști, 1998: 17

⁵ *Ibidem*

⁶ *Idem*: 18

Refugiul lui Hristos în *brațele* reprezentantului umanității reprezintă o depășire a barierelor thanatice prin familiaritate cu un loc aparent inadecvat al inferiorității. Hierofania cu sens de revelație se produce prin apariția vizitatorului din altă lume. Acesta este numit, prin tabuizare, *Cine-știe-cine*, spre a nu deconspira proveniența. Sa prin complicitatea creatorului, dar și prin corelarea destinului sacru cu cel profan. Divinitatea este metamorfozată în omul care caută protecție tocmai la ființa inferioară care l-a invocat, astfel comunicarea cu planul superior se prezintă sub forma revelației, eul însingurat găsindu-și refugiul sufletească în sacru, la fel cum sacrul îl caută și îl necesită în profan.

În acest text, simbolul crucii marchează o menire sacră, dificil de împlinit, dar și un ideal uman intangibil, generând astfel o comuniune profundă a celor două planuri, superior și inferior.

Paradigma vegetalului, axată pe simbolistica de factură creștină a crucii provenite din lemnul arborelui sacru, este prezentă și în alte texte lirice precum ultimul *Psalme* [*Am fost să văd pe Domnul bătut de viu pe cruce*] în care se dezvoltă aceeași comuniune a sacralului cu profanul în contextul relevării sursei acestuia, anume simbolul vegetal. Omul devine martor al sacrificiului Mântuitorului, iar Acesta din urmă Se identifică *Arborelui cosmic* care unește cerul cu pământul, preluând trăsături terestre, *rădăcini*, și celeste, *soarele* [...] *sângerat*.

Paradigma sacralului se exprimă prin formulările: *bătut de viu pe cruce, a cerului rășină, la fel, de-o rădăcină*, care accentuează natura hristică duală, dar și sacralitatea *profanizată* a copacului și a crucii. Câmpul semantic al sacralului compus din lexemele *Domnul, cruce, cer, soare*, se îmbină cu cel al vegetalului, axat pe prezența lexemelor *cruce, rădăcină, câmp, rășină* (o aluzie semantică la măreția bradului analogică celei a Domnului) și cu cel al umanului, reprezentat de Iisus coborât în profan, exprimat prin lexemele *Domnul, bătut, viu, ase uita, a simți*.

Similaritatea destinului vegetalului și umanului este evidentă și în alte texte, aceste două planuri aflându-se permanent, chiar dacă uneori doar implicit, sub oblăduirea sacralității. Asemenea pomului care se regenerează, devenind *pădure*, omul are menirea de a continua șirul existențial, devenind, în sens generic, umanitate:

Copacul viețuiește și s-a-nmulțit pădure.

Tu-ți răsplătești ursita de grabnică pieire,

Făcându-te, din omul prigoanei, omenire. (Om cu om)

Această similaritate la nivelul predestinării derivă din profunda comuniune dintre om și arbore care ajunge până la identificare totală a unuia cu celălalt:

Un om fusese-o frunză și numai om cu om

Au izbutit să crească și să se facă pom. (Om cu om)

Deși destinul uman, ca și cel vegetal, au ca trăsătură distinctivă perisabilitatea, elementele generalizării lor, *pădurea* sau *omenirea*, tind către eternitate de factură sacră. Pesimismul trecerii se corijează, paradoxal, prin optimismul regenerării, sub semnul binecuvântării divine prin care *omul prigoanei* și *copacul* își continuă existența prin refacere permanentă.

Similaritatea om - arbore, la nivel paradigmatic, se dezvoltă și prin umanizarea arborelui și trimiterea în vegetal a omului la capătul unui proces încheiat al cedării reciproce a specificului: *Frunzele tale sunt simțirea mea, Un simțământ, o frunză legănată, Tu câtă frunză ai și câte crăci/ Eu tot atâtea am. (Frunzele tale)*

Eul manifestă trăsăturile arborelui cu care se simte identic, având același trup cu rădăcini, cu ramuri, cu vârfuri întinse spre cer, dar, mai ales, cu același spirit prin care manifestă sentimente profunde, precum îndoială, înfiorare, aspirație spre ideal. *O lume veche* izvorâtă din frământările sufletești ale omului - arbore, presimțită din rădăcini, așteptată și

căutată reprezintă o redescoperire a sinelui prin cercetare a sacrului/ idealului prin intermediul profanului.

*Când mă frământă îndoiala sunt
Înfiorat, din vârful până la pământ,
De unde alte ramuri se-mpereche
Și caută o lume să iasă-ntr-însa, veche. (Frunzele tale)*

Paradigma cărții - creației se intersectează cu cea a vegetalului, întrucât Arghezi se imaginează liric ca un copac - liant între generații, menit să amplifice, prin artă, semnificații profunde ale existenței sale. De aceea, deși este de multe ori cuprins de incertitudini majore, le consideră trecătoare și se raportează la ansamblul edificiului său artistic, imaginat ca un piersic, în textul *Frunze pierdute*:

*Foile tale, scrise, de hârtie,
Se rup și zboară, ca dintr-o livadă
Frunzele smulse-n vijelie,
Fără ca piersicul să și le vadă.*

Simbolistica paradigmatică a vegetalului se îmbină cu cea existențială a iubirii și cu cea a trecerii iremediabile a timpului, ca în textul *Osemințe pierdute*, în care, prin intermediul paralelismului sintactic, se accentuează antiteza dintre limitare și nelimitare, dintre perisabilitatea reprezentată de sentimentul uman și eternitatea vegetalului.

Reperetele temporale conduc către o semnificație generală thanatică a sentimentului uman (*ani, atunci, fântână, trecut, mormânt*) și la o anticipare a eternității din perspectivă vegetală (marcată explicit prin referința *de-a pururea*); pierderea iubirii echivalează cu distrugerea unei ordini originare, accentuând perisabilitatea sentimentului în raport cu existența milenară a arborelui, văzut ca *axis mundi*: *Voi creșteți toți de-a pururea în sus*.

Axa lumii este aflată în grija domnului grădinar, metaforă a sacrului profanizat, care însă nu are cunoștință despre perisabilitate, despre mormântul pregătit deja de individul cunoscător al morții încă din timpul vieții, dovedindu-se intuitiv într-o notă de naivitate a speranței; irelevanța mormântului în raport cu sacrul conferă un caracter derizoriu iubirii față de eternitatea grădinii, conferită de creatorul ei.

*Și mi-a răspuns că nu e în grădina lui
E-adevărat. Nu este mormântul nimănui.*

Simbolul arborelui arghezian își trage esența vitală din semnificația profundă a Arborelui cosmic aflat dincolo de viață și moarte, într-un spațiu privilegiat care se învecinează cu sacrul. Astfel, identificarea umanului cu acest copac, Pomul Cunoașterii din care s-au înfruptat cândva primii oameni, neluând în seamă interdicția Creaotrului, translatează sensurile perisabilității către veșnicie.

Arghezi, în ipostaza cea mai impresionantă a eului-copac din *Psalm III* [*Tare sunt singur, Doamne, și pieziș*], aspiră spre câștigarea sacrului prin sacrificiu de sine și penitență; acest psalm se află la confluența celor trei paradigme poetice axiale ale liricii argheziene, relevând, într-o tonalitate gravă, profundă, semnificația destinului uman de a se subordona menirii de creator al profanului tocmai pentru a câștiga protecția sacrului.

Semul vegetal se ramifică în sememe specifice (care devin lexeme, prin contextualizare), precum *copac, coajă, ramuri, frunziș, rădăcini*, și se identifică celui uman, în special, prin inducție metaforică (evidentă la nivelul sememelor *sunt, tânjesc, îndârjire, aștept, slujesc, mă muncesc, sânger*), dar și prin grefare (*Copac pribeag, uitat în câmpie, Nalt candelabru, strajă la hotare*).

Simbolul omului - copac prezintă determinări care îi sugerează condiția defavorizată, de părăsire și însingurare. Paradoxul copacului *pribeag* este utilizat de Arghezi și în textul

Întoarcerea la brazdă în care este utilizat lexemul sinonim *hoinar* atribuit, în mod surprinzător, lexemului *pom*: *Fusei un pom hoinar în toată lumea*. Celelalte determinări ale arborelui damnat, *singur*, *pieziș*, *uitat*, *cu fruct amar*, *țepos*, *aspru*, *prins*, reliefează, prin detalierea axată pe grefare metaforică, o coborâre a eului în inferioritatea condiției sale profane din care invocă un singur semn salvator al sacralului: *un pui de înger*.

Paradigma sacralului, aflată în opoziție coincidentă cu cea a profanului, se exprimă prin lexeme specifice: *stele*, *altare*, *focuri*, *sfinte*, *semnul*, *depărtarea* și prin simbolul *Doamne*, numind referința absentă căreia I se adresează întregul discurs.

Condiția copacului supus damnării de a se constitui, prin grefă metaforică, drept *nalt candelabru*, *stajă la hotare* enunță menirea artistului de a reprezenta estetic corespondența celor două planuri, menire similară cu a pomului aflat la confluența cerului cu pământul, având rădăcinile înfipte în solul fertil și finit al terestrului și ramurile îndreptate mereu către spațialitatea infinită, sacră. Semul comun al verticalității apropie cele două coordonate, opuse doar aparent.

Unicitatea omului - copac este conferită de condiția sa aparte față de alții asemenea lui, față de pomii cărora li se alătură determinările: *de rod*, *cu gustul bun*, care produc *nectare rozede dulceață* sau *aroma primei agurizi*; aceștia sunt privilegiați doar în aparență, în esență fiind însă condamnați perisabilității, pe când artistul care își arogă atributele copacului damnat se autodepășește prin căutare a sacralului pentru că este conștient că, la finalul *hotarului* său, va trece bariera thanatică spre ceea ce a constituit un idealul, spre Creatorul suprem. Melancolia eului defavorizat în planul profan își găsește compensația tocmai în căutare de sine și de Dumnezeu în vederea refacerii spirituale.

Iluzia abandonului, creată intenționat de cel care invocă pentru a provoca pe cel invocat, exprimată prin formularea *mi-este de ajuns*, completată adverbial prin lexemul *poate*, induce ideea că potențialul uman este nelimitat, iar instanța lirică este capabilă să îndure cu stoicism, în continuare, absența sacralului, cu toate că, pe măsură ce se derulează discursul liric, eul-copac este dominat de suferința resimțită organic care atinge apogeul în versul: *Și mă muncesc din rădăcini și sânge*, vers prin care se anulează trăsăturile distinctive ale omului și ale copacului, cei doi devenind un ansamblu indestructibil prin fuziune totală.

În concluzie, se poate afirma că structura limbajului poetic arghezian reprezintă sursa generării celor trei paradigme poetice contextualizate care, la rândul lor, se axează pe cele trei simboluri matriciale, *carte*, *divinitate*, *arbore*. Paradigma poetică programatică derivă determinări psiho-cognitive ale artistului pasionat de creație; la nivel simbolic, eul-creator se identifică arborelui ale cărui ramuri se ancorează în superioritatea planului sacru, teritoriu imaginar al unui Dumnezeu iubit și invocat prin cuvânt.

Acknowledgments

This work of Margareta ONOFREI was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/138963 - PERFORM, co-financed by the European Social Fund – Investing in People, within the Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013.

BIBLIOGRAPHY:

Artagea, Andreea M., *Tudor Arghezi. Victoria retoricii*, Craiova, Editura Aius Printed, 2009
 Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura EuroPress, 2008
 Blaga, Lucian, *Trilogia cunoașterii*, București, Editura Regală pentru Literatură și Artă, 1943

- Bontilă, Ruxanda, *Elemente de poetică generală. Către o poetică a (re)scrierii*, Galați, Editura Fundației Universitare Dunărea de Jos, 2010
- Dascălu, Crișu, *Poetikon*, București, Editura Ideea Europeană, 2007
- Dorcescu, Eugen, *Metafora poetică*, București, Editura Cartea Românească, 1975
- Dorcescu, Eugen, *Poetica non-imanenței*, Editura Semănătorul (editură online), 2008
- Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, București, Editura Humanitas, 1992
- Parpală, Emilia, *Poetica lui Tudor Arghezi. Modele semiotice și tipuri de text*, București, Editura Minerva, 1984
- Parpală, Emilia, *Introducere în stilistică*, Craiova, Editura Universitaria, 2006
- Nicolescu, Basarab, *Noi, particula și lumea*, Iași, Editura Junimea, 2002
- Nicolescu, Basarab, *Teoreme poetice*, Iași, Editura Junimea, 2007

THE PARADYGM OF CONFESSION IN THE POETRY OF ION HOREA

Cosmina Maria Mircea, PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The purpose of this study is to establish the relationships between the biographical I and the lyrical one in Ion Horea's poetry. The originality of speech as an act of communication with the world descends from the ability to transform his own life experience into an authentic speech, a nearly universal language used to retrieve himself, as a confirmation of individuality.

The poetical creation goes into the space of confession, used in Ion Horea's poetry associated with the metaphor – resentful memory. In this artistic endeavor, of the alchemical transformation of everything that is real, the empirical author either transcends the limits of historical context and the poetic ego becomes the „inner voice” of the creator, detached from the world and the surrounding reality, or simply looks for an impersonal voice, a way out of himself, outdoor exploration. In Ion Horea's poetry personal persona and fictional persona in the figure of the same poet and illumines a progression from a poetic explication of “doing” to one of “being.” A fictionalized persona might serve in Ion Horea's poetry to create a bridge between the idealized world of poetry and the reality. The impersonal text also requires a personal reader and the absence of a poetical creed permits the reader to encounter, in freedom, the artistic creation being offered without the individual person of the author. The imaginative act of re-presenting reality is the fundamental poetic act, and that its most perfect distillation in art is simply the ground toward which all other human activity tends. On the other hand, the poetic persona is for Ion Horea a confirmation of individuality; in this case, is more an affirmation of “myself”, rather than a literary device.

In this sense, Ion Horea's spiritual or poetic value depends in the first place on this “ego”-literality, crossing the poetical ages: Ion Horea is the author, the reality, is the lyrical voice, and the text. He picks up the reality and “poetify” her into infinity. Authenticity and simplicity confession embraces in his poetry a substance which forms the spiritual creed, the literary biography and the dimension of “village-idea”, outlined by Lucian Blaga.

Keywords: *inner voice, impersonal text, empirical, poetical creed, individuality*

Scopul acestui studiu este de a stabili relațiile dintre eul biografic și cel liric în poezia Ion Horea. Originalitatea discursului ca un act de comunicare cu lumea și cu sine descinde aici din abilitatea poetului de a transforma propria sa experiență de viață într-un discurs autentic, un limbaj aproape universal, utilizat pentru a se regăsi pe sine, ca o confirmare a individualității. Poezia însăși devine pentru Ion Horea o veritabilă *ars vivendi*, iar spațiul confesiunii lirice este asociat întotdeauna cu metafora amintirii.

În acest demers artistic, de transformare alchimică a tot ceea ce este real, autorul empiric, fie transcende limitele contextului istoric și eul poetic devine „vocea interioară” a creatorului, detașat de lume și realitatea înconjurătoare, sau pur și simplu caută o voce impersonală, o cale de ieșire din sine, de explorare a lumii exterioare. În poezia lui Ion Horea eul liric și cel figurat coexistă în ființa poetului și descriu un act construit progresiv de la explicația poetică a lui „a face”, la cea a lui „a fi”. Eul fictiv ar putea servi în poezia lui Ion Horea la crearea unui liant între lumea idealizată a poeziei și realitate. Textul impersonal necesită, de asemenea, un cititor subiectiv și lipsa unui crez poetic ar permite acestuia să se confrunte, în libertate, cu creația actului artistic, în absența autorului. Procesul imaginativ al reprezentării realității este actul poetic fundamental, iar distilarea ei în creație este scopul spre care orice altă activitate umană tinde. Pe de altă parte, eul poetic este pentru Ion Horea o

confirmare a individualității; în acest caz, este mai mult o afirmare a ”sinelui”, decât un construct artistic.

Poezia modernă se constituie ca poezie pură, autoreflexivă, caracterizată prin abandonarea eului empiric în favoarea unui eu liric impersonalizat. Comunicarea înlătură în acest sens emfaticizarea, introducând un nou concept, „eul liric” sau „eul poetic”, discursul poetic incluzându-se astfel în lirismul subiectiv. „Eul poetic” nu trebuie confundat însă cu „eul empiric”, adică biografic și nici cu „eul psihologic”, care aparține stării personale a autorului. Eul liric sau eul poetic desemnează individualitatea creatoare, o instanță ce mediază între autorul empiric și cititorul abstract, o individualitate plăsmuită, o „ființă de hârtie”, cum ar spune Roland Barthes, care nu se confundă cu biografia creatorului. Acesta din urmă este doar prototipul celui dintâi, care-l depășește în măsura în care poate transcende limitele contextului istoric, ale existenței concrete, și exprimă prin transfigurare artistică subiectivitatea primară a eului creator de legi universal valabile. În acest sens, potrivit lui W. Kayser, „Atunci când ni se povestește ceva este vorba despre epică, atunci când niște oameni costumați joacă o acțiune pe scenă este vorba de teatru, iar atunci când un „eu” resimte o stare și și-o exprimă este vorba despre lirică”.¹

Nicolae Manolescu susține importanța și rolul mărcilor lexico-gramaticale în procesul de actorializare a subiectului enunțiator, instanță distinctă de poetul însuși: „...poetul nu vorbește în numele său despre lume, ci recurge la magia unei persoane gramaticale care își posedă lumea neconfundabilă ...”². În orice demers literar se vor identifica următoarele tipuri de relații: autor concret (eu original, eu profund, eu biografic) – cititor concret; autor abstract (eu proiectat, eu perceput) – cititor abstract; eul liric (eul poetic, artistic). Eul care vorbește la persoana întâi este totdeauna prezent în cadrul lumii evocate prin discurs, afirmându-și – prin viziune, gesturi, atitudini – o individualitate definită, de unde și denumirea lui – individualizat (personalizat).

Potrivit acestor corespondențe, eul liric este „vocea interioară” a creatorului de poezie, „vocea” care exprimă gândurile și sentimentele poetului prin mărci gramaticale: pronume, adjective pronominale posesive și verbe la persoana I, fără a se confunda cu personalitatea reală a autorului. Pentru A. Mușina, eul poetic este „...o ficțiune, un construct, rezultatul unei anumite perspective asupra lumii, al unei anumite abordări, asumări a acesteia.”³ Lirica subiectivă este definită și lirică a eului și se exprimă la nivelul discursului caracterul confesiv al textului poetic. Eul liric apare în text în postura sa de locutor (de subiect vorbitor) și se exprimă prin intermediul mărcilor subiectivității. Convenția estetică a persoanei este esențială în textul liric, autorul formulând în expresie poetică sentimente și idei care au rolul de a desprinde persoana empirică și de a se constitui într-o nouă individualitate în text – voce lirică lăuntrică.

Dedublarea, scindarea, multiplicarea eului sunt modalități prin care poetul modernist alege să exprime imaginarul poetic al viziunii sale. Metamorfoza eului abstract are ca finalitate constituirea unei entități autonome, după cum susține Marin Mincu: „Poezia este emanația unei instanțe enunțatoare impersonale, având un obiect ce se află în exterior. Apoi, pe măsură ce are loc transformarea treptată a acestei instanțe transcendente într-un eu poetic

¹ Wolfgang Kayser, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*. Traducere și note de H. R. Radian, Cuvânt înainte de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1979, p. 469

² Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p.103

³ A. Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, Editura Cartier, 1997, p.136

autonom, aceasta capătă o conștiință de sine tot mai accentuată și își devine propriul obiect”⁴. Potrivit aceluiași autor, metamorfozele poeziei reprezintă metamorfozele eului poetic, iar în actul artistic „...important nu e că autorul poate inventa o multitudine de subiecți care, în enunțuri, să dețină funcția de eu, tu, el, noi, ci că unul și același subiect inventat (personaj, ipostază ori așa-numitul «eu liric») conține în sine – și nu numai față de alții ori față de lume – structura tripartită a pronumelui personal.”⁵ În acest proces, „...orice eu poetic propune o raportare precisă la real, intermediată de o anumită diacronie, de o anumită poetică (clasicistă, romantică, simbolistă, expresionistă, textualistă etc.) care impune organizarea discursului în codificări recognoscibile pentru un anumit tip de receptivitate, ce variază și ea în funcție de epocă.”⁶

Proiectându-se într-o colectivitate, eul are posibilitatea de a-și disimula atitudinile, trăirile personale, ceea ce conduce la estomparea individualității sale. Cu toate acestea, biografia literară a unui scriitor sau cartea vieții sale artistice se construiește după un model anterior după cum afirmă Ion Vlad: „o carte” sau viața care revenim, „...tindem să o depășim, iar lecturilor transcenderea ei înregistrează actul permanentei înnoiri a prin rememorarea celor anterioare. E un ceremonial și un act investit cu funcția esențială a celebrării cărții prin lecturi repetate, prin re-lecturile atât de admirabil invocate de Nichita Stănescu în *Cartea de recitare*. „A trebuit să vin a doua oară, pentru că prima oară, abia acum îmi dau seama că prima oară nu există niciodată”.⁷

În acest sens, valoarea spirituală sau poetică a lui Ion Horea depinde, în primul rând, de reprezentările literare ale acestui ”ego”, înregistrate de-a lungul vârstelor artistice: Ion Horea este autorul, realitatea, este vocea lirică, este însuși textul. El preia realitatea și o poetizează, proiectând-o în infinitul artistic. Autenticitatea și simplitatea mărturisirii atotcuprinzătoare o formează dimensiunea spirituală a „satului-idee” conturat de Lucian Blaga, îmbrățișând în poezia lui Ion Horea o substanță care formează crezul său spiritual, biografia literară.

Născut în inima Țării, la Petea de Câmpie, între Târgu – Mureș și Luduș, „între dealuri, sub o coastă lutoasă”, Ion Horea își construiește biografia literară din acest spațiu. Poetul se abandonează unei mitologii autohtone desprinse din spațiul mioritic, în perimetrul căruia ființa lui artistică este strâns legată de duhul casei părintești: „...sufletul casei, ca și sufletul omului: de aici începe totul.” Scriitor prolific, pentru care cele peste 25 de volume de poezie publicate nu sunt altceva decât avataruri ale biografiei sale literare conjugate cu propria-i viață, a parcurs prin arta scrisului șase decenii de activitate literară pusă neobosit în slujba poeziei, reușind să-și construiască o individualitate artistică din care transpar rimele inedite, registrul stilistic arhaic și regional, metafore și expresii directe, ritmuri clasice și moderne, arte poetice, sonete, rondeluri.

Cochetând o perioadă cu poezia simbolistă, pasionat cititor al lui Baudelaire, și cea hermetică, sau decelând osmoza între modernism și tradiționalism („*M-am apropiat de înțelegerea poeziei, a libertății și a modernității ei, așa cum o percepeau „cerchiștii” de la Sibiu.*”), poetul își construiește devenirea în perimetrul poeziei pure ce urmărește în permanență „reconstituirea unei biografii durabile sub semnul artei”. Întors mereu la obârșii, „un popas ca o rugăciune”, poetul se afirmă pe sine vlăstar al unui tărâm spiritual în mijlocul

⁴ Marin Mincu, *O panoramă critică asupra poeziei românești din secolul al XX-lea (de la Alexandru Macedonski la Cristian Popescu)*, Constanța, Pontica, 2007, p. 9

⁵ Alexandra Indrieș, *Polifonia persoanei*, Timișoara, Editura Facla, 1986, p. 8

⁶ Marin Mincu, *op. cit.*, p. 10

⁷ Apud Ion Vlad, *În labirintul lecturii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999, p.10

căruia ființa se recompune ciclic, într-un ritm etern al muzicii sferelor rustice, hrănit cu dorul și-nfrățit cu lutul sfânt. În primă instanță, „*Dincolo*” înseamnă pentru poet – „*tărâmul de pace și lumină sfântă*”, locul „*sub umbră de sălcii și răchiți*”, în care „*într-o altă viață*” (tinerețea - n.n.) „*cândva ai mai trecut*”, cu luntrea. Din acest univers nu s-a lăsat dezlădăcinat niciodată; prins mereu la hotarul dintre două lumi, poetul și le asumă pe amândouă: „*Hotarului asemenea, mi-e sufletul prea plin / De lumea vegetală, de păsări, de insecte, // [...] M-am ridicat alături de plopul foșnitor / Din umbra clătinată a sălcilor pletoase*” (Agreste, în vol. *Coloană în amiază*, 1961, p. 58)

Pentru Ion Horea, poezia referențială se naște din acest orizont „*unde-i drumul de țară-n amintiri / și sălciile-nclină făcliile subțiri*”, iar versul e expresia lirică a eului biografic, un „*foc aprins*” ce anunță „*o etapă, și alta și alta...*”. Ființa poetului de pe Mureș compune artistic și se compune din contopirea cu ființa eternă a spațiului câmpenesc. Topica afectivă a creațiilor sale („*Mi-e dor de țara transilvană*”, „*Despre-acele vacanțe cât aș vrea să insist, / dac-ar fi să mai fiu, dac-ar fi să mai fie*”) desemnează ceea ce numea Ștefan Augustin Doinaș „faptul biografic prin excelență: situația concretă în care se află omul, față de care reacționează în felul său personal, care lasă adesea urme adânci asupra configurației operei, deoarece se constituie în experiență structuratoare a personalității”.⁸ După cum mărturisește poetul Ion Horea în poezia „*Și când va fi*” (în vol. *Încă nu*), structura personalității sale lirice se fundamentează pe metafora reveriei „*Voi căuta pe unde-am umblat cândva și eu*” deși „*cuvintele mă latră*”, iar casa părintească și drumul ce duce spre Câmpie sunt pentru poetul octogenar – „*umbră pe drum ori pe cărare*”- „*duhuri duse*”. Inseparabile la Ion Horea, biografia și opera se deschid în cercuri, cărțile înseși devenind „*tiparele de temelie ale luminii de suflet care, fără odihnă, răsare și asfințește în orizontul țării*”.⁹

Poetul devine „*scribul fără glas*”, martorul unei lumi aflate în dărâmare și pe care a evocat-o cu nostalgie tocmai pentru a-i perpetua unicitatea: confrăți și prieteni, bostanii copti în vie, holdele ce dau în pârg. Toate acestea conferă poeziei lui Ion Horea unicitate și amploare. Originalitatea discursului ca act de comunicare cu lumea și cu sine descinde din capacitatea eului poetic de-a transforma propriu-i discurs în experiență trăită autentic la care participă întreaga lume, întrucât „*ceva se întâmplă atunci când cineva vorbește*”.¹⁰

Situat într-un spațiu sacru, al armoniilor primordiale, satul lui Ion Horea are „*liniile scrise-n drumuri, cercurile scrise-n roate*” și o tăcere de început de veac: „*câtă liniște e-n totul, câtă pace e în toate!*” (Ce liniște!, în vol. *Încă nu*, 1972). În acest orizont al geologiei morale, al tradiției devenite religie sau rațiune de a fi în lume, poetul Ion Horea pătrunde prin descriere și evocare, trăind în exaltare amintirea geografiei rurale transilvane sau elegiac, cu note de pastel și meditație: „*Se profilează dealuri în vălurie mută / Cum treci de Râpa Morii și-apuci pe vale-n sus. / Dintr-un chicui în altul parcă suind se mută / Câmpia transilvană în munții din Apus. / Se-ncinge Cheia Turzii și-ncet în nouri pier / Și toate pier în juru-i ca să rămână-n veci / În mărturia plânsă de om și de muiere / Acolo în hotarul prin care-ai vrut să treci.*”

Interesul față de universul interior, nedisimulat, dorința de a reflecta experiențe unice de viață, precum și preocuparea pentru descoperirea propriei individualități și, implicit, a umanității a determinat confidența literară care-și are seva în elementul biografic: „*Conștiința poetului se constituie și se afirmă ca un program existențial, în expresia artei, cu implicații*

⁸ Ștefan Augustin Doinaș, *Măștile adevărului poetic*, București, Cartea Românească, 1993, p. 306

⁹ Ion Horea, *Drumuri și fântâni*, București, Editura Eminescu, 1988, p. 47

¹⁰ Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, București, Editura Humanitas, 1995, p.95

sociale și filosofice”¹¹. În primul volum de versuri, omul și poetul Ion Horea se integrează în ființa acestei lumi rurale, un izvor nesecat de sensuri spirituale, pe care-l recompune nostalgic. Din acest orizont, vin în *rotire nesfârșită* semnele unei lumi mitice, desprinsă din context și intrată în istoria individuală a eului artistic. Acest univers se interiorizează și se constituie în orizont cu adevărat emblematic pentru individualitatea sa creatoare, odată cu cel de-al treilea volum *Umbra plopilor*. În cartea lui Ion Brad, intitulată *Dincoace de munți*, se regăsește viziunea poetului Ion Horea asupra acestui nou volum de versuri, cuprinsă într-o dedicație: „*Lui Ion Brad, această umbră tremurătoare de suflet și poate de poezie*”.

Dorulde orizontul legendar al satului natal se exprimă vizionar în poezia *Chemați - mă!*, poetul reiterând avatarurile unui prototip ancestral, reconstituind prin evocare și confesiune filiațiile acestei lumi: „*Bătrânii mei, când voi rămâne singur / și obosit voi aștepta și eu / în fața casei noastre înserarea / ca sputnicii ieșiți de după deal / să-și împletească firele de aur / în pânzele luminilor stelare / [...] ca să-mi aduc aminte cum veneam / acasă noaptea când eram copil / în carul plin cu fân culcat pe spate / și tata-mi arăta deasupra Cupa / și Rarițele strălucind și Toaca / și locul unde-avea mai către ziuă / să pâlpâie cu puii Găinușa. / [...] și-acel ecou mereu mă urmărește / de-atunci în toate drumurile mele.*” Adverbul de întărire susține ritualic ciclicitatea acestui univers „*întors din poveste*, adjectivul posesiv susține apartenența, iar formele verbale și pronominale de persoana I, *să-mi aduc aminte, mă, mele* etc. compun instanța autoreferențială deoarece, după cum afirmă Marin Mincu, „pentru poezia română din secolul al XX-lea (tradiționalistă, modernistă, avangardistă și experimentalistă), eul poetic tinde să devină instanța absolută a discursului, abolind orice mediere.”¹²

Creațiile din acest volum relevă tot atâtea variante ale confesiunii și ipostaze ale eului, asociate, în general, anotimpurilor. Poetul, atunci când se află în orizontul misterului arhaic al Vaideiului, ia act de sine ca ființă întregită de pământul ce-și întoarce prin rod „*fărămele de timp*”. Alteori, sinele stă sub zodia adverbului *parcă*, în fața prozaicului univers citadin pe care eul îl contemplă detașat, departe de a fi miracolul pe care-l închipuie în gând omul ruralului: „*Peste oraș vârtejuri se prăbușesc în gol / [...] Și parcă urși în turmă sunt duși pe străzi urlând. / [...] Și eu, stăpân acestui miracol și-așteptându-l, / Mă-ntorc din nou la drumul de sanie cu gândul.*” (Sentimentul iernii, în vol. *Umbra plopilor*, 1965, p. 81). În poezia *Mi s-a părut* poetul exprimă incertitudinea ființării printr-o interogație: „*Să fie mâine ziua în care m-am născut?*”, din care se relevă imaginea nenăscutului, increatului. Asemenea poetului Lucian Blaga în poezia *Mi-aștept amurgul*, Ion Horea așteaptă ritualic apunerea stelei sale exprimată mioritic „*Vârtejuri să mă poarte și să mă-ngroape-apoi / În liniștea prelungă ce stăruie-ntre noi*” sau contopirea până la identificare cu ritmurile elementare „*să mi se culce-n suflet, cu umbra plopul drept*”. În scopul de-a se reinventa spre a compune o nouă poetică și o nouă treaptă a biografiei sale literare, eul se destramă imaginar: se închipuie înstrăinat de suflet, eul își pierde dublul, pământul din care și-a desprins ființa poetică devine „*lut cleios*”. Pentru un construct nou, o identitate ideală este necesară cangrenarea eului material, decorporalizarea, exprimată printr-o comparație amplă în poezia *Înainte de luptă*: „*Suflarea însăși mi-o văd / desprinzându-se de buzele mele / ca negura toamnei dimineața / de pe Mureșul tulbure*”.

Poetul constată dramatic abolirea energiilor sale lăuntrice, aspect ce împiedică întoarcerea lumii din care face parte în „zăriștea cosmică”: „*Unde-s poveștile ce-ar putea să însemne / Urmele noastre de-atunci căutându-le? [...] De ele pădure de foc vă desparte, /*

¹¹ Ion Horea, *op.cit.*, p. 46

¹² Marin Mincu, *op. cit.*, p. 10

Gândule! Suflete!” Aspirația spre înalt și spre idealitate a poetului nu este doar a eului său interior, ci a unei întregi lumi care încearcă să se elibereze de durerea depărtării, prin extensia ei la dimensiunile întregului spațiu. Transcenderea lumii profane de realizează prin eros; prin reorganizarea verbului, timpul real se destramă și-l rescrie prin cuplu, ritualic, pe cel ideal, infinit: „Și vom călători odată / Pe unde n-am mai fost nicicând, / Cu umbra plopilor, ciudată, / Alunecând, alunecând...” (*Umbra plopilor*, în vol. omonim). Repetiția exprimată prin verbul la gerunziu exprimă o confidență în sensul prefacerii și rodirii perene a materiei și spiritului, natura asimilează reperele iubitei cu cele ale eului, iar gândul uman, printr-o operație a imaginației, se conjugă metaforic cu „*umbra plopilor*”.

Transcenderea sinelui se poate face prin creație, act prin care este surprinsă chintesenta existenței în diferitele sale ipostaze. Aici, în corpusul creației, eul poetic poate să-și pună toate măștile, poate să încerce toate modurile de existență, iar fiecare text poate să reflecte identitatea sa ascunsă. Visul de dragoste și cel de revelare a unei identități literare se constituie într-un limbaj universal pentru poetul care, așa cum susține Gaston Bachelard în *Poetica reveriei*, prelucrează materialul lingvistic pentru exprimarea logică a ideilor. Poetul Ion Horea devine „visător de reverie”, transformând teluricul și biograficul în „*nebănuite, stranii universuri*”.

În raport cu timpul universal, printr-un joc al dedublării, clipa îi construiește eului două „fețe”, chipuri mute care păstrează ambiguitatea identității – „*omul matur ori încă puștiu*”. Printr-o enumerație „*amintiri și patimi trecute, viitoare*” eul poetic exprimă în poezia *Hotar* răsfrângerile aceluiași individ în oglinda existenței. Cele două avataruri sunt definite metaforic „*înțoarșe imagini în fântână*”, realitate și iluzie exprimate prin corelativale „*pe cât de departe-s, pe - atâta-s de aproape*”. În acest sens, la Ion Horea nu e important „...că autorul poate inventa o multitudine de subiecți care, în enunțuri, să dețină funcția de eu, tu, el, noi, ci că unul și același subiect inventat (personaj, ipostază ori așa-numitul „eu liric”) conține în sine – și nu numai față de alții ori față de lume – structura tripartită a pronumelui personal”¹³

În replică, în volumul apărut la Editura Ardealul, *Scribul*, poezia *Epitaf* este înțeleasă mai mult ca o reverență morală a poetului octogenar în fața lectorului decât ca un document testamentar. Discursul poetic reflexiv plasează eul spiritual, care cunoaște eșecul „*mai mult învins*”, între corporalitate „*Am fost un ins / Din necuprins*” și imaterialitate „*Am fost cuvânt / Și nor și vânt*”, iar eul fizic, veșnicie în cartea mitică a lumii sau pasager – vremelnice trecător „*Și-acum sânt / Pământ, pământ*”. Într-unul dintre sonetele publicate în volumul *Cartea sonetelor*, Ion Horea leagă destinul eului biografic de „*un petec de hârtie*”, afirmându-și orgolios preocuparea pentru cizelarea versului, pentru efortul artistic susținut, asemenea lui Tudor Arghezi: „*În lungul șir de nopți și poticniri / Voi mai compune, poate, un opuscul, / Și-aștept să mă apropii de crepuscul / Același rob, aceleiași meniri*.” În „*atelierul*” poetului se armonizează complice elemente proprii actului artistic și ale banalului cotidian – „*foaia jumătate, pixul, / alături, ceașca, ceasul, cărți, mobilul*,” în speranța de a-i reda poetului individualitatea creatoare, temerar căutată. Însă, paradigmele formale ale operei, elementele regale ale naturii și artei, marele *Sfinx* egiptean, *Nilul*, nu-i favorizează poetului atingerea stării de grație „*Stau între cărți și parcă nimic nu-mi aparține*”. Pentru Paul Ricoeur, interpretarea prin simbol e subordonată oricărei „structuri de semnificație în care sensul direct, primar, literal desemnează, pe deasupra, un alt sens, indirect, secundar, figurat, ce nu poate fi sesizat decât prin mijlocirea celui dintâi.”¹⁴ „Semnificând, el se organizează în mod

¹³ Alexandra Indrieș. *Polifonia persoanei*. – Timișoara: Editura Facla, 1986, p. 8.

¹⁴ Paul Ricoeur, *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1986, p. 16

arheologic printre determinismele și înlănțuirile cauzale, este efect, simptom; dar, purtător de sens, el orientează către o escatologie la fel de inalienabilă ca și nuanțele ce-i sunt date prin întruparea lui într-un cuvânt, un obiect situat în spațiu și timp.”¹⁵

Situarea eului într-un complex de elemente cărora memoria afectivă le conferă o coerență supraindividuală, semnifică poziționarea între coerent și derizoriu, între „*Nimicul, totul, clipa bunăoară*”, „*Jumătate nebun, / Jumătate-nțelept*”. Reperul arhetipal al eului biografic este Petea, acest orizont peste care cade bruma deasă, această indistinție care păstrează totul nealterat: o dungă de pădure, coasta sură, pădurea de acăți. Lumea operei lui Ion Horea devine ea însăși o individualitate poetică prin particularizarea tuturor resurselor stilistice și prozodice oferite de limbaj, cu scopul producerii de efecte artistice și estetice: „În versurile lui Ion Horea se topește o poezie a peisajului transilvan, transcrisă uneori în tonalități de litanie, alteori în plastică evocatoare și exultantă. Indiferent de aceste două ipostaze, pe care versurile sale le exprimă cu egală vigoare, s-ar zice, poetul a rămas, de-a lungul întregii sale cariere poetice egal cu sine, interrogându-se patetic și evocând cu candoare, dar configurând în același timp o tonalitate lirică remarcabilă prin acuitate și construcție a viziunilor, prin muzicalitatea persuasivă dar și prin calitatea confesiunii –gir incontestabil al autenticității artistice.”¹⁶

Artele poetice ale lui Ion Horea străbat deceniile și sunt metafore ale vieții devenită poezie, căci viața ca dat al omului rămâne speranță „*doar ca un templu / de-azi pe mâine / s-o mai contemplu // Patimi, iubire / Trec în uitare / ca o plutire / peste altare.*” Comparativ, pentru Ion Horea, „viața, viața” sunt „realități” inseparabile: biografia e etalon al poetului care măsoară ceea ce a experimentat direct, iar lirica eului, prilej de introspecție. Semnificația cuvântului poetic de construiește prin apropiere sau distanțare de sensurile sale inițiale „*Si te-ntorci cu scrisul în clasele primare*”, „*Începi să te împiedici, cum cauți înainte, / de negura ce cade prea des între cuvinte*”. Poezia devine astfel vocea lirică a logosului, toposurilor, senzațiilor interiorizate, a retorismului prozodic, un atelier în care se stabilesc relațiile dintre crezul artistic al poetului și mijloacele artistice de expresie ale aceluiași eu.

BIBLIOGRAPHY:

Opera

Horea, Ion, *Drumuri și fântâni*, București, Editura Eminescu, 1988.

Horea, Ion, *Poezii*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.

Horea, Ion, *Scribul*, Târgu Mureș, Editura Ardealul, 2011.

Horea, Ion, *Umbra plopilor*, București, Editura pentru Literatură, 1965.

Referințe critice

Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*. Traducere de Luminița Brăileanu. Prefață de Mircea Martin, Pitești, Paralela 45, 2005.

Barilli, Renato, *Poetică și retorică*. Traducere de Niculina Benguș. Prefață și note de Vasile Florescu, București, Editura Univers, 1975.

Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Târgu-Mureș, Editura Universității "Petru Maior", 2011

Doinaș, Ștefan Augustin, *Măștile adevărului poetic*, București, Cartea Românească, 1993.

¹⁵ C.f. , Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999, p. 102.

¹⁶ Iulian Boldea, *De la modernism la postmodernism*, Târgu-Mureș, Editura Universității "Petru Maior", 2011, p.178

- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*. Prefață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1998.
- Indrieș, Alexandra. *Polifonia persoanei*, Timișoara, Editura Facla, 1986.
- Kayser, Wolfgang, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*. Traducere și note de H. R. Radian. Cuvânt înainte de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1979.
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987.
- Marin Mincu, *O panoramă critică asupra poeziei românești din secolul al XX-lea (de la Alexandru Macedonski la Cristian Popescu)*, Constanța, Pontica, 2007.
- Mușina, A., *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, Editura Cartier, 1997.
- Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, București, Editura Humanitas, 1986.
- Vlad, Ion, *În labirintul lecturii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.

RADU COSAȘU – STORIES FOR TAMING MY BELOVED, THE POETICS OF ORDINARY

Ecaterina-Kerstin Botezatu, PhD Student, University of Bucharest

Abstract: This essay is on Radu Cosașu's request of dissolving literary species, thereby surpassing the formal limits of writing. In his works, everything is as much poetry as it is narration, journalism or biography. In the volume „Stories for taming my beloved” (1978), consisting of thematically inhomogeneous poems, Radu Cosașu denounces his feelings and personal events and connects them to the realities of the world, thus searching for his own literary identity.

Keywords: *ars poetica, autofiction, confession, irony, Radu Cosașu*

Încercarea de a defini poetica unui autor care, cu orice ocazie, își mărturisește imperios dorința de a desființa genurile literare – și, prin urmare, de a depăși odată pentru totdeauna limitele formale ale scriiturii – este una dificilă, însă nu imposibilă. Răspunsul cel mai la îndemână și totodată cel care surprinde în cea mai bună măsură intenția estetică a autorului ar fi că, la Radu Cosașu, totul este poezie, în aceeași măsură în care totul este narațiune, jurnalism sau biografie, cum singur mărturisește: „Fericirea e să scrii/ poezii care sunt pure și simple articole de ziar,/ articole de ziar pe care le poți pune liniștit/ într-un roman. Mă simt un Eden, unde/ toate genurile sunt animale libere care se încrucișează,/ puind,/ și puii se risipesc în dimineți nocturne”¹. Sub influențele unui deziderat literar atât de categoric, s-ar părea că singura metodă prin care se poate realiza o așa-zisă clasificare pe genuri a operei lui Cosașu este una structurală și, în același timp, clișeizată și clasicizantă, în care diferența dintre epic și liric ar echivala, întâmplător, cu cea dintre proză și versificație. Dificultatea unei scindări între cele două categorii se datorează, în primul rând, necesității de a contextualiza scrierile respective. În peisajul literar al vremii o astfel de contopire a genurilor era îndrăzneată, de unde și tendința autorului de a-și justifica opțiunea estetică. Din păcate, expresivitatea prozei-poematice a lui Radu Cosașu nu a fost semnalată în epocă, nu a stârnit ecouri în rândul autorilor mai tineri, în ciuda caracterului vădit inovator. Citite astăzi, poemele cosașiene apar extrem de actuale și totodată incontestabil lirice, deoarece poezia s-a orientat, mai ales în ultimul timp, înspre această direcție epicizantă, în care „hibridizarea genurilor nu mai necesită scuze prealabile”². Așadar, cel puțin dintr-o perspectivă diacronică, granița dintre poetic și narativ este justificabilă.

În poemele cosașiene – în ciuda pretenției de uniformizare – există o anumită schimbare de registru, o frazare intuitiv lirică, care le îndepărtează de prozele aceluiasi scriitor, cu toate că la nivel tematic și stilistic se pot stabili numeroase simetrii. Deși militează pentru o omogenizare a genurilor literare, visând „ca între poemele, articolele și nuvelele sale să nu existe graniță”³, Radu Cosașu alege, în general, să își grupeze o parte dintre poeme în volume sau capitole distincte, accentuând involuntar „dezacordul” dintre epic și poetic pe care, de altfel, și-l refuză. Câteva fragmente lirice se pot identifica în volumele de proză

¹ Radu Cosașu, *Opere I. Maimuțele personale. Povești pentru a-mi împlânzi iubita. Alți doi ani pe un bloc de gheață*, editura Polirom, București, 2008, p. 252.

² Cosmin Ciotloș, *Delfinii personali*, în „România literară”, nr. 1/2009.

³ Radu Cosașu, *Opere I*, p. 261.

publicate anterior (cum este cazul pentru *Un august pe un bloc de gheață*, *Alți doi ani pe un bloc de gheață* și, la o scară mai redusă, *Maimuțele personale*), prin care Radu Cosașu își exersează talentul de „navigator” printre genuri literare. Vocația lirică și-o demonstrează însă, definitiv, în volumul de memorialistică-versificată *Povești pentru a-mi împlânzi iubita*, publicat în 1978.

Există o anumită dificultate în încercarea de a defini stilistic opera lui Radu Cosașu, care se încadrează, indiferent de genul literar sau de tematica abordată, în limitele autoficțiunii. Considerat, în genere, prozator, pentru numărul mare de texte în proză (dar nu neapărat și epice) publicate, Radu Cosașu se sustrage oricărei încercări de clasificare, rămânând consecvent doar propriului său stil. Subiectivitatea este cea care dă măsura operelor, în condițiile în care tot ceea ce scrie acest autor este trecut imperativ prin filtrul propriei percepții asupra lumii. Între *Supraviețuiri*, articole de ziar și poeme aproape că nu există diferențe în ceea ce privește perspectiva (lirico-)narativă. Eul auctorial își autodenunță, orgolios, rolul de povestitor și, pe alocuri, de plăsmuitor al vieții (căci, până la urmă, granița dintre veridic și ficțional este relativă). De aceea poate părea paradoxală dedublarea total nespecifică a autorului din eseu „Genuflexiune”, prin care deschide volumul *Povești pentru a-mi împlânzi iubita*: „De-a lungul acestei călătorii spre continentul tău nu-ți voi citi nimic care să te tulbure, nici un roman, nici un sonet, încerc să mă lepăd de mine, de noi, de pornirile mele, zic că-s vindecat, acceptând schimbarea de climă, de mediu, de igloo, de glas, de pervaz, de haz, poate vei aprecia efortul meu de-a fi inconsecvent, de a mă părași, pentru a fi cu tine pe acest pachet, (...) ce-mi poți cere mai mult decât să uit de mine și de mecanismele mele?”⁴ Totul nu este însă decât un artificiu stilistic, o aparentă încercare de obiectivizare a discursului, „imperceptibil jurământ la capătul căruia sînt ferm decis să nu mă întorc la mine însumi”, căci poemele care urmează acestui manifest sunt, indubitabil, orientate înspre sine.

La nivel discursiv, *Povești pentru a-mi împlânzi iubita* constă într-o suită de poeme neomogene tematic, adresate unei iubite alături de care pornește într-o călătorie imaginară, și prin care poetul își satisface nevoia de a-și autodenunța propriile sentimente, precum și evenimente personale (sau nu) pe care le aliniază unui timp interior, într-un elan confesiv ce contravine promisiunii de „anulare” a sinelui enunțate în eseu de început. Discursul este orientat în special înspre experiențe personale puse în legătură cu nenumărate cugetări poetice asupra literaturii, muzicii, cinematografului (teme majore în creația cosașiană), procedeul literar care îl determina pe Dan C. Mihăilescu să reflecteze asupra scrierilor lui Cosașu: „Viața ca biografie, viața ca bibliografie?”⁵, fără a putea discerne între cele două posibilități. Într-adevăr, Radu Cosașu este, în cele din urmă, un „citatoman”, cum singur recunoaște, care își trăiește viața (și și-o scrie, mai apoi) într-un indisolubil racord la culturalitate.

În ceea ce privește stilul lui Radu Cosașu, multe dintre particularitățile acestuia sunt enunțate chiar de către autor, fie în interviuri, fie în diverse „note” justificative, fie în interiorul operelor sale, multe dintre acestea dovedindu-se a fi fragmente literare autoreferențiale. Referindu-se la coocurența tragicului și a comicului în cadrul aceluiași operă literare, Cosașu mărturisea: „Stilistic vorbind, trăiesc într-un oximoron. Pentru mine a devenit

⁴ Radu Cosașu, *Opere I*, p. 215-216.

⁵ Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceaușism. I Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, 2004, apud. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1114.

din ce în ce mai obsedantă această figură de stil. Mă simt bine în formula asta de a trăi”⁶. Având capacitatea de a ilustra drame profunde ale vieții cu un umor caustic desăvârșit, Cosașu se apropie, la nivel stilistic, de Ion Luca Caragiale, înaintașul literar față de care se simte legat printr-o afecțiune filială, autorul *Supraviețuirilor* fiind un demn continuator al acestuia în ceea ce privește capacitatea de transcriere textuală a societății și de a reda portrete. „Descendența filială [față de Caragiale] poate fi descoperită nu doar în interesul pentru cotidian și «fleac» ori în simțul umorului (mult mai codificat însă, trecut nu o dată prin filtre livrești), ci și – mai ales – în acuitatea nevrotică a celui caragialean *simț enorm și văz monstruos*”⁷, deoarece Cosașu știe să descopere, în faptul divers, substratul tragic al angoasei individuale. Iată, de exemplu, poemul *Hai să ne jucăm*, în care o știre cu un pronunțat caracter comic (o doamnă de la Daytone Beach receptează involuntar mesaje radio din cauza plombelor dentare și a aurului din coroanele dentare) se încheie printr-un memento funest al ororilor fascismului: „Valurile sunt bune conducătoare de cuvinte ./ Telegrafiază-i că în’ 39, în Viena/ ocupată de hitleriști, societatea de gaze/ a anulat numeroase contracte cu abonații:/ sinuciderile consumau prea mult gaz./ Mă duc între timp să-ți aduc din cabină/ un măr./ Și două surori ale lui Kafka , în ’39,/ au murit deportate de naziști într-un lagăr/ din încrângătura coloniilor penitenciare.”⁸ Memoria cosașiană împrumută modelul narativ proustian, construind uriașe rețele formate din astfel de corelații suprinzătoare.

Scriitorul își mărturisește în creațiile sale, poetice sau narrative, preferința pentru anumite personalități literare care au ajuns, inevitabil, să îi influențeze stilul. Figurile acestora sunt reconstruite fragmentar în scrierile lui Cosașu, care nu poate interpreta această „supremă subversivitate care a fost întotdeauna viața”⁹ fără a o raporta, inevitabil, la livresc. Astfel, alături de Caragiale, Babel, Dostoievski sau Balzac se remarcă o altă influență literară majoră care își pune amprenta asupra scriiturii lui Radu Cosașu, și anume Geo Bogza, reprezentativ prin jurnalistică și lirică sa de dinaintea războiului, căruia autorul îi rezervă pagini întregi (majoritar omagiale). De la Geo Bogza coboară pasiunea pentru adjectiv, metaforă concentrată ce desemnează un stil narativ-descriptiv, concentrat pe puterea de semnificație a cuvintelor: „Sighișoara are un cer inventat de Mozart,/ case cu flaute, într-o zi am auzit un clavecin dintr-o/ casă, sus, lângă cimitir, pe o rână, întins pe iarbă”¹⁰. Nenumărate sunt poemele în care „cuvintele potrivite” sunt căutate și adunate de conștiinciosul colecționar, asemenea decupajelor din jurnale: „Eu nu mă învrednicesc decât să strâng libelule din ziare și adjectivele obiectelor. Atâta sunt”¹¹. Împreunarea cuvintelor-animale devine obsesie și gest primordial, din care se naște o întreagă lume, pe care poetul simte nevoia să îl împărtășească: „de câte ori pohtești Balzac, eu lucrez liniștit,/ inflexibil convins că povestea nu poate pieri, și/ dacă poveștile nu pier nu pierim nici noi,/ nici tremurul cu/ care adjectivul, în noaptea nopților, se apropie tiptil,/ ca în lumea celor care nu cuvântă, pe sub crengi,/ de substantiv, mirosindu-l senzual, fornăind/ ca un cal, e un mister pe care-l tot tatonez și-ți/ tot promit că ți-l voi lumina odată, cum se/ apropie, se mângâie și se iubesc un adjectiv/ potrivit adânc cu un substantiv”¹². Pe de altă parte, nepotrivirea cuvintelor este prilej de insomnie, creatoare de

⁶ Svetlana Cârsteian, „Sînt pentru ceea ce se numește, de la Mozart încoace, drama giocosa”. *Interviu cu Radu Cosașu (II)* în „Observator cultural”, nr. 67, iunie 2001.

⁷ Sanda Cordoș, *Entuziasm și „doloradiografii”* în Radu Cosașu, *Opere I*, p. 17.

⁸ Radu Cosașu, *Opere I*, p. 221.

⁹ *Ibidem.*, p. 260.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 345.

¹¹ *Ibidem.*, p. 227.

¹² *Ibidem.*, p. 271.

haos și de nevroză: „constat câte/ cuvinte n-am împerecheat,/ câtor adjective și substantive/ nu le-am dat pat și nici curat/ cearșaf, pe câte le-am izgonit/ sau nu le-am dat voie să se/ iubească și ele, ca oamenii,/ ca vitele, ca insectele, ca pâraiele,/ câtor adverbe nu le-am permis/ să privească și ele spre un verb/ mai ațățător, mai rebel, mai vesel./ (...) mă uit, din ce în ce mai/ avar și mai pergamentos, în ochii/ atâtor verbe pe care nu le-am lăsat/ să se lege și ele de câte o fată pe/ stradă, crescându-le pudic ca exact/ taică-meu cu mine, niciodată/ cutezând să discut cu ele, între/ patru ochi, despre viața senzuală a/ unui tranzitiv, despre nevoile/ obscure ale unui predicat.”¹³ Între cuvinte și viață se formează lanțuri trainice, căci cuvântul este, în cele din urmă, cel care creează biografia; cuvântul este, în poematica lui Cosașu, ființă vie, care simte și palpită asemenea celorlalte personaje coborâte din biografia autorului sau din paginile ziarelor.

În interviul acordat Svetlanei Cârsteian, Radu Cosașu subliniază calitățile pe care trebuie să le întrunească un prozator: „Fără feminitate, un prozator nu prea există. Două lucruri trebuie să aibă un prozator robust în textele sale: măcar o pagină de umor și o feminitate, fie ea și secretă, pe care s-o poți percepe”¹⁴. Am putea completa că, pe lângă acesta, tragicul este și el o categorie ce nu trebuie să lipsească din creațiile unui prozator. La Cosașu, drama și comedia izvorăsc deopotrivă din descrierea cotidianului, din fapte mărunte și din istorii memorabile. Umanul este cel care dă măsura tuturor scrierilor sale, iar feminitatea, pe care el o echivalează cu vulnerabilitatea (și nu cu literatura feminină, pentru care ar fi necesară o altă discuție) este în cele din urmă o formă a umanului. Mai mult, Cosașu vorbește despre o vulnerabilitate „a vremurilor pe care le trăim”, așadar orientează actul creator înspre cotidian. Și cum de multe ori prezentul poate fi deziluzionant, mai ales când îi aparține unui peisaj politic sinistru, autorul găsește o cale nu neapărat de a-l cosmetiza, cât de a-l face mai accesibil: prin ironie, și ea la rândul ei o modalitate a comicului, așadar orientată înspre uman. Din această obsesie a cotidianului, a știrii mărunte, din dorința de a cunoaște și de a-și asuma fapte petrecute în toate colțurile lumii ca pe niște experiențe autobiografice se naște și tendința de a decodifica umanul în toate formele sale. Tema centrală a scrierilor sale o constituie umanul și, mai presus de orice, *fapta* umană: „Sartrian, Radu Cosașu crede că important nu e atât ce face istoria din om, cât mai ales ceea ce omul face din ceea ce istoria a făcut din el”¹⁵.

Un poem întreg din *Povești pentru a-mi împlânzi iubita*, intitulat *Îmi apăr durerile*, îi este dedicat ironiei, categorie estetică ce se instaurează, de altfel, ca un punct de referință pentru stilul scrierilor lui Radu Cosașu: „Îmi apăr durerile, neputințele, ascunzându-le – precum/ comorile – în pivnițele unor grele cetăți feudale./ Sus, pe metereze, trimit arcașii bătrâni ai câtorva ironii, pentru veghea de/ fiecare noapte”. Dar arcașii ironiei sunt bătrâni și bolnavi, cardiaci din cauza spaimelor și miopi, incapabili să apere „blocul de gheață” în care poetul își refugiază, temător, pornirile lăuntrice – și cum altfel ar putea fi ironiile, puse în fața unei nemiloase istorii? „Eu cobor în pivnița comorilor mele./ Durerea e uscată, rece, întreagă, nealterată de timp./ Neptințele – proaspete./ Inventariindu-le, la lumina unor torțe livrești,/ aud cum sus, sub primele stele ale nopții,/ arcașii îmi cad de pe creneluri – / la primul tropot dușman din depărtare/ (vibrând până aici, în adâncul pământului),/ la primul sunet al cornului/ care cântă într-o aripă a Cetății”¹⁶.

¹³ Radu Cosașu, *Sonatine. Portrete, schițe, tragedii*, editura Cartea Românească, București, 1987, p. 145.

¹⁴ Svetlana Cârsteian, *op. cit.*

¹⁵ C. Stănescu, *O lume fără lacrimi*, în Radu Cosașu, *Opere II. O viață cu Stan și Bran. Sonatine*, editura Polirom, București, 2009, p. 13

¹⁶ Radu Cosașu, *Opere I*, p. 306-307.

La nivel stilistic, poemele lui Radu Cossașu aduc o prospețime vitală, demonstrând că sunt o operă rezistentă, ce încă își mai găsește o corespondență în realitatea actuală, Paul Cernat anticipând că prin „farmecul stilistic, firescul și rafinamentul narativ, frivolitatea *giocosa*, ironia tandră, spirituală și simțul acut al umanului vor supraviețui mult și bine, însuflețite de bagheta inteligenței unui artist fascinat de «viața frazei»”¹⁷. Fără să fi făcut parte din generația poezilor optzeciști, ce au inovat peisajul literar românesc, Radu Cossașu se apropie de discursul liric al acestora, creând o operă literară cu puternice accente postmoderne, fără a-și asuma însă apartenența la vreun curent literar al epocii.

Fie că sunt redactate sub forma articolelor de ziar, fie sub forma poemelor cu vers alb, realitățile cotidiene sunt cele care conferă substanță epică scrierilor acestui autor. Cu *Povești pentru a-mi împlânzi iubita*, tema principală a volumului se anunță a fi cea a iubirii. Fără a o nominaliza pe cea alături de care pornește într-o călătorie „departe de sine” și căreia îi adresează aceste poeme, Cossașu imaginează un univers poetic în care, surprinzător, nu dragostea este motorul care unește scrierile, cum anunță titlul, ci întâmplarea. Printr-un monolog cu tendințe diaristice, adresat nu atât iubitei invocate, cât sinelui poetic, autorul demarează o lungă acțiune de „împlânzire” a realității, printr-o supralicitare a mesajului.

Radu Cossașu transformă gesturi și imagini punctuale în povești nu neapărat „cu tâlc” (deși există o anumită duplicitate în textele cossașiene), cât mai ales în povești ce se cer spuse, suficiente prin ele însele. Iubita căreia îi sunt adresate este mai mult un receptor privilegiat pentru care poetul – colportor al întâmplărilor lumii – deschide nenumărate ferestre epico-lirice înspre viață. Sentimentul erotic este, de cele mai multe ori, doar un prilej egocentric de destăinuire a unor constatări personale: „Mă întrebi – aici, pe punte, la lumina soarelui - / dacă mai pot să fiu fericit după ce m -am îndrăgostit / de tine. Ți-am dat scrisorile lui Stedhal către / Pauline și văd că ți -au făcut rău. Gândești în termeni / fundamentali, te rostești în cuvinte mari și făr’ de rușine / precum tânărul care-i scria surorii că a trăit o noapte / zguduitoare. Noi nu mai scriem așa. Nu mai îndrăznim / să numim o noapte zguduitoare – o noapte zguduitoare. / Dar mai pot fi fericit, cu tine, pe punte”¹⁸. Iubirea este, uneori, cea care naște poezia („Cum să mă duc de lângă tine dacă tocmai dragostea ta mă face / să mă povestesc și să găsesc cuvintele acestei întâmplări”¹⁹) sau dimpotrivă, cea care o înfrânează („Mă distrugi, dac-aș muri n-ai veni să mă vezi – / așa urlu și te zbați în numele unei demnități prea / abstracte pentru a nu simți că sub această bucată de / hârtie s-a ascuns o firmitură de pâine care-mi rupe / vârful creionului”²⁰). Iubirea este livrescă, artificială, pentru că se naște din livresc: „Ca să farmec odată o femeie, am dus-o la un meci / de rugby. Ne-am despărțit repede, cast și demn. Ca să mă / împac cu alta, i-am citit o noapte întreagă *Nasul* / lui Gogol. Într-atât mă inhiba amintirea lecturii lui / Raicu, de pe vremuri, încât ceea ce i-am citit a tras-o la / un somn bun pe-un colț de pernă, lângă umărul meu. Să / citești la trei dimineața *Nasul*, singur, cu glas tare, / ca o sfidare a somnului iubitei, e o situație din / *Jurnalul unui nebun* pe care mi-am asumat-o, fără urât, / jghiab căzut la margine de preerie”²¹. Din când în când asistăm la scurte pasaje în care conflictul conjugal devine o bătălie intelectuală cu accente de invectivă („Minima-ți cultură cinematografică! / Stupidu-ți bun-simț cu care vrei să mă dobori! / Crâncena-ți rezistență la toate demonstrațiile mele / că Stan și Bran sunt geniali – „sunt niște proști”, eu / urlu, / vreau să-

¹⁷ Paul Cernat, „Eu, trestia”. *Autoficțiuni vintage despre cauze pierdute*, în Radu Cossașu, *Opere IV. Supraviețuirile. 1. Rămășițele mic-burgheze. 2. Armata mea de cavalerie*, editura Polirom, București, 2011, p. 9.

¹⁸ Radu Cossașu, *Opere I*, p. 251.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 292.

²⁰ *Ibidem.*, p. 308.

²¹ *Ibidem.*, p. 273.

ți sucesc gâtul și-atunci, veselă, îmi spui/ lugubru:/ De ce dai importanță tuturor cuvintelor mele?") iar iubita, insensibilă la asemenea subtilități culturale, este expulzată, într-o exasperare comică, din universul înalt al artelor într-unul casnic, voit ofensator: „Știi tu cine-s agențiile de presă, pământul al cotidianului/ orb?/ Dă-mi un chibrit – portăreasă a cartezianismului rupestru! – / să-ți arunc în aer bucătăria, dă-mi un chibrit,/ nu te teme,/ ea va sări în aer, dar nu se va clinti nici un ibric”²².

Se remarcă, în *Povești pentru a-mi împlânzi iubita*, o obsesie a războiului, marcată anterior în volumele de articole – în definitiv, este vorba nu de o obsesie cosașiană, cât de una a secolului, pe care acesta îl zugrăvește în scrierile sale. Un poem surprinde, cu o ironie amară, finalul Jocurilor Paraolimpice postbelice, ai căror concurenți sunt foștii combatanți din cel de-al doilea război mondial: „Dezmembrații căpătaseră coerență, dezarmații – delirul/ victoriei benigne, fără de măcel - și, ascultând imnul național,/ fiecare îndrepta către cerul său o șoaptă de mulțumire/ și pe urmă mulțimea fratelui său fără de al cărui glonte,/ fără de a cărui pușcă, fără de al cărui tun, tanc și avion,/ fără de a cărui cooperare, el nu ar fi ajuns medaliat/ al jocurilor Olimpice pentru handicapării fizici”²³. Domnul și doamna Carballo descoperă în grădina lor, sub răsăturile de salate, cincizeci de grenade rămase acolo, în așteptare, din primul război mondial. Conform unei lucrări de 34 de pagini („cât are Kir Ianulea”) realizată e un student din Princetown ar fi nevoie de patru luni (timp insuficient pentru conceperea unei singure nuvele) pentru construirea unei bombe atomice – remarcabilă această cronologie ce are ca unitate de măsură deopotrivă pagina de literatură și puterea atomului.

Se poate vorbi, în cazul lui Radu Cosașu, despre un număr destul de mare de creații ce ar putea constitui adevărate arte poetice, risipite în aproape toate operele cosașiene. Selecția anumitor poeme în această direcție este una dificilă, în condițiile în care autorul își deconstruiește spontan textele, în încercarea de a se justifica pe sine și de a-și identifica un „grad zero” al scriiturii. În nenumărate fragmente se pot identifica, *in nuce*, puncte de pornire ale unei mărturii literare. Se cuvine totuși să insistăm asupra câtorva creații în care tematica este dată integral de această deconspirare a mecanismelor literare.

Două creații cosașiene reiau această temă, a mărturisirilor literare, în volumul *Povești pentru a-mi împlânzi iubita*. Una dintre ele este reprezentată de poemul *Doar într-o lungă nuvelă*²⁴, în care este relatată o întâlnire cu Tudor Vianu, întâlnire ce avea să marcheze traseul literar al autorului. Determinat să urmeze indicațiile partidului și să intre în armată, tânărul de atunci se trezește într-un impas în momentul în care, la examenul de literatură universală, îi creează o puternică impresie criticului (și profesorului) Tudor Vianu, care îi recomandă să își continue studiile, înspre o carieră literară. Momentul este hotărâtor, pentru că acest impuls accentuează o contradicție deja existentă: „eram mândru, dar/ și pornit împotriva-i, că mă abate de pe drumul meu,/ aruncându-mă între noi îndoieli și alte stânci” – aluzie la *Ulise între Scylla și Caribda*, subiectul de examen a cărui rezolvare îl consacrase în ochii profesorului, pe de o parte, și la situația politică circumspectă în care se afla tânărul utecist cu ascendențe burgheze, pe de altă parte. Această scenă este relatată mai pe larg în *Supraviețuiri*, unde autorul povestește cum este nevoit să plece în armată (după ce anterior lucrase ca frezor într-o uzină!) cu scopul de a-și spăla „vina” de a aparține unei familii mic-burgheze. Dorința de a pleca în armată, fără a ține cont de studiile universitare, apare ca o revoltă și totodată ca o penitență. Finalul poemului, redat din perspectiva adultă a studentului devenit între timp

²² *Ibidem.*, p. 294.

²³ *Ibidem.*, p. 230.

²⁴ Radu Cosașu, *Opere I*, p. 261.

scriitor, sugerează o soluționare a dilemei adolescente, o împăcare cu propriul eu: „Azi aflu/ dintr-un prospect turistic că Scylla e un loc superb al/ Calabriei, nepoluat, cu o plajă divină, cu un cer unic,/ cu o mare limpede cum nu există nici la Capri,/ că tot ce a inventat Homer cu privire la un/ monstru cu șase capete și douăsprezece labe, ascuns pe/ acolo, e o legendă fără reazim, fără fond - și pun/ banda de magnetofon pe care am înregistrat *Venere și Madonă* recitată – ca nimeni altul – de Tudor Vianu”, semn că salvarea a venit, în cele din urmă, din măiestria scrisului, așa cum anticipase odinioară criticul.

Cel de-al doilea poem din *Povești pentru a-mi împlânzi iubita* amintit în această direcție este cel semnificativ intitulat *A nu ști ce-i debutul*²⁵, rememorare necruțătoare a trecutului în care poetul își reproșează vina unei „inconștiențe criminale” privind menirea literaturii: „rotativa trăgea ziarul/ în care-mi apărea prima oară pe lume numele, iar eu mâncam,/ în pasaj, orez cu lapte peste care cerusem să mi se pună/ și puțin sirop de zmeură. Eram de-o inconștiență criminală,/ tot ce-am scris a purtat pecetea acestui păcat, a siropului/ care a înlocuit sângele cu care trebuie să înroșești,/ într-un pact pe viață, hârtia cea sfântă, plaja unde răsari”. La prima vedere ar fi de imputat, ce-i drept, un anumit militantism literar, artificial prin tonul voit patetic și sentențios. Contextualizând, observăm totuși că imputarea se adresează primelor scrieri ale autorului, redactate în conformitate cu cerințele partidului, de unde și promisiunea unei schimbări de registru, auto-denumit ironic împotriva propriului eu: „Voi debuta din nou, reinventându-mi un nume, o evoluție,/ o cutie poștală, în nici un caz un stil. Nu mă voi prefăce,/ nu mă voi renega, nu am sânge pentru asemenea/ hemoragii.” Cossașu se afirmă astfel ca unul dintre autorii care și-au asumat debutul ideologic, practicând în operele de maturitate un autodenunț ironic, ridiculizându-și candid propriul entuziasm tinerească, fără însă a și-l renega, Sanda Cordoș observând că autorul a reușit, într-adevăr, „să se reinventeze, să aibă o nouă biografie de scriitor și, odată cu ea, o altă, foarte bună situație valorică, tocmai entru că nu o ascunde, ci o exhibă pe cea anterioară”²⁶. Poemul se impune așadar, ca o ultimă artă poetică, mărturie scripturală a momentului în care Radu Cossașu a devenit scriitorul care este astăzi.

Poemele lui Radu Cossașu se înscriu, așadar, în categoria operelor literare care se spun pe sine, care se auto-denumă, în încercarea salvatoare de a recrea o lume nouă, o identitate literară nouă. Arte poetice sau reprezentări miniaturale ale lumii, ele reușesc, dincolo de sensibilitatea poetică, să demonstreze forța creatoare a unui autor pentru care biografia a devenit, în cele din urmă, „autoficțiune”, prin subiectivizarea voalată a realităților pe care acesta a continuat și continuă să le deconspire.

BIBLIOGRAPHY:

- Cârstean, Svetlana, *”Sînt pentru ceea ce se numește, de la Mozart încoace, drama giocosa”*. *Interviu cu Radu Cossașu (I)* în „Observator cultural”, nr. 66, mai 2001.
- Cârstean, Svetlana, *”Sînt pentru ceea ce se numește, de la Mozart încoace, drama giocosa”*. *Interviu cu Radu Cossașu (II)* în „Observator cultural”, nr. 67, iunie 2001.
- Cernat, Paul, *”Eu, trestia”. Autoficțiuni vintage despre cauze pierdute*, în Radu Cossașu, *Opere IV. Supraviețuirile. 1. Rămășițele mic-burgheze. 2. Armata mea de cavalerie*, editura Polirom, București, 2011.
- Ciotloș, Cosmin, *Delfinii personali*, în „România literară”, nr. 1/2009.

²⁵ *Ibidem.*, p. 281.

²⁶ Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 18.

Cordoș, Sanda, *Entuziasm și „doloradiografii” în Radu Cosașu, Opere I. Maimuțele personale. Povești pentru a-mi îmblânzi iubita. Alți doi ani pe un bloc de gheață*, editura Polirom, București, 2008.

Cosașu, Radu, *Opere I. Maimuțele personale. Povești pentru a-mi îmblânzi iubita. Alți doi ani pe un bloc de gheață*, editura Polirom, București, 2008.

Cosașu, Radu, *Sonatine. Portrete, schițe, tragedii*, editura Cartea Românească, București, 1987.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

Podoabă, Virgil, *Radu Cosașu. Experiențele revelatoare și scrisul*, în revista „Vatra”, nr. 8/2007.

Stănescu, C., *O lume fără lacrimi în Radu Cosașu, Opere II. O viață cu Stan și Bran. Sonatine*, editura Polirom, București, 2009.

Teodorescu, Cristian, *Istoria lăuntrică a românilor din anii cenușii scrisă și adnotată de Radu Cosașu*, articol publicat în Vox publica: <http://voxpathlica.realitatea.net/freestyle/istoria-lăuntrică-a-romanilor-din-anii-cenușii-scrisa-si-adnotata-de-radu-cosasu-6076.html>

THE COMMUNIST MOLOCH: COMMUNITY AS DIALOGIC DYSTOPIA IN MIRCEA NEDELCIU'S FICTION

Ramona Hărșan, Postdoctoral Research Fellow, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: The paper focuses on the impact of the Western "Sixties" Counterculture on the dystopian representations of community and group identities in Mircea Nedelciu's fiction, since the Romanian writer frequently uses covert intercultural dialogue as one of his most prominent de-ideologising fictional strategies. His stories and novels actually displace and (re)contextualise the counter-cultural symbolic discourse, the value system and the moral code(s) of the Western "Sixties", strategically adapting them to the Romanian totalitarian context of the 1980s. Nedelciu's fictional reconstruction of the dystopian nature of reality is thus essentially built on a particular type of inter-cultural dialogue: one which replaces the impossible (forbidden) exchanges between different Central cultural paradigms with a secret „traffic” between marginal subcultures (or counter-cultures). The cultural identity of the social group (especially its moral dimension and implied value system) thus goes beyond local/ national/ regional definition and becomes the result of a dialogic, globalised socio-cultural enterprise. Nedelciu's viewpoint on community and its possible, plural identity configuration(s) thus corresponds to such theories as those regarding the "imagined" (and therefore socially re-configurable) nature of communautary identities, the idea of intercultural discourse as bearer of *différance* and the theories related to "moral identity" as negotiable, responsible construction, while simultaneously illustrating the essential role of intercultural dialogue in the process of group identity construction in a globalised world.

Keywords: *dystopia, identity, communism, community, "Sixties" Counterculture*

Romanian writer of the 1980s Mircea Nedelciu frequently uses covert intercultural dialogue as a prominent de-ideologising fictional strategy – or as alternative ideological background. Apparently, the particular symbolic political imagery he recurrently uses in this process can be traced back to that of the Western "Sixties" Counterculture and the related imaginary representations it encompasses¹. Quite rightly, researchers like Caius Dobrescu speak of an (in a sense) downright (i.e. visible/ legible) "counter-cultural" intention with the entire generation of "1980s" Romanian writers Nedelciu belongs to, an urge to propose a literarily expressed "radical criticism of their culture"² going against the "establishment" of totalitarian, rigid cultural models like those imposed by Ceaușescu's regime. This subversive purpose of literature as (counter-)cultural action is also confirmed several times by various statements made by Nedelciu himself before and after 1990. For instance, the (covert) "translation" of Adorno's theoretical standpoint on the essentially emancipatory function of literature is easily recognizable behind the idea of the "anthropogenetic" role of fiction (courageously) outlined by Nedelciu in 1988 as follows:

"[...] the action of writing is a type of anthropogenesis. The purpose of writing would be the transformation of man, the techniques and methods through which the reader can be actually engaged in the work of art. I am not at all sorry for having «researched» the subject. I found

¹ I am especially referring to the key anti-establishment images created by the "Beat generation" taken over by the hippie culture.

² Caius Dobrescu, *Generația '80 ca fenomen de contracultură*, in Caius Dobrescu, *Inamicul impersonal*, Editura „Paralela 45”, Pitești, 2001, pp. 52-66. Original fragment: "critică radicală a culturii". My translation, R.H.

out many things about the manipulative functions of art, functions often exploited by forces that are extraneous to literature. I was also able to determine that art can strengthen one's soul and one's mind against all kinds of manipulation. [...] What I mean is that man is a wonder of the universe as he is. He knows how to educate himself and to resist manipulation on his own. Literature can only do as much as stimulate self-awareness and that is no trifle to begin with"³.

Nevertheless, when it comes to the actual "translation" of symbolic political images, it is important to note that Mircea Nedelciu doesn't simply „copy” or transfer as such (unaltered) a different, foreign *weltanschauung*, nor does he succumb to downright, unproblematic imitation. The mechanism he uses would be more properly described as thorough "decontextualisation" in the Derridean sense of the term⁴: that of transcendence (through re-writing or "translation") of the original context in which the original meaning was produced, achieving (a certain) distancing or *différance*⁵ able to produce new meaning (and new "traces" in the initial "text"). Such an effort of "decontextualisation" (and recontextualisation) affects the (stereo)typical models and representations supplied by the *hippie* culture he uses as cultural (hypo)text⁶, or more precisely the ones he actually needed in order to construct an adapted, re-located, ultimately efficient counter-cultural discourse. And a rather pertinent illustration of this premise (just like any other possible analysis concerning Nedelciu's dialogic cultural translation enterprises, in fact) is the comparative exploration of his dystopian discourse and its *topoi*.

Of course, dystopia with Nedelciu is primarily a direct reflection of the real (negative) world model he lives in and chooses to represent, that of Ceaușescu's totalitarian Romania. The rather covert, implied fictional form it takes is primarily a matter of self-preservation (of the author and his works, as well as his politically transgressive visions and message). However, another important factor in the (de- and re-) construction of *sixty-eight*-like imagery with Nedelciu is the supposed (secret) commonness of "code"⁷ between him and the intended reader as sole receiver of the (deep structure) message: in order to avoid censorship and/or punishment, the writer uses representations that were (or had been) available to the public

³ Mircea Nedelciu, „Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie”, interviu de Gabriela Hurezean, în *Scânteia tineretului. Supliment literar-artistic*, București, anul VIII, nr. 14 (341), sâmbătă, 9 aprilie 1988, p.3. Original fragment: „Până nu demult poziția mea de lucru presupunea că acțiunea de a scrie este un fel de antropogenie. Scopul scrisului ar fi transformarea omului, tehnicile și metodele de implicare a cititorului în operă și controlul efectelor asupra conștiințelor și afectivității. Nu-mi pare deloc rău că am «cercetat» în această direcție. Am aflat multe despre funcțiile de manipulare pe care arta le poate avea și care sunt adesea exploatate de forțe din afara literaturii. Am putut să observ și că arta poate întări sufletul și mintea împotriva manipulărilor de tot felul. În ultima vreme cred cu tot mai multă convingere că totuși literatura este o căutare individuală de adevăr despre om, iar funcția asta „antropogenetică” este colaterală. Vreau să spun că omul este o minune a universului așa cum este el. Știe singur să se formeze și să reziste manipulării. Literatura poate, cel mult, să stimuleze autocunoașterea și asta nu e puțin lucru”. My translation, R.H.

⁴ See Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1998.

⁵ Jacques Derrida, *Différance*, in Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1982, p. 17.

⁶ The concepts of "hypotext" and "hypertext" belong to Gérard Genette. See *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, 1997.

⁷ Roman Jakobson, *Closing statements: Linguistics and Poetics*, T.A. Sebeok, New-York, 1960.

during the short period of “ideological defrost”⁸ at the beginning of Ceaușescu’s regime – not by naming them, but rather by describing them in such a way as to be recognizable (decodable) not by the politically orthodox and/or by the (1980s rather rudimentary and superficial) representatives of censorship, but by the largest possible number of “ideal” readers, i.e. of readers (relatively or possibly) permeable to alternative cultural discourse. In order to reach the maximal range of such (possible) readers, Nedelciu uses every kind of element at hand: from genuinely pop culture *topoi* – such as fashion items (long hair, blue-jeans, rock t-shirts or accessories), musical and cinematographic references (“The Rolling Stones”, “Pink Floyd”, Antonioni, Pasolini) –, to literary *topoi* – such as those used mainly by the head writers of the *Beat* generation (recontextualized themselves by the ulterior *Sixties* subculture), like Ginsberg’s *Moloch* or Kerouac’s drifters –, and finally to highly theoretical (mainly neo-marxist) imagery – such as Foucault’s take on such ideas as Bentham’s *panopticon*⁹, heterotopia/“other spaces”¹⁰ or madness¹¹, Fernand Braudel’s viewpoint on the Margin¹², Fourier’s Phalansteries¹³ etc.

As elements in the macro-fictional mechanisms of Nedelciu’s literary project, some of these *topoi* are used in order to create the dystopian “world model”¹⁴ – or image of community – against which positive (alternative, generally individual) existential variants could be opposed. It is a pattern of representing corruption (in the most general sense of the term, i.e. degradation, dismantlement) generally corresponding to realistic fiction – and Nedelciu’s prose does have a (quasi- or neo-) realistic countenance to a certain extent. However, the realist cohesion of the fictional universe is often interrupted or disturbed by apparently fantastic inserts or backlashes – most of which, in reality, can be very well read (or interpreted) as poetical representations bearing political symbolism and dystopian (counter-cultural, critical) significance. And many of these representations are (again) intercultural and dialogic, as they relate to the political and socio-cultural imagery produced or metabolised by the Western *Sixties*.

One of the broadest “translated” dystopian representations is the *Moloch*: the “system” or the cultural (socio-political, axiological, moral) “establishment” described in monstrous, catastrophic or morbid terms. Of course, the original image in Ginsberg’s *Howl*¹⁵ (1956) was generally interpreted as a metaphor of capitalism perceived as a sort of totalitarian, super-structural terror. However, Nedelciu’s “de-contextualised” transposition functions in a duplicitous, apparently treacherous and/or contradictory way. On the one hand, the unwanted reader (i.e. the censor) is tricked into believing that the symbolism behind such *Moloch*-like

⁸ A period of relative liberalisation having occurred approximately between 1965 and 1971 in Romania.

⁹ See Michel Foucault, *A supravegeha și a pedepsi*, Editura „Paralela 45”, Pitești, 2005.

¹⁰ See Michel Foucault, *Altfel de spații* in *Theatrum Philosophicum*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de știință, 2001.

¹¹ See Michel Foucault, *Lumea e un mare azil. Studii despre putere*, Editura „Idea Design&Print”, Cluj-Napoca, 2005.

¹² See Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme: XV^e-XVIII^e siècle*, Éditions „Armand Colin”, Paris, 1967.

¹³ See Charles Fourier, *Design for Utopia: Selected Writings. Studies in the Libertarian and Utopian Tradition*, Schocken New York, 1971.

¹⁴ Caius Dobrescu, *Dea Munera: Despre analogie, agenție, glisare și incertitudine. O circumscriere tipologică a reprezentărilor literare ale corupției*, in Caius Dobrescu, Ovidiu Moceanu (eds.), *Dea munera: reprezentări asupra corupției în modernitatea intelectuală și literară românească*, Brașov, Editura Universității „Transilvania” din Brașov, Brașov, 2006, pp. 26-27.

¹⁵ Allen Ginsberg, *Howl and Other Poems*, City Lights Books, San Francisco, 1956.

representations is the original one (i.e. capitalism) and may not take offense – or in any case, the image can be defended as such if need be; on the other hand, the intended reader will (intuitively or not) understand that below the surface of the metaphor, an adapted meaning is suggested or conveyed. In other words, the intended receiver will recognise the original, radically critical ethical judgement present in the original discourse, but will associate it (or reassign it automatically) to what he or she notices in the immediate reality of his or her own existence, i.e. the dystopian, Moloch-like character of Romanian communism. The relocation of the original thus produces new, different meaning and implicitly opens a dialogue on the possibility of resemantising or reassigning the original “signifier” to another “signified”¹⁶ meaning. This kind of shift in the signified is meant to be decoded by the reader through judgements like “this description would suit communist totalitarianism better than American capitalism”, or through the broadening of the signifier’s descriptive possibilities to its proximal genre (“totalitarianism in general, be it capitalist or communist, might be essentially similar”). But let us see what Nedelciu’s “communist Moloch” looks like and how it is fictionalised in its Eastern European variant.

In the short story *8006 de la Obor la Dâlga* [8006 from Obor to Dâlga], published in 1979, the two young protagonists – Ovid Petreanu and Gioni Scarabeul – seem to perceive and acknowledge the invisible pressure of an inimical, super-structural entity they call “the monster”¹⁷. Presented in the story as an initial delirious phantasm of Gioni’s new roommate Ovid Petreanu, the faceless monster is a hallucination that ends up obsessing both of them, described as follows by Ovid:

“We will have to go on travelling across this plain in order to meet this monster we have to crush and with whom the reunion will take place in a cordial atmosphere. [...] the monster nestles everywhere, including on this table (a simple fiberboard table placed in their room in Regie student hostel) represented (on this table, that is) by a key and a garlic conch or, more precisely, by my tendency to take these objects for signs of that something or someone I call the monster. Everything must be reorganised, rebuilt from scratch, let’s be radical then [...]. You are not a monster, you are an enemy like any other, if I call you monster everything’s all right: I have found a name and a form for you, to my mind you are finite, you do possess a head and a tail, therefore I will get the better of you, I can even crush you. This way, look how easy it is for the cordiality adjective to be exposed, this qualifier determining the noun denominating the atmosphere, that is to say the air we breathe. This noun forever deprived of any active meaning. Calmly bearing to witness so many things”¹⁸.

¹⁶ The concepts of “signified” and “signifier” belong to Ferdinand de Saussure. Cited here from Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, Editura „Polirom”, Iași, 1998.

¹⁷ Mircea Nedelciu, *8006 de la Obor la Dâlga*, vol. *Aventuri într-o curte interioară* (1979), in Mircea Nedelciu, *Proză scurtă*, Editura „Compania”, București, 2003, p.54.

¹⁸ Original fragment: “Pe această câmpie va trebui multă vreme să continuăm a merge, în întâmpinarea acestui monstru pe care trebuie să-l zdrobim și cu care întrevederea noastră va decurge într-o atmosferă cordială. [...] monstrul se află cuibărit pretutindeni, inclusiv pe această masă (e vorba de o masă simplă din p.f.l. care se află în camera lor din căminul studentesc Regie) reprezentat (pe această masă deci) printr-o cheie și o căpățână de usturoi sau, mai exact, prin tendința mea de a lua aceste obiecte drept semne a ceva sau a cuiva care este monstrul. Totul trebuie reorganizat, refăcut din temelii, să fim radicali deci [...]. Nu ești un monstru, ești un dușman ca toți alții, dacă eu te numesc monstru totul e în regulă: ți-am găsit o formă și un nume, în mintea mea ești o finitudine, ai o coadă și un cap, deci te voi învinge fără efort, te voi strivi chiar. Și atunci, iată cât de ușor iese la iveală calificativul de cordialitate care poate să apară pe lângă substantivul ce denumeste atmosfera, adică

Moreover, the same (apparently) delirious Ovid justifies having revealed his secret knowledge of the existence of the monster to Gioni this way: “I acutely question his mental sanity. [...] It is impossible, I convince myself, for him, for Scarabeul to be sane, perfectly mentally sane. I would interpret his mental sanity as a sign of his ignorance. The most condemnable of all deeds”¹⁹ and gladly concludes that “The monsters will still persist, and not in the darkness this time, but in the newfound light of your mind”²⁰. Apparently diabolical, Ovid seems to be nevertheless very much respected and cared for by Gioni, who actually suffers a positive identity change by the end of the story (from a trickster and a gambler he becomes a university student and manages to find true love). The fable thus becomes ambiguous and seemingly incoherent – if the reader is unable to see through the apparent madness of Ovid’s (genuinely!) philosophical teachings.

The key simply lies, in fact, with the correct interpretation (or reinterpretation) of the “monster”. Starting from the description(s) cited above, there are certain attributes that hint to the politically symbolic essence of the metaphor: the so-called monster is something that artificially binds together the lock of keys and the garlic on the table (i.e. forced industrial, *panopticum*-like urbanism and respectively sheer, possibly superstitious, traditional/pre-modern ruralism); it is also an entity with no face and no stable individual incarnation (or no factual reality whatsoever), i.e. a cultural entity; it is spectrally²¹ omnipresent (just like Ginsberg’s Moloch or Orwell’s Big Brother): it’s on the table of the student hostel room, on the 8006 train – where it shows on the dismantled faces of the young peasants (commuters) become – like Gioni himself – industrial workers over night – and in Gioni’s nightmares after he suffers a terrible work accident at the factory, almost causing him to become blind. And most important of all: the monster relies on the so-called “cordiality” of this enmity, on the “calmness” with which people “bear to witness so many things”, on their “inactivity” and on the “ignorance” which safely prevents them from going insane – like Gioni and Ovid – when confronted to this unbearable “newfound light of the mind”. The ability of the majority to quietly abide and avoid “seeing” is actually considered morally condemnable by Ovid – a rather radical judgment that gains a pertinent, if burdensome ethical significance through reinterpretation. The implied “riddle” regarding the monster becomes quite readable from such a perspective, from which the entire fable starts to take shape and make sense. The metaphor of the “monster”, this “noun” to which the “cordiality adjective” so surprisingly relates to, a noun “denominating the atmosphere, that is to say the air we breathe” obviously refer to the regime, the totalitarian communist societal model (or cultural model, in the broad sense of the term) of the ‘70s and ‘80s and to the macro-community’s (cowardly) ability to tolerate it.

aerul în care trăim. Acest substantiv lipsit pentru totdeauna de vreo nuanță activă. Calm suportând sub privire atâtea lucruri”. Mircea Nedelciu, *8006 de la Obor la Dilga*, vol. *Aventuri într-o curte interioară* (1979), ed.cit., p.54. My translation, R.H.

¹⁹ Original fragment: “Îmi pun acut problema sănătății lui psihice. [...] Este imposibil, îmi spun, ca el, Scarabeul, să fie sănătos, perfect sănătos psihic. Sănătatea lui psihică ar fi pentru mine un semn al ignoranței lui. Cel mai condamnabil dintre fapte”. Mircea Nedelciu, *8006 de la Obor la Dilga*, vol. *Aventuri într-o curte interioară* (1979), in Mircea Nedelciu, *Proză scurtă* ed.cit., p.55. My translation, R.H.

²⁰ Original fragment: “Monștrii vor persista însă, și nu în întuneric ci în noua lumină a minții tale, de data aceasta”. *Ibidem*, p. 53. My translation, R.H.

²¹ In the Derridean sense of the term. See Jacques Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Routledge, New York and London, 1994.

This interpretation of the “monster” is also hinted to in another key-story in Nedelciu’s literary project (a project forming an ensemble or a network of symbolic representations that should be read holistically): *Călătorie în vederea negației* [*A Journey Towards Denial*] published in 1979 and having the same Ovid Petreanu as a (sole) protagonist. Older now – having just graduated from university (where he studied Romanian literature) –, Ovid questions his own real potential contribution to society and concludes that the best attitude in his case is not participation (equalling regimentation and moral compromise), but “self-denial”, disappearance, escape, social auto-marginalization and/or (auto-)annihilation. It is, in fact, a decision in which he explicitly (and consciously) sees the (only possible) stand of an entire generation – his own²². Refusing his (forcefully) assigned job in a Danubian village (Topolog, department of Tulcea) and fleeing/ disappearing/ (apparently) committing suicide or meeting his death during a trip to the mountains (on Parângu Mare Peak), Ovid actually attempts to achieve the radical personal *tabula rasa* he was mentioning in 8006... and have an existential (and morally) fresh start: as he seemingly disappears on Parângu Mare Peak (never to be found again), he is presumed dead by those who look for him and are (significantly) unable to see that “a new trace – someone else’s” was actually starting right where Ovid’s old one stopped²³. Thus, “[o]f course nobody followed the new trace to Petrimanu, for instance (but what is Petrimanu, however? Petrimanu is a work colony on the roof of the mountain [...]), or Vidra (and what on Earth is Vidra? Another work colony [...]), to Voineasa, or in the small mountain villages nearby. Nobody actually went looking for him there”²⁴.

A rather overt (and courageous) motivation for this (again, apparently) unmotivated and awkward decision – an explanation which is very similar, in fact (and adds) to Ovid’s theory of the monster (obviously hinting in the meantime to it if the two stories are linked together) – is to be found in his musings about the “new”/ “modern” (insane) “order of things”. Here is Ovid’s justification, relying again on the metaphor of the invisible, “impersonal foe”²⁵ (and let us note that the highlighting of all underlined words in the fragment belongs to Nedelciu):

“The purpose of his journey is a denial. So there are journeys having denial as their ultimate purpose. Such journeys have existed since the dawn of time. Hannibal’s journey across the Alps, the elephants and all the rest had as their goal a denial, the annihilation of the adversary. The modern times have evolved and changed something in the ancient order of things. Ovid Petreanu’s journey across the Danube aboard the *Antonov 24* aircraft aims at **self**-denial. There is no adversary, but there is a denial. There’s nothing strange about that, really, everything lies with the **modern** order of things. Several of Ovid’s friends have managed to accomplish a few years ago such a denial, as a result of a similar journey. Why wouldn’t he be able to do the same? In fact, a clear evidence of the fact that everything about such a journey is actually quite normal is the fact that if the person who is having it doesn’t get the denial he

²² See Mircea Nedelciu, *Călătorie în vederea negației*, vol. *Aventuri într-o curte interioară* (1979), in Mircea Nedelciu, *Proză scurtă* ed.cit., p.172.

²³ Original fragment: “o urmă nouă, a altcuiva”. *Ibidem*, p.174. My translation, R.H.

²⁴ Original fragment: “Bineînțeles că, după urma cea nouă, nimeni n-a mers la Petrimanu, spre exemplu (dar ce e la Petrimanu? Petrimanu e o colonie muncitorească în creierii munților. [...]), sau la Vidra (dar la Vidra ce e? O altă colonie muncitorească [...]), la Voineasa sau în satele mici de munte. Acolo nu l-a căutat nimeni”. Mircea Nedelciu, *ibidem*, p.174. My translation, R.H.

²⁵ Caius Dobrescu significantly uses the same metaphoric term describing the regime in his book of academic essays *Inamicul impersonal*, ed.cit.

seeks, he considers himself vanquished. And the denial must be complete, absolute. [...] This is what he needs: a denial, as conclusive as it could be – it must be put down on sealed, letterhead paper, if possible. [...] Any quality he possesses – be it pedagogical or of any other nature – must be, at least for a short period of time, denied”²⁶.

There is, of course, the primary sense of the “denial” as an official (indeed, rather popular) paper specific to the “Ceaușescu era”, a paper confirming that a person is unable to take over a (forcefully) assigned work placement (such as the work placements nationally assigned to university graduates). But then again, obviously, the “modern” order of things, “denying” (i.e. annihilating, just like Ginsberg’s all-present Moloch) all the personal attributes or qualities of the individual with socially creative potential, this “modernity” acting like an invisible enemy is (again) the totalitarian regime.

This particular interpretation is ultimately (and definitively, overtly) de-conspired by Nedelciu as an answer to (all former such) riddle(s) in the novel *Zodia scafandrului* [*Under the Diver’s Sign*], his unfinished masterpiece posthumously published in 2000. Unequivocal phrases and explanations, retrospectively exposing most of the allusions recurrently (and symbolically) present in his earlier stories are to be found in this last novel (started before 1990 and continued after) that could have never been present (as such) before the fall of the Eastern Bloc – or at least not if the book was to be published and reach its ideal reader. Here are some fragments in which the narrative voice refers to the regime as “monster”/ “demon”:

“the faceless demon ruling over all Romanians in those years, exerting, that is, a pressure upon them, seemed to be a demon who assumed, whoever you were, that you were a woman, that you were gay – to make a long story short, he assumed you couldn’t possibly be a man. How else could it commit such abuse while still demanding to be admired, praised, adored, and applauded?”²⁷;

or, again, on the next page:

“So the dictatorship – and there is no other word that could more accurately describe the state of things at that time – first makes sure by all means that all possible fighters are discouraged,

²⁶ Original fragment: “Scopul călătoriei sale este negația. Există deci călătorii care au ca scop o negație. Astfel de călătorii au existat din cele mai vechi timpuri. Călătoria lui Hanibal peste Alpi, elefanții și toate celelalte aveau ca scop o negație, o aneantizare a adversarului. Timpurile moderne au evoluat și au schimbat ceva în ordinea lucrurilor. Călătoria lui Ovid Petreanu cu *Antonov 24* peste Dunăre are ca scop **propria** negație [s.a., M.N.]. Nu există adversar, dar există negație. Nu e nimic ciudat în asta, totul este în ordinea **modernă** [s.a., M.N.] a lucrurilor. Mai mulți prieteni de-ai lui Ovid au și reușit acum un an să obțină, în urma unei călătorii asemănătoare, o negație. De ce n-ar obține-o și el? De altfel, o probă clară că totul este normal în această călătorie este și faptul că, dacă cel care o întreprinde nu obține negația, el se consideră înfrânt. Iar negația trebuie să fie totală, absolută. [...] De asta are nevoie, de o negație cât mai concludentă și, dacă se poate, scrisă pe o bucată de hârtie cu antet și ștampilă. Studiile sale, încheiate cu media 9,24, trebuiesc negate. Orice calitate a sa, pedagogică sau de alt fel, trebuie, cel puțin pentru o scurtă perioadă de timp, să fie negate”. Mircea Nedelciu, *Călătorie în vederea negației*, ed.cit, p.165. My translation, R.H.

²⁷ Original fragment: “[...] demonul fără chip, care-i domina în acei ani pe toți românii, exercita deci o presiune asupra lor părea, să fie un demon care-și închipuia despre tine, oricine ai fi fost, că ești femeie, că ești homosexual – pe scurt, că nu ești bărbat. altfel cum și-ar fi permis toate abuzurile pretinzând în același timp să fie admirat, lăudat adulat, aplaudat?”. Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, București, Compania, 2000, p. 67. My translation, R.H.

then closes the frontiers and no one is allowed to escape. During the next phase, the individuals become soft, inhibited and lethargic in the grip of the little genialoid monster”²⁸.

In the same line of thought and using the same metaphor, one of the central characters in the novel – Zare Popescu, who was also one of the three heroes (and somewhat of a *porte-parole*) in Nedelciu’s first novel, *Zmeura de câmpie* [*Plain Strawberries*], published in 1984) –, confesses to his friend Diogene Sava (the protagonist in *Zodia*...):

“We’re nothing but mere worms, Mr Dio, if we find it natural to hurry and rat about some joke made by one or the other of our saloon-mates to the “Securitate”, hoping that we would gain the master’s benevolence, a preferment, a trip or a raise. What can one expect from such a people? Everything’s gone to hell! And this has been so from the day following that 23rd August, when we started this Fanariot self-adjustment to the occupational regime. If we had acted differently back then, maybe we could have achieved something against it, don’t you think?”²⁹.

Similar or equivalent imagery also haunts Diogene’s mind: “the incarnation of Fright”³⁰, for instance, a faceless and ambiguous anguish constantly reminding Dio about “the world’s state of folly”³¹, a state in which “the world had gone crazy, it was abnormal” and then, “as a logical deduction”, “being «different»” as an individual “actually meant being normal”³². Another “illness” frequently associated with community under the Romanian communist totalitarianism is (generalized) amnesia (with the older generation of the World War II fighters) in *Zmeura de câmpie*, where all the elders of rural communities seem to live exclusively in their scattered memories of the past – as if history had stopped during or before the war – or go crazy.

It is also important to note that all the main (allegorically) critical vocabulary connecting to the idea of the regime as Moloch are “translations” themselves. Andrada Fătu Tutoveanu notices, in a study on the imaginary of the Western “Sixties” movement, that such morbid descriptors of society like “illness”, “abnormality”, “folly” are proper to the *weltanschauung* of the (Western) sixty-eighters³³, Ștefan Borbely, Adrian Matus and the same

²⁸ Original fragment: “Dictatura deci – și nu există alt cuvânt mai precis pentru starea din acea vreme – își ia mai întâi toate măsurile pentru a-i descuraja pe luptători, închide apoi granițele și nu lasă pe nimeni să fugă. În faza imediat următoare, indivizii cad moi, inhibați și letargici în gheara micului monstru genialoid”. *Ibidem*, pp.67-68. My translation, R.H.

²⁹ Original fragment: “Suntem niște viermi, dom’ Dio, dacă ni se pare normal să dăm fuga la Secu și să povestim orice banc spus de un coleg în cârciumă în speranța că vom beneficia în schimb de o bunăvoință a monstrului, de o avansare, de o excursie, de o mărire de salariu. Ce să mai aștepti de la un astfel de popor? S-a dus dracului totul! Și asta de multă vreme, din prima zi de după 23 August, am început această adaptare fanariotă la regimul de ocupație. Atunci, dacă n-am fi fost așa, încă s-ar mai fi putut face ceva, nu crezi?”. *Ibidem*, p.126. My translation, R.H.

³⁰ Original term: “făptura Spaimei”. *Ibidem*, p.143. My translation, R.H.

³¹ Original term: “starea de raznă a lumii”. *Ibidem*, p.61. My translation, R.H.

³² Original fragment: „a fi «altfel» înseamnă, de fapt, a fi normal. Și asta ca o deducție logică: pentru că lumea toată o luase razna, era anormală”. *Ibidem*, p.60. My translation, R.H.

³³ Andrada Fătu-Tutoveanu, „Generația Beat: halucinogene, cultură și Contracultură”, în *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-noiembrie 2012, nr. 10-11(499-500): „Contracultura anilor ’60 și reflexele sale”, 2012, pp. 48-55.

Andrada Fătu Tutoveanu, in their 2012 articles concerning the symbolic images of the 1960s³⁴, as well as Terry H. Anderson³⁵ also talk about emasculation, cowardice (see, for instance, the *topos* of the father as “chicken”), about indifference and disengagement (of the generation of the parents in relation to the generation of the “sons”, i.e. the so-called “Generation X”) and about political quietism as typical descriptors, in the “sixty-eighters” vocabulary, of the former generation – the generation of World War II – who are, from the youngsters’ point of view, “to blame” for being conformists, for accepting the “social lie” of the American dream and for the “generation gap” desolidarising society against the system.

All these images are present in the minds of Nedelciu’s typical protagonists as well, as they are, in more than one way, a sort of Eastern *hippies* themselves. The idea of the father’s „loss of dignity”, or of his morally compromising (usually corrupt) behaviour, the parents’ conformity and seemingly autistic acceptance of the communist establishment are mercilessly judged by such key-protagonists as Pictoru, Zare Popescu or Alexandru Daldea as being false:

“And still, in what way could you actually criticise your parents? They are still leading their bourgeois little old lives. They are still pretending not to notice all the change. And what can you do? How can you get even? By running away from them and going to live with the boys who were raised in orphanages and who are indeed accustomed to the idea of leading collective lives – this is the only way. I cannot see any other”³⁶.

In other cases, they are found “guilty” of not having stopped the communist instauration, as with Zare’s explicit theory of the “guilt of the former generation”³⁷.

The possible examples in Nedelciu’s short stories and novels are countless. A sort of communist-style *generation gap* thus generally separates the (relatively) emancipated and rebellious sons from their fathers. The restoration of the youngsters’ male identity is being achieved the same way as with their Western congeners: through what Oana Demeter would call “sexistentialism”³⁸ (with a term referring to the effects of the Sixties “sexual revolution”), i.e. through an erotic behaviour exhibiting quantitative “sexual performance”, “sexual frenzy” and “lack of inhibition”³⁹.

The most sensitive, perceptive and usually educated among Nedelciu’s typical protagonists (like Pictoru, Ovid Petreanu, Alexandru Daldea, Americanu) also grasp the tragedy lurking behind this failure to communicate with the Other – with the Majority, with

³⁴ Ștefan Borbely, „Rebel Without a Cause”, în *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-noiemrie 2012, nr. 10-11 (499-500): „Contracultura anilor ’60 și reflexele sale”, pp. 87-91; Adrian Matus, „Contextul istoric și social al Contraculturii americane”, în *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-noiemrie 2012, nr. 10-11 (499-500): „Contracultura anilor ’60 și reflexele sale”, pp.41-48; Andrada Fătu-Tutoveanu, *op.cit.*

³⁵ See Terry H. Anderson, *The Sixties*, (3rd edition), Pearson Longman, New York, 2007, 120-121 *et al.*

³⁶ Original fragment: “Și totuși, în ce fel ai putea să-ți critici părinții? Ei încă mai duc un trai mic-burghez. Ei încă se prefac că nu știu de multele schimbări. Iar tu ce poți face? Cum te poți răzbuna? Numai așa, plecând de la ei și trăind cu băieții de la casele de copii, crescuți în orfeline, deprinși din vreme cu ideea și cu viața de colectiv. Altfel nu văd cum”. Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, vol. *Aventuri într-o curte interioară* (1979), în Mircea Nedelciu, *Proză scurtă*, ed.cit, pp.22-23. My translation, R.H.

³⁷ Original term: “teoria [...] vinovăției generației anterioare”. Mircea Nedelciu, *Zodia...*, ed. cit., p. 126.

³⁸ Demeter, Oana, «*Sexistentialism*» sau câte ceva despre existențialismul hip, în *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-noiemrie 2012, nr. 10-11 (499-500): „Contracultura anilor ’60 și reflexele sale”, pp. 95-106.

³⁹ All three terms belong to Nedelciu. Original concepts: “performanță sexuală”, “frenzie sexuală”, “dezinhibare”. In *Zodia*, ed.cit, pp. 62, 72, 68.

one's own community – impersonated in the Father. Perhaps the clearest in this sense is Pictoru's refrain about de-solidarisation and the fracture isolating the "moral identity" of the individual and that of the group⁴⁰ in *Aventuri într-o curte interioară* [*Adventures in an Interior Courtyard*], his first fictional appearance⁴¹. As Pictoru decides to run away from home (to become a bastard son) at the age of eighteen – i.e. the very moment he reaches the age of majority – Pictoru obsessively repeats (and hurtfully experiences) this observation: "Nobody believes in a common language anymore"⁴². The actual "imagined community" made out of common visions and sets of values⁴³ lying behind any functional, sane real-life societal model – no longer exists; authentic communication is broken and social collaboration – impossible. Community thus becomes the "monster", the "Moloch", the faceless demon itself: one against which individual or marginal de-solidarisation seems to be the only moral gesture possible (while avoiding corporal punishment and/or physical annihilation).

It is also relevant to notice two other details here. The first would be that *Aventuri...* is Nedelciu's inaugural story: it actually opens his first volume of short stories (published in 1979) and gives it its name – a probably "well-controlled", meaningful "coincidence"⁴⁴. The second is that the group of young orphans in the story (the one Pictoru is just planning to join) feels extremely interested in the events of 1968 in France, and – as the first person narrator covertly, but legibly confesses – they feel affiliated to their western congeners' actions and way of thinking:

"It's a genuinely wonderful thing for us that we happened to reached the age on majority and were given the right to vote in 1968 A.D. [...] it was precisely then that in Paris, the ideas of a certain H.Marcuse, like some other things that cannot be blamed, had gotten the Sorboniqueurs out on the streets and made them write on the walls. [...] The world was proving to be less rectangular than we had ever imagined"⁴⁵.

Nedelciu thus perceives (existentially and subjectively, too) the subtle moral identity transfer (or dialogue) between the Romanian and the Western "X Generation(s)". In addition to that, he also fictionally problematizes and exploits the ideological thinking behind the hippie movements of the "Sixties".

We have seen that society as macro-community is represented as an "Eastern Moloch" – i.e. by means of a (morally) negatively connotated, destructive communautary "essential identity"

⁴⁰ As defined by Allan Montefiore in Monique Canto-Sperber, *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, 4^e édition, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, art. „Identité morale”.

⁴¹ Pictoru will afterwards return in other short stories such as *O excursie la camp* [*A trip in the Fileds*] (1979) or *Efectul de ecou controlat* [*The Well-Controlled Echo effect*] (1981).

⁴² Original fragment: "Nimeni nu mai crede într-o limbă comună". Mircea Nedelciu, *Aventuri...*, ed.cit., pp. 21, 25 et al. My translation, R.H.

⁴³ The concept of "imagined community" belongs to Benedict Anderson, in *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London, 1983.

⁴⁴ I am alluding to the short story *Efectul de ecou controlat* [*The Well-Controlled Echo Effect*] in Nedelcius second, homonymous volume of short stories published in 1981 – featuring Pictoru again, but as a secondary character, and to Zare Popescu's obsession about the meaning of any coincidence in *Zmeura de câmpie*.

⁴⁵ Original fragment: "tocmai atunci la Paris ideile unui anume H. Marcuse, ca și alte lucruri pe care nu se poate da vina, îi scosese pe sorboniști în stradă și-i făcuseră să scrie pe ziduri. [...] Lumea se dovedea mai puțin rectangulară decât o crezusem până atunci". Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, vol. *Aventuri într-o curte interioară* (1979), in Mircea Nedelciu, *Proză scurtă*, ed.cit, pp.30-31. My translation, R.H.

often described by means of the sixty-eighties' ideologised imaginary vocabulary of "illness" and "folly". Simultaneously, smaller, local work colonies or rural communities usually repeat the model of (and are characterised in) neo-Marxist theoretical metaphors. Carceral, "heterotopic" places and settlements such as student hostels, orphanages, prisons, hospitals, experimental and meteorological stations (re)compose a general *panopticum*-like perception of anthropological space. Community under communist totalitarianism is thus mainly perceived as moral dystopia. The occasional utopian (alternative) representations of community – like the work colonies mentioned in *Călătorie în vederea negației* or the Fourierist phalanstery in *Tratament fabulatoriu* – are marginal and transgressive fictional community constructions that have (recognizable) *hippie* profiles and structures and are mainly employed by Nedelciu in order to emphasise the ethical negativity of the dystopian, real-life communautary models they oppose.

Thus, the (relatively) utopian, positive representations responding to the macro-dystopian structure are in their turn fictionally described through imaginary "translations" or "decontextualisations" of the Western "Sixties" repertoire; moreover, they carry the original, fundamental counter-cultural message of the "Sixties" as well (and are meant to convey it to the Romanian reader) – a message mainly (and ultimately) referring to the possible ethical resistance of the citizen to political abuse through what the Western sixty-eighters called (via Thoreau) "civil disobedience"⁴⁶. It is in fact a message trying to re-instate the person as "locus of [full ethical] responsibility"⁴⁷, as opposed to the communist representation of society/community as being the origin of all morality. While the essential moral identity of the group is perceived as corrupted and oppressive, individual or marginal non-conformity, disengagement, refusal of appurtenance become positive. This is a general system of reversed representations of the world, based on the logical principle of asserting by double negation: against the essentially dystopian (or antagonistic) societal / macro-communautary model, marginal transgression, opposition, refusal and social negativity in general form an assertive, positive counter-point.

This is in fact a literary mechanism by means of which Nedelciu actually fictionally enacts what sociologist André Petiat calls the "secret" "reversibility" of the symbolic social value system⁴⁸, i.e. the possibility of the person (citizen) to negotiate/ change/ assume or deny the ethical representations of his or her community. In this sense, Nedelciu's "resistants" choose to "secretly" refuse, in their inner world, the value system (i.e. the essential identity) of the community they belong to (a community that has become aggressive and tyrannical). In compensation, they (mentally/ intellectually) attempt to join another cultural community, one to which they feel closer to (or attracted to) in the given context: the *hippie* culture, an(other) "imagined community" perceived as a supra-national communion of Marginals, of the disinherited and the oppressed. Identity definition thus becomes with Nedelciu a properly dialogic phenomenon, whose intercultural character is strengthened by the civilizational era of the media, the so-called "Marconi era"⁴⁹: ideas cannot be stopped from circulating (not even

⁴⁶ Henry David Thoreau, *Resistance to Civil Government/Civil Disobedience*, 1849, disponibil online la adresa <http://thoreau.eserver.org/civil.html> (9.05.2015).

⁴⁷ See Allan Montefiore in Monique Canto-Sperber, *op.cit.*, „Les Personnes”, pp.883-885.

⁴⁸ See André Petitat, *Secret și forme sociale*, trad. Dana Lungu și Dan Lungu, Editura „Polirom”, Iași, 2003, p. 139.

⁴⁹ The concept belongs to Marshall McLuhan, in *Galaxia Gutenberg: omul și era tiparului*, trad. Luiza și Petre Năvodaru, Editura Politică, București, 1975. McLuhan's work is recurrently cited or referred to in Nedelciu's fiction and theoretical standpoints.

from penetrating the enclosures of the totalitarian state), and the idea of society is being (re)defined – and therefore fictionalised – as an “imagined community” of dialogue, of cultural, symbolic exchanges, one for which the flexibility of its axiological basic identity, constant adaptation to contextual issues, tolerance and attention to difference are vital.

However, Nedelciu’s utopian and dystopian imagery stands for more than an unproblematic shift from one “imagined community” (the societal macro-group) to another (the trans-national, anti-establishment hyper-group). The “good” and the “evil” are and are not the same for the Westerners and the Eastern-Europeans: there is oppression, intolerance, perhaps, with both “establishments” – but their Western variants are lighter, more liberal and rather right-wing based models, while the Romanian one is a totalitarian, dictatorial, nationally traditional and left-winged regime; there is possible alternative marginality in both systems, but rebellion is not as simple or probable with the “Eastern” *hippies* as it is with their original, Western model. A certain bifocal⁵⁰ identity of the Margin, as well as a bifocal symbolic significance of the dystopian representations of community, imposed by the context, are always present in Nedelciu’s “translations” of such symbolic content, generating new meaning as well as a direct and pertinent participation to the intercultural dialogue they engage.

Acknowledgement: This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the project number POSDRU/159/1.5/S/134378.

Bibliography

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, 1983.
- Anderson, Terry H., *The Sixties (3rd Edition)*, Pearson Longman, New York, 2007.
- Borbély, Ștefan, „Rebel Without a Cause” in *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-noiemrie 2012, nr. 10-11 (499-500): „Contracultura anilor ’60 și reflexele sale”, pp. 87-91.
- Boursellier, Christophe, Penot-Lacassagne, Olivier (coord.), *Contre-cultures!*, CNRS Éditions, Paris, 2013.
- Braudel, Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme: XV^e-XVIII^e siècle*, Éditions „Armand Colin”, Paris, 1967.
- Demeter, Oana, „Sexistențialism – sau câte ceva despre existențialismul Hip”, dans *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-noiemrie 2012, nr. 10-11(499-500): „Contracultura anilor ’60 și reflexele sale”, 2012, pp. 95-104.
- Derrida, Jacques, *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1982.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1998.
- Derrida, Jacques, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Routledge, New York and London, 1994.
- Dobrescu, Caius, „Generația ’80 ca fenomen de contracultură”, dans Caius Dobrescu, *Inamicul impersonal*, Editura „Paralela 45”, Pitești, 2001, pp. 52-66.

⁵⁰ Dan Țăranu, *Toposul marginalității în romanul românesc. Dimensiuni ale marginalității*, Muzeul Literaturii Române, București, 2013.

- Dobrescu, Caius, Moceanu, Ovidiu (eds.), *Dea munera: reprezentări asupra corupției în modernitatea intelectuală și literară românească*, Editura Universității „Transilvania” din Brașov, 2006.
- Farrell, James J., *The Spirit of the Sixties. Making Postwar Radicalism*, Routledge, New York and London, 1997.
- Fătu-Tutoveanu, Andrada, „Generația Beat: halucinogene, cultură și Contracultură”, dans *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-noiemrie 2012, nr. 10-11(499-500): „Contracultura anilor '60 și reflexele sale”, 2012, pp. 48-55.
- Foucault, Michel, „Altfel de spații” in *Theatrum Philosophicum*, Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2001.
- Foucault, Michel, *Lumea e un mare azil. Studii despre putere*, Idea Design&Print, Cluj-Napoca, 2005.
- Foucault, Michel, *A supravegeha și a pedepsi*, Paralela 45, Pitești, 2005.
- Fourier, Charles, *Design for Utopia: Selected Writings. Studies in the Libertarian and Utopian Tradition*, Schocken New York, 1971.
- Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1997.
- Ginsberg, Allen, *Howl and Other Poems*, City Lights Books, San Francisco, 1956.
- Jakobson, Roman, *Closing statements: Linguistics and Poetics*, T.A. Sebeok, New York, 1960.
- Matus, Adrian, „Contextul istoric și social al Contraculturii americane”, dans *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-noiemrie 2012, nr. 10-11 (499-500): „Contracultura anilor '60 și reflexele sale”, pp.41-48.
- McLuhan, Marshall, *Galaxia Gutenberg. Omul și era tiparului*, trad. Luiza și Petre Năvodaru, București, Editura Politică, 1975.
- Montefiore, Allan, in Monique Canto-Sperber, *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, 4^e édition, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, art. „Identité morale”, pp.883-891.
- Nedelciu, Mircea, *Zmeura de câmpie*, Editura Militară, București, 1984.
- Nedelciu, Mircea, „Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie”, interviewé par Gabriela Hurezean, dans *Scânteia tineretului. Supliment literar-artistic*, București, anul VIII, nr. 14 (341), sâmbătă, 9 aprilie 1988, p.3.
- Nedelciu, Mircea, *Zodia scafandrului*, Compania, București, 2000.
- Nedelciu, Mircea, *Aventuri într-o curte interioară* [1979], *Efectul de ecou controlat* [1981], *Amendament la instinctul proprietății* [1983], *Și ieri va fi o zi* [1989] in *Proză scurtă*, Compania, București, 2003 [1979-1989].
- Nedelciu, Mircea, *Tratament fabulatoriu*, Editura „Compania”, București, 2006 [1986].
- Petit, André. *Secret și forme sociale*, Polirom, Iași, 2003.
- Saussure, Ferdinand (de), *Curs de lingvistică generală*, Polirom, Iași, 1998.
- Țăranu, Dan, *Toposul marginalității în romanul românesc. Dimensiuni ale marginalității*, Muzeul Literaturii Române, București, 2013.
- Taylor, Charles. *Source of the Self: The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Massachusetts, 1989.
- Thoreau, Henry David, *Civil disobedience*, 1849, online address: <http://thoreau.eserver.org/civil.html> (20.01.2013).

CLOSED SPACES: "NOBODY IS INSANE IN HERE"

**Alina Bako, PhD, Postdoctoral researcher, Romanian Academy, "Lucian Blaga"
University of Sibiu**

Abstract: This study regards the Romulus Guga's novel, „The Madman and the Flower”, appeared in 1970 who propose a concentric-type structure of epic proportions. According to Goffman's theory, there are certain authoritarian institutions, which equals a cell shape of totalitarian regimes. From this point of view, the madhouse becomes a centre out of the centre of the universe, a parable of a world sick, with no possible escape. The main character of the novel, the madman, is an anonymous part of other figures brought on the stage of history. This enclosed space corresponds to a censorship of consciousness, a form of closeness manoeuvred and created by the political regime.

Keywords: novel, hospital, totalitarianism, space, closeness

Romanul lui Romulus Guga, apărut în 1970 propune o structurare de tip concentric a materiei epice. Conform teoriei lui Goffman, există anumite instituții totalitare, care echivalează cu o formă celulară a regimurilor totalitare. Din acest punct de vedere, ospiciul devine un centru descentrat al universului, o parabolă a unei lumi bolnave, fără putință de scăpare. Personajul principal al romanului, nebunul, este un anonim care face parte din celelalte figuri aduse pe scena istoriei. Acest spațiu închis corespunde unei cenzuri a conștiinței, o formă de claustrare manevrată și creată de regimul politic : „Am avut impresia, pentru moment, că am fost închis, contrar voinței mele, într-un sicriu alb și înmormântat pe ascuns. Undeva, deasupra casei (încerc să mă uit printre gratii și nu pot, nu pot) se găsește desigur o cruce mare de lemn, cioplită în grabă, pe care îmi stă scris anul nașterii și anul morții. Brusc, simt că mă cuprinde un necunoscut sentiment de fericire: am depășit moartea!” (Guga:8).

Titlul inițial *Isus și ceilalți*, propus de autor, care direcționa fluxul narativ spre imaginea unui personaj din sfera religiosului, este schimbat de cenzură cu *Nebunul și floarea*, încercându-se astfel o redefinire a centrului de greutate a textului. Filosoful păzea floarea pentru a nu fi contaminată de conștiința colectivă și brutalitatea universală a omului, devenind simbol al căutării adevărului. Încărcată de întrebări fundamentale cu privire la existența umană, cartea a beneficiat de diverse abordări critice. „Roman simbolic al unei vindecări trupesti și morale” în care protagoniștii întruchipează feluri „variate și absolute de a experimenta sensurile vieții.” (Mircea Iorgulescu: 23), „text- matcă” (Constantin Ciopraga: 78), textul propune o abordare filosofică și esopică a dramelor umane. Recursul la metafora amplă a unui sanatoriu de boli mintale se justifică prin sinceritatea de care poate profita cel încadrat în categoria nebunilor. În *Arca lui Noe*, Manolescu identifica „Alte elemente ale corinticului decât parodia urmuziană descoperim în Creanga de aur (ezoterismul), Craii de Curtea-Veche, Lumea în două zile (alegoria existenței), Bunavestire (alegoria politică), Nebunul și floarea, Vânătoarea regală (alegoria morală), Cartea Milionarului (mitul).” (Manolescu, 2001: 12). Parabolă a unei lumi claustrate în propria existență finită, romanul conturează, în planul simbolic, o lume a libertății spirituale, regăsite după pierderea de sine. Salvarea vine din exterior, din ceea ce observă cu simț practic personajul- narator. Aflându-se dincolo de gratii, într-o lume absurdă, cu personaje mitologice, este trezit de realitatea de

cruzimea existenței și renunțarea la raționalitate. Nebunia lui este o formă de retragere din lume, printr-o dublă închidere: aceea din ființa sa și cea impusă printr-un cadru instituționalizat: sanatoriul care devine pe rând închisoare, sală de judecată, beciul arestaților. Renunțând la viață își creează o nouă dimensiune a spiritului, în care se refugiază pentru a scăpa de „teroarea istoriei” (Mircea Eliade, 1991: 108)¹. Filosofiei hegeliene, privind salvarea ființei umane prin păstrarea realității și a rămânerea în istorie, autorul îi atașează o viziune prin care omul se poate salva numai alegând viața. Personajul narator *nu trăiește* pentru că a decis că este *mort*, deci trăind nietzschean *dincolo* de viața care nu îi mai satisface căutările personale. Ceea ce a stat la baza acestei stări este întâmplarea, o întâmplare nefericită care a blocat căile de comunicare cu exteriorul. O formă de protecție împotriva societății, a ideologiei, a politicului, sensurilor constrângătoare a unui homo collectivus (în termenii filozofiei marxiste).

Noua lume în care pătrunde naratorul – personaj, cea cu care începe, de fapt, narațiunea, este supusă unor altor reguli, în care rațiunea nu mai există, toate personajele fiind bolnave de „anemie”, cuvânt ce desemnează o încercare de uniformizare a cazurilor, o reducere a lor la simpla nebunie. În ansamblul textului rezidă placentar simboluri ale sistemului socio-politic și a relației pe care acesta o impune ființei umane: universul concentraționar, imaginea dictatorului, slugărnicia, persecuția, îngrădirea libertății de a comunica.

Libertatea de a fi nebun

Legătura pe care o stabilește autorul între boala – nebunie – ca formă de ieșire din spațiul ideologiei constrângătoare și libertatea oferită de renunțare la ceea ce Czesław Miłosz numea „gândirea captivă”². Hannah Arendt în *Originile totalitarismului*, introduce ideea unei boli universale a totalitarismului și renunțarea la a observa „miracolul ființei”, așa cum personajele din roman sunt bolnave de moarte, în sensul uitării bucuriei de a trăi : „Ideologiile nu sunt niciodată interesate de miracolul ființei. Ele au un caracter istoric, fiind preocupate de devenire și pieire... Ideea unei ideologii nu este nici esența eternă a lui Platon, nici principiul regulator la rațiunii, precum la Kant”³ (Arendt, 1994 : 608). Personajul - Filosof prin cultivarea obsesivă a florii – sens al esteticului care poate salva ființa umană – introduce germenul vitalității și a trăii depline a vieții în cartea lui Romulus Guga.

Hannah Arendt observă într-un alt text⁴ cum se naște disfuncționalitatea unei societăți de tip totalitar, care echivalează cu o moarte din întâmplare, prin lipsa puterii de a se mira de „ceea ce este așa cum este.” Principiile care determină distrugerea ființei umane sunt enumerate de Arendt ca fiind *nimicul (no – thingness)*, *nimeni (no – bodyness)*, *lipsa-de-lume (worldlessness)*, forme ale unei lacune existențiale majore, care pot duce la o apocalipsă a

¹ „evenimentele istorice depindeau de cicluri și de situații astrale, ele deveneau *inteligibile* și chiar previzibile pentru că-și găseau un model transcendent; războaiele, foametea, mizeriile provocate de istoria contemporană nu erau decât cel mult imitarea unui arhetip fixat de astrele și normele celeste din care nu lipsea întotdeauna voința divină” Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reînnoiri*, București, 1991, p.108

² Czesław Miłosz, *Gândirea captivă. Eseu despre logocreațiile populare*, traducere de Constantin Geambașu, București, Editura Humanitas, 1996.

³ Hannah Arendt, *Originile totalitarismului*, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Editura Humanitas, 1994, p.608.

⁴ Hannah Arendt, *Între trecut și viitor. Opt exerciții de gândire politică*, traducere de Louis Rinaldo Ulrich, Filipeștii de Târg, Prahova, Antet, 1997, 14.

umanității. (Arendt, 1997). Trăirea acută a acestor lipsuri, în fapt pierderea busolei existențiale se raportează la un spațiu al captivității, al unei lumi controlate excesiv.

Destructurarea ființei se produce brusc : „Mă înfior la ideea că sunt conștiința unei răni, că trăiesc în ea, și că cicatricea ce se va forma mă va închide pentru totdeauna” (Guga: 8). Disperarea trăirii unui proces ireversibil prin care totul se va închide, fără putință de scăpare naște drama personajului. A fi conștiința unei răni echivalează cu a-ți gândi imposibilitatea scăpării și a trăi mișcarea concentrică a unui timp fără sens. Orice încercarea de echivalarea a ființei umane cu o formă de conținut, cu un receptacul al lumii, eșuează. „(...) că n-are nici un rost să trăiești nici ca urnă, nici ca soclu pentru o statuie numită timp, că doream să fiu liber (...)” (Guga: 9-10) Libertatea dincolo de timp devine o încercare de a trăi în afara lui. Renunțarea la viață se face ca o fatalitate, iar ceea ce e în jur construiește un spațiu necunoscut și familiar în același timp. Momentele de întâlnire cu cei din jur iscă sentimente difuze, forme de cunoaștere multiple din perspective ale unor moduri de existență diverse. Întâlnirea cu Majestatea Sa, simbol al tiranului, prezentat în derizoriul funcției sale, îi produce naratorului o stare extatică: „Dar ce mort mai ești și tu de stai în genunchi?! Eram sigur în clipa aceea că întâlnisem pe adevăratul Dumnezeu din lumea în care intrasem.” (Guga: 28) Revenirea în continuu la condiția de mort e menită să analizeze reacții formale, să îi redeștepte conștiința propriei existențe. Lipsa de reacție în fața simulacrului de autoritate se explică prin amortirea ființei, a capacității de judecată. În acea lume, rațiunea nu există, alte legi guvernând bunul mers al lucrurilor. Prezența Albastrului, a Irinei, a lui Pavel este adiacentă unui proces neîntrerupt de evoluție a maladiei trupesti și morale.

Cunoaștere și întâmplare

Cei pe care îi întâlnește în lungul drum spre viață sunt motoare ale unor tipuri de cunoaștere. Savantul, omul cu jucării îi dă prilejul unei analize ludice a libertății: „Trenul alergia fără astâmpăr, ca un gând liber, sigur pe sine, pe libertatea și speranța sa.” (Guga: 29). Existența unei opriri finale este îndelung dezbătută pentru că ar fi putut însemna confirmarea morții, o distrugere iremediabilă a umanității. Fără salvare, trezirea începe să se producă asemenea unei recreări a universului: deocamdată un gol, dintr-un uter uriaș. Recursul la metafora creației este un pretext pentru a localiza *nimicul* „Simții brusc golul din mine mișcând, de parcă tot corpul meu pe dinăuntru era un uter uriaș unde el se născuse dintr-o întâmplare nefericită. Acum trăia din sângele meu și nu avea să se nască niciodată pentru că era mort.” (Guga: 39) Conștiința apartenenței la o generație, la umanitate reiese ca un germen ascuns. Sunt, de fapt, simptomele unei vindecări a maladiei invadatoare de trup și suflet. Imaginea unei construcții concentrice care conține, mereu, un punct esențial, la care se ajunge mai greu, dar care există, devine sursa de salvare din procesul morții voluntare. Vehiculul vinovat de aceste stări este amintirea, contactul cu lumea exterioară care nu a fost uitat, ci numai ascuns. Din aceeași categorie a formelor de claustrare face parte și coconul care amenință să îi acopere sufletul, să îl rupă iremediabil de viață. Este un sens pe care naratorul îl dă realității politice și regimului totalitar care afectase nu numai libertatea de mișcare, ci mai ales pe cea interioară: „Ce stupid cuvânt „altădată”, știam că un vierme necunoscut îmi pătrunde în suflet și începe acolo șă-și țeașă găoacea. M-a cuprins groaza că într-o zi viermele acela va transforma tot sufletul meu, conform legii sale, într-un fluture alb, cu aripi moi și burta inelată și lipicioasă” (Guga: 40).

Șiruri de generații sacrificate devin teren pentru descrierea unei lumi bolnave: imaginea gropii se materializează astfel: „în pereții ei straturi de bărbați, femei și bătrâni,

alternând cu straturi de pământ din care veneau glasuri ciudate”(…) „Mi se părea că eu însumi zac închis, ghemuit într-un bulgăre de pământ.” (Guga: 41)

Cunoașterea este un proces de re-cunoaștere a propriului chip și a propriei lumi. Procesul de închidere a unei lumi determină o opacizare a propriei păreri despre lume. Inocularea diferitelor doctrine și a unei ideologii exclusiv unidirecționale modifică structura interioară a individului, ca ființă socială. Lipsa de reacție, lașitatea, acceptarea fără discernământ a tuturor regulilor, reducerea omului la animalitatea prin controlul necesităților fiziologice sunt tot atâtea atitudini de situare în fața unui sistem opresiv. „M-am oprit în dreptul oglinzii și mâna a pipăit fața mea din luciul neted și imperturbabil. Eram acolo, fără nicio fisură, în masa organică ce îmi reprezenta eternitatea.” căci „Se vede treaba că nu poți dispărea cu totul fără un dram de cunoaștere.” (Guga: 48) „Această deprezenteizare este în mare măsură provocată, aleasă de personajul care are iluzia a fi descoperit în ea libertatea: obsesia morții îl eliberează de presiunea limitelor biologice ale condiției sale, iar claustrarea și amnezia îl scot de sub regimul condiției sociale.” (Cosma: 1977, 246) Or, această cunoaștere constituie declicul pentru vindecare, prin reîntoarcerea personajului în lumea celor vii. Parcursul pe care îl face este unul invers, nu dinspre viață spre moarte, ci dinspre moarte spre viața dătătoare de bucurii simple.

Lumea ca o nucă putredă

Spațiul închis descris, pe rând, prin intermediul fiecărui personaj este un ospiciu, o formă metaforică a lumii trăite de autor. Realitatea lui este și realitatea personajelor, care fug, fiecare într-o altă măsură de adevăratele trăiri ale spiritului. De fapt, toți sunt morți, pentru că și-au pierdut sensul existenței. Nebunia fiecăruia este o formă a patologicului care i se imputa regimului totalitarist. „Aici începe prima parte a cetății, ea durează cam cinci mii de ani și chiar mai mult. E o lume îngrozitoare, bântuie crima, bolile, sărăcia, neputința și exploatarea. E o murdărie menită prafului și ierbii” (Guga: 97) Cetatea, care dorea să fie una ideală, devine o distopie, în care aparența fericirii subminează evoluția spirituală a indivizilor. Nebunii sunt cei care rostesc adevăruri fără a fi condamnați pentru aceasta. Iosif „cum ai închis lumea în nuca asta putredă” (Guga: 52) reunifică imaginea de lume și ospiciu, în timp ce observația următoare amintește cuvintele lui Aristotel: Nu există geniu fără nebunie: „În definitiv, pentru ca o lume să fie într-adevăr lume, e necesar și un nebun. Istoria n-ar avea nici un haz altfel și poate nici nu s-ar face.” (Guga: 57)

Perspectiva se schimbă în momentul în care se produce o revenire a amintirilor din existența anterioară: „Tratamentele noi readuceau ciudat în sufletul meu amintirea unor oameni ce au fost.” Legătura cu prezentul și implicit cu viața se reînnoadă printr-o întoarcere în trecut. Echivalând cu o ședință de psihanaliză, momentul redescoperirii de sine produce conștientizarea celor două moduri de a fi în lume: unul al uitării, al unei false situări în realitate și recluziunea într-un spațiu indeterminat, septic, fără amintiri și fără experiențe și unul al trăirii intense, al vieții maculate, dar reale.

Foucault⁵ vorbea despre o nebunie culturală, care nu poate exista în afara societății și este determinată de aceasta. Cei închiși în sanatoriu provin din medii diferite, iar nebunia le-a fost declanșată de întâmplare. Pentru ei, așa cum menționa și Michel Thévoz în *Requiem de la folie*: „acolo unde psihiatria nu există, nebunia nu este o boală ; ea este o deviere raportat la

⁵ Michel FOUCAULT (*Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972)

norma socială”⁶. Din acest punct de vedere, simbolul florii îngrijite de Filosof este „o ultimă îngăduință acordată lumii îmbolnăvite de prostia numărătorii și a creării eternului. Eternul suntem noi înșine, cu rodul nostru, altfel el nu mai există. Spune-mi un semn prin care eternul s-a mărturisit pe sine în afară de noi?” „Ea va recrea o lume nouă pentru că va fi lipsită de memoria experienței.” (Guga: 113). Renunțarea la întreaga lume, la viață și la comunicare, la etică se dovedește sterilă pentru vindecare: „Nu există decât o singură libertate, de a veghea această plantă a cărei sămânță o vezi, dar veghea să nu fie spre chinul sufletului tău, ci spre împlinirea lui; altfel la ce să trăiești” (Guga: 113) căci „doar există etape în viața oamenilor când adevărul n-are nicio importanță și totul e să trăiești.” (Guga: 121). Este reasezată în plan spiritual componenta vitalistă. Voința de a trăi depășește oroarea închisorii și pierderea individualității. Reconstruirea se face din fragmente mnemonice care au rolul de a reechilibra ființa umană. Orice dezechilibru provoacă nebunia. Personajul Platt „N-are limita dărniciei omenesti și nici a avariției sale” iar, din când în când „reapare instinctul de posesiune mai crunt și începe să adune tot ceea ce a dăruit”. (Guga: 115). Lipsa de măsură este un atribut al nebuniei, care ține de exces și de renunțarea la raționalitate. Romanul lui Romulus Guga se construiește ca un mozaic din destinele celor închiși. O reprezentare la scală redusă a unei societăți bolnave, cu indivizi care sunt supuși unor tratamente anesteziante pentru a putea fi ținuti captivi. „Doamne, nu ne putem bucura de prezent, de teama viitorului”. (Guga: 132) Imposibilitatea de a trăi prezentul este devoalată prin retrăirea concomitentă a trecutului prin înregistrarea evenimentelor anterioare care au declanșat nebunia personajelor.

Parabola șoarecelui adevăr

Narațiunea este presărată de numeroase nuclee narative, dar cel care subzistă până la final și cauzează o rupere dureroasă a ideii utopice despre lume pe care personajul și-o făcuse până în acel moment este motivul șoarecelui – adevăr. Povestea este spusă de Clucer, slujitorul fidel al Majestății sale care sfârșește prin a fi omorât de Bășică pentru vina de a fi speriat un șoarece imaginar, dușman de temut al împăratului. Recursul la limbajul esopic îndreaptă atenția spre imaginea dictatorului, dornic să-și consolideze puterea prin uciderea adevărului. Este o țară cu un trecut și un prezent mistificat, în care accesul la funcții se face ca urmare a nepotismului : „Tu, fiule, vei fi împărat, nu trebuie să faci nimic pentru asta (...) dar va trebui să lupți împotriva șoarecelui, căci șoarecele e purtătorul adevărului râvnit pe ascuns (...) El roade din toate temeliile, fără deosebire, până ce le surpă, că roade din foame! (...) În ce privește pe supuși, ei țin partea șoarecelui, căci la bordeiele lor nu roade” și „mulți erau șoareci la suflet, ba și mai rău” (Guga: 135) Sugestia autorului este că adevărul poate schimba totul, poate descătușa uși și poate transforma viața. Împăratul/conducător se teme de adevărul „râvnit pe ascuns”, adică de modalitățile subversive de a percepe lumea, de gândire liberă și de comunicare fără sfârșit. Momentul în care Albastru cu Amiralul dau jos portretul din salonul cu instrumente devine un punct de reper în viața ospiciului. Totul se judecă în termenii de înainte și de după. Sinceritatea naratorului este debordantă și scuzată de elogiul nebuniei: „Nu prea îl iubeam pe împăratul asta, nici când nu era uzurpat, și cu atât mai mult acum când părea prea prost.” Domnia Majestății Sale se clatină în momentul în care jocul lor se sfârșește cu o crimă. Se schimbă și personajele, căci fiecare, după ce este tuns, semn al lepădării de sine, este mutat. Aceasta echivalează cu o ucidere a sufletului. Aluziile la sistemul carceral sunt evidente, imaginile grotești, de o duritate descrisă progresiv apar în momentul analizei

⁶« là où la psychiatrie n'existe pas, la folie n'est pas une maladie ; elle est une déviance par rapport à la norme sociale » Michel Thévoz în *Requiem de la folie*, La Différence, 1995, p.45.

lungului și de oameni înșirați ca umbrele, care primeau injecțiile și apoi intrau în rând, pentru a nu fi pedepsiți. Instituție vastă, ca un labirint în care fiecare cameră conține o altă țară a sistemului social și politic, ospiciul devine loc al alienării, din care scăparea nu poate fi o soluție de supraviețuire.

Oglinzi sparte - regăsirea de sine

În ultima parte a romanului, conștiința eroului principal se trezește, o dată cu pierderea celor pe care îi cunoscuse: Isus este dus, însângerat, purtând o coroană din tulpinile trandafirilor, Iosif pleacă spre o destinație necunoscută, Filosoful se retrage definitiv în lumea lui, după ce vaza cu floarea îi este spartă. Relațiile cu ei fuseseră de cunoaștere, fără alte implicații, de prietenie. Oglinda, care este spectrul ce îl urmărește de la început pe naratorul – personaj, devine obiect – efigie al destinului său.

Gestul spargerii ei confirmă o trezire la viață: „Deci totul era posibil din nou? Sau în morți persistau mult timp obișnuințele vieții? Care era adevărul?” (Guga: 140) Nașterea întrebărilor în conștiința individului reprezintă eșecul sistemului, care nu îngrădise suficient libertatea. Punând brutalitatea pe seama unei erori a evoluției, soluția pe care naratorul o propune este un procedeu de aseptizare. „Semințele, pierzându-și calitatea naturală a înmulțirii, au moștenit eroarea ce sălășluiește în evoluția omului, pentru că brutalitatea este o eroare în evoluție” și „lăsând această floare să se dezvolte singură, fără conștiința mea, ea va deveni o plantă nouă, neîmbolnăvită de conștiința noastră” (Guga: 142)

Finalul este revelator pentru condiția personajului. Se transformă dintr-o ființă moartă într-una care simte voluptatea morții. Asemenea firului de iarbă pe care îl urmărea crescând în fiecare zi – semn al exteriorității, personajul redescoperă viața, la capătul parcursului dinspre moarte: „Îmi venea să sar, să strig, să urlu, bucuria mea lumii întregi, voiam să-i spun că nu există nimic pe lumea aceasta mai prețios decât viața.” „tot ceea ce pentru mine reprezentase moartea era o mare eroare, o frică și o neputință în fața greșitei orânduiri a lumii” (Guga: 155) Acea ordonare diferită a lumii nu era decât un semn al erorii, reguli impuse cu forța și strecurate în sufletul indivizilor, ca celule ale socialului. Concluzia ține de figura ordonatoare a lui Isus, personajul care acum îi apare în vis, pentru că nebunia s-a spulberat, iar adevărul pur a ieșit la suprafață. Ideea nietzscheană a morții lui Dumnezeu transformă mesajul textului într-unul al unei lumi areligioase: „Am adormit cu tristețea că sunt bătrân și mi-a apărut în vis Isus care, obosit, s-a dat jos de pe cruce (a aflat, desigur, că Dumnezeu e mort și el nu va ajunge în ceruri niciodată)” (Guga: 157)

Analiza romanului lui Romulus Guga, raportată la definirea unei reprezentări a sistemului social și politic, prin intermediul imaginii ospiciului, s-a făcut având în vedere cele trei axe propuse de Goffman. O astfel de instituție de tip totalitar funcționează prin separarea bolnavului de viața exterioară, apoi prin controlul intrării și ieșirea celor care locuiesc acolo, apoi materializează închiderea dincolo de lumea exterioară prin elemente fizice concrete: pereții, ușile închise, uniforme, grădile. Astfel se creează cele două lumi observate și de eul narativ: noi (cei bolnavi) și ceilalți (medicii, asistentele, infirmierele.) De fiecare dată, în dialogurile cu Irina, cu doctorița, cu Albastru sau cu Amiralul se conturează această distincție care trasează bariere clare. Observațiile pe care le face cu privire la personajele feminine sunt de natură corporală, observând grotescul, înregistrând mirosurile grele, reducând totul la fiziologic. Nu există nicio urmă de sentiment de iubire sau de afecțiune, ceea ce contează fiind cunoașterea. Aceasta se realizează prin multiple canale, prin diverse dialoguri, în registre diferite, compasiunea fiind înlocuită de analize lucide ale unor adevăruri fundamentale.

În roman, bolnavul își construiește o altă lume, diferită de cea reală. În saloane trebuie să se supună anumitor reguli. Există o anumită îngăduință pentru trecerea dintr-un spațiu în altul. Când ajunge prima dată în salon, observă că Isus avea cheie. Atunci când află că poate avea și el una, o cere și astfel capătă iluzia unei libertăți condiționate. Atunci descoperă o altă lume, descoperă personaje noi, clasifică, întreabă, primește informații cu ajutorul cărora își poate construi propria imagine despre noul univers. Elementele claustrante capătă dimensiuni nebănuite. Isus își ațintește privirea în tavan, pereții albi au urme de găuri de șoareci, semn al unei încercări de evadare, eul narator privește prin gratii, iar privirea se mută cu fiecare anotimp peste același peisaj. Separarea de lume este o formă de angrenare în marele discurs al existenței, o formă de autocunoaștere și de căutare.

Fiecare personaj este o întruchipare a unui alt mod de asumare a claustrării, o devenire și transformare într-un receptacol al suferințelor lumii. Pedepsiți pentru diferite fapte, ele devin modalități de situare într-un univers al totalitarismului, în care nebunia e o formă de rostire a adevărului, fără a fi simulat și fără a fi pedepsiți pentru această îndrăzneală.

Acknowledgements

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077

BIBLIOGRAPHY:

- Arendt, Hannah, *Originile totalitarismului*, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Editura Humanitas, 1994, p.608.
- Arendt, Hannah, *Între trecut și viitor. Opt exerciții de gândire politică*, traducere de Louis Rinaldo Ulrich, Filipeștii de Târg, Prahova, Antet, 1997, 14.
- Aucouturier, Michel, *Realismul socialist* traducere de Lucia Flonta, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *Regulile artei* București, Editura Univers, 1998.
- Ciopraga, Constantin „Simfonie neterminată” în *Viața Românească*. - An.81, nr.12 (dec.1986)
- Compagnon, Antoine *Demonul teoriei. Literatură și bun simț*, traducere de Gabriela Marian și Andrei- Paul Corescu, Cluj-Napoca, Editura Echinocțiu, 2007.
- Cornea, Paul, *Interpretare și raționalitate*, Iași, Editura Polirom, 2006.
- Cosma, Anton, *Romanul românesc contemporan: 1945-1985*, București, Editura Eminescu, 1988
- Cros, Edmond , *La Sociocritique*, Paris, l'Harmattan, 2003
- Duchet, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- Eliade, Mircea *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri*, București, 1991
- Foucault, Michel, *A supraveghea și a pedepsi*, Editura Humanitas, București, 1997
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard. 1964
- Guga, Romulus, *Nebunul și floarea*, Târgu Mureș, Editura Nico, 2011.
- Greimas A. J. , Courtès, J., *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, éd. Hachette, 1993.
- Hamon, Philippe, *Texte et idéologie (Valeurs, hiérarchies et evaluations dans l'oeuvre littéraire)*, Paris, PUF, 1984.
- Holban, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, București, Cartea Românească, 1987

- Karina Knorr-Cetina, *Epistemic Cultures: How the Sciences Make Knowledge*, Cambridge Mass. Harvard University Press, 1999.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, éd. Maspéro, coll. Théorie, 1966.
- Macherey, Pierre, *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Edition Herman, 2013.
- Miłosz, Czesław, *Gândirea captivă. Eseu despre logocrațiile populare*, traducere de Constantin Geambașu, București, Editura Humanitas, 1996.
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București: Editura Saeculum I.O., 2000
- Micu, Dumitru, *Romanul românesc contemporan. Realizări, experiențe, direcții de dezvoltare* București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959.
- Kundera, Milan, *Arta romanului*, traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 2008.
- Neculau, Adrian (coord.), *Viața cotidiană în comunism*, Iași, Editura Polirom, 2004
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundației Pro, 2002
- Popovic, Pierre *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2008.
- Riziek, Martin, *Comment devient-on Kundera? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2001.
- Thévoz, Michel, *Requiem de la folie*, La Différence, 1995
- Todorov, Tzvetan, *Confruntarea cu extrema*, București Editura Humanitas, , 1996

THE LOVE DISCOURSE IN I.L. CARAGIALE'S COMEDIES – FROM AUTHENTICITY TO KITSCH

Anda-Elena Moldovan, PhD Student, University of Pitești

Abstract: The article aims to present the love discourse features which appear in Caragiale's comedies. The characters want to impose their viewpoint, therefore the love discourse has a persuasive component. The love discourse is structured in discursive genres, such as the conversation, the love letter, the love declaration.

Keywords: *love discourse, argumentation, discursive genre, discursive competence, parody*

Articolul își propune să analizeze particularitățile discursului de dragoste din comediiile lui Caragiale. Pornind de la distincția tip comunicational / gen discursiv¹, vom prezenta caracteristicile discursului de dragoste, identificând genurile discursive prin care acesta este actualizat. Discursul de dragoste este un tip comunicational ce are la bază intenția de a exprima în mod direct sau indirect sentimentul de dragoste, actualizând cu preponderență funcțiile expresivă, conativă, fatică și poetică. Acesta, ca de altfel orice tip de discurs, are o puternică componentă argumentativă², interlocutorii folosind strategii de persuasiune diferite, de la argumente bazate pe afecte până la amenințări. Efectul perlocuționar scontat este obținerea adeziunii celuilalt. Discursul de dragoste e prezent în comedii prin genuri discursive precum conversația, declarația de dragoste și scrisoarea de dragoste, având organizări textuale specifice și înscriindu-se într-o serie de opoziții: oral-scris, liber-organizat, autentic-hipercodificat. Cunoașterea / recunoașterea genului discursiv de către personaje este o condiție esențială a înțelegerii globale a discursului, datorită competenței discursive. Nerecunoașterea genului discursiv creează probleme de coerență, care generează efectul de comic.

1. Conversația

Conversația presupune o comunicare orală, dialogică, relativ liberă în ceea ce privește raportarea la o temă dată. Ea se caracterizează prin faptul că este creată continuu, prin interacțiune, este contextuală în sensul că are loc într-un anumit context comunicativ și este structurată sub forma unei succesiuni de intervenții alternative ale unor participanți, ce actualizează rolurile de emițător și receptor.³ Ca orice tip de discurs, conversația respectă reguli de coerență și de coeziune, precum reguli care privesc alternanța la cuvânt, reguli ce regizează organizarea structurală a interacțiunilor verbale și reguli de politețe.⁴

Se vor analiza scene reprezentative din comedii, care pot fi încadrate la discursul de dragoste, având în vedere contextul situațional, nivelurile organizării conversației, precum și organizarea textuală. Corpusul de analiză va fi format din scena IX, actul I (*O noapte furtunoasă*), scena VI, actul II (*O scrisoare pierdută*), scena IX, actul I (*D-ale carnavalului*).

¹ Maingueneau, Dominique, *Analiza textelor de comunicare*, Editura Institutul European, Iași, 2007, p.69-74

² Tuțescu, Mariana, *L'argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Editura Universității din București, București, 1998, p. 365

³ Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Conversația: structuri și strategii*, Editura All, București, 1999, p. 39-42

⁴ Kerbrat-Orechionni, Catherine, *Les interactions verbales*, tome I, Armand Colin, Paris, 1990, p. 157

1.1 Contextul situațional

Contextul situațional este constituit din cei doi participanți la conversație: Veta - Chiriac, Zoe - Tipătescu, Mița - Nae Girmimea, aflați de obicei într-un interior, separați de alți posibili participanți. În cazul primului cuplu, bărbatul este inițiatorul conversației, în timp ce în cazul celorlalte două este femeia. Scopul urmărit este convingerea partenerei/partenerului de a acționa într-un anumit fel, imprimând discursului o orientare conflictuală: Chiriac vrea să o convingă pe Veta să nu mai meragă la *Iunion*, fiind convins că ieșirile acesteia au ca scop să-l înșele, Zoe vrea să-l convingă pe Tipătescu să sprijine candidatura lui Cațavencu, pentru a evita un scandal care i-ar păta imaginea, iar Mița vrea să-l convingă pe Nae să renunțe la relația cu Didina.

1.2 Nivelurile organizării conversației

1.2.1 Conversația Veta-Chiriac

Relația dintre cei doi este marcată de distanța socială impusă de opoziția superior/inferior: Veta este soția șefului și în același timp mai în vârstă decât partenerul ei. În acest sens, mișcarea de inițiere debutează cu o întrebare cu funcție fatică, specifică relației stăpână - angajat: *Dumneata m-ai chemat?* (p.56) Schimbul e organizat în intervenții de tip întrebare / răspuns, în care se remarcă ezitățile, redate grafic prin puncte de suspensie, și se încheie cu un act de mulțumire, marcat de pauză. Mișcarea de menținere a conversației continuă cu o nouă temă, ce se înscrie în rolul atribuțiilor de slugă, ce-i revin lui Chiriac: *Poarta ... am închis-o.* (p. 56) Mișcarea de amplificare a conversației e inițiată de Veta și se manifestă prin mărci discursive precum adverbe și imperative: *Bine, domnule Chiriac, bine; zi înainte, că n-ai zis destule.* (p.56) Negația, structură polifonică, trimite la presupoziția *Ai zis destule* cu rol de reproș la adresa lui Chiriac. Structura ambivalentă a enunțului trimite la situația Vetei de victimă acuzată pe nedrept.

Distanța dintre cei doi este marcată la nivel discursiv prin deixisul social: formele pronumelui personal de politețe, titlurile de adresare, dar și prin verbele performative: *Dumneata m-ai chemat? Alt nimic nu mai ai să-mi poruncești? Să-mi poruncești, firește; nu-mi ești stăpână?... Domnule, te-am rugat să fii bun să nu-mi mai zici vorba asta.* (p.56-57)

Conversația continuă cu o suită de intervenții de tip întrebare-răspuns, în care Chiriac îi cere Vetei explicații, ceea ce antrenează inversarea raportului superior / inferior în favoarea lui Chiriac. Răspunsurile ei nu îl mulțumesc, fapt subliniat de elementele non-verbale: *stă la îndoială, apoi se mai apropie* (p. 57) și de intervențiile simetrice cu funcție directivă: *Jură-te încă o dată!* (p. 57) Răspunsurile Vetei fac apel la interogații retorice și structuri paremiologice, cu rol de a-și argumenta nevinovăția: *Să mă jur – eu? Nu m-am jurat? N-am plîns? Cu ce m-am ales? Lasă! ce-a fost a trecut.* (p. 57) Afirmatiile sale, construite pe baza paralelismului sintactic, cu valoare de contestare, fac apel la efectul polifonic, reluând afirmațiile făcute anterior de Chiriac, pe care Veta aparent le aprobă: *Așa e. Eu sunt o femeie rea; am vrut numai să râz de dumneata. Eu te las pe dumneata ca p-o slugă cu simbrie să păzești casa, și târăsc pe dumnealui pe la grădini ca să mă cutrez cu alții. Eu sunt o femeie mincinoasă; n-am simțit nimic când ți-am spus că nu știu să mai fi trăit până să nu te cunosc pe dumneata...* (p. 57) Veta încheie conversația prin apelul la marca discursivă *Bonsoar*, însă Chiriac o reia printr-o întrebare cu funcție fatică: *Te duci?* Urmează o nouă suită de intervenții de tipul întrebare-răspuns. Veta dorește să încheie din nou conversația, fapt marcat la nivel non-verbal: *pornește să iasă.* (p. 58) Chiriac restabilește contactul printr-un vocativ, raportul de forțe inversându-se în favoarea Vetei. Chiriac își exprimă dezacordul față de atitudinea Vetei, preluând afirmațiile acesteia pe care apoi le contrazice, creându-se din nou efectul de polifonie, amplificat de prezența unui alt gen de discurs – proverbul: *Îi scoți rumânului ochii și după aia-i zici: Lasă că nu e rău și fără să mai vezi... mai bine că s-a întâmplat așa! N-o să*

mori fără luminile ochilor!... Învățul are și dezvăț! Dar dacă n-oi vrea eu să mai trăiesc așa! Care va să zică să mor, ai? (p. 58) Chiriac emite un act comisiv prin care o amenință pe Veta cu suicidul, întărit de comportamentul non-verbal: *se repede și ia spanga de la pușcă* (p. 58), făcând astfel apel la recuzita romantică. Efectul perlocuționar este cel scontat de Chiriac, deoarece Veta se oferă să se jure de nevinovăția ei. Conversația se încheie cu împăcarea celor doi printr-o suită de intervenții de tipul întrebare-răspuns cu valoare comisivă: *Îmi făgăduiești? Te juri? / Da /Și o să mă crezi că numai la tine mă gândesc? /Da /Că numai pentru tine trăiesc? / Da (...)* (p.60)

1.2.2 Conversația Zoe-Tipătescu

Secvența inițială este deschisă de o suită de întrebări și exclamații cu roluri argumentative de reproș și de acuzare din partea celor doi, trimițând la situații discursive anterioare: pierderea biletului de dragoste de către Zoe și arestarea lui Cațavencu din ordinul lui Tipătescu: *Fănică!... te așteptam... Ce-ai făcut? Ai arestat pe Cațavencu. Te-ai gândit bine la ce ai făcut? Cum ți-a venit să faci una ca asta? Pentru ce-ai făcut-o? / Pentru ce? pentru ce? Pentru nerozia care ai făcut-o tu, pentru ca să evit nenorocirea pe care ai acuzat-o tu din neglijență. Se poate atâta distracție! Atâta nebăgare de seamă! (...)* (p.128) Următoarea intervenție a lui Zoe începe cu acordul față de poziția lui Tipătescu, pentru a continua cu un act directiv prin care îi cere să o salveze, făcând apel la argumente sentimentale: *am fost o copilă... am făcut o nerozie fără seamăn, dar acuma trebuie îndreptată. Fănică, dacă mă iubești, dacă ai ținut tu la ine măcar un moment în viața ta, scapă-mă... scapă-mă de rușine!* (p. 128) Tipătescu emite o mișcare de ofertare prin care îi propune lui Zoe să fugă împreună, însă ea o respinge printr-o suită de interogații: *Ești nebun? dar Zaharia? Dar poziția ta? Dar scandalul și mai mare care s-ar aprinde pe urmele noastre?* (p. 129) Zoe emite la rândul ei o mișcare de reofertare printr-un act directiv, prin care îi propune lui Tipătescu să-i sprijine candidatura lui Cațavencu. Acesta refuză. Următoarea intervenție a lui Zoe îndeplinește rolul argumentativ de acuzare a lui Tipătescu, invocând din nou argumente sentimentale: *Omoară-mă pe mine care te-am iubit, care am jertfit tot pentru tine... Iată unde m-ai adus! iată cât plăteau jurămintele tale!* (p. 129) Indecizia lui Tipătescu sporește componenta conflictuală, Zoe declarându-l adversarul ei: *și cu tine am să lupt din toate puterile, cu tine, om ingrat și fără inimă!* (p. 129) Secvența finală e marcată de intervenția cu funcție comisivă a lui Zoe, prin care îi amenință pe Tipătescu, care continuă printr-un nou apel la argumente sentimentale, cu rolul de a-l convinge: *În sfârșit, cine luptă cu Cațavencu luptă cu mine... Aide, Fănică, luptă, zdrobește-mă, tu care ziceai că mă iubești! Să vedem!* (p. 131) Lipsa acordului e redată și la nivel non-verbal prin comportamentul celor doi: Zoe iese, în timp ce Tipătescu iese după ea.

1.2.3 Conversația Mița-Nae

Mișcarea de inițiere e făcută de Nae printr-o întrebare legată de comportamentul non-verbal al Miței, care închide ușa. Intervenția acesteia se constituie dintr-o explicație a gestului și continuă cu o lamentație, exprimată prin vocative: *Am să-ți spui ceva în liniște... Bibicule! Nu mă mai iubești...* (p. 200) Răspunsul negativ al lui Nae e urmat de o serie de intervenții de tip întrebare-răspuns pe tema pierderii biletului de dragoste de către Nae. Deoarece nu reușește să obțină efectul perlocuționar scontat, Mița proferează un act de amenințare, inițial indirect prin întrebări, apoi direct printr-o exclamație, ce exprimă starea de nervozitate: *Vezi tu sticluța asta? / Ei, ce? / Știi ce are înăuntru? / Cerneală... /Nu cerneală, Năică... vitrion englezesc! (...)* Pentru ce îți trebuie? / Pentru ce? Pentru dumneata, musiu Năică, și pentru Didina dumitale! (p.201) Intervențiile următoare ale Miței exprimă rolurile argumentative de acuzare, reproș și amenințare. Nae reacționează prin acte expresive: *Nu; nu te las, pentru că te iubesc... numai pe tine... numai pe tine... numai... pe ... tine*, intenția sa fiind de a alunga

pericolul reprezentat de sticlă. Comportamentul non-verbal este în dezacord cu declarațiile sale: *a găsit buzunarul, a luat sticlă, se ridică repede și schimbând tonul...* (p. 202) Nae proferează în continuare un reproș, la care Mița răspunde cu o amenințare construită pe un paralelism sintactic, cu rol de a accentua ideea exprimată: (...) *ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 Februarie; ai iutat că sunt ploieșteancă – da, ploieșteancă! – Năică, și-am să-ți torn o revoluție, da o revoluție... să mă pomeniști!...* (p. 202) Conversația e întreruptă de Iordache. Finalul întărește componenta conflictuală. Mița solicită sticlă printr-un act directiv, ignorat de Nae, care deschide ușa și iese.

1.3 Organizarea textuală

În ceea ce privește organizarea textuală a conversației, se remarcă pe lângă dialog procedeul dialogului cu replici narrative. Inovația lui Caragiale constă în dinamizarea intervenției prin recursul la tehnica dialogului în dialog.⁵ Procedeul are rolul să clarifice situații și implicit să argumenteze în favoarea unei poziții adoptate de unul dintre personaje. Caracterizându-se prin eterogenitate discursivă, procedeul numit și monolog narativ, conferă complexitate intervenției.⁶

1.3.1 Conversația Veta-Chiriac

Acest procedeu este folosit de Veta, pentru a-i explica lui Chiriac motivul pentru care s-a dus la *Iunion*, dar și pentru a-și argumenta nevinovăția, deoarece procedeul îi permite redarea cu fidelitate a evenimentelor, a discuțiilor și a gândurilor avute în acel moment. Replica Vetei introduce în conversație un timp trecut, creându-se un clivaj între prezentul discursului și trecut. Prezentarea se realizează la persoana I, alternând perfectul compus cu imperfectul. În această relatăre la persoana I este inserată în vorbire directă replica soțului, introdusă printr-un verb dicendi. Redarea replicii soțului contribuie la dramatizarea acțiunii și la crearea efectului de real și de autentic prin reproducerea particularităților lingvistice și stilistice. Enunțarea revine la persoana I și se continuă nararea evenimentelor din perspectiva Vetei, urmată de un pasaj ce conține un monolog interior, introdus prin structura *mă gândeam*, ce are rolul de a reda neliniștea ei, marcată de exclamații și interogații retorice, neliniște datorată gândurilor la Chiriac. Încheierea monologului se face prin marca discursivă *iac-așa*, cu rol de a rezuma prezentarea făcută. Revenirea la discuția cu Chiriac se face printr-un verb performativ și prin mărci ale adresării directe: *Mă jur pe ce vrei tu: mă crezi?* (p. 60)

1.3.2 Conversația Zoe-Tiptescu

În conversația dintre Zoe și Tiptescu, acesta își argumentează refuzul față de propunerea lui Zoe de a-l sprijini pe Cațavencu prin prezentarea unui eveniment recent. Debutul relatării e marcat prin interjecția *iată*. Evenimente relatate sunt recente, fapt subliniat de adverbul temporal *adineaori*. Discursul lui Tiptescu conține un alt discurs și anume conținutul unei depeșă anonime, îmbinând astfel relatarea cu genul epistolar și creând efectul de intertextualitate. Noul discurs este introdus tot de interjecția *iată*. Revenirea la planul prezentului se face abrupt, paranteza fiind un argument suficient pentru a exprima un refuz categoric: *Orice s-ar întâmpla, nu se poate să sprijinim pe mizerabilul, nu, nu, nu!...* (p. 129)

1.3.3 Conversația Mița-Nae

Conversația Mița-Nae, deși este organizată în replici scure ce subliniază dinamismul discursului, conține într-o intervenție a Miței relatarea unui eveniment anterior. Referirea la un timp al trecutului se face pentru a justifica o amenințare plasată într-un viitor apropiat și e introdusă cu ajutorul conectorului cauzal *pentru că*. Relatarea se face în vorbire indirectă,

⁵ Cvasnii Cătănescu, Maria, *Elemente de retorică românească*, Editura All, București, 2001, p. 112-118

⁶ Adam, Jean-Michel, *Textele. Tipuri și prototipuri*, Editura Institutul European, Iași, 2009, p.195-224

timpul predominant fiind perfectul compus. Revenirea la prezent se face în cadrul aceleiași fraze, prin referirea la *amantul meu*, element de legătură între prezent și trecut. (p. 202)

2. Declarația de dragoste

Declarația de dragoste se definește prin mărturisirea sentimentului de dragoste persoanei pentru care există acel sentiment, actualizând funcțiile emotivă, conativă și eventual poetică, în funcție de nivelul de cultură al persoanei și de canoanele epocii. În comedii, declarația de dragoste este prezentă în piesa *O noapte furtunoasă*, având însă un sens deturnat prin parodie, fapt permis de procedeele comice de imbroglio și quiproquo.⁷

Contextul situațional îi prezintă pe Rică Venturiano și pe Veta. Scopul acestuia este să-i facă o declarație de dragoste Ziței, însă ajunge din greșeală în casa Vetei. Confuzia conduce la eșecul comunicațional. Veta nu interpretează corect mesajul, deoarece nu reușește să-l integreze în genul discursiv al declarației de dragoste. Limbajul conotativ este perceput drept denotativ, creându-se efectul de comic. Veta avansează o interpretare eronată a situației de discurs, luându-l pe Rică drept pungaș și considerându-se în pericol. La rândul său, Rică Venturiano nu are capacitatea să se adapteze la situația de discurs, fapt dovedit atât prin comportament, cât și prin limbaj.

Discursul lui Rică Venturiano este puternic hipercodificat, conținând clișee din recuzita romantică. Exaltarea romantică este exprimată prin acte de limbaj expresive: *Sunt nebun de amor; da, fruntea îmi arde, tâmpilele-mi se bat, sufăr peste poate, parcă sunt turbat; Sunt un june tânăr și nefericit, care suferă peste poate și iubește la nemurire* (p. 64) și directive: *Nu striga! Nu striga! fii mizericordioasă; aibi pietate!* (p.64) Comportamentul non-verbal este, de asemenea, ritualizat: *cade în genunchi și începe cu putere, se târăște un pas în genunchi, cu mâinile rugătoare.* (p. 64) Rigiditatea discursului e relevată de problemele de coerență, prin încălcarea legii de modalitate: *te iubesc precum iubește sclavul lumina și orbul libertatea.* (p.64), *de când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară...*(p. 64), precum și de îmbinarea registrelor stilistice diferite, creând efectul de comic⁸: poetic – *tu ești angelul visurilor mele, tu ești steaua, poartă pentru ca să zic chiar luceafărul, care strălucește sublim în noaptea tenebroasă a existenței mele, tu ești...* (p.65);juridico-administrativ – *precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă* (p.64), *m-am transportat la localitate* (p.64), colocvial – *Simțisem că mitocanul de cumnatu-tău mă mirosoise* (p. 65).

3. Scrisoarea de dragoste

În cadrul pieselor sunt inserate scrisori de dragoste, cu un rol important în desfășurarea evenimentelor: scrisoarea lui Tipătescu adresată lui Zoe și pierdută de aceasta devine instrument al șantajului politic, biletul Miței adresat lui Nae devine dovada trădării acestuia, iar referirea la biletul lui Rică adresat Ziței contribuie la rezolvarea quiproquo-ului Zița-Veta.

Primele două scrisori de dragoste fac referire la motivul triumfului conjugal, ceea ce duce la apariția unor distincții clare: apropiat – depărtat, meliorativ – peiorativ. Îndrăgostiții sunt desemnați la nivel discursiv prin metafore ce subliniază familiaritatea sau prin structuri evaluativ-afective, mărci ale subiectivității limbajului⁹: *cocoșelul tău, Bibicul, scumpa mea, a*

⁷ Călin, Vera, *Metamorfozele măștilor comice*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.16-69

⁸ Mancaș, Mihaela, *Limbajul artistic românesc modern. Schiță de evoluție*, Editura Universității din București, București, 2005, p.203-204

⁹ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980, p.34-70

ta adorată, opuse referirii la celălalt, desemnat fie prin referire la statutul social și marcând distanța - *venerabilul*, fie prin depreciere - *Mangafaua*.

Pierderea scrisorilor, urmată de găsirea lor de o persoană din afară determină schimbarea situației discursive și implicit a semnificațiilor, fapt favorizat de vidul semantic specific deicticelor și de metafore, antrenând implicit un efect de polifonie. Scrisoarea adresată de Tipătescu lui Zoe în lectura lui Trahanache este o plastografie, o falsă scrisoare de dragoste, care-l are ca autor pe Cațavencu: *Ei, Fănică, să vezi imitație de scrisoare!* (109) Scrisoarea adresată de Mița lui Nae și recuperată de Pampon este recită de Mița, pentru a se asigura de corectitudinea deducțiilor lui Pampon. Rezolvarea conflictului va consta în atribuirea unei identități diferite pentru Mangafaua: *Aș, Mangafaua era unchiul fetii, epitropul...* (p. 239)

Scrisoarea lui Rică adresată Ziței este redactată în registrul poetic aparținând retorismului romantic. Ea are inserată și o poezie de dragoste, aparținând aceluiași registru.

4. Concluzii

Discursul de dragoste e prezent în comediile caragialiene prin genuri discursive precum conversația, scrisoarea de dragoste și declarația de dragoste, traversând registre stilistice diferite, de la colocvial și popular la poetic. Se remarcă o puternică dominantă argumentativă a discursului, în care personajele încearcă să-și impună punctul de vedere, convingându-l pe celălalt prin tehnici de persuasiune variate, de la argumentele ca fac apel la afecte până la amenințări.

Acknowledgements

This work was partially supported by the strategic project PERFORM, POSDRU159/1.5/S/138963, inside POSDRU Romania 2014, co-financed by the European Social Fund-Investing in People.

BIBLIOGRAPHY:

- Adam, Jean-Michel, *Textele. Tipuri și prototipuri*, Editura Institutul European, Iași, 2009
 Călin, Vera, *Metamorfozele măștilor comice*, Editura pentru Literatură, București, 1966
 Cvasnîi Cătănescu, Maria, *Elemente de retorică românească*, Editura All, București, 2001
 Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Conversația: structuri și strategii*, Editura All, București, 1999
 Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980
 Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les interactions verbales*, tome I, Armand Colin, Paris, 1990
 Maingueneau, Dominique, *Analiza textelor de comunicare*, Editura Institutul European, Iași, 2007
 Mancaș, Mihaela, *Limbaajul artistic românesc modern. Schiță de evoluție*, Editura Universității din București, București, 2005
 Tuțescu, Mariana, *L'argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Editura Universității din București, București, 1998

THE CRITICAL RECEPTION OF MIRCEA IVĂNESCU'S POETRY IN 2006

Diana Dan, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: In the Romanian literature, framing Mircea Ivănescu's poetry in a stream of literature cannot be done accurately. Mircea Ivănescu is a complex poet, which offers a new formula of writing poetry: the games of poetry. Therefore we looked over 2006 to see how is seen his poetry through critical eyes and to find out what is his place in the course of literature.

Keywords: *inner reality, reality, intertextualism, common tone, originality*

Anul 2006 aduce un nou val de interpretări poeziei mirceaivănesciene, concretizat în scris printr-un număr de peste 20 de articole. Fiecare interpretare aduce cu sine lucruri care s-au mai spus, fiind redemonstrate, cât și aspecte noi. Printre acestea ne-au reținut atenția cele referitoare la: dezbateră argumentativă a lui Radu Vancu care propune o teză de doctorat pe tema discreției absolute a poetului; articolul lui Matei Călinescu în care vorbește despre aspecte biografice regăsite în opera lui Mircea Ivănescu, din perspectiva sa, a prietenului atent la realitatea exterioară; articolul lui Gheorghe Perian, care dezleagă misterul legat de personajele din *mopeteiana*, considerând că a sosit timpul a le da în vileag. Matei Călinescu, în articolul său publicat în 2003 în revista *Apostrof*, considera atunci că nu a sosit timpul dezlegării acestui mister. Iată că Gheorghe Perian produce surpriza.

Tot în acest an publică articole legate de opera luată în ansamblu a poetului și oameni care l-au cunoscut îndeaproape, care l-au îndrăgit. Ieșind din conul de umbră, Teodor Dună, Magda Mara Maftei, Ioan Mariș aduc la cunoștință cititorilor un alt mod de a face critică literară. Ei inițiază explicarea procesului de creație pornind de la „lecțiile de viață” pe care poetul le-a propus. Aceste lecții le observă transferate în poeziile poetului.

Este de apreciat grupul celor nouă critici: Al. Cistelean, Matei Călinescu, Paul Aretzu, Raluca Dună, Gheorghe Grigurcu, Virgil Nemoianu, Ștefan Stoenescu, Andrei Terian, Radu Vancu, care împreună i-au dedicat poetului Mircea Ivănescu un număr întreg de pagini în revista *Euphorion*, exprimând un adânc respect și o caldă apreciere pentru ceea ce a făcut Mircea Ivănescu pentru poezia românească.

Ne-a atras atenția și articolul *Vorbind cu/despre Mircea Ivănescu pe la Sibiu pe Căminul lui 2006 un dialog imaginar cu Mircea Ivănescu* al lui Mihai Posada, desfășurat sub forma unui interviu în care autorul joacă un dublu rol de interogator și de intervievat, caracteristic stilului mirceaivănescian. Articolul său pare o poezie în dialog creată de poetul Mircea Ivănescu, cu care Mihai Posada întreține un dialog imaginar. Ceea ce-i lipsește poeziei este ruptura versului acolo unde eul liric o simte.

Înainte de a ne începe călătoria spre lumea celor care focalizează imaginea poetului, pentru a o reprojeta din locul de unde a venit, găsim maniera în care să facă acest lucru, ne-au încântat privirea câteva articole referitoare la „omul” Mircea Ivănescu; și printre acestea se află articolul lui Al. Cistelean „*Scurtă declarație de recunoștință*” publicat în revista *Euphorion*, cel al lui Ștefan Manasia, „*Elevul preferat al domnului Goethe*” și al Rodicăi Braga „*O unică și incredibilă experiență cu Mircea Ivănescu: Commentarius perpetuus*”, edificatoare în acest sens.

Recunoștința lui Al. Cistelean adresată poetului este transcrisă pe un „bilețel”. Criticul alege acest mod simplu de a se exprima, din dorința de a-i mulțumi lui Mircea Ivănescu, pentru simplul fapt că poezia română a fost curățată de încă un „veleitar” care putea

fi el însuși. Poezia lui Mircea Ivănescu a reprezentat un punct de oprire din „toate felurile și scrupulos mediocre” în care scria Al. Cistelean din dorința de a deveni „un mare poet”: „Pe mine m-a oprit din scrisul de versuri Mircea Ivănescu. L-am citit destul de târziu, cam pe la finele studenției. Dar în data ce l-am citi m-a cuprins o subită ușurare: Mircea Ivănescu scria chiar poezia pe care visam eu s-o scriu. Și, se-nțelege, chiar mai bine decât o visam eu (nu intra în discuție cum o scriam) era, deci, o treabă făcută, de care am scăpat. Nu cu mare durere, ci mai degrabă cu bucuria celui care poate, de acum înainte chiuli în voie căci e cine să-i facă treaba. Datorită, deci, lui Mircea Ivănescu, poezia s-a ales cu un veleitar mai puțin. Iar acesta e biletul meu de recunoștință”¹. Acest „bilet” este un răspuns, care demonstrează că Al. Cistelean și-a acceptat condiția, vindecându-se de aspirații deșarte, idealuri „scrum” care cu siguranță l-ar fi ținut captiv. Pentru această lecție de viață Al. Cistelean îi mulțumește poetului. Aceasta fiind încă un exemplu al universului cerc, al forței gravitaționale care spune că primești ceea ce oferi.

Pentru Ștefan Manasia, poezia lui Mircea Ivănescu traversează perioada comunistă “viermuitoare și dezaxată” spre cotidianul postdecembrist. Ascunzându-se sub blazonul monotoniei, Mircea Ivănescu rămâne același, versurile sale își păstrează aceeași consistență, rămân la fel de vii, precum maxima „apa trece, pietrele rămân”.

Acest aspect ne readuce în memorie o observație a lui Matei Călinescu care spunea că Mircea Ivănescu nu poate deveni un creator, fiindcă el este un poet al profunzimilor și așa va rămâne.

Ștefan Manasia mărturisește că toată plictiseala, fragmentarismul versurilor, de care este acuzat Mircea Ivănescu, nu se potrivește în cazul său, întrucât lui personal lectura versurilor i-a creat dependență: „Acum câțiva ani citeam acuzat Mircea Ivănescu în draci, fără să-mi pot explica de ce paginile alea vag geometrice plictisitoare și voite vetuste mă fac fericit. De ce Plictiseala (digresiunea, paranteza, anecdota, memorialistica fragmentară și deghizată) mă seduce iar și iar, în paginile acestui geniu proustian”². De aceea consideră că poeziile lui Ivănescu nu vor îmbătrâni, de fapt, niciodată.

Un alt gest de recunoștință se ridică din partea prozatoarei Rodica Braga, care prin intermediul provocării propuse de Mircea Ivănescu a trecut granița de la un simplu cititor de poezie la acela de creator al ei. Aspectul este cunoscut și mediului literar prin apariția volumului *Commentarius perpetuus*. Trezirea din amorțeală a conferit Rodicăi Braga începutul unui proces de redescoperire de sine și o depășire a unei bariere la care timp de aproape 15 ani nici nu visase: „Incitată de M.I., am trecut dincolo de condiția de cititor de poezie. S-ar fi zis că poezia mă caută și că mă așteaptă, conferindu-mi o nevârstă interioară care nu m-a mai părăsit niciodată. S-ar fi zis că mă trezisem. Participarea la această carte, este vorba despre *Commentarius perpetuus*, este semnul că amorțirea, ațipeala propriei vieți a atins pragul, limita unei scadențe. Ajunsă aici, trebuia să mă redescopăr. Să mă opresc, să caut, să cercetez. Să descopăr ce anume a însemnat totul pentru mine, totul însemnând viață, chiar în condițiile în care mi-am permis luxul de a nu tăcea timp de aproape 15 ani”³.

În primul rând, Rodica Braga îi mulțumește poetului pentru încrederea și îndrăzneala pe care i le-a insuflat pentru a intra în jocul dialogului liric, în acest „joc absolut gratuit” care aducea cu sine bucurie, surpriză și plăcere spirituală: „Și atunci, ca și acum, mă mir eu însămi

¹ Al. Cistelean, *Scurtă declarație de recunoștință*, în „Euphorion”, 2006, nr. 3-4, p. 5

² Ștefan Manasia, *Eleul preferat al domnului Goethe*, în „Steaua”, 2006, nr. 7-8, p. 8

³ Rodica Braga, *O unică și incredibilă experiență cu Mircea Ivănescu: Commentarius perpetuus*, în „Transilvania”, 2006, nr. 7, p. 6

de îndrăzneala de a-i sta alături marelui poet contemporan, atâta vreme cât eu, până la acea oră, nu mai scrisesem versuri. Îmi motivez, acum, ca și atunci, actul respectiv, prin inconștiența jocului în care ne-am lăsat prinși amândoi, și Mircea Ivănescu și eu, în anii 1983-1985, un joc absolut gratuit, ca toate jocurile, care nu avea în nici un caz în vedere alcătuirea unei cărți, a unui text grav, aplicat și implicator, ci se lăsa dus, jocul, de bucuria, surpriza și plăcerea spirituală de a ne da unul altuia motive de meditație, de căutare sau alunecare în lumea de iele a cuvintelor, a celor două interiorități atât de diferite”⁴.

În al doilea rând, este de remarcat atitudinea lui Mircea Ivănescu care, odată cu apariția volumului *Commentarius perpetuus* 2, în 2003, se numește pe sine co-autor. Un co-autor care îi mulțumește Rodicăi Braga pentru îngăduința de a-l primi ca participant alături de ea prin „țara simțămintelor alese”: „Cum însă, jumătate din ea – adică paginile apărând aici cu litere cursive – a fost scrisă de cineva care a încercat prea multă vreme jocul cu vorbele ca să nu-și dea seama, acum, la sfârșit, că literatura e altceva decât un joc, cel care o semnează în parte, și care a fost acceptat drept co-autor doar prin grația Artistei cu adevărat creatoare, pe scurt, cel căruia i s-a îngăduit să participe o vreme la ceva – mai – mult – decât – jocul – cu – vorbele pentru a intra în domeniul artei cu simțămintele și cu ideile, îi mulțumește acum Adevăratei – și Singurei – Creatoare pentru a-i fi acordat privilegiul de a-și simți și el cuvintele plutind o clipă prin aerul pur al poeziei”⁵. Acest exemplu reprezintă, pe lângă multe altele, un mod indirect de a-i masca înțelepciunea.

Procesul desfășurării actului de creație este prezentat de Rodica Braga în același articol în felul următor: „Îmi amintesc eferescența aceluia timp, anii 1983-1985, când coboram sau urcam în poemul trimis de m.i. prin Mircea Braga ca într-o peșteră necercetată, promițând comori inestimabile. Eram emoționată, curioasă, temătoare, aproape inhibată. Trebuia să decodific, în afara mesajului, tot mecanismul, structura poemului, să mă familiarizez cu atmosfera de plictis melancolic, acoperind de fapt mari tensiuni necunoscute, să consun cu aerul de detașare ironică față de propriile trăiri, din care poetul și-a făcut și un mod de viață, dar mai ales să-mi înfrâng rezistența. Odată ce prindeam vibrația și reușeam să cad în abisul poemului, aveam senzația unei căderi libere, a unui zbor de-o frumusețe nespusă, a unei respirații gătuite de emoție, până când, la un moment dat, totul se așeza, se ordona de la sine. Ideile și cuvintele îmi răsăreau miraculos, veneau firesc spre mine, se lăsau domesticite, dominate, mă încurajau chiar în hazardatul meu demers, mă surprindeau și, în măsura în care mă făceau fericită, îmi părea că își și bat joc de mine. Dar nu era prima dată; de câte ori scriu, trăiesc acest paradox”⁶.

Rodica Braga dorește să sublinieze în rândurile scrise o posibilă cheie pentru cititori în a aborda actul lecturii acestui volum. Consideră esențială substanța produsă de cele două personaje fictive în contemplarea acestei lumi, mai degrabă decât accentuarea deficiențelor acestui dialog: „Dacă veți citi această carte, nu vă gândiți la Mircea Ivănescu și Rodica Braga ca la două personaje reale, ci ca la două personaje fictive care au îndrăznit să-și contemple spectacolul propriilor interiorități, fie violentate de-o necruțătoare lumină solară, fie întunecate de vinețiul unor ploi dizolvante și să încerce să-și comunice această contemplare, să-și conștientizeze în poem acaparatorul act al contemplării. Evident că imaginarul are aici o pondere importantă, că limbajul e unul special, menit tocmai realizării acestui imaginar și folosit după niște convenții specifice doar poeziei, de vreme ce aceasta se constituie din

⁴ Ibidem, p. 6

⁵ Ibidem, p. 8

⁶ Ibidem, p. 7

fulgerări intuitive ce se cer exprimate la modul poetic. Poate că această carte și-ar dori să-i facă pe cititori să simtă că se găsesc în fața unor încercări poetice profund individuale sau a unor individualități profund distincte care încearcă să se exprime poetic”⁷.

O privire critică asupra acestui volum aruncă Marin Mincu în articolul său „Vorbele astea-s viață”.

Pentru Marin Mincu, cartea publicată de Mircea Ivănescu împreună cu Rodica Braga cu titlul *Commentarius perpetuus* este o carte „autonomă”, ce se caracterizează prin unitate și coerență. Este o carte bine scrisă ce stârnește curiozitatea cititorului: „Luată în sine, cartea își este suficientă sieși, adică are acea unitate și coerență, minime pentru a ne comunica un text poetic autonom. Mai simplu, este o carte de poezie ce se citește pe nerăsuflăte, ca un roman”⁸.

Cartea redă, în esență, o posibilă definiție a literaturii ce este echivalată cu libertatea: „Un discurs reluat despre sine sau despre discursul altora ce poate să continue fără limite, din momentul în care și-a aflat forma de structurare proprie, formă preexistentă așteptând doar ocazia potrivită pentru a se materializa”.

Sunt evidențiate astfel două caracteristici esențiale ale poeziei lui Mircea Ivănescu: literatura cavorbire despre sine și literatura cavorbire a altora, indirect aducând în discuție elementul livresc. Aceste elemente își găsesc teren fertil într-o „formă preexistentă” ce prinde viață într-un discurs poetic „reluat”.

Marin Mincu îl consideră pe Mircea Ivănescu un poet „avansat ca viziune teoretică”. Încă de la debutul său se prefigurează o conștiință în care în permanență se găsesc „rezerve de scheme preexistente”, acest aspect dovedind creativitatea mereu atentă a poetului.

Poezia lui Mircea Ivănescu pare aparent un joc, în opinia lui Marin Mincu. În acest volum jocul evidențiază o anumită gravitate marcată prin orice rând sau sintagmă. Pentru Marin Mincu, punctul de pornire se găsește în replica lui Hamlet „în a face vorbe, vorbe, vorbe”. Această replică, prin folosirea obsesivă, materializată intenționat în text, devine o marcă specifică a discursului mirceaivănescian.

Pragul obsedant dintre scriitură și rostire îl apropie pe Mircea Ivănescu de N. Stănescu, numai că acesta pare parcă mai tragic. Referitor la observațiile făcute de Marin Mincu cu privire la scrierea lui Mircea Ivănescu din volumul *Commentarius perpetuus*, amintim discursul despre sine și despre livresc, în care poetul își îmbracă stările, despre pragul dintre rostire și scriere. Toate aceste observații ni se par îndreptățite. Cu toate acestea constatăm lipsa unor observații pertinente la adresa poetei Rodica Braga. Marin Mincu recurge la acest discurs indirect, întrucât în chiar primele rânduri ale articolului său vorbește despre unitatea și coerența acestui volum și astfel îți creează impresia că acest volum este scris de un singur autor. Persoana mai avansată ca viziune teoretică, cum însuși Marin Mincu observă, este poetul Mircea Ivănescu. Indirect, criticul sugerează că observațiile sale, cu toate că sunt făcute referențial, sunt valabile în cazul fiecărui autor al acestui volum.

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

⁷ Ibidem, p.8

⁸ Marin Mincu, *Experimentalismul poetic românesc*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 202

Monografii

Cistelecan, Alexandru, Mircea Ivănescu. *Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Braşov, Editura Aula, 2003.

Bibliografia articolelor apărute în periodice

Braga, Rodica, *O unică şi incredibilă experienţă*, în „Transilvania”, 35, nr. 7, 2006, p. 6-8.

Cistelecan, Alexandru, *Scurtă declaraţie de recunoştinţă*, în „Euphorion”, 17, nr. 3-4, 2006, p. 5.

Cristea, Dan, *Poemul "Miopie"*. [Din volumul *Versuri* de Mircea Ivănescu, Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1968], în „Ramuri”, nr. 10, 2006, p. 3.

Călinescu, Matei, *Citatul ca inocenţă regăsită*. [Aniversare - Mircea Ivănescu la 75 de ani], în „România literară”, 39, nr. 20, 2006, p. 15.

Călinescu, Matei, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, în „Euphorion”, 17, nr. 3-4, 2006, p. 12.

Mincu, Marin, *Formule modelizante ale poeziei actuale*. În: Marin Mincu. *Experimentalismul poetic românesc*. [Nicolae Labiş, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Mircea Ivănescu], Piteşti: Paralela 45, 2006, p. 218-228.

Mincu, Marin, „... Vorbele astea-s viaţă...” În: Marin Mincu. *Experimentalismul poetic românesc*, Piteşti: Paralela 45, 2006, p. 202-204.

Posada, Mihai, *Vorbim cu/despre M. I. pe la Sibiu-pe-Cibinul lui 2006, un dialog imaginar cu Mircea Ivănescu*, în „Transilvania”, 35, nr. 7, 2006, p. 11-13.

Stoenescu, Ştefan, *Relativism ontologic şi timp paradoxal*, în „Euphorion”, 17, nr. 3-4, 2006, p. 4, 22.

Terian, Andrei, *Mircea Ivănescu - "neptunic" şi "plutonic"*, în „Euphorion”, 17, nr. 3-4, 2006, p. 6.

Vancu, Radu, *Ciocnirea canoanelor*, în „Euphorion”, 17, nr. 3-4, 2006, p. 9, 23.

Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu. Poezia discreţiei absolute*, în „Transilvania”, 35, nr. 7, 2006, p. 1-3.

THE RATIONAL AND CONSCIENT RECONNECTION TO THE SACERDOTAL FUNCTION OF POETRY IN THE WORKS OF CEZAR BALTAG

Valeria Cioată, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

*Abstract: Cezar Baltag creates a lyric universe in which the mystical bonds between the material and the spiritual worlds needs to be retied. The poet considers that it is necessary to follow his ancestors in order to re-create the broken bonds. The method used by the author is a speculative one, not an empirical one. The approach is rather intellectual combining ancient spells, formulas taken from children's folklore, characters taken from the Greek mythology, characters from the Judeo-Christian mythology. The solution sought after is one formula of re-charming the world in order to keep the mystery of the existence alive. There seem to be more ways to re-create the broken bond between heaven and earth: mythology, folklore, sensuality, spells, religion, poetry (art in general). The poetics of the mystery can be understood as Lucian Blaga defines it in his studies *The Trilogy of Knowledge*.*

Keywords: *Speculative poetry, spells, folklore, religion, the connection between heaven and earth*

Universul poetic al lui Cezar Baltag reflectă o diversitate de idei și credințe: de la mitologia greco-romană (*Euridice și umbra*), la folclorul copiilor (*Madona din dud*, *Șah orb*), la re-interpretarea schemelor de basm (*Odihnă în țipăt*), la formule magice din cântecele țigănești (*Madona din dud*), la concepția platonice privind legătura om – divinitate (*Chemarea numelui*), la patristica creștină răsăriteană – catafatism/ apofatism (*Chemarea numelui*). Punctul de convergență al acestora este re-sacralizarea textului poetic, pe termen scurt, și re-sacralizarea (re-vrăjirea) lumii, pe termen lung. Intenția autorului este aceea de a re-face funcția sacerdotală a poetului. Actul poetic e menit a re-crea legăturile rupte dintre lumi (ceea ce percepem prin cele cinci simțuri și transcendență). Modelele la care se raportează Cezar Baltag sunt Homer și Orfeu. Imaginea poetului coincide cu aceea a unui sacerdot care stăpânește elementele. „Poet de factură intelectuală, solemn și grav, Cezar Baltag (n. 1939) cunoaște în versurile noi o experiență ce-l diferențiază în cadrele generației sale, reprezentată de lirici vizionari, imagiști impetuoși, pentru care arta, înainte de a fi autoexprimare, e un joc cu forțele materiei verbale. [...] evită poemul despletit, galopant, din convingerea că poezia trebuie să exprime, cu solemnitatea marilor ritualuri, o idee. Pentru a da un sens mai înalt acestei atitudini, niciunul din mijloacele clasice de figurație poetică nu e de ignorat. Versul e, în consecință, muzical, bine ornat, și, cum s-a observat, cu o nuanță dezaprobatoare, oracular. Dar poezia trebuie, într-un chip sau altul, să echivaleze puterile magice și contemplațiile spiritului speculativ. Fără a crede că există o dependență între magie, poezie și mistică (Jaques et Raïsa Maritain: *Situation de la poésie*), lirismul e, chiar prin natura lui, o confesiune solemnă și, oricare i-ar fi obiectul și elementele verbale, el pregătește spiritul nostru pentru a primi sugestia proceselor fundamentale din univers, creează acea stare muzicală, invocată și de romantici, în care lucrurile cele mai banale ies din alcătuirea lor firească, se diafanizează și trec, ca simboluri, în alt tărâm.”¹

Textele poetice, în marea lor majoritate, își propun să *farmece* cititorul, fie prin temele propuse, prin folosirea motivelor, a simbolurilor sau prin spectacolul cuvintelor care, îmbinându-se, sugerează imagini artistice deosebite (viziuni ample, de o mare forță, dominate

¹Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Ed. Cartea românească, București, 1978, p. 211

de simboluri mitologice), fie prin ludicul limbajului, muzicalitatea versului, preluarea din folclor a stanțelor. Orice poet își dorește să re-facă logosul primordial despre care se crede că era, deopotrivă, muzică și cuvânt. Cezar Baltag își fixează țelul de a urma calea folclorică în creație spre a atrage atenția asupra modului de a înțelege lumea specific poporului.

„Într-un interviu din 1971, Cezar Baltag face o profesiune de credință : «M-am apropiat de folclor și pentru faptul că, în mod paradoxal, aprofundarea lui contrazice părerea comună despre simplitate». Folclorul magic, bunăoară, nu poate fi înțeles la modul imediat. «Mi s-a spus atâta că sunt un cerebral, încât am vrut să demonstrez că și poporul e un cerebral, că și el e un abstract».”² Poetul își propune, așadar, să creeze, la rândul său, folclor. Modelele folosite în volumul *Madona din dud* sunt luate din literatura populară. Începând de la formele pe care le iau rima și ritmul, până la felul în care sunt tratate temele, introducerea motivelor literare, folosirea limbajului specific folclorului copiilor sau descântecele demult uitate de lumea intelectuală, toate elementele literaturii populare se regăsesc în poemele lui Cezar Baltag. Pentru a înțelege într-o manieră justă aceste texte poetice ar fi bine să ținem cont de opinia criticului Alex. Ștefănescu: „Nu este vorba nici pe departe de o *logodnă* – cum afirmă Gheorghe Grigurcu – între *divagația ludică* a unei poete în fictiva *limbă spargă* și *acordurile bufe* ale lui Ion Gheorghe din *Zoofia* întrucât Cezar Baltag nu cultivă nici forma pură, și nici ruralismul, ci uzează de un mod propriu de a investiga subconștientul colectiv. Poetul are o atitudine de ins citadin, hiperintelectualizat, cu o respirație lirică scurtă, care îl face să deschidă nu gigantice șantiere, ci lucrări miniaturale pe masa sa de montaj.”³ Constructul compozit care se vrea a fi volumul de versuri *Madona din dud* reactivează modele culturale folosite de Ion Barbu în balade și de Tudor Arghezi în *Flori de mucigai*. „Cu *Madona din dud* Cezar Baltag înscrie o nouă fază a producției sale. Opțiunea autorului este de astă dată pitorescul unei lumi de pigmentare balcanică, abordată cu dexteritatea cuiva care își propune o piruetă, în mână cu un pahar plin ochi fără a vărsa o picătură. Poetul vedește o tulburătoare știință a nuanței, a sensului echivoc, a truculenței lascive așternute pe taftaua lexicală. Nimic nu e lăsat la voia întâmplării, toate elementele sunt atent supravegheate, muscular strunite de către un fervent al scriiturii în planul estetismului licențios. Baltag dezvoltă fără greș (și, fără îndoială, cu replica unei vibrații personale) notorii teme argheziene [...] și barbiene, în conținutul și în metrica lor evocatoare.”⁴

An, Dan, Dez „An, dan, dez,/ zizi, mani, frez,/ Bat cu palma, palma dreaptă/ și piciorul îl lovesc,/ bat cu palmele-amândouă,/ patru palme se-ntălnesc,/ patru palme de sultane/ și-un picior dumnezeiesc./ An, dan, dez,/ zizi, mani, frez...// Joacă fiara în genunchi/ cu brațele pe triumphi/ desfăcută la greșală/ în ploaia transcendentală./ An, dan, dez,/ zizi, mani, frez,/ zizi, mani, pomparez...// Neatinsă pleoapa fie-i/ de petala iasomiei/ și fie-i buzele ei/ ca gerul în stânjenei./ Doamne, câtă tulburare/ nășteau coapsele-i viteze/ când pornea înspre cleștare/ să se înfăinoșeze/ cu coama arzând la spate/ și țâțele deshămate./ An, dan, dez,/ zizi, mani, frez...// În pântecul ei nestins/ mugeau leoaice învins,/ în dulce pleoapa ei/ lacrimile beau idei/ când mișca floarea sprâncenii/ se-nchidea poarta Gheenii:/ Socol, bocol, pe trei roți,/ ieși afară dacă poți./ De unde știi, vasilisă,/ cântecul cu gura-nchisă,/ cine te-a-nvățat dogoarea/ și jocul de-a răpitoarea:/ o scufie, trei scufii,/ dumneata să nu mai fii.”⁵ La o primă vedere, textul poetic se remarcă prin aspectul său ludic, împrumutând elemente din folclorul copiilor: numărătoarea specifică jocului *de-a v-ați ascunselea*. În aparentul joc naiv, se simt din ce în

² Ilie Constantin, „Profil Cezar Baltag”, *România literară*, 2003, nr. 47, http://www.romlit.ro/profil_cezar_baltag

³ Alex. Ștefănescu, *Prim plan*, Ed. Eminescu, București, 1987, p. 276

⁴ Gheorghe Grigurcu, *Poeți români de azi*, Ed. Cartea românească, București, 1979, p.

⁵ Cezar Baltag, *Madona din dud*, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 7 – 9

ce mai des implicări ale transcendenței. Adevărurile grave ale existenței se cer rostite, dar rostirea lor în registrul grav ar duce la dezechilibru emoțional sau mintal, pentru a evita acest lucru, se preferă soluția ludicului. „Volumele *Șah orb* și *Madona din dud* presupun caracterul ludic al poeziei, ludicul muzical, dansul formelor, ludicul vizual, ludicul agonice, barocul, rococo-ul, romantismul născut în joc, clasicismul născut în formă, modernul, postmodernul. Poezia din aceste volume poate fi interpretată și prin conceptele de poezie *naivă* și poezie *sentimentală*, în accepțiunea lui Schiller, un dialog între două moduri de producere textuală. [...] Cezar Baltag propune un parcurs poetic în care nu există liniaritate nici în conștient, nici în inconștient, nici bariere, nici comunicare, precum retorica dialogului. Wittgenstein va spune că «ceea ce se petrece, se petrece pur și simplu». Poezia este inexprimabilul, spre deosebire de ceea ce poate fi spus, cu toată complexitatea din afirmația: «Misticul ne arată nu cum este lumea, ci că ea există». Limita nu este, evident, diegeză, și nici nu presupune didascalie, precum în alte poeme, fiind numai rostire într-o politropie a vocilor esențiale, creând metasensuri și sinonimia între «summum bonum» și binele original, prin plurivalența timpului, probabil, ca o «mulțime deșartă», existând imperceptibil, fulgurant și nedemonstrabil. Este nevoia de iluzoriu și anagogie.»⁶ În aceleași texte se împletesc elementele magice cu cele religioase, într-un joc al reiterării sincretismului original al Cuvântului care *era*, totodată, și muzică. Ilie Constantin atrage atenția asupra aliterăției din titlul volumului care, în mod subtil, avertizează cititorul în legătură cu natura ludică a poemelor cuprinse în acesta. „repetarea lui *d* și *m*, în cuvinte bogate în vocale sonore *o* și *u*, sugerează o grea senzualitate într-un distih din poemul *Starostea* – unde madona este înlocuită cu demoni : «demoni din dud domol / cu măduva de nămol»”⁷ simbolurile se substituie unul altuia fără discriminare, important e, aici, jocul care re-descoperă structura esențelor.

De-a baba oarba „Față către față,/ mire voievod;/ mi s-a pus o ceață/ și nu te mai văd./ Ghici-mi ghicitoare-n/ cartea de Nisip,/ floare vrăjitoare/ cu chip fără de chip./ Tu întoarce-mi față/ către miazăzi,/ râzi și leagă-mi ochii/ să n-o pot citi./ Ia pulberea tristă/ de pe minutar,/ vină c-o batistă,/ adă ș-un ștergar./ Cu mâinile-ntinse,/ fără pălărie,/ eu să caut lumea,/ lumea să nu fie./ Lumea-i de cenușă,/ șterge-o cu buretele./ M-am oprit la ușă/ și-acum țin peretele.” Titlul textului este acela al jocului copiilor, referirea ludicului fiind fără echivoc. Tonul este cel al unui descântec, figura de stil predominantă fiind invocația. Eul liric își asumă rolul orbului care are viziuni asupra lumii. Cartea de nisip poate fi interpretată în sensul perpetuei schimbări și al inutilității, motiv preluat din *Ecclesiastul* biblic. Întoarcerea spre miazăzi are semnificația căutării luminii și a căldurii, orbul intensificându-și celelalte simțuri. Căutarea lumii se soldează cu un eșec, aceasta fiind transformată în cenușă (alt simbol al deșertăciunii). Ideea poetică este prelucrată și în textul *Pulberea* care are și un moto din *Vechiul Testament*: „Eu, Ecclesiastul, am fost împărat...” Ideea efemerității este exprimată și prin muzicalitatea versului și ritmul repetitiv: „Știu un zvon pe de rost,/ clipa trece în zi:/ ce va fi a mai fost,/ ce a fost va mai fi./ Efemera-și găsi/ în secundă un rost./ Ce a fost va mai fi,/ ce va fi a mai fost./ Cine-și poate zidi/ în văpaie un rost/? A mai fost ce va fi/? Va mai fi ce a fost?// Și-acel foșnet sublim/ ca un râs de copil:/ *Haveil havulim/ hacoil haveil*”. Râsul copilului re-aduce în prim plan inocența de dinainte de căderea omului.

În celelalte volume se dezvoltă alte căi de re-legare a umanului de transcendent - poetul se transpune pe sine în ipostaza creatorului antic – vas de manifestare a divinului – Homer, Orfeu.

⁶ Ion Predescu, *Cezar Baltag, conceptul și privirea*, Ed. *Scrisul Românesc*, Craiova, 2013, p. 81

⁷ Ilie Constantin, art. cit.

Amintindu-mi de Homer „Cântând își deschidea poetul/ hotarele destinului.// Desprinși din cântecul-inel,/ văzduh și ape împânzirea/ suavii zei pe care el/ aievea îi isca din liră.// Sfloase nimfele-fecioare/ își ascundeau rotunzii sâni,/ cirezile de minotauri/ pășteau domol printre salcâmi.// Dar sus în zborul lui frenetic,/ lovit de-al fulgerelor vaer,/ un zeu pe jumătate sunet/ înnebuni deodată-n aer.// Atunci cresc un joc pe care/ nimic nu-l mai putea opri:/ Elena deveni frumoasă/ și Paris se îndrăgosti.// Triremele o iau la goană/ pe mări și iată grecii mor./ Irup vulcani de sânge proaspăt/ din craterele anilor.// De-atunci adesea pe-nsângerate/ culmi ale unui timp flămând,/ lipindu-și frunțile de scuturi,/ poeții au cântat plângând.// Mi-a înfrunzit un braț în umăr,/ ramură sveltă de măslin./ Dar, Ares, tu să iei aminte:/ cellalt pe pavăză-l mai țin, // și liniștit, văd cum te năruir/ în propriu-ți strigăt abisal:/ aripile în unghi de moarte/ și inima în punct final.// E pace azi. Doi lei albaștri,/ vecini, pupilele îmi sunt,/ supraveghind până departe/ orbita dulcelui pământ.” Cuvântul poetului are puterea de a crea lumi, zeii interferează cu rostirea sinceră a poetului, astfel apărând, spontan, lumile plăsmuite din cuvinte. Muzica joacă un rol crucial în creație, alături de pasiunea revărsată în stihuri. Cântecul deschide poarta imaginației și „hotarele destinului”, pe această cale de acces își fac apariția în profan entitățile cu puteri supranaturale: „suavii zei pe care el/ aievea îi isca din liră”. Din imaginația poetică se nasc zeii din cer și toată mitologia capătă viață. La auzul cântecului pământean, zeul „pe jumătate sunet” (Apollo) îi însuflețește lira lui Homer. Astfel, ia naștere poezia prin care se creează un nou sens al realității. Cântecul poetului cheamă forțele divine care ordonează lumea, aceasta este aspirația poeziei lui Cezar Baltag. Spre deosebire de poetul antic, cel modern nu se raportează la zeul războiului în creația sa, ci își transformă privirea în „doi lei albaștri”, culoarea sugerând atât pace cât și legătura cu infinitul. *Romanță fără sfârșit* „Eram prea tânăr și tăcut/ și te visam aproape zilnic...// De-atunci în anotimpuri, ritmic,/ te-am regăsit și te-am pierdut.// Vreau să am optsprezece ani/ și să iubesc întâia oară/ aceiași umeri diafani/ robind un asfințit de vară/ evaporat aproape-n ani.// Iubirea, arbore ciudat/ cu flori albastre carnivore/ în trupul meu a navigat/ asemenea timpului în ore/ zile și luni neîncetat.// II. Solstițiul trecu în zbor,/ și tu iubirea mea dintâi.../ eram un plop tremurător/ rămâi frumoasa mea, rămâi./ Și era toamnă-ntâmplător...// Mi-ai nălucit pe urmă iar,/ și-asemeni lui Avesalom/ prinzându-și părul de-un stejar/ legai destinul meu de om/ de brațul tău imaginar// ca de un ram necunoscut./ O, și ades te-am întâlnit/ printre clădiri și nevăzut/ strada Cuțitului de-Argint/ memoria mi-a străbătut.// III. Tu, iulie, cadran de foc,/ colină galbenă-a tăcerii,/ iubirea mea din loc în loc/ a ars pe miriștile verii,/ și iarăși a crescut la loc.// Ivindu-se din limpezi căi,/ din înSORITELE corole/ a unor depărtate văi,/ Ana zidarului Manole/ lung mă privea din ochii tăi.// O, tu păr galben-cânepiu,/ cea mai înaltă dintre stele/ din câte constelații știu,/ în flacăra iubirii mele/ și eu am fost zidit de viu.// Fie să nu știu altă zi,/ să fiu de Dâmbovița smult/ și mult purtat spre miazăzi/ de nu te-am fost iubit mai mult/ decât pot oamenii iubi...// Tu ești un astru plutitor/ spre care tot alerg și nu viu,/ căci mersu-i mi-i amăgitor./ Mie-mi fu dat destin de fluviu/ și brațe de înotător.// Mie-mi fu dat destin de fluviu...// Tu ești un astru plutitor...” Poemul erotic conține o imagine desprinsă din Vechiul Testament: legătura creată între părul fiului regelui David rămas suspendat de plete în copac și ramurile acestuia este comparată cu puternica legătură dintre îndrăgostit și fata iubită. Un alt model cultural prezent în aceste versuri este perechea Ana – Manole, dar, aici, bărbatul este cel sacrificat pe altarul iubirii. Poetul își asumă condiția artistului care se sacrifică pentru arta sa. Simbolurile asociate iubitei fac trimitere la foc, lumină, astral, ea este muza. Poetul se compară pe sine cu un fluviu – apa curgătoare simbolizează schimbarea, dinamica lumii, dar și purificarea, legătura cu izvorul divin. „Brațele de înotător” reprezintă adaptabilitatea omului și abilitatea poetului (creator al unei opere coerente) de a se conecta la izvorul divin, poetul e

un sacerdot care le traduce oamenilor mesajul divin. Ea este astrul care se reflectă în apa fluviului la fel cum muza se oglindește în operă.

Ceasornicul „Ei în ochii mei trăiesc,/ ei în ochii mei iubesc,/ ei în ochii mei gândesc,/ ochii mei și-i amintesc.// Trece Nimeni visător,/ blond și înmărmuritor,/ printr-un veșnic șir de numeni/ la același numitor.// Cel ce nu e a venit,/ cel ce e s-a risipit,/ Lângă tâmpla mea începe/ plus și minus infinit.// Trupul și-l voia înfrânt/ ora matură căzând/ sclavă cercului de zgomot/ ce-l înscriu monologând.// Fața mea-i oglindă rea,/ îi dizolvă chipu-n ea,/ i-a topit obrazul palid/ chipul care-i răspundea.// Trece Nimeni visător/ pur și înmărmuritor/ printr-un veșnic șir de numeni/ la același numitor.// Cel ce nu e a venit,/ cel ce e s-a risipit,/ eu însămi înțeleg în lucruri/ sufletul lui Heraclit.” Această operă conturează imaginea unui poet în ai cărui ochi trăiește lumea. Formele exterioare capătă semnificație numai în ochiul privitorului. *Nimeni* e un simbol al transcendentului înțeles ca absență, modalitate catafatică de definire a lui Dumnezeu. *Cel ce nu e a venit,/ cel ce e s-a risipit,/ Lângă tâmpla mea începe/ plus și minus infinit.* Ochiul, în aceste versuri, devine un simbol central – o reprezentare a perspectivei: *ei*, creațiile, trăiesc doar în ochii poetului. Perspectiva unică asupra realității oglindită în operă poate fi percepută de cei din jur numai dacă preiau și ei acest fel de a vedea lumea. *Ei* nu trăiesc în realitate, ci doar în creația poetică și capătă aproape consistența unor personaje. *Nimeni* este un astfel de personaj care face o trimitere subtilă la existență/ non-existență văzute într-o relație +/- infinit. Existența și non-existența se definesc reciproc la fel cum în filosofia catafatică Dumnezeu e definit prin negații: arătând tot ce *nu* e Dumnezeu evidențiază partea pozitivă: ce *e* Dumnezeu. „Cel ce nu e a venit,/ cel ce e s-a risipit”. Poetul nu are prea mare încredere în propria viziune „Fața mea-i oglindă rea,/ îi dizolvă chipu-n ea/ i-a topit obrazul palid/ chipul care răspundea”, aceste versuri pot fi interpretate ca inabilitate a omului de a reflecta transcendența în mod nemincinos. „Sufletul lui Heraclit” reflectă perspectiva omului asupra lumii: nivelul de înțelegere a omului se schimbă fiindcă omul însuși e într-o eternă mobilitate. Perspectiva se schimbă pentru că *omul* se schimbă, iar coexistența principiilor contrare determină schimbarea.

Răsfrângere de nuntă „Geloși pe iarbă, înviind și iarăși/ murind în undulări de orient,/ șerpilor furară umbra amazoanei/ și urma zeului convalescent.// Deasupra creștetului tău, femeie,/ greu viscolit de gândul secetos,/ ard nările de cal și ochii logici/ ai inorogului incestuos.” *Ondulările de orient* reprezintă atât o interpretare a spațiului mioritic: deal – vale, cât și trimitere la reîncarnare *înviind și iarăși murind*. Șerpilor sunt simboluri ambivalente: ei reprezintă schimbarea (în acest caz, ciclică) și maleficul – sunt *geloși* și *fură umbra amazoanei și urma zeului convalescent*. Furtul umbrei, conform credințelor populare, este o faptă care afectează în mod grav viața celui în cauză. Prin prelucrarea acestui motiv popular Cezar Baltag face trimitere la legenda meșterului Manole. În unele variante ale baladei se zidește doar umbra Anei. Se credea că zidirea umbrei duce la scăderea vitalității individului și la îmbolnăvirea acestuia. Furtul umbrei e un echivalent al zidirii acesteia. Amazoana nu poate fi învinsă în luptă dreaptă, în consecință se recurge la un șiretlic. Șerpilor fură și *urma zeului convalescent* pentru ca acesta să nu mai poată fi găsit. Poemul, în a doua strofă, devine erotic amazoana și zeul se pierde pentru ca să rămână doar bărbatul și femeia. Ea rămâne, totuși, superioară pentru că atrage unicornul cu frumusețea și puritatea ei. Poetul este bărbatul care e gelos pe inorogul care stă deasupra capului femeii *greu viscolit de gândul secetos*.

Răsfrângere în memoria soarelui „Toate sunt sub semnul tău, Apollo./ Clipa plouă-n noi torențial./ Ieri a răs un ulm. O vară-ntreagă/ o femeie a iubit un deal.// În stejar, unde septembrie țese/ ulii într-un aprig cerc sonor,/ de ieri seară vremea o măsoară/ Absalom, pendulul nemișcător.// E aici un loc din care-n toate/ laturile lumii mă aud./ Nordul e un punct din care-ncepe/ numai sud și sud și sud.// Timpul plouă-n lucruri. Valea țese/ ulii într-un aprig

cerc sonor./ Unde duci, soție a-ntâmplării, inimile noastre în urcior?” Versul inițial explică relația poetului cu realitatea: pentru el totul e o *ars poetica*. Timpul care curge prin noi *clipa plouă-n noi torențial* vizează motivul heraclitean *panta rhei*. În plan poetic totul este posibil *ieri a răs un ulm. O vară-ntreagă o femeie a iubit un deal*. Septembrie este luna în care începe toamna – declinul vârstelor. Absalom apare, de data aceasta, doar ca reper în scurgerea timpului. Prin nemișcarea sa, acesta pare a opri timpul, dar nu e decât o iluzie. Apar referințe la contrariile care păstrează lumea în eterna sa mișcare – *nordul e un punct din care-ncepe numai sud și sud și sud*. Ulii sunt un simbol al unei perspective înalte, dar și al prădătorului, rotirea lor continuă este o punere în practică a nesfârșitei mișcări. Interogația retorică din final are în vedere efectele mutațiilor în planul sufletului.

Răsfrângere cu spini „Euridice, trece-ți chipul/ prin amintirea mea din nou/ măcar cât flacăra-n oglindă:/ secundă-vis și dor-ecou.// Măcar cât mi te-ar soarbe-n pripă/ din nou același lacom nimb/ când, palid, m-am uitat în urmă/ și tu treceai pe lângă timp.// Din vechi aștept tăindu-mi cale/ în țărmul meu peninsular/ porfirul stins al hainei tale/ să-mi fulgere retina iar.// De-a lungul anilor mi-e fruntea/ un drum brăzdat adânc de roți/ și ochii mei sunt două râuri/ în care tu nu mai înoți.// Dar iar și iar multtânjitorul/ meu vers de toamnă ți-l închin/ Euridice, crin de doliu,/ soție de poet elin.” Identificarea poetului cu Orfeu este totală în acest text. Chipul iubitei este invocat să-și facă apariția măcar în amintirea poetului. Femeia este în afara timpului, realitatea ei nemaifiind aceeași cu a omului viu. Încălcarea interdicției de a-și privi soția înainte de ieșirea din infern i-a alungat până și imaginea din mintea îndrăgostitului. Timpul lasă urme grele asupra bărbatului *de-a lungul anilor mi-e fruntea un drum brăzdat adânc de roți*. Simbolul râului vizează trecerea prin timp și mutațiile pe care le produce această trecere. Versul este *de toamnă* spre a sugera bătrânețea și trăinicia iubirii acestui Orfeu modern.

Răsfrângere de demult „Maică, vorbele-mi curate s-or spori întru a face/ taina mea cu osebite aplecată către pace./ Decât șerpilor cei cu moarte în fiorul mușcăturii/ mai vârtos simții în mine visul galben al securii/ când, ca ostenită cale către plaiul cel ciudat,/ un prea luminos răsuflăt carnea mi-au înconjurat./ Și eram o fierbințeală și eram un răs apoi,/ și eram un fel de ciudă sânilor muierii goi./ Și eram o știmă albă și eram un șarpe-n lemn/ și nu mai eram nemica rămânând numai un semn./ Totu-atunci a fost zburare, însă mai cu scăzământ,/ că eu nu zburam la stele ci zburam pe sub pământ./ Nici poci ochiul a desface, nici poci brațul a mișca/ și-un fior de împăcare eu simțesc în urma mea.” Adresarea directă este luată din poezia populară maica fiind destinatară confesiunii poetice. Același motiv al mamei-confident poate fi întâlnit și în *Zburătorul* lui Ion Heliade Rădulescu. Textul lui Cezar Baltag, în schimb, este o artă poetică. Tot ce e rostit de eul confesiv se transformă în creație *vorbele-mi curate s-or spori întru a face*. Verbul *a face* are la bază ideea de creație, iar în combinație cu *a spori* potențează valențele creatoare. Simbolurile cu care se identifică poetul sunt mai degrabă negative: *știmă, șarpe, secure, zborul subteran*. Aceste reprezentări negative sunt dublate de unele pozitive: *alb, lemn, zburare*. Din nou contrariile fac lumea și, în consecință, opera poetică să se umple de dinamism. Acel dinamism care definește lumea. Sublimarea operei poetice se realizează prin anularea totală a poetului după care acesta devine doar un semn.

Geometria unui vis „Trist străbateam un ocean/ poate saturnian/ când deodat, îndepărtat,/ sufletul mi-a sfâșiat/ marele zvon dodecafon/ al câinilor lui Acteon.// Unde-s, mi-am zis. În care vis/ zarurile iar m-au trimis?/ Unde-i – strigai – zveltul alai,/ unde e cel fără grai/ care în sine însuși dispăre/ ca într-o floare devoratoare?” Oceanul saturnian poate constitui o referire la timp – având în vedere că Saturn era și zeul timpului sau acest ocean poate fi înțeles ca o trimitere la elementul chimic plumb al cărui corespondent în alchimie este saturn. Sufletul poetului e *sfâșiat* precum în mitul antic trupul lui Acteon e sfâșiat de propriii-i

câini după ce a văzut-o din greșeală pe zeița vânătorii scăldându-se. Sunetul e folosit cu sens distructiv de această dată dodecafonia face trimitere la cifra magică 12 (motiv de basm) și la cromatică – cele douăsprezece sunete ale gamei cromatice trebuie să fie egale.

Monada „Din drumuri înnodate, în spații muritoare/ un fluture perpetuu în care dorm stihii,/ codru de viscole ereditare,/ enorm stejar de nervi și hematii,/ metamorfoză-ntoarsă, strămoș invers, copil/ în care mama doarme spre a-l naște/ și somnul alb al unui Endymion fosil/ neîntâmplări de tinerețe paște,/ aude cum respiră ostatic și fierbinte/ ca larva în adâncuri de muzical tunel/ un Dumnezeu astenic în crinul ce presimte/ necroza paradisului din el./ Nimfă privește. Iată mult palid înecatul/ în marea lacrimă de cositor,/ din ochiul Afroditei Pandemos, nemiloasa/ torț-a amorului întâmplător./ Crotal năprasnic, soră a focului, de unde/ tu, noapte, mai poți naște în tâmpla mea mercur?/ O, numere, voi inimi suav eterogene/ iubiți-l pe fără-de-soțul pur./ Făptura mea sorbi-va îndoliatul lapte/ al sânelui Neclipei spre care alb cobor./ El crește deci cu mine și este seminoapte/ și ochi artezian interior./ Primește-mi chipul. Ora îmi coace în țesuturi/ un foarte sus și aprig și orb oriîncotro/ și-o trecere ciudată de prag a zveltei inimi:/ .. implozie ... explozie ... implo...” Poezia reface mental drumul din prezent spre origini. Fluturile este un simbol al devenirii – adevărată obsesie a lui Cezar Baltag. *Drumurile înnodate* sunt reprezentante ale haosului alături de *stihii*. Toate acestea sunt comparate cu organele corpului uman deoarece drumul nu e unul adevărat, pe care se merge cu piciorul, ci unul imaginar, făcut cu mintea. Prin visul poetului se perindă diverse zeități.

Fata din dafin „Ea trece ca o corabie/ cu catargele evaporate/ naufragiază pe o mare de camfor/ de unde/ nu se mai poate/ întoarce// Nervii ei sunt raze, inima ei/ e un nod de lemn/ împrejurul ei e o secetă/ înăuntrul ei o fântână./ În fântână doarme un șarpe./ Din fruntea șarpelui curge o stea./ Ea aude cântând cocoșii/ departe/ în scoarța copacilor// Auzul ei e o iederă/ genele ei foșnesc/ ea aprinde o gură de frunze/ vorbele ei sunt vrăbii:/ Deschide-te, Dafine, deschide-te, Dafine, deschide-te,/ Dafine// Dar Dafinul nu o mai aude// Și ea trece ca o corabie/ cu pânzele evaporate/ naufragiază pe o mare de camfor/ de unde/ nu se mai poate/ întoarce”. Cezar Baltag prelucrează basme populare și le transformă în poeme lirice. Alegerea unor astfel de scrieri se revendică de la principiul enunțat mai sus, și anume, acela al revăririi lumii prin intermediul artei/ poeziei. *Fata din dafin* – personaj de basm – își pierde calea spre lumea magică din care descinde în profan. Inabilitatea de a se întoarce în lumea sacră denotă ruperea legăturilor dintre lumi. Simbolurile asociate personajului de basm au corespondențe sacre: corabia – arca lui Noe, reprezentare a salvării; razele – emblemă a luminii înțeleasă drept cunoaștere; lemnul – atribut al căldurii și al vieții; fântâna – imagine a înțelepciunii; șarpele – simbol ambivalent de la care se poate fura mărgăritarul înțelepciunii, șarpele are o stea în frunte, alt atribut al înțelepciunii. Cocoșii sunt însemne ale trecerii timpului, ei vestind venirea dimineții, avertizează fata din dafin că e vremea să se întoarcă în lumea sacră din care și-a făcut apariția *pe tărâmul nostru*.

Elegie pentru zbor „Auziți clopotul? întreabă omida./ Mă duc să mă îmbrac pentru ceremonia/ de seară// Dar mă înăbuș, și Fluturile din mine/ rămâne neîmpăcat// Nimfa este mormântul căruia îi cresc aripile// Ea are în locul mâinilor/ mosoare de mătase/ și printr-o șerpuire înșelătoare/ care curge când înainte, când înapoi/ se înfășoară firul de mătase/ al Ariadnei/ și firul Ariadnei devine chiar peștera/ în care se formulează/ ceea ce altminteri e informulabil// Lumina se aprinde înalt/ în cel ce orbește/ Floare e? Șarpe e? Noapte/ într-un potir de cuminecătură/ sau memoria unei flori// Dar soarele? E vedere?/ Sau întuneric?” Devenirea este clar înfățișată în poemul citat mai sus. Metamorfoza omizii în fluture presupune o metaforă a morții și a învierii, a găsirii căii de ieșire din labirint. Existența, în întregimea sa, poate fi interpretată drept labirint. Peștera este un spațiu al morții și învierii. Din nou se definesc conceptele prin antitezele lor: *Dar soarele? E vedere? Sau întuneric?*

O altă prelucrare a basmului apare în textul următor: *La pod* „Tată/ de atâtea ori visat/ de atâtea ori uitat// iar te depărtezi/ iar te apropii// Ai trecut de mine/ rămâi în urmă/ îți schimbi înfățișarea// o iei pe un drum ascuns/ și iar/ îmi ieși înainte la pod// mereu îmi ieși înainte/ ca să mă sperii// și să pot trece/ de pragul în flăcări/ al basmului”. Imaginea tatălui este aceea a unui maestru pe calea deschisă a inițierii fiului. Podul nu este unul singur ca în *Povestea lui Harap-Alb*, ci este multiplicat spre a închipui treptele devenirii. Înfațișarea inițiatului se schimbă în funcție de nevoile devenirii neofitului. Pragul basmului este reprezentat prin foc – simbol al curgerii și al schimbării, acest element fiind ales de Heraclit pentru a-și defini concepția filosofică.

„Un moment decisiv de criză, de *radicalizare* a sentimentului de existență, de agresiune a «vieții» împotriva personalității constituite și a securității eului, îl reprezintă pentru Cezar Baltag volumul *Odihnă în țipăt*, radiografie abruptă, tăioasă a întregii ființe descoperite, a unei experiențe capitale, aceea de a se surprinde, aproape pe neașteptate, trăind. Undeva s-a produs o ruptură, o întrerupere de circuit, și acest neprevăzut accident asupra căruia se concentrează privirea hipnotizată, incapabilă să mai vadă altceva, e nașterea: «Mai înainte însă de a veni ceasul nașterii, copilul se puse pe un plâns de n-a putut niciun vraci să-l împace. Apoi tăcu și se născu.» (*Basmele românilor*). Revelația provocată de accidentul întrupării va însoți toate experiențele ca un țipăt neîntrerupt [...] Într-un mod aparent paradoxal, pe măsură ce se abstractizează, devenind metalică și savantă, și uneori ezoterică, poezia lui Cezar Baltag ni se adresează mai direct, solicitând fără ocol straturile adânci, informe și crude ale afectivității. În ultima carte, strigătul existențial se distinge mai apropiat, ca un semnal. [...] Mesajul se recunoaște îndată a fi, după acuitatea sunetului emis, un apel imediat și esențial. În plin proces de «ermetizare», poezia mărește totuși numărul zonelor de contact, prefăcându-se într-o confesiune pură, nemijlocit comunicabilă. Dacă sensul fiecărui vers ar fi cu desăvârșire limpede, impresia de participare, de sinceritate nu s-ar impune cu mai mare stringență decât în acest caz în care ecourile tulburi și semnificațiile duble, alternante, injectează o stranie vitalitate rădăcinilor biologice ale cuvântului: [...] Sensibilitatea ființei biologice se amplifică în poemul lui Cezar Baltag printr-un fel de inteligență crispantă, cu care sunt dotate chiar simțurile. Luciditatea e aici o prelungire a simțurilor, neantagonică în raport cu acestea. Inteligența lor e o sensibilitate potențată, percutantă, o supra-sensibilitate, emanând din același nucleu unificator. Alcătuirea ființei intelectuale se constituie după aceleași legi, într-o parasensibilitate, emanând direct din adâncul unei structuri organice. Poetul trăiește cu o înaltă emoție dileme de aparență abstractă, nu însă prin conceptul pur, ci pe temeiul unei depline angajări «corporale». E o retrăire biologică și existențială a dramelor din conștiință, o refacere a lor în forul intern al ființei, cu participarea simțurilor, a sistemului nervos în alarmă. Rareori un «conținut» s-a transmis în formulări atât de stringent palpabile»⁸

Volumul *Chemarea numelui* cuprinde o viziune a unui dumnezeu ascuns definit în mod apofatic. *Seamănă cu ecoul* „Seamănă cu ecoul: vorbește/ cu o absență care răspunde// La fel este valea: răspunsul/ unei întrebări de demult./ La fel dimineța: ecoul/ unei deschideri în lume// La fel este soarele: răspuns/ la o altă spunere// Și noi? Noi oare ce suntem, desigur./ răspunsuri rătăcitoare,/ ceva ce trebuie spus cu riscul/ unei sinucideri a văzului. Proiecția/ unui răspuns care se sustrage,/ tăcerea devenită spațiu./ Răspunsul întotdeauna îndrăgostit/ de o altfel de întrebare.” Toată existența înțeleasă ca materie este văzută în acest poem ca un răspuns la întrebări nevăzute și neînțelese de ființa umană care și-a pierdut legăturile celeste.

⁸Lucian Raicu, *Critica – formă de viață*, „*Odihnă în țipăt*”, Ed. Cartea românească, București, 1976

Răspunsul este semnul comunicării, iar comunicarea e întruchiparea deschiderii. Spunerea e o trimitere la logosul divin care a zidit lumea prin zicere. Interogația retorică aduce în discuție natura umană chemată a căuta întrebarea la care ea însăși este răspunsul. Comunicarea presupune folosirea cuvântului, iar acesta se adresează auzului contrastând, astfel, cu văzul. Întrebarea ziditoare poate fi găsită doar prin iubire – calea de raportare la divinitate.

Tăcerea „Ar renunța la lume/ doar pentru a o auzi/ știut fiind că se dezvăluie întotdeauna/ în cel care lipsește// Și-ar dăruia locul sub soare/ doar pentru a o putea zări:/ un semn care exprimă altarul/ și misterul prezenței// Nu copacul gândește umbra/ ci umbra gândește în el// Nu ochiul vede lucrurile, ci/ lucrurile văd/ înăuntrul ochiului/ ca obsesia mării/ într-un cântec de lebedă/ ca stelele la amiază/ într-o fântână/ întunecoasă”. Acest text poetic celebrează absența ca semn al existenței. Absența reprezintă o testare a credinței și o revelare a divinului. Renunțarea la lume e o cale de a recupera lumea – umbra creează copacul în felul în care absența reprezentată de divin creează prezența materială, perceptibilă prin simțuri.

Diversele volume ale lui Cezar Baltag au mai multe puncte comune: se raportează în mod conștient și cerebral la legătura pierdută cu transcendența, folosesc trimiteri livești la mitologie și alte modele culturale, prelucrează în permanență motivul *panta rhei* al lui Heraclit și majoritatea textelor sunt arte poetice în care condiția creatorului este de a aduce în cotidian relația cu sacrul.

Bibliografia operei:

1. Baltag, Cezar, *Vis planetar*, Ed. pt. lit., București, 1964;
2. Baltag, Cezar, *Madona din dud*, Ed. Eminescu, București, 1973;
3. Baltag, Cezar, *Unicorn în oglindă*, Ed. Eminescu, 1975;
4. Baltag, Cezar, *Poeme*, Ed. Eminescu, București, 1981;
5. Baltag, Cezar, *Dialog la mal* Ed. Eminescu, București, 1985;
6. Baltag, Cezar, *Chemarea numelui*, Ed. Eminescu, București, 1995.

Bibliografie critică:

1. Alexiu, Lucian, *Ideografii lirice contemporane*, Ed. Facla, Timișoara, 1977;
2. Constantin, Ilie, „Profil Cezar Baltag”, *România literară*, 2003, nr. 47;
3. Grigurcu, Gheorghe, *Poeți români de azi*, Ed. Cartea românească, București, 1979;
4. Mincu, Marin, *Poezie și generație*, Ed. Eminescu, București, 1975;
5. Raicu, Lucian, *Critica – formă de viață*, „Odihnă în țipăt”, Ed. Cartea românească, București, 1976;
6. Predescu, Ion, *Cezar Baltag, conceptul și privirea*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2013;
7. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I, Ed. Cartea românească, București, 1978;
8. Ștefănescu, Alex., *Prim plan*, Ed. Eminescu, București, 1987.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

HYPOSTASES DE L'ETRANGER ET DE L'AUTRE DANS LES ROMANS D'ANNE HEBERT

Florentina Ionela Manea, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Conceived as a network of human relations and interferences that actively involve the individual, the notion of identity becomes the privileged space of encounters between the Self and the Other. The contact with this otherness (seen as mysterious and often considered dangerous) is meant to profoundly change the individual's personal universe, reassuring and familiar up to that moment. The identity as relation and encounter requires receptiveness towards the Other, a complex psychological process, that allows the individual to assume his/hers identity as part of a cultural and spiritual legacy. But who is this Other? It is the stranger, coming from unknown lands, the woman (the otherness par excellence), even God, in the complicated relationship the human being is trying to establish with a silent deity. In Anne Hébert's works, the stranger, mysterious and gloomy, is often identified with the devil, the counterpart of divinity. Rejected by their communities, Stevens Brown or Doctor George Nelson can regain their place in the society and their social status only through their relationship with the woman (metaphorically seen as the earth, a fertile womb in which the male takes roots). The female characters are also searching for their true identity. The Other in relationship with the male and the patriarchal society, strangers to their own body and minds, the women in Anne Hébert's novels try to break their imposed social roles in order to discover their true selves. The search for one's identity can also become the search for God, for a genuine relationship with the sacred and the divine, that could place the individual at the heart of shared religious experiences.

Keywords: identity, encounter, otherness, the Self/the Other, sacred

La lecture de l'œuvre d'Anne Hébert oblige toujours le lecteur à quitter son espace familier et rassurant pour plonger dans le gouffre d'une écriture passionnante et passionnée qui met en question les valeurs et les fondements de la société. Rien n'échappe au regard scrutateur d'une écrivaine qui a su déchiffrer, sous le masque de la piété, de la modestie ou de la charité chrétienne, le visage troublant des âmes tordues, la vie secrète des passions et des désirs refoulés qui hantent l'être humain. Dans cet univers des âmes déchues, les repères consacrés de la société sont abolis, et, dans la rumeur des sermons et des menaces du châtement divin, le visage de Dieu s'efface pour faire place aux hordes des démons, aux possessions démoniaques et aux messes noires célébrées en secret dans la forêt. Privés du regard béni de la divinité et voués au désespoir et à l'inertie spirituelle, les personnages hébertiens choisissent la vie et se tournent vers celui ou celle qui leur promet le salut et l'espoir d'une existence authentique et renouvelée. Peu importe si ce sauveur prend le visage du démon, de la sorcière ou de Satan, les mots susurrés par le serpent au premier couple, *Vous serez comme des dieux connaissant le bien et le mal* (Gn 3:5), résonnent encore comme promesse et tentation dans les âmes des hommes et des femmes, évoquant non seulement les rapports problématiques entre l'individu et le divin, mais aussi la quête d'une identité qui se forge en relation avec le sacré.

Conçue comme un réseau d'échanges, l'identité devient l'espace d'une rencontre entre le Moi et l'Autre, entre l'individu et l'altérité. Mystérieux et peut-être dangereux, l'Autre se définit dans des rapports de différence et d'opposition, et on lui associe une origine obscure et des coutumes étranges. L'Autre, c'est l'étranger, la femme ou même Dieu ; la relation du croyant avec le divin est souvent dominée par le silence, une divinité absente devenant source d'angoisse et d'incertitude. Transférée dans le domaine du sacré, la quête identitaire devient

ainsi la quête de Dieu, parsemée d'épisodes de rejet et de doute, de crises violentes, mais essentielle dans la construction d'une identité qui assume tout son héritage culturel et spirituel. La relation des personnages hébertiens avec le religieux et la divinité rend compte du besoin de l'individu de se définir par rapport le sacré, comme instance suprême de son existence et force surnaturelle qui préside à sa destinée. La découverte de soi suppose la découverte de Dieu, de sorte qu'à la gnose *Nosce te ipsum* s'ajoute la nécessité de connaître l'autre pour se connaître; vivre l'expérience de soi, mais faire aussi l'expérience de l'altérité et surtout de la divinité.

Pour déceler la figure de l'étranger, de l'Autre, le lecteur doit toujours tenir compte de la dimension sacrée de l'œuvre d'Anne Hébert. L'identité des personnages est toujours mise en relation avec des mythes ou des figures mythiques appartenant aux récits bibliques ou mythologiques. Cette relation se construit sur des rapports d'identification, d'assimilation ou d'opposition, de sorte qu'un personnage peut s'identifier à l'image christique ou, par contre, au démon.

L'étranger est, en effet, celui venu des terres inconnues et lointaines, d'origine obscure, de religion différente, qui menace de bouleverser l'existence apparemment paisible de la communauté. Mais chez Anne Hébert, l'étranger est un personnage inquiétant (soupçonné d'avoir fait des pactes avec le démon), ou bien le diable lui-même. Le docteur George Nelson devient dans le roman *Kamourska* cette figure infernale de l'étranger, aux nom, langue et coutumes différents, qui s'insinue dans la ville de Sorel pour le malheur des familles honnêtes. Souvent associé au démon, George Nelson cache, sous le masque d'émissaire divin prêt à sacrifier sa vie au service des autres, des passions dévoratrices qui entraînent la mort de son rival, Antoine Tassy. Aurélie Caron, elle aussi image d'une féminité inquiétante, reconnaît dans le docteur *le plus grand diable*¹ et avertit sa maîtresse qu'il est *le roi des démons*². Même Élisabeth soupçonne que son amant a une origine infernale car *ses dents blanches sont pointues comme des crocs*³. Par son apparence physique virile et ténébreuse, George Nelson devient l'un des personnages masculins avatars du Satan, démons féroces ou sorciers, qui s'adonnent à des rituels sanglants ou à des relations illicites, dont le dénouement ne peut être que tragique. Sa passion pour Élisabeth le pousse au meurtre, mais Antoine Tassy ne sera pas l'unique victime de cette folie meurtrière : pour se soustraire à la justice, le docteur s'enfuit aux États-Unis et abandonne Élisabeth, forcée encore une fois de prendre un mari qu'elle n'aime pas pour garder l'apparence de respectabilité.

Ce médecin exilé évoque la figure du chaman ou du guérisseur, magiciens qui pratiquent la transe et la divination au profit de la communauté entière, mais qui, par leur relation avec le sacré, sont voués à la solitude. Ayant le rôle d'intercesseur entre l'individu et le divin, le chaman se trouve à mi-chemin entre le monde des mortels et celui des êtres surnaturels, ce qui lui confère une position ambiguë au sein de la communauté : messenger des divinités et porteur du sacré, tout contact avec lui en dehors des rituels prescrits est source de souillure et de malheur. Les transes et les visions extatiques s'accompagnent d'une expression corporelle hors du commun, qui évoque les possessions démoniaques des chrétiens : l'évanouissement, les tremblements du corps, le délire sont des expressions corporelles qui suggèrent la folie et le condamnent à l'isolement et à la solitude. Le malheur et la tragédie s'insinuent dans la petite communauté de Sorel à partir du moment où Élisabeth décide de séduire et de poursuivre sa liaison illicite. Le sort du mari incommode est scellé : il doit

¹ Anne Hébert, *Kamourska*, Éditions de Seuil, Paris, 1970, p.172

² Ibidem, p.190

³ Ibidem, p.127

mourir et la tâche pénible sera accomplie par George Nelson. La folie meurtrière qui possède le personnage est transférée au cheval noir qui le porte endiablé vers Kamouraska, vers l'accomplissement de son destin. Dans sa fonction de psychopompe et de messenger de la mort, le cheval guide George Nelson dans les ténèbres de la damnation, vers les gouffres de l'enfer: *Ce cheval est encore plus extraordinaire que vous ne pouvez croire. Tous les aubergistes du bas du fleuve, de Sorel à Kamouraska, vous parleront, qui de sa force et de son endurance, qui de sa beauté de prince des ténèbres. Mais seul George Nelson lui-même, pourrait évoquer devant vous la sensibilité profonde de ce cheval, la complicité parfaite qui lui fait régler son allure puissante au rythme même du cœur fou de son maître.*⁴ La chevauchée de Nelson évoque aussi l'image des Cavaliers de l'Apocalypse, qui infligent aux mortels le châtement divin. La symbiose de l'être humain et de l'animal évoque l'image des divinités chtoniennes et ténébreuses, mais aussi celle du centaure, créature mythologique devenu par ses pulsions sexuelles symbole du désir érotique. L'amour de George Nelson pour Élisabeth devient une passion dévoratrice qui détruit tout sur son passage.

Adélard, le père incestueux de sœur Julie de la Trinité, représente un autre visage de l'étranger monstrueux, sorcier ou diable qui préside aux rituels sanglants de la montagne de B. Le corps teinté en noir et en rouge pour accomplir les rituels sataniques d'initiation, Adélard matérialise la figure du diable, du Satan, ou celle des satyres. Portant sur sa tête des cornes de vache et une couronne de feuilles, le visage dissimulé sous un masque noir, Adélard est vu par sa fille comme le diable au moment où il la fait subir la violence du viol : *Une grande ombre d'homme cornu était là debout devant elle, le visage plein de suie, la poitrine noire soulevée par une respiration oppressée. Le bas du visage était caché par une sorte d'étoffe noire, luisante*⁵. *L'homme roux se couche sur moi. Il prétend qu'il est le diable. Moi, je crois que c'est mon père. Mon père est le diable.*⁶

L'immolation du cochon pendant les messes noires est un geste blasphématoire, réitération du sacrifice christique. Adélard accomplit lui-aussi, l'œuvre du salut, mais ce qu'il offre aux croyants ce n'est pas la vie éternelle ou une nourriture spirituelle. Tout au contraire, les participants aux rituels sataniques, cette nuit-là, grâce à l'onguent de Philomène (...) *connurent le banquet et la fête de leur vie. Ils communiquèrent sous les deux espèces, rendirent hommage à la sorcière, dansèrent et fornicèrent jusqu'à l'aube.*⁷

Rangé du côté des ténèbres, Adélard est aussi un avatar du serpent tentateur et image renversée de l'Arbre du Paradis. En effet, la connaissance qu'il confère à sa fille est une initiation aux mystères de la féminité et de la sexualité, en lui dévoilant les pouvoirs terribles d'une féminité maléfique. Sa mère lui dira que : *C'est l'Arbre de Science, l'Arbre de Vie, le serpent qui a vaincu Dieu qui se trouve à présent planté dans ton corps*⁸.

Stevens aussi est associé à l'Arbre de la connaissance du bien et du mal, qui pourra apprendre à Olivia tous les secrets de la vie et de la mort. Comme symbole du pouvoir mâle, l'Arbre/Stevens s'enracine dans le ventre de la Terre/femme, union qui lui justifie la revendication d'un statut légitime au sein de sa communauté: *Tu vois, dear Mic, que je n'ai pas traîné, je me suis tout de suite établi au pays, non sans peine d'ailleurs, ma cousine Maureen étant étroite comme un trou de souris, mais j'ai pris racine dans le ventre d'une*

⁴ Ibidem, p.169

⁵ Idem, *Les Enfants du Sabbat*, Éditions de Seuil, Paris, 1975, p.44

⁶ Ibidem, p.64

⁷ Ibidem, p.44

⁸ Ibidem, p.69

femme et tout alentour la campagne de mon enfancebruissait comme la mer.⁹ George Nelson, lui-aussi, sait instinctivement que seulement à travers l'union charnelle avec Élisabeth il gagnera le droit symbolique de s'enraciner dans le pays d'accueil, car pour lui posséder la femme signifie, en fin de compte, posséder la terre.

En tant que personnification de l'Arbre, homme devient source de fécondité physique et de régénération. Le grand-père de Stevens est l'image de cet arbre de la vie. Sa nombreuse descendance rappelle la promesse que Dieu a fait à Abraham en lui montrant le ciel étoilé : *Regarde le ciel et compte les étoiles si tu peux. (...) Ceux qui naîtront de toi seront aussi nombreux* (Gn15 :1-7). Le grand-père de Stevens est béni, car cette descendance est signe d'immortalité : *Mon grand-père devient arbre (...) avec ses mères branches, ses maîtresses branches, ses branchesgourmandes, ses branchettes et ses ramilles à l'infini. Tant de rejetons pour un seulhomme, les légitimes et les autres, il y a de quoi rester vert et ne jamais mourir. (...) Il a beau geindre, et se dire qu'il est vieux à présent, trop lourd et trop gras, grosse bedaine, plus de graines, sa descendance est là devant lui, répandue jusqu'au-delà du village, sur toute la côte, comme le sable des grèves de par ici, granuleux et gris, et qu'il est inutile d'essayer de les compter.*¹⁰

Stevens est planté comme un piquet devant la maison d'Olivia, allusion phallique qui renvoie au désir sexuel, à la passion. Le symbolisme solaire s'ajoute aux connotations génésiques et sexuelles qui accompagnent la figure de Stevens : lui, à contre-jour, campé sur ses longues jambes, dans l'encadrement de la porte, silhouette sombre dégingandée et résolue, nimbée de soleil, de la tête aux pieds, se refusant à entrer, se refusant à être un des nôtres, se refusant à partager avec nous les chants et la prière.¹¹ La roue solaire était vénérée dans la mythologie égyptienne comme représentation du dieu fécondateur Horus et ensuite reprise dans le christianisme primitif comme symbole christique. Par son assimilation à Jésus Christ, Stevens rejoint ce réseau de significations, devenant un véritable dieu solaire. Mais le soleil incarné par Stevens est celui des alchimistes, le soleil noir, relié à Saturne, dévorateur de ses progénitures, lié à la disparition de toute création, à l'état de dissolution extrême, masculin, chaud et dominant.

Liées aux puissances viriles, sexuelles et génésiques, le mythe du forgeron et de la forge renvoie à des figures masculines inquiétantes et ténébreuses. Le forgeron se signale dans sa communauté comme un être violent, anormal, atteint par une impureté. Les hommes de Griffin Creek sont eux aussi des créatures violentes et enragées, qui fabriquent des armes et des outils de fer, chassent et tuent avec la même fureur avec laquelle ils s'unissent à leurs femmes : *Les pièges et les trappes, aux crocs puissants, bien huilés, encomrent les hangars. Les maisons regorgent de fusils et de couteaux, soigneusement fourbis, durant les longues soirées d'hiver. De retour de chasse ils prennent leur femme dans le noir, sans enlever leurs bottes. Hors saison les cordes et les pierres des filets de la pêche au saumon reposent en tas dans les cabanes à bateaux. Moi, Nicolas Jones, pasteur de Griffin Creek, je puis témoigner d'un saumon agonisant deux heures durant, au bout de ma ligne. La mer est rouge de sang.*¹² La technique métallurgique est fondée sur l'union et la fusion de la matière, perçues comme étreinte sexuelle et passion génésique qui hantent les hommes et les femmes de Griffin Creek et auxquels s'adonnent jusqu'à l'anéantissement de leur être.

⁹ Idem, *Les Fous de Bassan*, Éditions de Seuil, Paris, 1982, p.31

¹⁰ Ibidem, p. 29

¹¹ Ibidem, p.54

¹² Ibidem, p. 17

Si pour Olivia il est le détenteur d'une connaissance ancestrale, Stevens s'arroge une origine divine parce qu'il s'identifie au Jésus, le sauveur qui marche parmi les hommes et les femmes du village. Parodie de la figure christique, Stevens est en fait possédé par le désir et la folie meurtrière et, une nuit de 31 août, il tue ses cousines Olivia et Nora et jette leur corps dans la mer. Son oncle Nicolas Jonesse considère le Verbe de Griffin Creek, incarnation de la Parole divine parmi les êtres mortels. Il affirme qu'il est le Verbe fait chair, s'appropriant, lui aussi, l'identité de Jésus Christ : *Un jour j'ai été le Verbe de Griffin Creek, dépositaire du Verbe à Griffin Creek, moi-même Verbe au milieu des fidèles (...) La volonté de Dieu sur moi. Le désir de Dieu. La marque de l'agneau sur mon front. Le caractère ineffaçable.*¹³ Remarque blasphématoire qui ne reste pas impunie. Le souffle divin l'abandonne à son existence vaine et éphémère. Nora observe comme la voix de son oncle devient de plus en plus virile, une voix d'homme et non une voix de saint, dans laquelle le Verbe divin s'est à jamais éteint. Il utilise cette parole, maintenant vide de toute signification, pour mener les croyants en leur imposant sa volonté : il est maître des songes des jumelles Pat et Pam, qu'il comble des enseignements scripturaux, maître de saintes Écritures pendant les sermons dominicaux, maître des jeunes Atkins qu'il prépare *comme de jeunes fiancées*.¹⁴ Mais, tandis que le Verbe possède des puissances créatrices, la descendance du révérend est stérile et son engendrement monstrueux. Sans enfants, le révérend s'engendre soi-même, à l'infini, dans les portraits de la galerie des ancêtres. Homme, et non dieu, il est incapable d'assurer la pérennité de son sang, et son destin est la mort et l'oubli. *Je me suis bien regardé dans la glace, en tant que résidu d'une tribu en voie de disparition et à partir de mon visage, peu rassurant, je suis remonté à la source, jusqu'en 1782. (...) J'engendre mon père à mon image et à ma ressemblance qui, lui, engendre mon grand-père à son image et à sa ressemblance et ainsi de suite (...). Moi qui n'ai pas eu de fils j'engendre mes pères jusqu'à la dixième génération. Moi qui suis sans descendance j'ai plaisir à remettre au monde mes ascendants jusqu'à la face première originelle de Henry Jones, né à Montpelier, Vermont.*¹⁵ La semence de Nicolas Jones s'efface de la surface de la terre. Il n'est qu'un être déchu et faible, dans un état de lente décomposition, comme sa maison : *Cette faiblesse au creux des reins. Les leviers de commande n'obéissent plus. Craindre pour mes vieux os, perdus dans la masse de ma* Incapable d'engendrer physiquement, le révérend est dépourvu de toute puissance créatrice, échouant dans son rôle de guide et de père spirituel. Il est tourmenté par des visions de feu dans lesquelles Perceval, l'enfant fou, devient l'ange de la vengeance divine venu sur la terre pour châtier toute impureté : *L'éclair de l'ange paraîtra à l'horizon. Ses ailes métalliques. Sa longue trompette d'argent. Et l'ange proclamera à grande voix que le temps n'est plus. Et moi Nicolas Jones, pasteur de Griffin Creek, je serai connu comme je suis connu de Dieu. Vu Perceval en songe, ange d'apocalypse, debout sur la ligne d'horizon, corps d'homme, tête de chérubin, les joues gonflées à tant souffler dans la trompette du Jugement.*¹⁶

La construction d'une identité féminine par rapport aux expériences sacrées permet à l'écrivaine québécoise d'explorer les dimensions d'une féminité inquiétante, parfois ténébreuse. Anne Hébert essaye de surprendre la complexité de cet éternel féminin, que les philosophes et les poètes rangent du côté de la métaphysique et du religieux. La femme serait une médiatrice qui accomplit l'œuvre mystérieux du salut par son pouvoir d'intercession, renvoyant aux figures de la charité et de la sagesse (*Sophia*) du gnosticisme chrétien, ou de la

¹³ Ibidem, p. 10

¹⁴ Ibidem, p. 11

¹⁵ Ibidem, p. 5-6

¹⁶ Ibidem, p.22

fidélité d'amour. Pure contemplation (par opposition à l'homme qui est connaissance et action), la femme est envisagée comme créature angélique dont l'unique raison d'être est de guider l'homme sur la voie de la moralité et de la spiritualité. Réduite aux vertus essentiellement féminines : chasteté, pureté, modestie, l'image de la féminité est celle d'une créature idéalisée, immatérielle, qui ignore les besoins profonds de l'être humain.

À cet imaginaire chère aux romantiques s'oppose la croyance chrétienne dans la malice et l'immoralité inhérentes à la femme, esclave du démon, par le corps de laquelle le péché est entré dans le monde pour tourmenter les hommes pieux. Dans cette perspective, la femme doit être soumise à l'homme, porteuse d'enfants et nourricière, ventre fidèle et corps accueillant. Suivant cette tradition ancestrale, le révérend Nicolas Jones, le Verbe de Griffin Creek, s'approprie la parole divine et l'utilise pour imposer son autorité incontestable sur les jumelles Pat et Pam, qu'il considère comme des vieilles filles insignifiantes, soumises à sa volonté. : *Je les appelle « mon ange » et « ma colombe », mais la plupart du temps je les mène avec une trique de fer. Sans jamais les toucher, rien qu'avec ma voix de basse caverneuse, je les retourne comme des feuilles légères dans le vent.*¹⁷ Soucieux de contrôler leur moindre geste, le révérend s'insinue dans les rêves et l'intimité de ces femmes, d'où elles ne peuvent pas échapper : *Pour elles seules je débite mes plus beaux sermons. Tous les anges du ciel et les démons de l'enfer surgissent de la Bible, à mon appel, se pressent la nuit au chevet des jumelles endormies. Nourries de l'Écriture, par les prophètes et les rois, les jumelles ont des rêves féroces et glorieux. Maître de leurs songes j'exerce un ministère dérisoire, de peu d'envergure, mais d'autorité absolue*¹⁸. Réduites à l'existence des spectres qui hantent le presbytère, les jumelles deviennent les prisonnières du révérend, corps et âme, justifiant ainsi la remarque de Simone de Beauvoir, selon laquelle les femmes sont définies exclusivement dans leur rapport avec l'homme, vu que : *c'est encore à travers les rêves des hommes qu'elles rêvent.*¹⁹

Soumises à ce réseau d'identification et rangées du côté de l'Altérité absolue, ces femmes, sans voix ni corps propre, se perdent dans la multitude des mythes patriarcaux, qui les transforment dans un simple corps érotique ou nourricier. Pour lutter contre cette vision réductrice, les femmes hébertiennes s'arrogent, elles aussi, une origine divine. Dans *Les fous de Bassan*, Nora s'attribue une genèse multiple. Elle est, tout d'abord, tirée du limon de la terre, comme Adam et sa première femme Lilith. Bouleversant la tradition biblique, elle affirme ainsi sa liberté et son égalité ; aucun homme ne pourra lui dire *Voici cette fois celle qui est os de mes os et chair de ma chair!*(Gn, 2.23). Comme Stevens et Nicolas Jones, Nora est le Verbe fait chair parmi les mortels. Plus que les hommes, elle possède le véritable pouvoir créateur car elle est pleine des germes latents de la vie : *Et moi aussi, Nora Atkins, je me suis faite chair et j'habite parmi eux, mes frères et mes cousins de Griffin Creek. Le Verbe en moi est sans parole prononcée, ou écrite, réduit à un murmure secret dans mes veines. Livrée aux métamorphoses de mon âge j'ai été roulée et pétrie par une eau saumâtre, mes seins sur mes côtes viennent de se poser comme deux colombes, la promesse de dix ou douze enfants, aux yeux d'outremer, se niche dans deux petites poches, au creux de mon ventre. J'ai quinze ans. Je résonne encore de l'éclat de ma nouvelle naissance. Ève nouvelle.*²⁰ Tentatrice et sensuelle, elle possède tous les attributs d'une féminité dévoratrice. Nora à la chevelure ardente est une présence inquiétante et dangereuse qui rappelle le serpent tentateur du Paradis.

¹⁷ Ibidem, p.7

¹⁸ Ibidem, p.7

¹⁹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949, p.235

²⁰ Anne Hébert, op.cit., p.55

Le révérend Jones voit en elle la source du péché de Griffin Creek, évoquant la peur ancestrale d'une féminité féconde et mystérieuse, qui se nourrit des faiblesses de l'homme. Nora matérialise ainsi l'image peu flatteuse de la femme-compagne du diable ou de la femme-démon, présente dans la tradition chrétienne et perpétuée par les Pères de l'Église. Cette relation intime entre la femme et le serpent acquiert, dans la tradition chrétienne, des connotations négatives. Quand même, la créativité de l'auteure québécoise intervient pour bouleverser les significations bibliques. Ses personnages féminins tiennent beaucoup du serpent, cette créature inquiétante (n'oublions pas que sœur Julie de la Trinité possède des yeux vipérins, transmis, de génération en génération, à toute une lignée de femmes maléfiques : *j'ai les yeux jaunes, comme ma mère et comme ma grand-mère. Toute une lignée de femmes aux yeux vipérins, venues des vieux pays. La pupille de son œil est horizontalement fendue, comme celle des loups*²¹). Néanmoins, le serpent associé à ces femmes devient symbole de la fertilité, des puissances génésiques de la terre. Divinité chtonienne, le serpent évoque les rythmes des saisons et le cycle naissance – renaissance (par le déploiement de la peau). Par cette fécondité extrême et la capacité de renouveler la vie, le serpent renvoie à l'image de la féminité. Ce sont ces aspects que l'écrivaine québécoise valorise par rapport à ses personnages féminins. Inquiétantes et sensuelles, Nora ou sœur Julie de la Trinité sont l'image d'une féminité authentique, possédant le secret de la vie et de la mort, unique lien avec les profondeurs terrestres et les ténèbres matricielles.

Élisabeth ou sœur Julie de la Trinité s'approprie la Parole divine qui, dès l'aube du christianisme, n'appartient qu'à l'homme, par la voix duquel la volonté de Dieu est transmise. À Griffin Creek, les femmes, insidieusement, s'emparent de ce Verbe divin : *Maître des saintes Écritures, je leur parle au nom de Dieu. Depuis quelque temps je choisis avec encore plus de soin les psaumes et les hymnes du dimanche en pensant aux petites Atkins. Leurs yeux de violette et d'outremer se lèvent vers moi pour ma damnation. Elles chantent et elles prient, s'approprient la parole des apôtres et des prophètes, leurs âmes enfantines mûrissent et se forment dans la splendeur de l'Écriture*.²² La femme refuse ainsi de se soumettre à l'homme. Si elle devient quand même une victime de ses pulsions et ses désirs érotiques, elle a une vocation tragique comme Olivia de la Haute Mer, fraîche anémone des eaux, soumise à un destin implacable qu'elle partage avec des générations des femmes. Ce destin la met face à face avec le désir brûlant de l'homme, rendu fou par son odeur musquée de jeune fille. Inutile de résister ; comme l'observe Nora : *mon oncle Nicolas, ma tante Irène Stevens, Perceval, Olivia et moi serons tous emportés par le mouvement de notre propre sang, lâché dans la campagne, au grand galop de la vie et de la mort*.²³ Olivia, Felicity Jones, Nora sont des nymphes, des créatures aquatiques, dont l'existence dépend entièrement de ce liquide nourrissant. Nymphes, naïades, océanides, les femmes vivent dans un univers à part du monde masculin, inaccessible et mystérieux, situé entre la vie et la mort.

La femme est souvent associée à la terre, élément primordial qui réveille tout un imaginaire liée à la maternité, à la grossesse et l'enfantement, renvoyant à la figure d'une déesse mère primordiale. Obscure et aux profondeurs mystérieuses, la terre évoque l'image des grottes, des creux dans les rochers ou des abîmes, où se cachent des divinités chtoniennes, maîtres des Enfers et créatures dévoratrices. Cette double association au ventre fertile et au ventre dévorateur aboutit à la rêverie de la renaissance, au cycle cosmique du renouvellement

²¹ Idem, *Les Enfants du Sabbat*, p.91

²² Idem, *Les Fous de Bassan*, p.11

²³ Ibidem, p.56

de la nature et de l'être. La régression à ce giron maternel prend ainsi la forme d'un inceste sacré qui offre la promesse d'une existence renouvelée.

Mais la femme hébertienne est souvent vorace et stérile, comme les eaux infernales. Irène, l'épouse du révérend Jones, est incapable de concevoir. Condition fondamentale de la femme dans le monde biblique, la fertilité est signe de la bénédiction divine, tandis que la stérilité est vue comme la conséquence d'un grave péché châtié par Dieu. Le ventre d'Irène devient le symbole de l'infécondité extrême, du néant. Autres femmes infécondes sont les jumelles Pat et Pam, mais c'est leur mère, Béa Brown, qui est la véritable incarnation de la mauvaise mère, tout comme Philomène, la sorcière maléfique et dangereuse. Elles évoquent l'image de la déesse babylonienne, Tiamat, mère de toute vie qui accouche des créatures monstrueuses : des dragons, des serpents, des bêtes difformes et dangereuses. Béa Brown engendre, elle aussi, seulement des abominations, des enfants maudits : les jumelles Pat et Pam, vivant dans une symbiose fœtale, Perceval, l'enfant fou, Stevens, atteint par un désir féroce et meurtrier. De son côté, Philomène est la mère dévoratrice qui cherche à accomplir des rituels incestueux pour assurer la pérennité de son sang maudit. Ces femmes reprennent l'image de Lilith (*le gouffre, la gueule*, connue dans la traduction de la Vulgate comme Lamia) créature de la nuit et voleuse d'enfants.

L'identité des personnages hébertiens est ainsi intimement liée aux mythes et figures mythologiques, aux représentations bibliques de l'image christique et divine. Quand même, les relations entre l'individu et le sacré, entre l'être humain et la divinité sont conflictuelles et souvent elles aboutissent à des situations blasphématoires qui mettent en question la légitimité et la toute-puissance d'un dieu absent. Les personnages masculins sont des avatars du démon, tandis que la femme hébertienne est un être inquiétant, ténébreux, qui réussit à s'emparer du Verbe créateur, et à s'arroger une origine divine, bouleversant ainsi les mythes génésique chrétiens.

Acknowledgements

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

BIBLIOGRAPHY:

Hébert, Anne, *Les Fous de Bassan*, Éditions de Seuil, Paris, 1982

Les Enfants du Sabbat, Éditions de Seuil, Paris, 1975.

Kamouraska, Éditions de Seuil, Paris, 1970.

Ouvrages critiques :

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942

La terre et les rêveries de la volonté, Paris, Librairie José Corti, 1948

Cazenave, Michel, (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Livre de Poche, Paris, 1999

Delumeau, Jean, *Des religions et des hommes*, Livre de Poche, Paris, 1997

Jung, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1970

Qualls-Corbett, Nancy, *The sacred prostitute: Eternal Aspects of the feminine studies in Jungian psychology*, Inner City Books, Toronto, 1988

Articles consultés :

Briand, Sylvie, « *Les fous de Bassan* » d'Anne Hébert ou l'apocalypse du griffon, *Études françaises*, vol. 36, n° 2, 2000, p. 149-162.

- Durand, Gilbert, *Symbolisme de la terre*, Enciclopaedia Universalis, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-de-la-terre/>
- Feman Orenstein, Gloria, *Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains*, Études littéraires, vol. 17, n° 1, 1984, p. 143-160, URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500638ar>
- Francoli, Yvette, *Griffin Creek : refuge des fous de Bassan et des Bessons fous*, Études littéraires, vol. 17, n° 1, 1984, p. 131-142, URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500637ar>
- Maranda, Pierre, *Masque et identité*, Anthropologie et Sociétés, vol. 17, n° 3, 1993, p. 13-28
URI: <http://id.erudit.org/iderudit/015272ar>
- Paterson, Janet M, *L'envolée de l'écriture : les Fous de Bassan d'Anne Hébert*, Voix et Images, vol. 9, n° 3, 1984, p. 143-151. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/200485ar>
- Poulin, Gabrielle, *L'Écriture enchantée : « Les Fous de Bassan » d'Anne Hébert*, Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire, n° 28, 1982-1983, p. 15-18, <http://id.erudit.org/iderudit/39666ac>
- Randall, Marylin, *Les énigmes des « Fous de Bassan »: féminisme, narration et clôture*, Voix et Images, vol. 15, n° 1, (43) 1989, p. 66-82. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/200817ar>

ION HOREA'S POETRY. OSCILATIONS IN THE FACE OF DEATH

Anamaria Ștefan, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Along with the poetic ageing, Ion Horea becomes more and more preoccupied with the imminent flow of time and from confronting of cronos evilness more poems come up that take on the theme of " the great passing", the passing beyond life and getting old. In this meaning, while referring to the theme of death, I also analysed the way in which the feeling of extinction sets the motion of mechanisms of the imaginary, generating certain poetic configurations which I analysed based on the constants of the being that resonates with the phenomena of death itself: Melancholy, Time, Sleep, and in a certain measure the Erotic

Keywords: death, melancholy, shadow, time, serenity

Odată cu înaintarea în vârsta poetică, Ion Horea devine din ce în ce mai preocupat de mersul implacabil al vremii, iar din confruntarea cu perfidia lui Kronos se ivesc tot mai multe poezii care abordează tema *marii treceri*, a trecerii dincolo de viață, a îmbătrânirii.

De regulă, sindromul stingerii se manifestă discret, elegiac, nefiind generator de mari tristeți „metafizice.” Horaționismul, ce caracteriza primele poezii, e îmbibat, începând cu volumul *Umbra plopilor*, de aburii unei melancolii difuze care îi transmit subtil fiorii neliniștii thanatice. Vagă la început, ideea morții apare tratată cu o anumită doză de indiferență: „Uneori mi se pare/ că nu mai am suflet./ Suflarea însăși mi-o văd/ desprinzându-se de buzele mele/ ca negura toamnei dimineată/ de pe Mureșul tulbure./ În asemenea clipe strig după mine/ și nu mă aud/ alerg și nu-mi pot desprinde tălpile/ de lutul cleios,/ ca într-un vis cunoscut poate/ în nopți de coșmar la porțile Troiei/ și de Ahile cel iute de picior./ Știu, moartea mi-e scrisă în toate punctele/ trupului meu, din călcăie în creștet,/ nu-i niciun loc neștiut și anume râvnit/ de săgeata destinului.” (*Înainte de luptă*) Seninătatea condescendentă cu care poetul tratează moartea, izvorăște din ceea ce Ion Negoitescu numea „conștiința trecerii, a schimbării, a ireversibilității lumii și destinului personal.”¹ Având acest sentiment, poetul echivalează, într-o perspectivă ludică, moartea cu reintegrarea în fire: „La capătul acestei zile ce mai putem să hotărâm?/ Podaru-i gata să ne treacă oricând spre nu știu ce țărâm./ Unde-s pădurile de sânger și crângurile de răchiți/ Prin care oameni fără umbră se-mperechează fericiți./ Călătorim în umbra mare-a pământului, tu mă auzi?/ Ne amintește floarea viei și foșnetul de cucuruzi. (*Până-ntr-o seară*)

Obsesia timpului devorator se accentuează odată cu volumul *Încă nu*, iar reacția fermă, imperativă, a poetului nu întârzie să apară, dovadă fiind însuși titlul volumului: „Eu te poftesc afară stimată doamnă a tuturor./ Încă nu mi-e silă de viață.” Atitudinea poetului se răsfrânge și asupra peisajelor bucolice, care își pierd din luminozitate întrucât sunt învăluite de efectele unui clarobscur. Cu tonuri stinse poetul redă atmosfera unui teritoriu atins de boală, mortificat. „Lacrimi de sânge”, „semne de prohodire”, „aper tulburi”, „plopi mucezi”, „ciori de scum”, „clopote mute”, „păsări negre” sunt însemne care sugerează extincția, destrămarea, descompunerea, și imprimă poeziilor o tonalitate gravă.

Aflat față în față cu drama înaintării inexorabile către sfârșitul știut, poetul conștientizează zădărnicia luptei cu un dușman care nu va întârzia să-l macine, fapt ce îl

¹Ion Negoitescu, *Scriitori moderni*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 435.

determină să recurgă la paliativul umorului înțesat cu o subtilă ironie: „Sunt singur și păgân acumă,/ Credința toată se trecu/ Nu vrei cu ploile și bruma/ Pământul meu să-l afli tu?/ În așteptarea mea, postuma,/ Vin amintiri să-și afle gluma/ acelu ceas al zilei NU.// Pe mine crește-o salcă/ [...] Hârlețul m-a lovit lovit în falcă,/ Lopata mi-a mai smuls o halcă/ Din ce-ar mai fi să mai aduni?” (*Elegiile precare I*) Dacă la nivelul obviu al textului, perspectiva eului poetic este una autoironică, în profunzimea lui, identificăm o meditație cu note grave asupra destinului fragil al omului. Această condiție de efemeridă apare sugestiv exprimată într-o formă aforistică: „Ca o pasăre-n bătaia puștii/ treci peste lume/ și nu știi.../ și nu știi...” (*Destin*)

Înfiorările legate de bătrânețe, și respectiv de moarte, scot la iveală „melodice litanii” în volumul *Podul de vămă*, care se deosebește de volumele anterioare, potrivit lui Ion Pop „doar printr-un accent mai apăsător asupra sentimentului trecerii ființei aflate la un bilanț existențial”², cu precizarea că nici de această dată clipa trecerii pragului către necunoscut nu îi trezește poetului „mari neliniști metafizice.” La Ion Horea, sentimentul morții nu este expresia acelu *malum futurum* heideggerian generator de afecte angosante. Nu e deloc surprinzător faptul că poetul își caută „mântuirea în amintirea și iconografia Transilvaniei natale și eterne”³, devenite un „loc al inșierii în marea trecere.”⁴ *Puntea, podul, luntrea, luntrașul, umbrele, valea, coasa, moara, Mureșul* sunt simboluri extrem de polivalente în lumea imaginarului mito-poetic, și în poezia lui Ion Horea, fiind dominante, alcătuiesc „urzeala presentimentului morții.”⁵ Astfel, poetul își imaginează *marea trecere* ca fiind o călătorie pe apă. Simbol recurent în creația multor scriitori, călătoria mortuară l-a provocat pe Gaston Bachelard să se întrebe retoric: „Oare n-a fost Moartea cel dintâi Navigator? Cu mult înainte ca oamenii vii să se încredințeze pe ei înșiși valurilor, n-au pus ei sicriul pe mare sau pe valurile fluviului? Sicriul, în această ipoteză mitologică, nu ar fi *ultima barcă*, ci *prima barcă*. Moartea nu ar fi *ultima călătorie*, ci *prima călătorie*. Ea va fi, pentru câțiva visători în profunzime, adevărata prima călătorie.”⁶ Sub forma acestei expediții acvatice, poetul trăiește reveria morții, întrucât „inconștientul – după cum observă Gaston Bachelard – marcat de apă va visa, dincolo de mormânt, dincolo de rug, la o plecare pe valuri. După ce a străbătut pământul, după ce a străbătut focul, sufletul va ajunge la malul apei. Imaginația profundă, imaginația materială vrea ca apa să participe și ea la moarte; ea are nevoie de apă pentru a păstra sensul de călătorie a morții.”⁷ Însă, pentru ca sufletul să se angajeze într-o asemenea aventură navigantă, el trebuie obligatoriu să-i dea obolul bătrânului luntraș Caron, pentru a-l lua în a sa barca mortuară. Simbolic, moartea presupune o întâlnire cu apa, deoarece „A muri înseamnă cu adevărat a pleca și nu pleci bine, curajos, hotărât, decât urmând firul apei, curentul marelui fluviu. Toate fluviile întâlnesc Fluviul morților. Doar această moarte este fabuloasă.”⁸ Legătura cu tărâmul de dincolo e asigurată, în cazul poeziei lui Ion Horea, de râul

² Ion Pop, *Pagini transparente: lecturi din poezia română contemporană*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, p. 58.

³ Geo Vasile, *Via crucis* în rev. „România literară”, an XXXIII, nr. 6, 16-22 februarie 2000, p. 15.

⁴ Constantin Sorescu, *Poezia realului ca mit* în „Suplimentul literar-artistic al Scânteii tineretului”, an VI, nr. 39, 27 septembrie 1986.

⁵ Liviu Papadima, *Podul de vămă* în rev. „Tribuna României”, an XV, nr. 329, 1 decembrie 1986, p. 8.

⁶ Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, Traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1997, p. 76.

⁷ *Ibidem*, p. 79.

⁸ *Ibidem*, p. 78.

Mureș – „axă a Transilvaniei” și „vamă de intrare”⁹ – investit cu o funcție duală. Pe de-o parte, i-a aspectul funest al râurilor Infernului, „ducând în undele sale ceva din apele Acheronului și ale Lethei”¹⁰, iar pe de altă parte, are statutul de „râu sacru, râu *intemeietor*, după modelul Argeșului de la Florica, mărginină când edenul, când infernul”¹¹: „și luntrea nu-i să ducă-n legănare,/ iar podu-i prins de nevăzute fire/ și Mureșu-i mai mare, tot mai mare,/ bulboanele se cască și se mută/ ca într-o cosmică însângereare,/ și-s gata să înghită-o omenire...(Geneză) Traversarea Mureșului cu luntrea, persistentă în imaginarul poeziilor, a fost asociată de critici cu mitul lui Caron, care conducea spre Hades sufletele morților, deoarece – spune Gaston Bachelard – „de îndată ce-și află locul într-o operă literară, fie și numai funcția unui simplu *barcagiucare*-i trece pe călători pe malul celălalt este aproape fatal atinsă de simbolismul lui Caron”¹²: „draga mea, La Mureș când ajung,/ spune tu luntrașului să vie/ să ne ducă-n jocul apei, lung,/ până-n marea lui împărăție.” (*dacă-am fost*) Luntrașul îi trece pe călători dincolo, într-un loc al inițierii, fixat între coordonate ce vertebreează spațiul natal, spațiu al „definitivei întoarceri”¹³: „trec Mureșul cu luntrea, o iau pe lângă peri,/ de-aici începe, iată, iubirea unei veri,/ și-ajung pe Calea morii... (*dar nu ajung*)

Simbol de factură mitică, podul, izomorf ușii și pragului, asigură accesul spre alte lumi, indicând „nemijlocit și concret soluția de continuitate a spațiului; de aici, marea lor importanță religioasă, deoarece sunt simboluri și totodată vehicule ale trecerii.”¹⁴ În imaginarul poeziei lui Ion Horea, podul e unul dintre motivele dominante, având un dublu sens simbolic, „el singur al plecării/ el singur la venire.”(*podul*) Pe de-o parte, marchează trecerea spre moarte, iar pe de altă parte, duce „la drumul țării”, la intrarea în ambientul securizant al satului natal: „se-arată drumul dintr-o dată/ și locul tău închipuit,/ un țărm cu luntrea dezlegată/ și-un pod la care-ai mai venit,// [...]// podarul te-a văzut și vine/ lângă răchiți, unde aștepți,/ și simți cum șade peste tine/ lumina celor înțelepți.” (*iarăși*)

Ca urmare a împăcării cu ideea de intrare în lumea de dincolo, poetul își proiectează în amănunt asemenea ciobănașului moldovean, un posibil scenariu al ceremonialului de înmormântare, desprins parcă din zăriștea străveche a dreptului cutumiar. Poezia *atunci, acolo* exprimă opțiunea testamentară de a-și găsi odihna în spațiul matricial al satului, și totodată, cuprinde indicații cu privire la modul de desfășurare a ritualului funerar, bineînțeles, după obiceiurile specifice Câmpiei Transilvane. Nu uită să menționeze o serie de elemente cu valori simbolice ce fac parte din economia actului ceremonial: *podul, praporii, cădelnița, poarta, drumul*: „să mă aștepte satul la podul de la moară,/ cu praporii-ntre sălcii aprinși ca o comoară/ de-ar fi să mă slujească părintele Aurel,/ cum știe el să cânte la morți, cum știe el/ cădelnița să steie în brâie mari de fum,/ la poarta unde socrii mă vor primi în drum,/ apoi, la Podul Popii de-o fi să se mai spună/ c-am fost și eu o umbră prin lumea rea ori bună,/ și să mă ducă prieteni din lumea literară/ în însoțiri solemne de plopî cu frunza rară!...” O evidentă viziune mioritic-eminesciană asupra morții transpare în poezia *Un popas*, în care e exprimată, în versuri cu iz folcloric și cu accente melancolice, dorința ființei poetice de a se reintegra în natură, fapt ce marchează trecerea de la un plan al existenței în altul. Potrivit lui Mircea Eliade, procesul de transformare a morții în rit de trecere oglindește efortul stăruitor al omului

⁹ Al. Cistelecan, *Pillatieni atei și convertiți* în rev. „Studia Universitatis Petru Maior. Philologia”, nr. 1, 2002, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*, p. 26.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 90.

¹³ Ioana Bot, *Ion Horea: Viața, viața* în rev. „Tribuna”, nr. 46, 12 noiembrie 1987, p. 4.

¹⁴ Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Traducere de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, p. 18.

de a domina acest fenomen. În concepția omului din societățile arhaice „moartea ajunge să fie socotită suprema inițiere și începutul unei noi existențe spirituale.”¹⁵ Aceeași perspectivă asupra morții percepută ca un prag spre o nouă „zodie” ne-o oferă Ernest Bernea, potrivit căruia „țăranul român – care este, desigur, un *homo religiosus* - din satul vechi tradițional vede în moarte un fel de continuitate a celor de aici, dar nu o continuitate evolutivă, ci una de salt calitativ. Prin moarte, omul nu dispăre decât lumii noastre, dar nu existenței integrale, viața continuând în alt mod și pe alt plan.”¹⁶ Ion Horea manifestă asemenea poetului popular din *Miorița*, aceeași seninătate în acceptarea morții, iar trecerea dincolo „ajunge o pură iluminare, o reintegrare paradisiacă.”¹⁷ Participarea elementelor terestre la ceremonialul reintegrării amintește, prin imagistică și prin tonul testamentar, de climatul eminescian din *Mai am un singur dor*: „când o fi să mă duceți/ ca să-mi faceți prohodul/ pe la Ogra să treceți/ peste Mureș, cu podul,// unde sălcii se-upleacă/ și răchitele cântă/ peste apele tulburi/ o căutare mai sfântă.// de la Râpă dincolo/ să mă-ntâmpine plopul,/ când li-i dat să mă vadă/ cu diecii și popii,// și-un popas lângă luntrea/ ce așteaptă cuminte/ să mai faceți o clipă/ după datine sfinte.”

Convergența erosului cu thanaticul este o altă formă pe care poetul o adoptă pentru a sugera mitul reintegrării paradisiace, transpus într-un scenariu al găsirii iubitei în moarte, „căci – după cum afirmă Mircea Eliade – nuntirea în momentul de trecere spre eternitate deschide o taină, cea a fuzionării spiritului cu materia, anulează limitele ființei, iar *coborârea* la origini, reîntoarcerea la abisul feminizat și etern, coincide cu o naștere proiectată, cu *înălțarea* înșăși.”¹⁸ Cuprins de un sentiment de ataraxie, eul poetic își imbinează în poezia *acolo* o evaziune în natură, alături de prezența iluzorie a iubitei. Aventura propusă iubitei de a se întoarce la o natură mitică e bazată pe un regim al verbelor dominat de viitorul popular și de conjunctiv. Prezența adverbului „totuși” în primul vers sugerează concesiunea pe care eul îndrăgostit este dispus să o facă în numele iubirii, și anume de a trece în lumea de dincolo, sau în termenii lui Georges Bataille, omul, ființă discontinuă, stăpânită de *nostalgia continuității pierdute* caută să-și găsească continuitatea în moarte. Conform acestei teorii, doar moartea și erotismul pot favoriza continuitatea ființei. Influența eminesciană în configurarea decorului peisagistic e destul de evidentă, acesta fiind învăluit de lumina sacră a asfințitului. Eul poetic optează cu o seninătate deferentă pentru moarte, văzută ca un spațiu al unei libertăți sempiternă și ca tărâm al unei iremediabile uniuni. „O barcă nevăzută”, simbol al trecerii, va duce cuplul spre lumea de dincolo, într-un spațiu cu însușiri de primordialitate, protector, și în care barierele temporale au fost ridicate. Sub influența somnului euthanasic, laitmotiv al creației eminesciene, îndrăgostiții au aspirația de a reitera cuplul adamic, cel de dinaintea căderii în păcat, pentru a trăi ritualul sacru al iubirii absolute. Putem, astfel, detecta în imaginarul poeziei acea „moarte-somn echivalentă iubirii” de care vorbește Ioana Em. Petrescu în studiile sale de dedicate lui Mihai Eminescu sau, altfel spus, *ars moriendi* stă în proximitatea lui *ars amandi*, alcătuind unul dintre duetele clasice ale literaturii: „o să ne ducem totuși peste deal,/ pe-un drum tăiat de ploi, mai cu hârtoape,/ într-un altar de sălcii și de meal/ să fim de drumul nostru mai aproape./ și-o să strigăm din când în când apoi,/ o barcă nevăzută să ne poarte,/ sub stele-n asfințiri pe amândoi,/ pe țărnul alb de dincolo de moarte./

¹⁵ *Ibidem*, p. 61.

¹⁶ Ernest Bernea, *Civilizația română sătească*, București, Editura Vremea, 2006, p. 49.

¹⁷ Al. Cistelean, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸ Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, ediția a II-a revizuită și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 276.

sub sălcii și răchiți să fim stăpâni/ și goi, să regăsim pământul moale,/ să nu ne simtă urmele de câini/ și glasuri de cocoși să nu ne scoale./ acolo-n lungi îmbrățișări de lut/ să dăm iubirii-ntregi, ca mai-nainte,/ hotarul ei de-atunci, de la-nceput,/ nemărginit în ceasurile sfinte.” Nu de puține ori, poetul, prins în mrejele contemplației melancolice, atenuează fiorii apropierei morții, evocând-o – după cum observă Al. Cistelean – „în rețetă euthanasică, printr-o ceremonie a somnului.”¹⁹ Somnul apare ca un remediu împotriva fricii de necunoscut, de întuneric. Înainte de a intra în starea de somn, poetul își pregătește, un „pătul”, fapt ce sugerează dorința, ca în timpul repausului thanatic, să se armonizeze cu natura: „Într-o zi voi spune: - destul!/ Turme nu mai dăd prin ocoale./ Mi-am așternut pe fân, în pătul/ și somnul îmi dă târcoale.// Ia-ți sufletul de mână și du-l/ printre spini, cu tălpile goale./ Luna atârână ca un pendul,/ și somnul îmi dă târcoale. (***)

Alteori, poetul trăiește revelația întâlnirii morții, imaginate „ca simplu accident, repede absorbit în fluxul vieții colective.”²⁰ Potrivit modelului mitologic românesc, poetul personifică moartea, care în vechime putea fi văzută, cunoscută și recunoscută de oameni, ea având o înfățișare hidoasă, „numai ciolane, cu ochii duși în fundul capului, cu dinții mari, cu degetele lungi și subțiri”²¹, iar semnul care o făcea recognoscibilă era coasa, unealta cu ajutorul căreia lua sufletul omului prin secerare sau împungere. Sosirea ei e anunțată în poezia *dar cine va mai fi?...de lătratul câinilor*, animale psihopompe, a căror funcție mitică e de a însoți omul „în întunericul morții după ce îi va fi fost tovarăș în lumina vieții.”²² Pe fața ei apare înscrisă „legea”, pe care poetul o invocă „ca argument suprem al supunerii la ritmica sempiternă a evenimentelor”²³: „s-o vezi venind când latră câinii, și când ți-aștepți în drum copilul,/ și să-ți arate unde-i locul, săpat frumos în patru dungi,/ stăpân în casa ta și slugă, să-i fii supusul și umilul,/ și să-i citești pe față legea, și-n coasa ei să te împungi,/ și să te jeluie din urmă când vei lăsa deschisă poarta,/ apoi în casa ta să sune paharele, ca la ospăț.../ o, de ne-ar fi până-n vecie, ca o poveste, scrisă soarta,/ unde și moartea are-o noimă pe care-aș mai putea s-o-nvăț.”

Satul natal e căutat ca loc preferat de înhumare, căci niciunde înfrățirea cu matca originară nu e mai plenară. Avem de-a face cu imaginea blagiană a *satului-cimitir*, iar suita de toponime invocate sub forma unei incantații are „funcția de a circumscrie în mod cât mai evident hotarele lui și drumurile spre centru,”²⁴ Întorcerea în paradisul ținutului natal – constantă emoțională și atitudinală ce traversează poezia lui Ion Horea de la un capăt la altul – are în viziunea Ioanei Bot semnificația unei „întoarceri la origini, o regăsire a ființei proprii, înstrăinate”²⁵: „doream aceste-ntoarceri, prea eram plin de praf,/ cu sufletul în rafturi ținut și pus în vraf/ printre hârtii, pe masa la care stau și scriu,/ cu nopțile devreme legat, ori prea târziu.” (*cândva...*) Locul în care vrea să revină nu poate fi dat uitării și apare ca ultim liman, pe care poetul îl evocă cu o sobră devoțiune. Mormântul e văzut atât ca un spațiu al odihnei, cât și ca spațiu al libertății și al judecării: „e-un loc din care numai celui ce n-a trecut/ nu i-a

¹⁹ Al. Cistelean, *Top-ten*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, p. 195.

²⁰ Ion Pop, *op. cit.*, p. 58.

²¹ Tudor Pamfile, *Mitologie românească*, ediție îngrijită, cu studiu introductiv și notă asupra ediției de Mihai Alexandru Canciovici, București, Editura All, 1997, p. 311.

²² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I, Traducere de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș, Irina Bojin, Victor – Dinu Vlădulescu, Ileana Cantunari, Liana Repeteanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, București, Editura Artemis, 1993, p. 326.

²³ Ion Pop, *op. cit.*, p. 58.

²⁴ Ioana Bot, *Intrarea în mit* în rev. „Tribuna”, nr. 39, 25 septembrie 1986, p. 4.

²⁵ *Ibidem*.

rămas o urmă din coasta lui de lut,/ la care să se-ntoarcă, să plângă de-i de plâns,/ din sus de sat, acolo unde tot satu-i strâns,/ unde se duc de-a valma, la fel și răi și buni/ s-aștepte-o altă soartă sub crengile de pruni...” (*un loc*) Revenirile frecvente la matcă sunt, adeseori, rememorări nostalgice și îndurerate, deoarece, trezit din starea de reverie, poetul conștientizează că nimic nu durează, ci totul stă sub scutul timpului inexorabil: „și podul peste vale-i la locul lui, și-apoi/ apuc pe drumul țării spre Petea și Oroii/ dar nu ajung. e-o punte. și-o poartă. ca prin fum.../ și cade brumă deasă. și-i prea târziu acum!” (*dar nu ajung...*) Sentimentul stingerii este accentuat și de peisajele devitalizate, apăsătoare, altădată luminoase, pline de culoare și de parfum. Semnele extincției care planează asupra naturii nu întârzie să convoace „tonalitățile depresive și semantica îndoliată”²⁶, astfel poezia *Călătoriare* aspectul și încărcătura afectivă a unui *memento mori*: „De la drum, acății suie uneori/ Destrămați în ceață, înveliți în nori./ Nu mai au nici umbră, nu mai știu de floare./ Sunetul metalic de păstăi mă doare./ Călători prin lume suntem. Călători!/ Mai aud la cuiburi bântuiri de ciori/ Când pe vale ziua prinde să coboare/ Dinspre amintire, de către răzoare,/ O să mori! Îmi spune totul, o să mori!”

Calmitatea acceptării morții caracteristică mentalității arhaice, și pe care poetul o afișează de cele mai multe ori, contrastează în unele versuri cu spaima provocată de vid, de necunoscutul lumii de dincolo de praguri, spaimă transpusă în versuri scurte și cu un ritm trepidant. Nu lipsește, de asemenea, din scenariile funerare pe care poetul le imaginează un *operator imagistic* sugestiv, cum i-ar spune Gaston Bachelard, și anume *umbra*, interpretată în culturile arhaice „ca dublul persoanei, ca întruchipare a sufletului despărțit de trup.”²⁷ Peste *podul de vămă* – metaforă emblematică a liricii lui Ion Horea – trec în convoi „oamenii goi”, ale căror umbre sugerează un „eudescarnat, imaterial”, „un dublu devitalizat”²⁸: „și din senin/ podul de vămă!/ apele vin/ și se destramă./ [...] oamenii goi,/ umbre cu teamă,/ trec în convoi/ podul de vămă./ vai, până când?/ vai, până unde?/ nimeni, nici gând,/ nu le răspunde!” (*în convoi*) Mai mult, la Ion Horea triada viață-moarte-eu este unul dintre semnele specifice sub care și-a alcătuit volumul *Viața Viața*, moartea apărând integrată firesc cursului vieții, fiind una dintre etapele de înțiere ale acesteia. Ființa e asemenea unei monede care are inscripționată pe avers și pe revers „efigia vieții și a morții, într-o simultaneitate care e a cosmosului însuși”²⁹: „dar viața te mână/ nainte, nainte,/ te duce de mână / în mâna-i fierbinte,/ apoi îți arată și fața cealaltă,/ a morții ivită-n/ cărarea înaltă./ și tu ești în el/ și ele-s în tine/ trei umbre, tustrele/ de rău și de bine// în tine învață/ la fel să se poarte/ și moartea din viață/ și viața din moarte.” (*trei umbre*)

Aflându-se în odaia cu „pereții sonori” și cuprins de sentimentul solitudinii, poetul își imaginează cu o ironie condimentată cu o doză de amărăciune momentul venirii propriei morți. Ironia e remediu pe care îl prescrie Jean Starobinski pentru ameliorarea stărilor de melancolie: „Melancolia, efect al unei despărțiri îndurate de suflet, este vindecată prin ironie, care este distanță și răsturnare activ instaurate de către spirit, cu ajutorul imaginației”³⁰: „va fi,/ ah, ce noapte va fi,/ ce întuneric superb/ ca o față de masă se va așterne,/ și stele,/ și stele vor licări/ în cupele morții!// [...] și singur la masă voi sta,/ și nici nu voi plânge,/ ah, singur voi sta/ și-mi voi bea/ paharul de sânge!” (*nici n-o să știți*) Singura care îi opune rezistență și o

²⁶ Geo Vasile, *Iconografie transilvană* în rev. „România literară”, an XXXIX, 30 iunie, 2006, p. 10.

²⁷ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1994, p. 193.

²⁸ *Ibidem*

²⁹ Radu G., Țeposu, *Viața, viața de Ion Horea* în rev. „Familia”, nr. 7, 1988, p. 4.

³⁰ Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Traducere de Angela Martin, prefată de Mircea Martin, București, Editura Meridiane, 1993, p. 123.

refuză cu îndârjire e conștiința creatoare, a cărei flacără e încă aprinsă. În proximitatea morții, actul poetic își demonstrează misiunea sa salvifică: prins în această odaie,/ între pereții sonori,/ sufletul meu e-o văpaie,/ foc răsărit pe comori.// zilele, tot mai puține,/ sperlă-au rămas, și scânteii,/ dar focul ține, mai ține,/ în cenușa anilor mei!// pune găteje și paie,/ și-arată cum nu poți să mori,/ prins în această odaie,/ între pereții sonori.// dar viața ce-i pentru tine?/ ori poate nici nu știi ce-i!// și focul ține, mai ține,/ în cenușa anilor mei! (*focul*) Poezia e, după cum însuși poetul mărturisește, o „poveste întreagă”, „o rostire cu funcție soteriologică”³¹, care „vindecă răni și te leagă/ de ele, de marile legi.” (*Pia*) *Ars scribendi* devine astfel o terapie de îmblânzire a morții, și totodată, un remediu care îi aduce poetului liniștea. Depășind la un moment dat spaima de dispariție fixată în conștiința oricărui om, declară senin: „Aceasta-i nu-i o carte. Este-o viață/ Cu ce i-i dat în felul ei să fie,/ Și nu cealaltă care va să vie/ Când o să stau cu Dumnezeu în față.// Și gândul morții-i scris cu bucurie,/ Chiar dacă-n ea nimic nu se răsfață.” (Sonetul 1.) Gândul morții devine prolific din punct de vedere estetic, volumul *Cartea sonetelor* fiind – după cum constată Al. Cistelecan – „un memorial și o pregătire euthanasică în același timp. Și unul și cealaltă ies din paginile unui jurnal de melancolie, din transcrierea unei spovedanii zilnice”³² fără a fi însă contaminate de frisoanele terifiante ale morții. Prin aceste „poeme de adio” sau „poeme de despărțire”, plastic caracterizate de același critic, poetul își salvează ființa efemeră și reușește să dea sens unei vieți nescutite de dispariție: „Aceste foi ce-așteaptă dinainte/ cu timpul, scrise, să îngroașe vrafu/ Nu le-am ales să-mi fie epitafu/ Compus cumva din două-trei cuvinte.// De multe, știu, se va alege praful/ Cu cât le scriu, mai prost ori mai cu minte,/ Și nu le-ncerc pe fiecare-n dinte./ Cum face cu monedele zarafu.// Poeții mari, dar autori de-o carte/ Au cunoscut aceste nopți deșarte/ Când scrii un rând și-l tai a șaptea oară./ În fiecare seară când m-apropii/ De albul foi ca de gura gropii/ Un gând al nopții mari, mă înfioară.” (Sonetul 15.) Acest gând întunecat, adoptând înfățișări degizate, îl urmărește pe tot parcursul creației și „se desenează în volute retractile, amăgitor și nestatornic ca însăși existența”³³: „ca un bolid/ prin spații goale/ un gând perfid/ îmi dă târcoale// plutind prin vid/ în rotocoale/ eu îl desfid/ că-mi dă târcoale// să-mi pună-n blid/ să umple oale/ un gând timid/ îmi dă târcoale// stângaci, livid/ cu vorbă moale/ dar nu-i deschid/ să-mi dea târcoale// de nopți avid/ să-l scriu pe coale/ un gând stupid/ îmi dă târcoale.” (*Un gând*) În ceea ce privește atitudinea în fața morții, Daniel Cristea-Enache remarcă la Ion Horea „un aliaj psihologic de șiretenie țărănească” specifică povestitorului humuleștean, îmbinat cu o „închietitudine general-umană (provocată de întrezărirea sfârșitului).”³⁴ Valorificând folclorul autohton, poetul la întâlnirea cu „dihania cu coasă” o sperie, o provoacă la „o trântă țărănească finală”³⁵, demonstrând o manieră de acțiune în genul lui Ivan Turbincă: „Iar moartea când o fi să te descoase/ Tu s-o trănțești în zornăiri de oase/ Și-apoi să cazi cu urlete de fiară.” Lupta permanentă e însă cu un rival invincibil, lipsit de noimă, dar și de „rimă”: „O să le lași pe masă toate baltă/ Și o să treci de partea ceealaltă/ Înțelegând că moartea n-are rimă.” (Sonetul 3.) Sub povara senectuții, poetul declară cu înțelepciunea proprie țaranului român faptul că „Gândul veșniciei nu mă stăpânește./ Peste pământuri, departe, mă uit și îmi spun:/ ne vom încovoia ca niște căpițe de fân,/ și aceasta nu

³¹ Ion Pop, *Un neotraditionalist: Ion Horea* în rev. „Tribuna”, an XI, 1-15 iunie, 2012, p. 10.

³² Al. Cistelecan, *Cartea sonetelor* în rev. „Studia Universitatis Petru Maior. Philologia”, nr. 1, 2002, p. 113.

³³ Iulian Boldea, *Caligrafiile memoriei* în rev. „România literară”, nr. 22, 2012,

http://www.romlit.ro/caligrafiile_memoriei [site accesat în data de 9. 04 2015].

³⁴ Daniel Cristea-Enache, *Sonete postmoderne* în „Adevărul literar și artistic”, anul X, nr. 586, 25 septembrie, 2001, p. 5.

³⁵ *Ibidem*.

mai poate da înapoi!” (*Drumul*), fiind o replică la motivul horațian al supraviețuirii *non omnis moriar*. Soluția de viață pe care o propune e tot din registrul antichității însă de „factură epicureică”³⁶: „Până atunci să fim mândri unul de altul,/ Și să ne bucurăm de fiecare clipă.” De asemenea, prin intermediul *Baladei celora ce nu mai sunt*, în care valorifică motivul villonesc „Où sont les neiges d'antan?”³⁷, poetul „ca un Spinoza retras să-și polizeze lentilele, sau ca un Horațiu stoic și chiar crepuscular”³⁸ ne invită să stăm o clipă să medităm „înainte de a ne decreta nemuritori încă din timpul vieții”³⁹: „Spuneți-mi, Ioanichie/ pe unde-i și Căprariu,/ Vlasiu, Giurgiucă, Feri,/ și Sandu și Utan?/ Cu ei se depărtează/ și veacul ros de cariu.../ Și-aud un glas: «Mais où sont?/ Où sont les neiges d'antan?»// Dar unde-s Radu Stanca,/ Enescu, Eta, Nego,/ și Dominic și Regman,/ și Gari și Cotruș?/ Doinaș închide cercul/ din care-un alter ego/ pe ultima baladă/ aruncă-ntâiul brăș// Dar unde-s Mazilescu, Titel, Nichita,/ Ivașcu și Ioana,/ Silvestru și Roger?// Dar unde-s Grigorescu/ și Adi, nelipsita,/ și cel ce-am fost eu însumi/ pe-acolo unde e?// Dar unde-i Emil Botta/ cu-April, ceruita carte,/ cu Dorul fără sațiu,/ cu patimi și alean?/ De toți, mărește umbre,/ un ceas mă mai desparte!/ «Mais où», s-aude glasul/ «Où sont les neiges d'antan?»”

Sentimentul temporalității în derivă apare înfățișat cu o vădită notă melancolică în imagini și reprezentări ale naturii dominate de embleme ale extincției. „Presimțirea iernii” și amurgul – timp al stingerii treptate – generează frământări sufletești, ce se textualizează într-o figurație thanatică. Poetul percepe iarna ca pe o premoniție sumbră ce vestește intrarea într-o altă zodie, într-un timp care se dilată la infinit. Culoare dominantă e albul care în fondul ideatic al poeziilor dezvoltă sugestii multiple. Considerată o nonculoare în plastica modernă, aceasta exprimă, potrivit pictorului W. Kandinsky, increatul, „un nimic de dinaintea oricărei nașteri, a oricărui început.”⁴⁰ Albul se află la frontiera dintre naștere și moarte, întrucât „în orice gândire simbolică, moartea precede viața, orice naștere fiind o renaștere. Din această pricină, albul a fost la începuturi culoarea morții și a doliului.”⁴¹ Mircea Eliade notează faptul că „în riturile de inițiere, albul este culoarea primei faze, aceea a luptei împotriva morții”⁴², sau „a plecării către moarte”⁴³, completează autorii *Dicționarului de simboluri*. Evoluția spre ultimul moment al vieții e exprimată pe un ton elegiac în poezia *Presimțirea iernii*: „Ni se va șterge urma cu timpul, vrei nu vrei/ Și nu vei ști pe unde te-ai dus ori ai venit,/ Când iarna, o să cheme din așteptarea ei,/ Și va fi alb, și infinit...” Același frig al morții i-l transmite toamna, care și-a pierdut vâlul înmiresmat ce incita toate simțurile în primele volume de poezii, devenind de o bună bucată de timp, anotimpul suveran care vestește *marea trecere*: „E-un timp de-nnegurări și de clopotniți,/ Uitat în bronzul clopotelor mute./ Un timp care mă-ndeamnă, de la margini,/ Să-mi caut locul meu către-nserare./ [...] Noiembrie, pândire de omături/ Pe urmele arsurilor de brumă.” (*Adaos la 2 noiembrie 2010*) Moartea apare metaforizată oximoronic într-o filă de jurnal poetic, *13 octombrie 2011*, ca fiind „alba-

³⁶ Ion Dodu Bălan, *Pietre pentru templul lor. Evocări, studii literare, articole*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 362.

³⁷ *Unde sunt zăpezile de altădată?*

³⁸ Geo Vasile, *op. cit.*, p. 10.

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 75.

⁴¹ *Ibidem*, p. 76.

⁴² Mircea Eliade *apud* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 76.

⁴³ *Ibidem*.

ntunecime” spre care poetul, „ajuns la un prag de altitudine ființială”⁴⁴ va porni pe un „drum de sănii” și de tăceri. Prin procedeul intertextualității, poetul dezvoltă o apăsătoare melancolie provocată de sentimentul singurătății de care se lasă cuprins odată ce simte tot mai acut mușcătura timpului. Inserarea în finalul poeziei a versului eminescian „Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată” scoate în evidență corespondența dintre spațiul interior – al gândurilor înnegurate – și cel exterior, aflat sub influența atmosferei dezolante a toamnei. Spre deosebire de alți confrăți, poetul refuză exasperările sonore și privește în trecut cu seninătate: „Nu duci nimic./ Ce lași, e-o amăgire./ Singurătatea-i totul pân' la urmă,/ Și trecerea, și-acele ocolișuri/ De umbre și lumini, de neguri/ Ce dau conturul gândurilor tale./ Și-acestea, până când va sta să ningă/ Și vei porni prin alba-ntunecime/ pe drum de sănii, tot pe drum de sănii/ Și de tăceri ce nu cunosc întoarceri.../ «Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată»...”

Așadar, sensibilitatea pe care poetul o are față de timpul devorator ține de structura sa interioară și apare pe parcursul întregii opere, fiind intim legată de succesiunea vârstelor. Analizând volumele de versuri, sesizăm că această sensibilitate se transformă treptat într-o spaimă de timp, care nu e altceva decât spaima produsă de ideea morții, pe care poetul o atenuază, folosind ca armură seninătatea.

Acknowledgements

Această lucrare a fost publicată cu sprijinul financiar al proiectului „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate”, POSDRU/159/1.5/S/133652, finanțat prin Fondul Social European, Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

BIBLIOGRAPHY:

- Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, Traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1997.
- Bernea, Ernest, *Civilizația română sătească*, București, Editura Vremea, 2006.
- Boldea, Iulian, *Caligrafiile memoriei* în rev. „România literară”, nr. 22, 2012, http://www.romlit.ro/caligrafiile_memoriei [site accesat în data de 9. 04 2015].
- Bălan, Ion Dodu, *Pietre pentru templul lor. Evocări, studii literare, articole*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 362.
- Bot, Ioana, *Ion Horea: Viața, viața* în rev. „Tribuna”, nr. 46, 12 noiembrie 1987.
- Bot, Ioana, *Intrarea în mit* în rev. „Tribuna”, nr. 39, 25 septembrie 1986.
- Cistelecan, Al., *Pillatieni atei și convertiți* în rev. „Studia Universitatis Petru Maior. Philologia”, nr. 1, 2002.
- Cistelecan, Al., *Top-ten*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I, Traducere de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș, Irina Bojin, Victor – Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeșteanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, București, Editura Artemis, 1993.
- Cristea-Enache, Daniel, *Sonete postmoderne* în „Adevărul literar și artistic”, anul X, nr. 586, 25 septembrie, 2001.

⁴⁴Constantin Cubleşan, *Să potrivești o lume buimacă-n rime rare* în rev. „Poesis”, nr. 6-7-8, anul XXV, iunie-iulie-august 2014, p. 19.

- Cubleșan, Constantin *Să potrivești o lume buimacă-n rime rare* în rev. „Poesis”, nr. 6-7-8, anul XXV, iunie-iulie-august 2014.
- Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Traducere de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas.
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1994.
- Negoîtescu, Ion, *Scriitori moderni*, București, Editura pentru Literatură, 1966.
- Pamfile, Tudor, *Mitologie românească*, ediție îngrijită, cu studiu introductiv și notă asupra ediției de Mihai Alexandru Canciovici, București, Editura All, 1997.
- Papadima, Liviu, *Podul de vamă* în rev. „Tribuna României”, anul XV, nr. 329, 1 decembrie 1986
- Pop, Ion, *Pagini transparente: lecturi din poezia română contemporană*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997.
- Pop, Ion, *Un neotraditionalist: Ion Horea* în rev. „Tribuna”, anul XI, 1-15 iunie, 2012.
- Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, ediția a II-a revizuită și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2009.
- Sorescu, Constantin, *Poezia realului ca mit* în „Suplimentul literar-artistic al Scânteii tineretului”, anul VI, nr. 39, 27 septembrie 1986.
- Starobinski, Jean, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Traducere de Angela Martin, prefață de Mircea Martin, București, Editura Meridiane, 1993.
- Țeposu, Radu G., *Viața, viața de Ion Horea* în rev. „Familia”, nr. 7, 1988.
- Vasile, Geo, *Via crucis* în rev. „România literară”, anul XXXIII, nr. 6, 16-22 februarie 2000.
- Vasile, Geo, *Iconografie transilvană* în rev. „România literară”, anul XXXIX, 30 iunie, 2006.

THE BYBLICAL PSALMS. BETWEEN LAMENTATION AND HYMN

Luminița Pop, PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Article draw a general line of biblical psalms in their capacity as religious poetry of the Old Testament .The Psalms of individual lamentation are representative of every homo religiosus existential path . Whether they are related to events of public penitence, or individual complaint of their authors , lament alternates with hymn in each biblical poetry . More than a compositional process , faith erupts in the midst of pain and it changes the overall perspective of the psalmist , giving the perception of Otherness.

Keywords: *Psalms of lamentation , alternation between lamentation and hymn , faith , conversion, vocabulary invocation.*

1. Schiță introductivă a Psalmilor biblici

Viața omenească, cu gama sa diversă de sentimente, defilează pe parcursul celor 150 de poeme biblice; ele sunt expresii poetice ale lamentației născută din durere și agonie, sau ale recunoștinței față de divinitate la antipod. Oricare ar fi forma lor, rămâne ca o unică constantă orientarea psalmistului către divinitate, către Dumnezeu care se manifestă, sau spre cel ascuns, distant, spre Dumnezeu plin de milă ,sau spre cel sever ,văzut în ipostaza sa de judecător. În momentele cele mai întunecate de deznădejde psalmistul reafirmă legătura indestructibilă pe care Yahve o stabilește cu poporul său ales prin pact, cât și cu poetul biblic ca reprezentant al iudeilor. De aceea cartea Psalmilor a avut un rol covârșitor atât pentru cultura și religia iudaică, cât și pentru cea creștină. Aici este oglindit idealul pietății religioase și al comuniunii cu Dumnezeu, al regretului și al părerilor de rău, al umblării fără frică în întuneric cu ajutorul luminii pe care îl dă doar credința, al desfătării de a te închina lui Dumnezeu, al reverenței față de acțiunile Lui în istorie și în natură și nu în ultimul rând, al liniștii în mijlocul furtunii atunci când răul prosperă. Psalmiștii își exprimă pasiunea, tristețea, lacrimile, teama, insecuritatea sau ura în poeziile biblice strigând sau plângând. Întotdeauna sunt însă încrezători în bunătatea și ajutorul divin, de aceea nu evită să-și abandoneze trăirile în fața lui Dumnezeu pentru a obține consolarea și salvarea așteptată: „ În psalmi inima de lut a omului se simte atinsă și modelată de mâinile olarului divin și se cutremură și vibrează de bucurie”¹. Din perspectiva trăirilor intense, poezia biblică conține lumini și umbre, contradicții ce își au rădăcinile adânc înfipite în viața reală. Ea deschide un drum pentru *homo religiosus* pentru ca aceasta să poată experimenta divinitatea, să-și umple sufletul de lumină și să se contagieze de viața adevărată.

Poezia biblică conține așadar trăirile umane îmbrăcate sub forma rugăciunii, inegale ca intensitate și colorit: câteodată pline de pasiune arzătoare, alteori intime și liniștite; mărturii ale încredințării în divin, alteori pline de nerăbdare în fața tăcerii și ascunderii lui Dumnezeu. Psalmii biblici reprezintă astfel colecția de rugăciuni cea mai bogată a umanității, și în ciuda

¹**Los Salmos: Encuentro y dialogo entre hombre y Dios**, îngrijită de Comision Permanente de la Vida Ascendente, edita Comision Permanente de la Vida Ascendente, junio 2010, Madrid, impreso en España, pg 96 „ En los Salmos el corazón de barro del hombre se siente tocado y modelado por las manos del Alfarrero divino y se estremece y vibra de alegría”. trad noastră.

vechimmii lor, ei își păstrează prospețimea și tinerețea deoarece vorbesc despre sufletul omenesc din toate timpurile și din toate locurile: „Din această cauză putem să-i considerăm ca fiind o oglindă în care să ne vedem reflecția, oglindă în care ne mișcăm și existăm. Vorbesc într-un mod atât de extraordinar de viața noastră, de bucuriile și speranțele noastre, de durerile și de conflictele noastre, încât par a fi scrise în zilele noastre”.² Ei cuprind astfel sentimentele religioase ale unui individ în concret- autorul lor- sau ale societății în general căruia psalmistul îi aparține. Au îngropate în versetele lor spiritualitatea unui popor mic, aparent neînsemnat în schema istoriei, însă psalmii n-au încetat să fie roștiți în viața privată a fiecărui credincios, sau în timpul liturgiilor comune bisericești. Suferințe, bucurii și victorii sunt însemne concrete ale unor oameni făcuți din carne și din sânge, care nu se păcălesc pe ei înșiși când se întâlnesc cu Dumnezeu lor și care se înfruntă cu El cu pasiune, cu toată noalgalia iubirii lor. Psalmii sunt la fel de reprezentativi și pentru creștinul modern în cautarea divinității: traseul psalmistului este refăcut de fiecare în parte, astfel încât *homo religiosus* modern reasumă tradiția predecesorilor săi care nu s-au mulțumit sufletește doar limitele strâmte ale existenței lor profane. Psalmist, predecesori, creștinul modern prezintă trei tipologii umane care își asumă în mod conștient setea de absolut, cautarea divinului care să-și aplece fața peste ființă. Și astfel începe dialogul cu Nevăzutul. Poezia biblică ne reprezintă așadar pe fiecare dintre noi în măsura în care dorim să ne identificăm cu cele 150 de poeme, să le asumăm ca fiind o ilustrare a sentimentelor de care suntem capabili, precum și a agoniilor inevitabile drumului. Graniță între viață și moarte, psalmii biblici ne oferă de fiecare dată resurecția oferită de perspectiva inovatoare a credinței, a speranței.

2. Originea psalmilor de lamentație

Psalmii de plângere individuală își au originea în **religiozitatea** personală afirmă G.D. Mailhiot, la fel cum imnurile reflectă religia întregului popor reunit la marile festivități din jurul templului.³ Pe de altă parte exegetul J.G. Trapiello relaționează lamentațiile cu ritualul cultic al Israelului antic, mai ales psalmii colectivi de lamentație fiind uniți cu actele de penitență publică, organizate de comunități cu ocazia unui dezastru național: invazie, secetă sau luare în robie⁴. Aceeași poziție este adoptată și de către criticul german H. Gunkel: lamentațiile biblice sunt direct relaționate cu contextul cultural iudaic. Cel care se căia trebuia să adopte un anumit comportament exterior, o gestică a invocării divinității rezervată doar pentru cazuri de maximă urgență: își schimbă hainele obișnuite, se îmbrăca în saci, considerați a fi haine ale smereniei extreme, își acoperea capul cu cenușă în timp ce rostea rugăciunea de invocare a milei divine. Însotite de postul îndelungat, acesta era ritualul complet al căinței

² José Bortolini- **Conocer y rezar los salmos, comentario popular para nuestros dias**. Editura San Pablo 2002, titlul original *Conhecer e rezar os Salmos*, Paulus, São Paulo, Brasil, 2002, traducido por Jose Francisco, Dominguez Garcia, impreso en España pg 743. „Por eso podemos considerarlos como el espejo en el que nos vemos reflejados, el espejo en el que nos movemos y existimos; hablan de manera tan extraordinaria de nuestra vida, de nuestras alegrías y esperanzas, de nuestros dolores y conflictos que parecen escritos en nuestros dias.” Trad. noastră.

³ Cf. G.D. Mailhiot, **El Libro de los Salmos- rezar a Dios con las palabras de Dios**, ed. San Pablo 2005, Madrid, coleccion Biblia y espiritualidad, titlul original **Les Psaumes. Prier Dieu avec les paroles de Dieu**, Mediaspaul, Montreal-Paris 2003, traducido por Carlos Martin Peralta pg. 112-113

⁴ Jesus Garcia Trapiello, **Introduccion al Libro de los Salmos** pg. 109-110. Ed. San Esteban- Edilusa 1997 Salamanca- Madrid, coleccion Horizonte dos mil-textos y monografias nr. 10.

intrat în imaginarul colectiv iudaic.⁵ Autorul citat remarcă faptul că întregul ritual al lamentației era săvârșit în mod exclusiv de bărbați, femeilor fiindu-le refuzată orice manifestare publică a religiozității. Această detaliu cultural e în măsură să reafirme faptul că lamentația originală era rostită într-un context religios-cultural în care femeia nu avea un rol activ.

În ceea ce privește vocabularul invocării, psalmii de lamentație reprezintă chemarea lui Yahve în încercarea de a-I atrage atenția asupra situației dureroase trăite de către un individ sau un popor; psalmistul utilizează o largă paletă a plângerii, a strigătelor dureroase, el i se adresează lui Yahve plin de suferință, cufundat în angoasă, disperarea sa alternând cu încrederea. De aceea putem spune că psalmii de plângere pot fi rezumați la invocația „ai milă de mine, Yahve” (în eвреiește *hanneni Iahweh*)⁶. Termenii utilizați de către poeții biblici sunt cei de rugăciune (Ps. 6:9, Ps. 54:1, Ps. 4:1, Ps. 37:2) sau de cerere (Ps. 38:16b, Ps. 16:1, Ps. 60:1). M. Mannati restabilește contextul inițial al termenului de implorare, reamintind cititorului modern o informație de fond cultural: în antichitate cel care invoca milă superiorului său pentru a scăpa pentru un pericol complet, adoptă un întreg ritual de gesturi simbolice în care își exprimă dependența sa absolută față de monarhul său. Privită din această perspectivă invocarea divinității implică în psalmi mult mai mult decât gestul credinciosului modern: „de aceea << a ruga pe Dumnezeu >> înseamnă a se prezenta în fața lui în ipostaza celui care imploră: a ridica ochii, a întinde mâinile, a se așeza în fața lui Dumnezeu, a se refugia în Dumnezeu, nu reprezintă expresii goale”⁷.

Așadar, în psalmii de plângere individuală apar trecute în revistă aproape toate nenorocirile care se pot abate asupra unei vieți umane, fiecare constituind un motiv de rugăciune și de invocarea a divinității. Nu există nici o trăire a sufletului îndurerat care să nu-și aibă locul în poezia biblică. Uneori implorarea este liniștită și pașnică, în timp ce alteori dobândește note de un patetism plin de angoasă deoarece psalmiștii sunt oameni din carne și oase, supuși la toate problemele care torturează umanitatea în întregime.⁸ Dumnezeu nu refuză nici o rugăciune, nici un suspin și nici un geamat, din contră, îi invită pe oameni să-și expună motivele suferințelor lor. De aceea psalmii sunt o dovadă vie a milei divine, mai ales că poetul biblic apare de multe ori în ipostaza victimei dintr-un proces continuu în care este implicat și Dumnezeu în calitate de judecător obiectiv. *Homo religiosus* biblic devine o victimă a propriei suferințe, el simte că viața i se scurge din el, trăind agonia apropierei morții. Simptomele suferinței sunt amplificate de îndepărtarea lui Dumnezeu, omul trăind cu teama profundă că ajutorul divin poate întârzia într-atât încât să sosească prea târziu. De aceea, domină tonurile sumbre în unele lamentații, senzația familiară de a se simți abandonat de către divinitate este contrabalansată, chiar dacă niciodată anulată în întregime, de certitudinea de a se ști ascultat: „dinamismul psalmilor de lamentație conduce la certitudinea ascultării. Cel care se căiește se

⁵ H. Gunkel- **Introducción a los Salmos** ed. Edicep, Valencia 1983, Spania. Colección de la Crucia Biblica. Istitución San Jerónimo para la investigación biblica. Original alemán: **Einkitung in de Psalmen**, Vandenhieck und Ruprecht, Göttingen, 1933, 1966. Traducción de Juan Miguel Diaz Rodelas, pg. 523

⁶ Cf. G. D. Mailhiot- op. citată pg. 15

⁷ „Por tanto << suplicar a Dios>> es presentarse ante El en postura de suplicante: levantar los ojos, tender las manos, postrarse ante Dios, refugiarse en Dios , no son expresiones vacias”-M.Mannati, *Orar con los salmos* , titulo original *Pour prier avec les psaumes*, tradujo Nicolas Drrical , ed. Verbo Divino , Estella , (Navarra) 1980 , tercera edicion , colleccion Cuadernos Biblicos no. 11 , pg. 120(trad. noastră și sublinierea autorului).

⁸Cf. M. Gasnier **Los Salmos, Escuela de Spiritualidad**, prefacio de S.E. Monseñor Jean Julien Webweber obispo de Estrasburgo, traducción de Felipe Ximenez de Sandoval, Ed. Studium, Madrid, 1960, titulo original- **Les Psaumes, Ecole de Spiritualité**, Ed. Salvator, pg. 100 și următoarele.

simte deja eliberat și dorește să proclame exemplul său în fața celorlalți pentru ca și aceștia să se întoarcă la Dumnezeu.⁹

Prin inventarierea intervențiilor miraculoase din trecut psalmistul încearcă să-l convingă pe Dumnezeu să acționeze în același fel. Interogația retorică „de ce Doamne?” „pentru ce?” specifică psalmilor de plângere individuală sau colectivă, este mai degrabă o figură de stil utilizată pentru a oferi mai mult dramatism lământăriei.¹⁰ Din mijlocul situației descurajante poetul biblic își înalță rugăciunea, sub amenințarea continuă a dușmanilor, a bolii, a efectelor propriului păcat săvârșit, sau chiar din partea lui Dumnezeu care își ascunde fața și își îndepărtează bunăvoința. Lământăria permite omului să-și mențină demnitatea de interlocutor în fața divinității, să-și recunoască limitele și să admită dependența sa de divin.

3. Alternarea între lământărie și imn -mai mult decât un procedeu compozițional

Psalmii de plângere individuală reprezintă oglinda sufletului evreiesc deoarece în ei sunt exprimate accentele cele mai pure ale religiei monoteiste, precum și atitudinile adevărate ale rugăciunii: implorare, încredere, laudă și speranță. Pe parcursul existenței sale poporul Israel a transformat în rugăciuni și în psalmi întreaga viață trăită sub forma implorării, a glorificării și a imnului de laudă. De altfel trebuie să remarcăm faptul că psalmii de plângere individuală reprezintă o treime din totalul psalmilor, și totuși cartea Psalmilor este subintitulată de către evrei „Sepher tehilim”, adică carte de imnuri și de rugăciuni imnice. Ni se atrage astfel atenția că orice lământărie conține în sine germenii glorificării, ai credinței în ajutorul divin „rugăciunea de glorificare este rugăciunea care este orientată, în primul rând, nu către nevoile noastre subiective și către problemele zilnice care ne neliniștesc și care ne dau angoasă, ci către Dumnezeu însuși”.¹¹ Și exegetul Jesus Garcia Trapiello remarcă aceeași dualitate compozițională între lământărie și imn, el afirmând că psalmii de plângere individuală nu sunt niciodată lământărie pură, ci reprezintă o expresie poetică a suferințelor îndurate ce conțin elemente de încurajare, de încredere și de credință. În egală măsură, el remarcă schimbarea de atitudine specifică în lământările biblice, trecerea de la cea mai adâncă angoasă la speranță, această variație de tonalitate surprinzând și contrariind cititorul modern care nu înțelege motivația psalmistului.¹² Inversiunea radicală de sentimente și finalul psalmilor de lământărie debordant de pace și liniște sufletească sunt explicate printr-o justificată schimbare psihologică a celui care imploră. Când omul reasumă în mod conștient încrederea sa în Dumnezeu, manifestă o reacție ce este o consecință directă a speranței puternice pe care israeliții au avut-o întotdeauna în Yahve.

Speranța în reactivarea ajutorului divin, ca și în anterioarele istorii de salvare personale sau comunitare, constituie piatra de temelie a întregii teologii psalmice. Aceste dogme nu sunt expuse bineînțeles într-o formă organizată, didactică, conceptele fiind vehiculate sub forma rugăciunilor pe care individul sau poporul întreg i le adresează divinității. De altfel, în psalmi

⁹ „El dinamismo de los salmos de lamentacion conduce a la certeza de la escucha. El penitente se siente ya eliberado y quiere proclamar su ejemplo entre los demas” -J.T. Barrera, Libro de los salmos. Religion, poder y saber, ed. Trota, coleccion Estructuras y Procesos, serie Religion, Madrid 2001, pg. 250, (trad. noastră.)

¹⁰Ps. 73:1- Pentru ce m-ai lepădat, Dumnezeule, până în sfârșit?

Ps. 12:1- Până când, Doamne, mă vei uita până în sfârșit? Până când vei întoarce fața Ta de la mine?

¹¹ G.D. Malhiot, op. citată „la oracion de alabanza es la oracion que esta orientada, en primer lugar, no hacia nuestras necesidades subjetivas y problemas cotidianos que nos inquietan y a veces incluso nos angustian, sino hacia el mismo Dios” pg. 58, (trad. noastră).

¹²Cf. Jesus Garcia Trapiello, op. citat, pg. 151 și următoarele.

apar într-o manieră aleatorie concepte, intuiții profunde, experiențe personale care oferă, fiecare în parte, ca și piesele unui puzzle, imaginea coerentă a credinței evreului de mileniu II î.H. despre Dumnezeu, despre rolul omului, despre moarte și locuința morților, despre dreptatea și recompensa divină. Sunt mai dregabă fărâme de teologie aplicată deoarece nu există uniformitate absolută de gândire în Psalmi, mai ales dacă avem în vedere faptul că cele 150 de poezii au fost compuse în diferite epoci de către diferiți autori, opinează exegetul citat¹³. „Există, bineînțeles, diferențe de perspective de tendințe și preocupări, de progrese și de regrese, de atitudini deschise și altele mai închise, etc; dar există întotdeauna în fond un acord doctrinal de bază”¹⁴; concepția despre divinitate reprezintă doctrina fundamentală omogenă în poezia biblică; Dumnezeu este prezentat sub numele de Yahveh de 691 de ori (în forma completă) sau cu termenul de Yah de 40 de ori (în formă scurtată); celălalt nume, Elohim- sau formele sale, Eloah și El- apare de 437 de ori. Aceste denumiri directe li se adaugă epitetele care întregesc imaginea: Tată, Rege, Stăncă, Refugiu, Păstor, Loc de Adăpost, Scut, Cel Drept, etc. Este evident faptul că psalmiștii nu aveau alt punct de referință spre care să se uite care să nu fie Dumnezeu însuși. El reprezintă axul central în jurul căruia se organizează întreg materialul poetic, motivul central al lamentației, dar și forța plină de speranță a izbăvirii finale. Prezența sau absența divinului este firul roșu ce străbate poezia biblică, unind lamentațiile cu imnurile și cu psalmi de recunoștință.

Așadar, psalmii de plângere individuală sunt plini, în mod paradoxal, de expresiile cele mai bogate, de preamărire; plângerea reprezintă antipodul laudei, se completează reciproc în alternarea trăirilor psalmistului când acesta, sau întreaga comunitate, strigă către Dumnezeu din mijlocul unei situații descurajante, apare reamintirea dovezilor de bunătate din partea divinității. Memoria salvării anterioare, oferă o speranță a reactualizării acesteia prin care trece poetul biblic. Psalmii de plângere individuală ne învață cum să transformăm în laudă orice dogmă, cum orice tentație, umilință, eșec sau bucurie pot fi transpuse în rugăciune, constituind o oportunitate perfectă pentru întoarcerea la Dumnezeu. Esența misticii religioase se regăsește în versetele psalmice, după cum opina și M. Gasnier: „Cartea psalmilor este fără dubiu rezultatul cel mai bogat, cel mai concret și cel mai viu al gândirii morale și religioase cuprinse în Biblie.”¹⁵ Lamentația își are motivația centrală în intervenția divină, de aceea coexistă în părți egale adorația cea mai dezinteresată cu un inventar al suferinței, al tristeții și al depresiei umane. Poetul biblic își întoarce fața către Dumnezeu în umilință și smerenie și caută prin toate mijloacele pe care le are la îndemână să obțină intervenția divină. În cele mai mari deprimări, psalmistul se încapățânează și se adresează lui Dumnezeu fără teama de a fi considerat inoportun.

4. Credința psalmiștilor biblici – sau perceperea Alterității

Poetii biblici au știut să asume faptul că lamentațiile lor nu se pierd în van, în fața unei divinități absente și îndepărtate.

Dincolo de ezitarea lor, de cainta lor continuă, de temerile lor neincetate, rezida credința că și antipod evident al lamentației, sursa de echilibru psihologic al psalmistului îndurerat de realitatea descurajantă. De altfel, speranța are un impact imens în viața religioasă autentică și în

¹³ Ibidem.

¹⁴ Idem „ existen, como no, diferencias de enfoque, de tendencias y preocupaciones, progresos y retrocesos, actitudes abiertas y otras mas cerradas, etc; pero existe siempre, en el fondo, un acuerdo doctrinal de base.” Pg. 157,(trad noastră).

¹⁵ M. Gasnier, op. citată. „ el salterio es sin contradiccion el resumen mas rico, mas concreto y mas vivo del pensamiento moral y religioso contenido de la Biblia.” Pg. 14,(trad. noastră)

stabilirea unei identități de *homo religiosus*, deoarece omul este facut sa spere ,chiar daca un are motive reale pentru sentimentele sale. Intr-un final doar credinta in Divinitate îl mai sustine pe psalmistul biblic, mai ales atunci cind celelalte punți de susținere a personalității se darâmă “Omul nu încetează să spere. Nu se oprește chiar dacă realitatea îi stă împotriva”.¹⁶

Viețile psalmiștilor sunt pline, în pofida lamentațiilor, de nădejde ,de o direcționare către dincolo. Și deși obiectivul adevărat al speranței poate apărea ca fiind unul fals-prin lipsă de justificări raționale-autorul citat opinează că speranța umană nu ajunge niciodată la epuizare ,deoarece țelul sau ultim nu rezidă în nici o realitate concretă, ci în divinitate. Aceasta este transcendența speranței.¹⁷ Orice alt fundament este unul fals și precar ,insuficient pentru ca psalmiștii să cuprindă în ei înșiși misiunea ce le-a fost încredințată, de a fi semne ale centrului ,ale divinității care alege să vorbească. De aceea viitorul nu este plin de proiecții ale expectanțelor lor, ci de realitatea Dumnezeuului revelat. Ei își asumă astfel identitatea: știu pe cine reprezintă, știu care le este proiectul de viață, și în egală măsură știu că trebuie să aștepte în mijlocul deznădezdii salvarea promisă. „Pentru credință , Dumnezeu nu este punctul de convergență a tuturor liniilor din lumea asta. Dimpotrivă , este amprenta prezentă în lume și în timp”.¹⁸

Psalmiștii creează astfel în interiorul poeziilor lor un spațiu în care locuiește credința, un context propice pentru dezvoltarea acestei calități esențiale ce trebuie să irumpă în mijlocul contextelor cele mai prozaice. Deoarece atunci cind ea există, se face publică, adică se văd manifestările ei ,și omul religios devine scena a speranței, intrupare a acesteia. Din regimul posibilității se produce o trecere la o noua paradigmă a certitudinii, deși certitudinea nu este niciodată una palpabilă și tangibilă. Este situată mai degrabă într-o zonă a invizibilului, fără a simți plinătatea ei ,și mai ales manifestarea totală a gloriei promise. Psalmiștii traiesc asadar această ruptură între aici și dincolo, între probabil și sigur, o zonă intermediară ,dar care este pătrunsă -în momentele de imn ale psalmilor de lamentație -de lumina orbitoare a speranței. Fără aceasta contrabalansare și echilibrare a balanței ,omul ar rămâne grav afectat ,mai ales în ceea ce privește sănătatea psihică. Există și un revers al medaliei , afirma Georg Sigmund în studiul său ce relaționează credința cu sănătatea psihică.¹⁹ El afirmă că speranța existențială umană proiectată în viitor poate constitui o sursă de boli psihice prin faptul că se ascunde într-un viitor nesigur, ca o tentativă de evadare din suferința și durerile prezentului, poate provoca mai mult rău decît bine. Aplicând ideea în cazul psalmistilor, ar însemna că orice speranță în salvarea viitoare din partea divinității poate conduce la o darîmăre a întregii structuri psihice ,mai ales dacă izbăvirea întârzie să apară. Dezintegrarea interioară se datorează în parte faptului că ființa umană nu poate trăi ancorată în mod exclusiv în prezent, ci are nevoie imperioasă de probabilitatea viitorului. Omul se vede obligat de către natura sa rațională să își fixeze privirea în viitor, să îl gîndească, să îl planifice, să dezvolte un comportament alternativ celui prezent și să își imagineze metode care să asigure atingerea obiectivelor.

¹⁶ „El hombre no termina de esperar. No cesa , aunque la realidad vaya al revés”-Norbert Lohfink *El sabor de la esperanza –identidad cristiana y vida religiosa*, titulo original *Der Geschmack der Hoffnung , Christsein und Christliche Orden* , version castellana por Pedro M. Sarmiento , ed. Instituto Teologico de Vida Religiosa , Madrid , 1986 , pg. 12 , trad. noastră.

¹⁷ Cfr. discuția completă N. Lohfink , op. citată, pg. 13 și urm.

¹⁸ „Para la fe , Dios no es el punto de todas las líneas de este mundo. Por el contrario , es la huella presente en el mundo y en el tiempo”-idem , op. cit. pag. 14 trad. noastră.

¹⁹ Georg Sigmund- *Fe en Dios y salud psiquica* , original alemana *Gottensglauhe und seetische* , 1964 , traducțion por Jose Cosgaya , ed. Razon y Fe , Madrid 1996 , coleccion Psicologia-Medicina-Pastoral no.57

Ființa umană în general ,este condamnată să avanseze fără întrerupere,sa iasă din zona de confort a certitudinii –chiar si în forma ei iluzorie-și sa intre în zona nesigură a unui nou efort.Deoarece nici un sentiment nu este de durată, miscarea continuă de flux și reflux este definitorie pentru viața psihică a oricarui psalmist ,ar spune autorul citat .Țelul ultim –împăcarea cu divinitatea –reprezintă sfârșitul drumului plin de povârnișuri spre culmi,însă pâna la atingerea obiectivului final,tot ce se pot obține sunt doar biruințe temporale.Tensiunea psihică dintre confort si incertitudine poate istovi de puteri psalmistul,dar el nu renunța la căutare.

„Intenția cea mai profundă a inimii umane se direcționează înspre ceva transcendent , incapabil de a fi substituit prin idoli. Aceștia duc la o dezamăgire , o deziluzie care distruge sau care are nevoie de o nouă căutare a unei adevărate a unei adevărate plinătați. O credință autentică în Dumnezeu este un semnal și o expresie a unei posturi personale sănătoase”²⁰ De aceea credința într-o divinitate transcedentală si personală nu este o iluzie confecționată de om pentru a compensa fragilitatea propriei sale condiții,ci reprezinta *finis ultimus*,singura modalitate de a aduce liniște sufleteasca celui tulburat.

Divinitatea ține de identitatea transcedentală a persoanei , nivelul ultim al dezvoltării personalității , afirmă M. Szentmartoni în studiul său dedicat psihologiei religioase.²¹ Până a-și asuma nevoia de divin , individul își asumă identitatea intrapersonală , interpersonală și cea cognitivă.²² Prima presupune acceptarea de sine și o coerență internă dată de calități personale , insuficiente însă pentru a susține edificiul personalității , deoarece sunt trăsături statice. Apare în acest context un sens rudimentar al identității eului deoarece pentru consolidarea lui este nevoie de circumstanțe externe care să ofere senzația de protecție și de siguranță. Dacă se scufundă contextul stabil , atunci se scufundă și identitatea intrapersonală ; este un nivel infantil , imatur ce se reflectă în motivațiile acelor persoane care atât în viața religioasă , cât și în relațiile cu cei din jur , își caută doar propria fericire , siguranță și acceptare.

Identitatea interpersonală sau relațională are drept punct de referință relațiile persoanelor cu cei din jurul lor. Spre deosebire de identitatea intrapersonală ce include doar date statice , noua imagine a individului include elemente dinamice. Marele avantaj al acestui nivel este că permite rezolvarea crizelor de inferioritate: persoana se simte capabilă să stabilească relații semnificative de prietenie , iar în sfera vieții spirituale permite dezvoltarea unei relații cu divinitatea. Dezavantajul este însă evident: toată identitatea depinde în mod exclusiv de calitatea relațiilor interpersonale ; dacă acestea nu aduc decât trădare și dezamăgire , atunci consecința directă este autoizolarea , închiderea în sine a unei persoane care a fost decepționată de către persoanele semnificative din jurul său. În context spiritual , acest fenomen se manifestă ca o deziluzie atunci când persoana nu obține favoarea cerută de la Dumnezeu , când i se pare că rugăciunile nu i-au fost ascultate. Pe alocuri , psalmiștii biblici dovedesc o astfel de psihologie a decepției , a dezamăgirii , evidentă mai ales în partea de lamentație.²³

²⁰ „La intencion mas profunda del corazon humano apunta a algo transcendente , incapaz de ser sustituido por idolos. Estos llevan a un desengaño , a una desilusion que destruye o que necesita buscar de nuevo una verdadera plenitud. Una fe autentica en Dios es señal y expresión de una postura personal sana”. Georg Sigmund –op. cit. Pag.258 trad. Noastă.

²¹ Mihaly Szentmartoni –*Psicologia de la experiencia de Dios* , titulo original *In camino verso Dio. Riflessioni psicologico-spirituali su alcune forme di sperienza religiosa* , edizioni San Paulo , traduccion del italiano Vicente Lopez Amat , ediciones Mensajero , 2002 , Bilbao , coleccion Teologica , no.14.

²²Cfr. Discuția completă op. citată , pg. 120-123.

²³ Ps. 130: 1 „Dintru adâncuri am strigat către tine”

Identitatea cognitivă este al treilea nivel al dezvoltării personalității ; acum individul dobândește o viziune globală asupra propriei vieți , adică are deja o filozofie de viață , se definește pe sine în funcție de rolurile sociale îndeplinite (profesor , artist .e.t.c). În această etapă nucleul identității este dat de existența valorilor persoane , alese în mod liber pentru a valida comportamentul , tendința generală fiind spre autorealizare. Psalmiștii acumulează un anumit background cultural alcătuit din concepții , valori , opinii referitoare la condiția umană , la divinitate , la rostul suferinței și la Sheol , pentru a numi câteva dintre elementele de fond prezente în psalmii biblici. Această perspectivă asupra vieții este identificabilă în versurile sacre , ea constituind-conștient sau nu-identitatea cognitivă a autorilor. Cea din urmă , dar evident cea mai importantă este identitatea transcendentală , reprezentând nivelul ultim al dezvoltării personale ce implică o orientare către valori absolute și obiective , adică acelea care există în mod independent de subiect. Acum persoana se autodefinește prin tipul de relație pe care o stabilește cu divinitatea: una de rebeliune , de căutare asiduă , de tristețe sau de împlinire deplină. Sentimentele generate de descoperirea a acestei identități sunt o sursă de fericire de extaz mistic , o orientare pozitivă înspre Alteritate. Din perspectivă teologică , omul răspunde în aceste momente ale dezvoltării personale invitației divine de a intra într-o relație adevărată , de a trăi ceea ce psihologii religioși denumesc a fi *peak experiences* , experiențele de vârf , de maximă intensitate trăite de către *homo religiosus*.

Care este finalitatea experienței religioase descrise în psalmii biblici sau în cei arghezieni? Care este scopul ultim al oricărei întâlniri cu Sacralul? Conversiunea sau schimbarea totală și absolută de perspectivă: omul profan al lamentațiilor dobândește o nouă viziune care neagă și anulează în mod iremediabil angoasa și nevroza inițială. Convertirea poate fi abordată din două perspective diferite: pe de o parte psihologia clasică este adepta transformărilor subite sau de criză personală , în timp ce psihologia actuală apără idea unor conversiuni progresive.²⁴ Argumentul poziției radicale este următorul: transformarea personalității are loc în momentul în care omul simte prezența inconfundabilă a unei Ființe Superioare ; se produce o schimbare radicală a eului , a percepției propriei identități prin găsirea unui nou sens. O asemenea experiență intensă are loc o singură dată în viață , deoarece omul suferă o transformare de esență , de formă permanentă și definitivă. Este o poziție unilaterală ce lasă pe dinafară multiplele nuanțe , zonele intermediare ale experienței religioase. Reprezintă mai degrabă etapa ultimă , stadiul final al relației sinuoase pe care psalmiștii-atât cei biblici, cât și cei din literatura română -o au cu divinitatea.

Poziția psihologiei moderne este aceea de abordare a conversiunii ca un proces continuu , mai degrabă decât un moment concret din viața unui individ. Ea implică în mod obligatoriu două faze: prima de dezintegrare , iar a doua de unificare a personalității celui care o experimentează.²⁵ Sau din perspectiva unui alt psiholog ce analizează fenomenul religios , Antonio Avila , conversiunea implică trei momente –de incubație , de criză și apoi de articulare a personalității.²⁶ Ambele opinii pot fi reduse în esență la aceeași structură unificatoare: conversiunea implică un moment de ruptură a organizării interne și apoi un moment al renașterii noii personalități. Pentru psalmist viața apare ca o problemă ce are nevoie de un răspuns nou , de o altă semnificație. „Subiectul se găsește într-o tensiune

Ps. 6: 3 „Și sufletul meu s-a tulburat foarte și Tu Doamne , până când? ”

Ps. 16: 1 „Auzi , Doamne , dreptatea mea , ia aminte cererea mea , ascultă rugăciunea mea”

²⁴ Cfr discuția completă în Antonio Avila *Para conocer la psicologia de la religion* , ed. Verbo Divino , Estella Navarra , 2003 , coleccion *Para conocer* , no.79 , pg. 150-152

²⁵ Cfr. M. Szentmartoni-op. cit. , pag. 69-70

²⁶ Cfr. A. Avila-op. cit. , pag. 150-157

între ceea ce este și ceea ce se simte chemat a fi”²⁷. Apare astfel un moment de cîră în care psalmistul se găsește împărțit între tendințe opuse ale personalității sale. Tensiunea existențială găsește răspunsul în perceperea rațională ,dar și sentimentală a unei realități superioare. Aceasta este situată în un alt plan al existenței dar devine , încetul cu încetul , concretă și apropiată. Alteritatea se manifestă în profan în conștiința omului religios care dorește , caută și speră.

Lumea pentru cel care se mulțumește cu o religie ritualică este una lineară și simplă ,fericirea și pacea interioară provin din trăirea unei vieți conforme cu normele exterioare ale religiozității. Însă pentru cel care își dorește o întâlnire adevărată cu sacrul , lumea devine un mister împărțit în două: pe de o parte individul își păstrează vechiul sistem de credințe , norme și valori , dar pe de altă parte el conștientizează că acestea sunt insuficiente. Personalitatea psalmiștilor suferă un proces de reorganizare în jurul unui alt nucleu , sau a unei alte *axis mundi*. Etapă inițială a conversiunii este marcată de nefericire , de luptă , de eforturi vizibile , de restructurare a eului interior „Dacă individul are o conștiință sensibilă și o religiozitate vie , nefericirea va lua în el forma remușcărilor , a faptului de a se simți rău și abject , într-o situație nepotrivită față de propriul său Creator”²⁸.

Etapă următoare de unificare sau de articulare a personalității se poate manifesta în mod brusc , dar mult mai frecvent se întâmplă să aibă loc gradual. Conversiunea implică conștientizarea centrului unificator care este divinitatea , eul persoanei convertite trece de la perceperea propriei inferiorități la conștientizarea realității superioare. Ideea centrală a psalmilor bilici constă în trecerea centrului de putere de pe propriile credințe , valori și expectanțe pe cele ale divinității , singura care reprezintă cu adevărat un fundament demn de încredere. Dumnezeu devine noul centru al energiei personale , axa în jurul căreia se restructurează personalitatea psalmistului. A spune despre o persoană ca s-a convertit înseamnă a afirma în mod direct că ideile sale religioase-care aveau poziții marginale în conștiința sa- ocupă acum un loc central , religiozitatea devenind centrul său obișnuit de energie. O atitudine morală nouă implică un comportament modificat și reorganizat pe valori și motivații superioare: „Este un timp de serenitate progresivă pe care subiectul o exprimă prin cuvinte de fericire , de pace , deoarece el se percepe depășindu-se pe sine însuși prin găsirea unui răspuns religios tensiunii sale existențiale ”²⁹.

În concluzie, Psalmii biblici reprezintă oglinda în care se reflectă gama intensă de sentimente omenești, indiferent că este vorba de bucurie (psalmii de glorificare și mulțumire), de tristețe și depresie (psalmii de lamentație individuală sau colectivă) sau de preamărire a înțelepciunii divine (imnurile). În pofida trecerii timpului, poezia biblică își păstrează prospețimea și pentru creștinul modern care își regăsește ascuns în versetele lor propriul traseu existențial al căutării sacrului. Crearea Psalmilor a fost direct relaționată cu sărbătorile iudaice, astfel încât putem vorbi despre un gen psalmic de sine stătător în literatura vechi-testamentară. Decupând doar psalmii de lamentație individuală ca și obiect de interes, aceștia conțin elemente esențiale ale adevărate religiozități: o gestică a căinței, un vocabular specific

²⁷ „El sujeto se encuentra en una tensión entre lo que es y lo que se siente llamado a ser”. A. Avila –idem , pag. 151 , trad. noastră.

²⁸ „Si el individuo tiene una conciencia sensible y una religiosidad viva , la infelicidad asumira en el la forma del remordimiento , del sentirse interiormente vil y abyecto , en situacion inapropiada acia su propio Creador”. M. Szentmartoni- op.cit. pag. 69-70 , trad. noastră

²⁹ „Es un tiempo de progresiva serenidad que el sujeto expresa con palabras de felicidad , de paz , dado que se siente trascendiéndose a si mismo al encontrar una respuesta religiosa a su tensión existencial”. –A. Avila- op.cit , pag. 151 , trad. noastră.

al invocării, și nu în ultimul rând o dualitate compozițională între lamentație și imn. Toate alcătuiesc tabloul complex al omului ce caută Absolutul, tablou presărat cu tușele groase ale agoniei și disperării, sau cu liniile speranței ce apar în prezentul descurajant. Credința reprezintă căutarea identității transcendente a psalmiștilor , iar conversiunea marchează punctul final al experienței psalmice.

BIBLIOGRAPHY:

- Los Salmos: Encuentro y dialogo entre hombre y Dios*, îngrijită de Comision Permanente de la Vida Ascendente, edita Comision Permanente de la Vida Ascendente, junio 2010, Madrid, impreso en España
- José Bortolini- *Conocer y rezar los salmos, comentario popular para nuestros dias*. Editura San Pablo 2002, titlulo original *Conhecer e rezar os Salmos*, Paulus, Saõ Paolo, Brasil, 2002, traducido por Jose Francisco, Dominguez Garcia, impreso en España.
- G.D. Malhiot, *El Libro de los Salmos- rezar a Dios con las palabras de Dios*, ed. San Pablo 2005, Madrid, coleccion Biblia y espiritualidad, titulo original *Les Psaumes. Prier Dieu avec les paroles de Dieu*, Mediaspaul, Montreal-Paris 2003, traducido por Carlos Martin Peralta Jesus Garcia Trapiello, *Introduccion al Libro de los Salmos* pg. 109-110. Ed. San Esteban-Edilusa 1997 Salamanca- Madrid, coleccion Horizonte dos mil-textos y monografias nr. 10.
- H. Gunkel- *Introducción a los Salmos* ed. Edicep, Valencia 1983, Spania. Colección de la Crucia Biblica. Istitución San Jerónimo para la investigación biblica. Original alemán: *Einkitung in de Psalmen*, Vandenhieck und Ruprecht, Göttingen, 1933, 1966. Traducción de Juan Miguel Diaz Rodelas
- M.Mannati, *Orar con los salmos* , titulo original *Pour prier avec les psaumes* , tradujo Nicolas Drrical , ed. Verbo Divino , Estella , (Navarra) 1980 , tercera edicion , colleccion Cuadernos Biblicos no. 11
- M. Gasnier *Los Salmos, Escuela de Spiritualidad*, prefacio de S.E. Monseñor Jean Julien Webweber obispo de Estrasburgo, traducción de Felipe Ximenez de Sandoval, Ed. Studium, Madrid, 1960, titulo original- *Les Psaumes, Ecole de Spiritualité*, Ed. Salvator
- J.T. Barrera, *Libro de los salmos. Religion , poder y saber* , ed. Trota , coleccion Estructuras y Procesos , serie Religion , Madrid 2001
- Norbert Lohfink *El sabor de la esperanza –identidad cristiana y vida religiosa* , titulo original *Der Gesschmack der Hoffnung , Christsein und Christleche Orden* , version castellana por Pedro M. Sarmiento , ed. Instituto Teologico de Vida Religiosa , Madrid , 1986
- Georg Siegmund-*Fe en Dios y salud psiquica* , original aleman *Gottensglaube und seetische* , 1964 , traduccion por Jose Cosgaya , ed. Razon y Fe , Madrid 1966 , coleccion Psicologia-Medicina-Pastoral , no.57
- Mihaly Szentmartoni –*Psicologia de la experiencia de Dios* , titulo original *In camino verso Dio. Riflessioni psicologico-spiritualei su alcune forme di sperienza religiosa* , edicioni San Paulo , traduccion del italiano Vicente Lopez Amat , ediciones Mensajero , 2002 , Bilbao , coleccion Teologica , no.14.
- Antonio Avila *Para conocer la psicologia de la religion* , ed. Verbo Divino , Estella Navarra , 2003 , coleccion *Para conocer* , no.79

THE FACES OF "THE BLACK ANGEL" IN THE WORLD OF THE PERIPHERY

Aritina Iancu (Micu-Oțelea), PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: "The dark angel spread its wings over the slums, like a shroud, and entered, with the steps of a wrongdoer, into the madhouse." The quotation from the first novel of the Barrier cycle illustrates the image of death, which is perceived as an intruder who has come to tear apart with brutality the "crooked destinies" from the world of the slums. In contemporary society death is considered a rupture, modern man lacking that understanding of the world and of death specific to the archaic man, for whom "the symbol of death and that of resurrection are complementary." (Mircea Eliade). In the world of the slums death is, generally, ritualized, being "domesticated", "tamed", but some situations appear in which the death of the other becomes dramatic.

Abstract: "Îngerul negru își aruncase aripa peste mahala, ca un giulgiu, și intrase, cu pași de răufăcător, în casa cu nebuni." Citatul din primul roman al ciclului Bariera ilustrează o imagine a morții, care se este percepută ca un intrus venit să smulgă cu brutalitate "destinele strâmbe" din lumea mahalalei. În societatea contemporană moartea este considerată o ruptură, omului modern lipsindu-i acea înțelegere a lumii și a morții specifică omului arhaic pentru care "Simbolul morții inițiatice și cel al renașterii sunt complementare." (Mircea Eliade). În lumea mahalalei moartea este, în general, ritualizată, fiind „domesticită”, „îmblânzită”, dar apar și situații în care moartea celuilalt devine dramatică.

Keywords: slum/ outskirts, death, initiation rites, center and periphery

*"În accepțiunea sa cea mai generală termenul de inițiere indică un corpus de rituri și învățături orale al căror scop este producerea unei schimbări hotărâtoare în statutul religios și social al celui supus inițierii.(...)el (neofitul) a devenit**altul**. (M. Eliade).*

Lucrarea de față pornește de la premisa că pentru omul periferiei, și el "un animal ceremonial", inițierea este absolut necesară, fie că vorbim de inițiere erotică, de societăți secrete sau de moarte: *"Inițierea constituie unul dintre fenomenele spirituale cele mai semnificative din istoria omenirii. Este un act care nu implică numai viața religioasă a individului, în sensul modern al termenului religie, el implică **întreaga** (subl. aut.) sa viață"*¹

Mahalaua, o lume lângă o altă lume, este percepută diferit în literatura română: ca o realitate desprinsă de orașul iluzie, contactul lor fiind sporadic și necontaminator, fiecare folosindu-se de cealaltă, fără ca aceste două realități să se suprapună. Această relație de conviețuire este surprinsă în romanele din ciclul *Bariera* ale scriitorului G. M. Zamfirescu. Există și alte texte, în care mahalaua e o lume care înaintează încet, dar sigur spre centru înghițindu-l, uneori instalată agresiv în inima orașului pe care-l devorează. Astfel, în romanul lui Radu Aldulescu, mișcarea mahalalei spre centru este violentă, periferia ajunge "să muște" cu răngi și apoi "să ronțăie" cu colții buldozerelor un centru care își trăiește ultimele clipe de viață. Indiferent de relația periferie-centru, această lume dezvoltă propriile reguli, legități, mituri. Sistemul axiologic al acestei realități (valori, credințe) conturează specificul său, legile care o ghidează, uneori total diferite de ale "celorlalți", de ale centrului. De aceea, pătrunderea în

¹Eliade, Mircea, *Nașteri mistice*. Traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu. București, Editura Humanitas, 1995, p. 17.

această lume presupune parcurgerea unor pași, a unui traseu inițiativ, chiar dacă ia forma unei *coborâri în infern*.

Ne propunem să abordăm problematica morții referindu-ne la două romane emblematice care reflectă spațiul periferiei românești: *Maidanul cu dragoste*, textul lui G.M. Zamfirescu și *Groapa* lui Eugen Barbu.

Philippe Ariès, pornind de la ideea că există o relație strânsă între atitudinea în fața morții și conștiința de sine, propunea în lucrarea sa, *Omul în fața morții*, o istorie a (acesteia în patru timpuri: **moartea domesticită** (familiarizarea cu moartea; o moarte percepută fără frică și fără disperare), **moartea eului** (un sentiment foarte personal și interior al morții, un atașament foarte violent față de valorile vieții) **moartea celui alt** (moartea devine dramatică prin separarea, prin despărțirea de celălalt) și **moartea interzisă** (exilarea morții în afara familiei). Vom apela la aceste fețe ale *îngerului negru* pentru a înțelege modul în care se manifestă *moartea trăită* (Michel Vovelle) în spațiul particular al periferiei. Oamenii mahalalei, de cele mai multe ori, nu pleacă fără regrete din lume, deși existența lor rămâne „*un popas în durere*”.

„*Îngerul negru își aruncase aripa peste mahala, ca un giulgiu, și intrase, cu pași de răufăcător, în casa cu nebuni.*”² Citatul din primul roman al ciclului *Bariera* ilustrează o imagine a morții, care se este percepută ca un intrus venit să smulgă cu brutalitate „destinele strâmbe” din lumea mahalalei. În societatea contemporană moartea este considerată o ruptură, omului modern lipsindu-i acea înțelegere a lumii și a morții specifică omului arhaic pentru care „*Simbolul morții inițiatice și cel al renașterii sunt complementare.*”³

În lumea mahalalei moartea este, în general, ritualizată, „domesticită”, „îmblânzită”, omul fiind conștient că: „*din clipa în care se naște, este destul de bătrân ca să moară*”⁴.

„*Casa de nebuni*” din „*mahalaua cu nume rușinos*” este bulversată în finalul romanului *Maidanul cu dragoste* de scandalul generat de Safta. Țiganca ajunge până la urmă o victimă a furiei mulțimii, a sufletului colectiv care : „*urla în deplina lui animalitate, în figurile fără număr și fără nimic omenesc în ele, unele colțuroase, strâmbe de ură ori schimonosite de încordare, altele buhăite și cu buzele groase, respingătoare în inconștiența cu care scuipeau blesteme(...).*”⁵

Lăsată să moară direct pe pământ, cu o lumânare pe care Tănăsică încearcă să o păstreze aprinsă, Safta își dă sufletul, după ce infidelitatea ei și umilirea soțului alimentează nevoia de circ a mahalalei. Mulțimea rămâne un gust amar după această consumare zgomotoasă a scandalului care este amplificat de ancheta autorităților urmată de o arestare în grup a oamenilor și de torturarea acestora în închisoare. Pentru ceilalți, pentru orășeni, dramele mahalalei sunt percepute ca un subiect senzațional, iar pentru procuror ca o șansă de promovare.

O victimă a mulțimii este și unul dintre personajele lui Eugen Barbu, cămătarul Bică-Jumătate, dar de data aceasta agresivitatea se manifestă într-o altă direcție: profanarea ritualului înmormântării, ca o pedeapsă aplicată celui care trăise toată viața ca un câine, profitând de nevoile săracilor. Locuitorii mahalalei află din întâmplare că Bică-Jumătate a murit și „*cu o ură veche, strânsă de ani de zile*”⁶ se adună în fața casei cămătarului, pe care rudele încercau să-l înmormânteze pe furiș. La această scenă accesul copiilor este interzis „*pentru că ceea ce avea să*

² Zamfirescu, G.M., *Maidanul cu dragoste*, p.389.

³ Eliade, Mircea, *Op. Cit.*, p.53.

⁴ von Tepl, Johannes, *Plugarul și moartea*. Traducere din germane medievală de Marin Tarangul și Emmerich Schäffer. București, Editura Humanitas, 1997, p. 60.

⁵ Zamfirescu, G.M., G. M., *Maidanul cu dragoste*. Prefață de Marius Chivu. București, Jurnalul Național, 2009, p. 14.p.337.

⁶ Barbu, Eugen, *Groapa*, București, Editura 100+1 Gramar, 2007, p. 216.

urmeze era o treabă serioasă, de oameni mari”⁷ și pentru că ritualul înmormântării este întrerupt pierzându-și valoarea de familiarizare cu moartea, de împlânzire a îngerului negru. Sicriul cămătarului este aruncat în Colentina, ”îngropat fără cruce, fără lumânare”.⁸ Dimensiunea răzbunării se conturează prin raportarea la importanța ceremonialului înmormântării în spațiul mahalalei, care păstrează o mare parte din credințele funcționale în universul rural.

Tot în romanul lui Barbu, în capitolul *Priveghi* este devoalat setul de rituri specifice trecerii în lumea de dincolo. Moartea lui Gogu, croitorul, este precedată de semne prevestitoare: apariția lui Tudose, spărgătorul de lemne însemnat fizic (cu un ochi alb, scurs), o replică a celei cu coasa, trece prin Cuțarida anunțând *Sparg la lemn! Sparg la lemn!*. Și în cadrul acestui rit de trecere, Aglaiei i se rezervă un rol esențial: cea care spală trupul morților o ajută pe văduvă să urmeze toți pașii obligatorii în ceremonialul înhumării. În gesturile și vorbele nevastei lui Grigore (personaj esențial în spațiul romanului, care asistă în calitate de prim locuitor al zonei la nașterea mahalalei) se conturează o atitudine detașată de firească acceptare. De la scăldatul trupului neînsuflețit până la alungarea unei pisici ca să nu transforme sufletul mortului în strigoi, toate gesturile sunt făcute cu scopul ”unei integrări ireversibile reușite”⁹. Și în cazul lui Marin Pistică moartea este anunțată, dar nu prin apariția lui Tudose, ci printr-un vis mistic care compensează tot amarul acestui destin chinuit. Forțat să-și câștige pâine printr-o activitate care îl scârbește, parlagiul se simte mânjit cu sânge și se visează într-o lume în care oamenii și animalele trăiesc într-o dulce armonie: ”Păi să fie așa o înfrățire, Doamne, să trăiască oameni și animale laolaltă, să nu mai curgă sânge. Că eu mă hrănesc numai cu iarbă, cu verdețuri și-mi merge bine.”¹⁰ Este o victimă a taurului pe care ar fi trebuit să-l înjunghie și moare încruntat. În fața morții unuia dintre ei, muncitorii de la abator sunt detașați, moartea este ceva firesc, fie că este vorba de vite, fie că este vorba despre oameni. Deși violentă, trecerea dincolo este percepută de ceilalți ca o formă de evadare: ”Las’că-i mai fericit! A scăpat și ăsta. N-are mamă, n-are tată, nu cățel, nu purcel, o să-i fie mai bine.”¹¹

Moartea dramatică a celuiilalt este ilustrată în al doilea roman al ciclului *Bariera*, prin sinuciderea lui Ivan. Rusul revoluționar, retras în spațiul mahalalei bucureștene, nu este niciodată, în totalitate asimilat. În jurul său se construiește o adevărată poveste, cu elemente supranaturale care mută în sfera senzaționalului destinul acestui personaj. Încă de la început, Ivan refuză să se confunde cu ceilalți și își construiește acea arcă în mijlocul curții, trezind curiozitatea locatarilor. Între blândul cizmar și personajul-narator se naște o prietenie sinceră, caldă. Sinuciderea lui Ivan, o expresie a deziluziei în plan erotic, este percepută în mod tragic de Iacov. Moartea prietenului său, îl aruncă pe adolescentului Iacov într-o „durere tăcută, ascunsă, ursuză și ciudată”¹² care contrastează izbitor cu ”durerealumii: colorată, zgomotoasă, înzorzonată cu funde și cofeturi, cu lumânările și patrafire.”¹³

Amenințarea morții, prin boala Puicii, îl scoate pe adolescentul Iacov din starea de inocență de care se agață cu disperare. E o altă formă de neacceptare a morții celuiilalt: ”Scrisesem

⁷Ibidem.

⁸Ibidem, p.223.

⁹ Sârbu, Georgiana, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G. M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Editura Cartea Românească, 2009, p. 211.

¹⁰Barbu, Eugen, *Op. cit.*, p.143.

¹¹Ibidem, p.147.

¹² Zamfirescu, G. M., *Sfânta mare nerușinare*, Ediție îngrijită, prefată și bibliografie de Valeriu Râpeanu. București, Editura 100+1 Gramar, 1998, p. 270.

¹³ Ibidem, p.270.

pe batistă, ca pe-o unică filă de calendar, întâia mare sărbătoare a îngeruluui negru.”¹⁴ Mama lasă un fel de testament soțului și fiului în încercarea de a-i pregăti pentru deznodământul pe care îl simte apropiat: să cânte, să nu mai pună nimic la inimă. Dar când cei doi, la sfatul medicului, încearcă să o trimită la țară, într-un mediu mai sănătos, femeia refuză cu încăpățănare această exilare a morții în afara familiei, preferând să-și petreacă puținul timp rămas alături de ei.

În general, în spațiul particular al periferiei, moartea continuă să fie ritualizată ceea ce o transformă într-o realitate obișnuită, acceptabilă, parte integrantă a fiecărui destin. Atunci când ea smulge agresiv, la întâmplare, oamenii mahalalei, nu mai este privită de toți membrii comunității ca un lucru firesc, încăpățânându-se să nu se lase ”îmblânzită”, să nu-și găsească sensul.

BIBLIOGRAPHY:

- Barbu, Eugen, *Groapa*, București, Editura 100+1 Gramar, 2007
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefată de Al. Piru. București, Editura Minerva, 1982
- Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri (vol.5)*, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu cu o prefată de Victor Felea, București, Editura Minerva, 1971
- Eliade, Mircea, *Nașteri mistice*. Traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu. București, Editura Humanitas, 1995
- Nicoară, Simona, Nicoară, Toader, *Mentalități colective și imaginar social. Istoria și noile paradigme ale cunoașterii*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 1996
- Sârbu, Georgiana, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G. M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Editura Cartea Românească, 2009
- Sebastian, Mihail, *Eseuri. Cronici. Memorial*. Ediție îngrijită și prefată de Cornelia Ștefănescu. București, Editura Minerva, 1972
- von Tepl, Johannes, *Plugarul și moartea*. Traducere din germane medievală de Marin Tarangul și Emmerich Schäffer. București, Editura Humanitas, 1997
- Zamfirescu, G. M., *Maidanul cu dragoste*, București, Jurnalul Național, 2009
- Zamfirescu, G. M., *Sfânta mare nerușinare*. Ediție îngrijită, prefată și bibliografie de Valeriu Râpeanu. București, Editura 100+1 Gramar, 1998

¹⁴ Idem, *Maidanul cu dragoste*, p. 414.

THE VISION ABOUT OCTAVIAN PALER'S POETRY. "THE POET" – AN INTERPRETATIVE MODEL

Szilagy (Szoverfi) Judit Maria, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: We endeavour to examine the poetry of Octavian Paler in several researches, the present one being a model of close reading, dedicated to the art of poetry entitled The Poet. In this respect we will define the concept of poetic art, we will define the lyric poetry of the author and we will interpret the poem entitled The Poet in detail, as the author's representative work about his worldview. In this respect we will harness theories of the poetic imagery, style of hermeneutics, the supporting text defining an encyclopedic self, whose poetic force is defined by an appeal to the classical, romantic and modern features of the poet.

Keywords: poetic art, the poem *The Poet*, poetic imagery, close-reading

Motto: „Esența artei este Poemul, Poemul este instaurarea adevărului”¹.

Octavian Paler este unul dintre importanții oameni de cultură ai perioadei postbelice, dintre anii 1970-2007. Opera lui însumează mai multe specii începând cu poezie, eseu, jurnal până la romanul autobiografic și romanul-eseu. Debutul său literar este unul întârziat deoarece la 22 de ani, pregătindu-și cu entuziasm debutul în trei genuri diferite (poezie, proză, eseu), își pierde manuscrisele într-o librărie. Un an încearcă să le reconstruiască fără niciun rezultat, dar jură că renunță la literatură. Doar după 20 de ani revine și începe să scrie. Evenimentele petrecute în acea librărie parcă îl marchează atât de tare, încât mereu se reîntoarce către trecut, către acele manuscrise „pierdute mă împiedică să le refac, deoarece mă persecută continuu gândul că, în forma inițială, existase <<ceva>> mai inspirat”². În anul 1970, apare primul volum de poezii, intitulat *Umbra cuvintelor*, iar, în 1979, apare volumul *Scrisori imaginare*, unde fiecărei epistole îi este atribuită o poezie. Poemele din acest volum sunt reeditate separat în 2008, sub titlul de *Poeme*.

În această lucrare, vom dezvolta o analiză interpretativă asupra unui singur text poetic din volumul *Poeme*, intitulat *Poetul*. Alegerea analizei acestei poezii se datorează faptului că dintre poeziile realizate de Octavian Paler, *Definițiile lirice* în volumul *Umbra cuvintelor* și în volumul de *Poeme* această este singura care este una semnificativă pentru crezul poetic al lui Octavian Paler despre menirea lui ca poet și despre rolul artei sale, fiind o artă poetică în care sunt însumate și motivele importante ale poeziilor paleriene: umbra, lacrimile, drumul, pamântul, ploaia, mâinile, soarele, nisipul, pietrele, zei, oamenii, Troia, cerul și gol. Analiza acestei opere ne va ajuta la interpretarea celorlalte opere lirice, oferind o viziune amplă asupra laitmotivelor poeziilor lui Octavian Paler, amintite mai sus.

Această operă literară apare pentru prima dată în volumul *Scrisori imaginare*, la Scrisoarea adresată domnului Hölderlin. Scrisoarea lipsește și este înlocuită cu această poezie, care pare a fi o epistolă sub formă de poezie, prin care Octavian Paler îi oferă un răspuns la întrebarea pusă de scriitorul german. În același timp, își constuiește și programul estetic. Între Friedrich Hölderlin și Octavian Paler există unele intersecții ideatice: sunt fascinați de antici

¹ Cf. Martin Heidegger, http://www.akademos.asm.md/files/Academos_4_15_2009.pdf [accesat în data de 28.04.2015.]

² Octavian Paler, *Viața ca o coridă*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 17.

greci, de filosofia lui Martin Heidegger și de teoriile lui Jean Jaques Rousseau și, nu în ultimul rând, de filosofia lui Immanuel Kant³. Astfel în poezia-epistolă, Octavian Paler utilizează o idee preluată de la Friedrich Hölderlin folosită de acesta în poezia *Pâine și vin*, „... și la ce bun poezii în timpuri sărace”⁴. Conform poetul german, poezii în timpuri sărace trebuie, să le ofere cititorilor hrană spirituală. Vremurile sărace se referă la modestie materială, dar și la lipsuri spirituale, astfel ei trebuie să „colinde” în „noaptea cea sfântă”⁵.

La această presupunere încearcă Octavian Paler să răspundă prin realizarea unei arte poetice. Ceea ce diferă în concepțiile celor doi scriitori este maniera, dacă Hölderlin cultivă o poezie clasică-romantică, Octavian Paler realizează un poem clasic, romantic și modern concomitent prin suprapuneri succesive. Poetul este clasic deoarece se adresează cetății, societății și oglindește utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește „normal”, deci canonic⁶. În același timp este și romantic fiind sentimental, hipersensibil, „rezumând toate aspectele spirituale de la brută la geniu”⁷. Această latură duală poate fi combătută prin complementaritate, deoarece clasicul este tipul rațiunii, care prin gândire limpede se poate pronunța, iar romanticul plin de sensibilitate, astfel prin pasiune și intuiție va reuși să prospere.⁸ Latura modernă a imaginarului poetic poate fi demonstrat prin producerea de viziuni la nivelul mesajului poetic, limbajul poetic nu poate fi limitat la funcția lui descriptivă⁹, deoarece este creatoare de imagini, iar acestea vor constitui la nivelul imaginarului, drumul poetic și mesajul metatextual.

Interpretarea titlului se poate realiza prin metoda semiostilistică deoarece creatorul de artă devine simbolul propriei creații. Acest poem ne indică faptul că avem de-a face cu o artă poetică, fiindcă poetul- apare în ipostaza de creator al propriei arte, iar, prin arta sa, transmite un mesaj unic și individual. Această unicitate și individualitate a creatorului de artă este indicată de articolul hotărât, așezat după substantivul „poet”. Astfel poetul devine un simbol al propriei creații prin metonimie. Poetul apare pe tot parcursul poeziei în ipostază de triadă, este clasic deoarece se adresează „cetății”¹⁰, societății, este în același timp și romantic prin prezentarea naturii sensibile a omului și prin apariția anumitor motive romantice, cum ar fi *apa*, care apare în ipostaza de ploaie, dar și aici, precum în orice poezie romantică este purificatoare și dătătoare de viață. Un alt simbol romantic ar fi *arborele*, care poate fi o axă a lumii, un *axis mundi*, dar este și modern prin producerea viziunii și prin depășirea limitei limbajului. Producerea viziunii poetice se realizează în poeziile moderne prin apariția elementului filosofic, prin apariția problematizantă a existenței, a rolului poetic. În această poezie, această viziune modernă apare prin multitudinea interogațiilor retorice și prin eul

³http://hu.wikipedia.org/wiki/Friedrich_H%C3%B6lderlin accesat în data de 19.04.2015.

⁴Friedrich Hölderlin, *Imnuri și ode*, în românește de Ștefan Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1977, p. 259.

⁵Idem.

⁶Cf. G. Călinescu, Matei Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vianu, *Clasicism, baroc, romantism*, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 37.

⁷Idem.

⁸Dacă urmărim constatările lui Adrian Marino ajungem la concluzia că clasicul în terminologie istorică poate fi asociat cu permanența, cu adevăr, astfel scriitorul clasic rezistă, suportă verificarea timpului creând o operă care durează. Tot în accepțiunea lui Marino romanticul prin sensibilizarea elementelor poetice devine omnipotentă. Aceste precizări la nivelul poeticii lui Octavian Paler sunt de o apariție duală și complementară, prin ipostaza poetului, care reușește să imbine cele două viziuni devenind clasic și romantic în același timp.

⁹Cf. Ludwig Wittgenstein, *Filozófiai vizsgálódások*, Editura Atlantisz 2008.

¹⁰Octavian, Paler, *Scriitori imaginare*, Editura Polirom, 2010, Iași, p. 23.

problematizant, prezent prin ipostaza poetice, care încearcă să ofere răspuns la aceste întrebări, oferind șansa cititorului de a putea desemna rolul artei și scopul poetic atins prin această artă poetică.

Astfel drumul poetic în realizarea acestei arte poetice este de la clasic spre romantic și înspre modern. Această traiectorie este tipică poetului de la jumătatea drumului. Poetul aflat la jumătatea drumului, este creatorul care și-a găsit traiectoria, a reușit să pună bazele acestui drum inițiat, primele granule de nisip, care vor alcătui pietrele, rocile care vor fi așezate pe acel drum, ca acesta să fie unul statornic. Dar identificarea drumului și plasarea poetului pe acest drum nu este identică cu definitivarea misiunii poetice, el fiind la jumătatea drumului are încă foarte multe de transmis.

Verbul de la începutul primelor două versuri „anunță” sugerează ipostaza poetică de luptător, care își asumă rolul de profet al pământului, care chiar și prin zidurile Troiei este capabil de a trece deoarece, dacă avem un dialog între poet și cititor acest dialog la nivel etimologic provine din latinescul *bellum*, un *duellum*,¹¹ care poate fi un nucleu al comunicării, al zicerii. Astfel prin dialog, comunicare există afirmația, iar astfel avem libertatea de comunicare, care este împotriva determinismului istoric, împotriva scepticismului, convenționalismului și susține libera exprimare a gândirii și libera confruntare a ideilor, care se pot realiza doar la nivelul „societăților deschise”. Această formă de manifestare este adversarul implacabil al totalitarismului sub orice formă¹². Astfel putem deduce apariția imaginarului colectiv¹³ la nivelul textului poetic prin apariția simbolurilor esențiale, care arată către regimul închis în care a fost scris poezia: „cetatea”, „datoria”, „Troia”, „zidurile Troiei”, „miros de îndoială”, „arbori de nisip”, „speranța e un cuvânt dificil”, „ne lipsesc”, „nevoie”, „secetă”, „riscul”, „răstignire”, „dealul Golgotei”, „curajul”, „nori de ploaie”, „Infern”¹⁴.

În poem această luptă împotriva terorii apare prin lupta poetului care ia inițiativă și „anunță cetății”, societății, prin „zidurile Troiei” și prin „Infernul lui Dante”. Ridicarea brațelor și torențele sugerează o verticalitate, este metafora unei spirale anamnetice, prin care poetul se reîntoarce în abisurile interioare, acolo unde adevărul reprezintă esența de a fi. Se produce astfel un imaginar al verticalității, care este denotat de simbolul ploii, al oamenilor, al brațelor. Triada identitară sine, eu, supraeu demonstrează că viziunea se declanșează în adâncurile ființei, fiind o pendulare între kathabasis și anabasis.¹⁵ Duelul ființei, destinul interior, ca inițiere, calitate de războinic, de catalizator într-o iluminare, devin ipostaze ale unei aventuri imaginare în care poetul suferă pentru a înfăptui arta. Se poate realiza o paralelă identică intertextului cu Dante. Purgatoriul fiind sinele, Infernul fiind eul, iar Paradisul supraeul. Finalul traiectului auctorial reprezintă impunerea speranței ca necesitate într-o societate a cărei emoție este pârlită (arsă). Poetul devine un profet al speranței, iar identitatea poetului clasic ce rostește în fața colectivității „anunță cetății”, identitatea poetului romantic, care se adresează sensibilității cititorului „Au datoria să spere”, dar și

¹¹www.google.hu [accesat în data de 10. 05. 2015.]

¹²Cf. Karl, Popper, *Filosofie socială și filosofia științei*, Editura Trei, Iași, 2000, p. 378.

¹³ Imaginarul colectiv este alcătuit din modelele transmise din trecutul cel mai îndepărtat, aceste modele nu dispar, se reactualizează și rămân valabile în conștiință. Astfel imaginarul colectiv se structurează, conștient sau inconștient, pe toată durata existenței noastre, deoarece gândirea simbolică este consubstanțială ființei noastre. Acest tip de gândire precede limbajul și gândirea noastră discursivă, iar imaginea, care se creează conține semnificațiile existenței noastre.

¹⁴Octavian, Păler, *op. cit.*, p. 23

¹⁵www.google.hu [accesat în data de 10. 05. 2015.]

identitatea poetului modern care produce viziuni datorită suprapunerii simbolice și livrești: „dealul Golgotei”, „zidurile Troiei”, „Dante în Infern”.

Nodul semnatic al poeziei o contituie interogația retorică: „La ce bun poetul, în vreme de secetă?” care impune un eu stihial, problematizant, care tot mereu își pune întrebări legate de existență¹⁶. Această ipostază este similară simbolisticii verbului „să cânte”, care este o metaforă orfică, poetul are menirea de a oferi prin cântecul său un bun material și unul spiritual. Această misiune poate fi dusă la bun sfârșit doar dacă se produce arderea, arderea cuvântului, care în poem apare prin „buzele arse”, denotând consubstanțialitatea dintre iubire și rostire. Poetul rostește sensibilitatea primordială a vieții, iar arderea sugerează pe de o parte pasiunea creatoare, dar și purificarea cuvântului în rostire aflat la finele unui drum prin Purgatoriu și Infern. Motivul arderii la Octavian Paler are accente comune cu poezia lui Lucian Blaga, *Ardere*, deoarece arderea cuvântului, purificarea lui apar în ambele poezii, iar la poetul luminilor arderea de sine este purificarea supremă prin care se realizează poezia.

Structura poemului este una modernă, totuși se pot distinge mai multe secvențe poetice: primele zece versuri reprezintă prima parte, următoarea secvență este introdusă prin interogația retorică preluată de la Hölderlin¹⁷, dar transfigurată la nivelul mesajului textual: „La ce bun poetul, în vreme de secetă?”. A doua secvență poetică oferă răspuns la această interogație retorică: poetul este vocea orfică, care cântă prin opere de artă, dar aici apare ideologia filosofului Martin Heidegger, conform căreia totul se raportează la temporalitate. În poezie această dimensiune temporală este introdusă prin adverbul de timp „când”. Atunci trebuie să se producă operă de artă când există incertitudini „îndoială”, când „mâinile miros a îndoială”. Mâna, care etimologic vorbind în ebraică este *yada*, *ya* care este a cunoaște și *da* care înseamnă a iubi.¹⁸ Deci, atunci trebuie, să apară poezia când există incertitudini în cunoaștere și în iubire. Cele două sentimente sunt antitetice dar și complementare. Antitetice pentru că întotdeauna cunoașterea este legată de rațiune și iubirea de sentimente, dar sunt concomitent complementare pentru că nu se poate cunoaște fără iubire, iar dacă cunoști prin iubire vei avea o altă perspectivă asupra lumii. Această viziune a lui Octavian Paler apare și în volumul *Scrisori imaginare*, unde avem șapte scrisori destinate temei iubirii¹⁹, în aceste scrisori putem identifica teoriile lui Jose Ortega y Gasset atunci putem ajungem la concluzia că prin iubire, care „este un elan care se ivește din cea mai adâncă subterană a persoanei noastre”²⁰ ajungem la esență. Iar astfel orice negativitate se poate combate prin iubire și nici înțelepciunea nu-și poate atinge apogeul fără iubire.

O altă metaforă centrală în această secvență este „arbori de nisip”, arborii sugerând ascensiunea, verticalitatea și în același timp, stabilitatea, iar nisipul sensibilitatea, finețea,

¹⁶ Cf. Gabriel Marcel, *Omul problematic*, Editura Biblioteca Apostrof, col. Filosofie contemporană, Cluj, 1998.

¹⁷ La Friedrich Hölderlin întrebarea este pusă în felul următor: „...la ce bun- poezii în timpuri sărace?”, această interogație retorică apare în poezia *Pâine și vin*, al volumului de versuri *Imnuri și ode*, în românește se Ștefan Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1977, p. 259.

¹⁸ <http://www.reverso.net/translationresults.aspx?lang=RO&direction=ebraic%C4%83-roman%C4%83> accesat în data de 29. 04. 2015.

¹⁹ 1.) *Întâia iubire – Scrisoare domnului Unamuno*, 2.) *A doua iubire – Scrisoare domnului Hölderlin*, 3.) *A treia iubire – Scrisoare domnului Camus*, 4.) *A patra iubire – Scrisoare domnului Zweig*, 5.) *A cincea iubire – Scrisoare domnului Loti*, 6.) *A șasea iubire – Scrisoare domnului Burckhart*, 7.) *A șaptea iubire – Scrisoare domnului Chamfort*.

²⁰ Jose Ortega y Gasset, *Studii despre iubire*, Traducere de Sorin Mărculescu, editura Humanitas, București, 1991, p. 62.

diafanul și rafinamentul. Adierea este un imaginar diafan, prin care poetul încearcă să-și ia rămas bun de la amintirile neplăcute ale vieții, un adio de la tot ce era neplăcut. Prin motivul amintirii se instalează un proces anamnestic din cauza erorii și nesiguranței, iar omul lovit de pietre produce la nivel intertextual o legătură cu motivul biblic al lui Iisus înainte de a fi răstignit. Piatra este un obiect de suferință, prin care se accentuează spiritul de sacrificiu al poetului, dar, totodată piatra poate fi un material pentru construirea poeziei, căci arta se realizează în urma suferinței urmărit de zei și de oameni. Astfel, poetul devine o ființă intermediară între divinitate și social, sacru și profan. Pentru nebunia și curajul său poetul își asumă orice risc din dorința de a crea artă. Nebunia este necesară creării operei de artă deoarece constituie transmutarea din real înspre un timp mitic, ce reflectă spiritualul poetului. Brațele întinse spre cer, spre soare ne indică prin lumină cunoașterea, astrul tutelar al cadrului divin sugerând absolutul, iar lacrima este puritatea și sacrificiul. Soarele și ploile astfel sugerând o imagine vizuală și melancolică, o cunoaștere a eului, precum și sentimentul sacralului. Eul poetic tinde spre absolut, spre spațiul transcendental, dominat de sacru. „Soarele” reprezintă astrul tutelar al cadrului divin și cunoașterea pe care eul poetic urmărește și pentru care se sacrifică, dovadă fiind simbolul lacrimilor. Semnificația metaforei este complinită de motivul razelor și al drumului. Astfel avem acea rază care are o latură fanică, dar și criptică, care mereu se ascunde și devina taina, mister²¹.

Răspunsul la întrebarea din a doua secvență poetică este dată de alte două interogații retorice a căror simboluri au fost interpretate mai sus. Astfel poemul este o artă poetică, prin problematizarea menirii poetice, prin crearea unei viziuni, a unui drum poetic și, nu în ultimul rând, prin constituirea între-valului²² între cer și pământ prin artă, poezie.

În concluzie, prin Octavian Paler, și prin această artă poetică se transmite un mesaj unic și individual, un truism, faptul că arta reprezintă cuvântul în care creatorul își particularizează modul de a fi în lume. Artă e caracterizată de unicitatea unei individualități și totodată vizionare.

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

Bibliografia operei:

Paler, Octavian, *Viața ca o coridă*, Editura Polirom, Iași, 2009.

Paler, Octavian, *Scrisori imaginare*, Editura Polirom, Iași, 2010.

Paler, Octavian, *Poeme*, Editura Semne, , București, 2008.

Paler, Octavian, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, Editura Polirom, Iași, 2012.

Bibliografie critică:

Călinescu George, Călinescu, Matei, Marino, Adrian, Vianu, Tudor, *Clasicism, baroc, romantism*, Editura Dacia, Cluj, 1971.

²¹Cf. Cornel Moraru, *Lucian Blaga (monografie)*, Editura Aula, Brașov, 2004, p. 10.

²²<https://books.google.hu/books?id=yKAjicXTOeMC&pg=PA87&lpg=PA87&dq=inter-val+heidegger&source=bl&ots=Y7bIDgZ57P&sig=h7z3yJGSKRrlkgw1cFcpLGH7S5c&hl=hu&sa=X&ei=-hwyVYKGJMT0ygON84Ao&ved=0CEAQ6AEwBQ#v=onepage&q=inter-val%20heidegger&f=false> accesat în data de 18.04.2015.

- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei -de la mitocritică la mitanaliză-*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Editura Nemira, București, 1997.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului - introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.
- Hölderlin Friedrich, *Imnuri și ode*, în românește de Ștefan Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1977.
- Ortega y Gasset, Jose, *Studii despre iubire*, Traducere de Sorin Mărculescu, editura Humanitas, București, 1991.
- Moraru, Cornel, *Lucian Blaga (monografie)*, Editura Aula, Brașov, 2004.
- Marcel, Gabriel, *Omul problematic*, Editura Biblioteca Apostrof, col. Filosofie contemporană, Cluj, 1998.
- Popper, Karl, *Filosofie socială și filosofia științei*, Editura Trei, Iași, 2000.
- Wittgenstein, Ludwig, *Filozófiai vizsgálódások*, Editura Atlantisz 2008.
- Wunenburger, Jean-Jaques, *Utopia sau criza imaginarului*, traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Siteografie:

- http://www.akademos.asm.md/files/Academos_4_15_2009.pdf accesat la data de 28. 04. 2015.
- http://hu.wikipedia.org/wiki/Friedrich_H%C3%B6lderlin accesat în data de 19. 04. 2015.
- <http://www.reverso.net/translationresults.aspx?lang=RO&direction=ebralic%C4%83-roman%C4%83> accesat în data de 29. 04. 2015.
- <https://books.google.hu/books?id=yKAjjcXTOeMC&pg=PA87&lpg=PA87&dq=inter-val+heidegger&source=bl&ots=Y7bIDgZ57P&sig=h7z3yJGSKRrlkwwg1cFcpLGh7S5c&hl=hu&sa=X&ei=-hwyVYKGMTOygON84Ao&ved=0CEAQ6AEwBQ#v=onepage&q=inter-val%20heidegger&f=false> accesat în data de 18.04.2015.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

PLACE IN VIRGINIA WOOLF'S AND GRAHAM SWIFT'S NOVELS

Irina-Ana Drobot, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: Place is, from the point of view of the emotional experience, not a static element in Woolf's and Swift's novels. Places are the result of the characters' perception, as they add their own emotional states to the description of places. The seaside, the home, and nature, do not exist without the psychological associations of the characters. Place becomes part of the character's personality. Various places such as the city of London or the seaside are all connected to points of perception (according to Mieke Bal), which are seen by characters who observe and describe them. The paper proposes a classification of places in Swift's novels, while looking at how he follows Woolf's footsteps. The classification includes: places in the real lives of characters, places that function as backdrops for the various emotional issues characters deal with, the home as a closed space seen as a place of isolation, and nature as a place associated with issues of independence and danger. Nature, which is also sometimes a place of imagination, is often, like for the Romantic poets, a place characters are strongly connected with their surroundings and with other people. In conclusion, places mirror the characters' usual dilemmas related to relationships and communication with others and with themselves. Place also contributes to the creation of the lyrical aspect in Woolf and Swift's novels.

Keywords: *Romanticism, lyricism, Bal, emotions, relationships*

Since Woolf's and Swift's novels focus on inner perception, most of the places will be seen from the characters' perspective. However, some realistic description will be needed at times. We may speak about scenes where the place is brought into the foreground. The focus of the characters' reflections is on the particular place. Through their reflections, they describe their setting. Their emotional state is influenced by the place; during such moments, place becomes highly significant as it is connected with the characters' emotional state. For instance, in the scene where Clarissa Dalloway walks through London at the beginning of the novel, her view of the city is influenced by the way she feels at that moment.

This simultaneity may be found in *The Waves* where the characters' emotions follow the rhythm of the waves. Mulas (2002-2005: 76) believes that the rhythm of Bernard's states of mind echo those of the waves (the setting): "despair (the crash), renewal of strength (calm), desire for confrontation (the re-formation)". Bernard may be at times more anxious, more agitated or more calm. He expresses these states of mind not only in his reflections but also at the level of the novel's style. At this level, the use of rhythm reflects emotional experience. Moreover, we can speak about a gradation of Bernard's experience including the previously mentioned states of mind. Bernard goes from states of mind such as despair, anxiety, agitation to calm. Also, in *The Waves*, the story's presentation begins with a description of the sea at various times of the day (which echoes characters' phases of life: their going through various ages, from childhood, teenage years, adulthood) before each new section and before the inner monologues. The story's presentation resembles that of a play. The dramatic mode brings the place towards the beginning of every set of lyrical monologues. Here the place serves as an explanation, so that the reader can situate the characters. However, it is not only the place as a physical space which is suggested here, but also a poetic mood. The space is presented through the emotional states of the characters.

Even if the descriptions which are situated at the beginning of the story's presentation are regarded as written in a style close to the traditional narrative, the exposition is, according to Sternberg, just the beginning of the fabula. It may or may not also be the beginning of

siuzhet (or story). (Onega 1996: 103) In other words, the descriptions before the lyrical monologues found in *The Waves* are not necessarily the beginning of the fabula. They just serve as a place and time reference. Yet the sea is not always present in the characters' story as an external place. It is there to highlight the moods of characters, such as Bernard. For instance, in the part about the characters' childhood, Bernard uses his lyrical monologue with images connected to the sea when he shows his enthusiasm in his friendship with Susan:

Now,' said Bernard, 'let us explore. There is the white house lying among the trees. It lies down there ever so far beneath us. We shall sink like swimmers just touching the ground with the tips of their toes. We shall sink through the green air of the leaves, Susan. We sink as we run. The waves close over us, the beech leaves meet above our heads. There is the stable clock with its gilt hands shining. Those are the flats and heights of the roofs of the great house. There is the stable-boy clattering in the yard in rubber boots. That is Elvedon.

He is very young, playful and full of life. After some more games, when he feels relaxed, and perhaps a bit tired, once again he uses images related to the sea to convey his mood:

'Now we are safe. Now we can stand upright again. Now we can stretch our arms in this high canopy, in this vast wood. I hear nothing. That is only the murmur of the waves in the air. That is a wood-pigeon breaking cover in the tops of the beech trees. The pigeon beats the air; the pigeon beats the air with wooden wings.'

Even other characters recognize this characteristic of Bernard's, of his mood's associations with images related to the sea. During the same time of the characters' childhood, Neville judges Bernard as follows:

'Where is Bernard?' said Neville. 'He has my knife. We were in the tool-shed making boats, and Susan came past the door. And Bernard dropped his boat and went after her taking my knife, the sharp one that cuts the keel. He is like a dangling wire, a broken bell-pull, always twangling. He is like the seaweed hung outside the window, damp now, now dry. He leaves me in the lurch; he follows Susan; and if Susan cries he will take my knife and tell her stories. [...].'

Here place becomes part of the character's personality. Neville compares Bernard to something that is part of the sea, to the seaweed, "damp now, now dry". By this, Neville tries to say that Bernard seems to be changing. This is a reference to the kind of changing identity, witnessed in its process of development, which is found in lyric poetry. The sea which is described before the lyrical monologues begin in *The Waves* is not just a simple place, but a place which is relevant to the characters' personality. The choice of the sea as a place is not haphazard. The characters' states of mind and their personalities are compared to the way the sea behaves or to things related to the sea, such as the waves or the seaweed. Setting is not limited to a certain place where the story occurs. This has been illustrated by both Davies and Mulas in their focus on the waves and their connection with the rhythm of the characters' moods. The way the characters reflect on space brings to mind the way the Romantic poets believed that imagination shapes reality. For instance, Clarissa, in her walk in London at the beginning of the novel, is very enthusiastic and this causes her to perceive the city in a very

bright light at the respective moment. Her vitality is transferred to her description of the already crowded city. For Lucrezia, London is full of strangers. The nature in the city's parks is not as beautiful as the gardens in her town in Italy, and she feels isolated there. The characters are like the Romantic poets who perceive reality in an active way and shape it in a creative, imaginative way. The characters add something of themselves to their vision on the place. In that way, characters create their own construction of space as in *Waterland*, where the Fens are a place of fairy-tales for the young characters in the novel.

There are various places in Woolf's novels. These places range from the city of London, to Jacob's room in the novel with the same title, to the open sea space in *The Voyage Out* to Bourton in *Mrs. Dalloway*, and others. Places can be either physical or imaginary. The latter tend to be more like atmosphere, accompanied by certain feelings characters experience when their memories take them back to a certain place or when their reflections create for the reader a certain setting. Readers learn something about the characters who describe these places, about their present state of mind.

There are several kinds of places in Swift's novels. First, there are places in the real lives of characters. These places may be represented by the city of London and by nature, etc. Characters have various reactions to these places. As a result, these places are presented through a projection of their emotional states. By looking at the descriptions of these places, readers find out about the characters' states of mind. Once the characters who reflect are found in a certain place, readers are suggested a certain atmosphere for these reflections. Places will always come with a certain association for Swift's readers: houses will be associated with isolation and misunderstandings, and the workplace with a refuge from family problems, with a process of finding oneself and with a need and possibility of solving one's dilemmas. Nature involves a need to connect with other people and with nature itself. When they are in a certain place, the characters find themselves either isolated, connected to others or attempting to connect to others. Places function as backdrops for the various emotional issues characters deal with. Real-life places are never described as removed from the present state of mind of the reflective characters, so that characters experience closeness to these places or feel isolated from them. The state of isolation will be expressed by showing the characters in their homes where they deal with family problems. Several characters feel isolated in their own homes, due to the misunderstandings in their families. Prentis, George Webb, the characters in *Ever After*, William in *The Sweetshop Owner*, who dies alone in his own home waiting for his daughter, are such examples. Prentis feels isolated in his own house since communication with his family is strained. He is preoccupied with reading his father's war memoir and its validity. Meanwhile, his son is in conflict with him. For Prentis, the house is a place of inner retreat, a place of his solitary reflections and dilemmas. It is also a place for conflictual family relationships. On the one hand, he manages to reflect in peace at times, while on the other hand he is not understood in his search for truth by his family. In his home, Prentis cannot reconcile his own private dilemmas with his life within the family. The connections with his family are broken. He finds a place of refuge in his office, where he communicates with his boss on the subject that concerns him the most, on the truth about his father. George Webb ends up in conflict with his wife who leaves him and the relationship with his daughter is not too good for some years. The home is a place of not being understood, for violent conflicts, for break-ups in *The Light of Day*. This holds for him as well as for Sarah. Characters fail to connect or to form honest relationships in their homes. Bob and Kristina establish a temporary connection in a place which is not a home; it is just an apartment, a temporary home where they find refuge from the eyes of the others. For the characters in *Last Orders*, various places where they travel to are an occasion to feel

connected to one another. William Chapman is isolated in his home from both wife and daughter for years. The house remains for him a place of isolated reflections and a place where he is alone until his death. He views his house in terms of objects, of things which his wife invests in. By focusing on this aspect, William projects his feelings about love and marriage as a bargain: his attention is drawn to the materialism of his wife when he is in the house. His place of refuge is his sweetshop, which was in fact a gift from his wife. There William feels at ease; it is a place where he works, yet he feels there more at home than in his own house. Usually the home as a closed space is a place of isolation for Swift's characters. Such places harken back to Jacob's room from the novel with the same title by Woolf. The living characters remember Jacob, who died during the war, when they see his empty room. The idea of isolation as connected to houses, or rooms, is underlined. There is no possible communication among Jacob and the characters who look for his memory in his room. In *Ever After*, for Bill Unwin, the interior space is a space of reflections. As he sees it, interior space is not significant, as his reflections take him into other literary texts. At other times, in his memories, the closed space is that of the theatre where his wife's shows happened. Such space, though closed and artificial, prompts one to imagine something more than is there. Closed spaces show how characters feel disconnected from others, from public life. Houses and other closed spaces are places of dilemmas, of searches for answers, of trying to understand one's past, of dealing with one's memories. In *Tomorrow*, Paula escapes from a closed space where she thinks about the following day into places in her memories, into outside places such as the seaside. She does have a strong connection with her family, yet at the present time she is alone with her dilemmas regarding what and how to talk to her children the following day. Closed places show a distinctive trait of Swift's characters: their solitude, which is either a preference or something they just have to deal with due to the difficult times in their lives. For Paula, the closed space reveals a momentary wish to be with her own thoughts in order to reflect on what to tell her twins the following day. For William Chapman, the closed space shows a problem he has had throughout his life: his loneliness and lack of real communication with his family. Nature is a place associated with both issues of independence and danger. In *Waterland*, it is in nature that love stories begin, that murders occur, that abortions happen. In *Tomorrow*, at the seaside, Paula recalls how she felt that her children were growing and about to become independent. In *Learning to Swim*, a short story, the young boy of a couple who are always quarrelling comes to feel independent when he learns to swim, feeling that he can swim away from his parents. The seaside is also seen as a place of happy memories and understanding among characters. In *Last Orders*, the seaside is seen as a place for friendship, for being together, as Jack's memory gathers the group of friends there. In the past, for Jack's family, the seaside had been a place where they wished they felt together, but instead there were lots of misunderstandings. Jack's wife does not wish to see Margate, as she remembers mostly the bad parts. In *Shuttlecock*, it is the place where Prentis becomes reconciled with his family. The seaside is a place where characters wish they were together: this is the case of Jack and Ellie in *Wish You Were Here*. The couple remember the time when Jack was at the seaside and he sent a postcard to Ellie with the words in the title of the novel. The seaside is also a place for reconciliation in *Wish You Were Here* and *Shuttlecock*. The London suburbs are a place where characters feel isolated, where they walk trying to find answers to their dilemmas. George Webb and Prentis walk about the London suburbs in this way. George walks throughout the suburbs trying to follow the characters in his detective case. The walk is for him an occasion to try to understand the dilemmas of Bob and Kristina, but also of Sarah's and of his own. Second, there are places which make up characters' imagined scenes about other characters. For instance, George Webb imagines a

scene where Kristina and Bob are together, in nature. By choosing this place, George Webb uses nature in order to show the two characters feeling very close to each other. In nature, they are free to be themselves, away from the others. Prentis starts imagining very vivid scenes from his father's war memoir. He finds that his father describes very vividly those scenes of his escape, from the time when he runs away in a forest, and when he feels a very strong connection with nature. Nature remains, even as a place of imagination, a place where characters are strongly connected with their surroundings and with other people. The Romantic idea of agony and of reconciling private and public life through the connection with another are visible here. Third, there is lyrical atmosphere, which is created by characters' projections of their moods but also by means of intertextual references. The reader will apply her knowledge of past literary works to those moments and she will experience the atmosphere as more intensely poetic if the intertextual references are to poems by Romantic poets, such as Keats. In *The Sweetshop Owner*, in William's reflections on his past are linked to the idea that it is things that remain. He is alone, with no possibility of communication with his wife and daughter. William reflects about this in his own home. The place becomes less significant as an external reality. The fact where the character is situated at such times is less important than the atmosphere of his reflections. In *Ever After*, Bill Unwin's place of reflections loses its external reality. Readers are no longer interested in where Unwin is when he reflects on his life by using plays such as *Hamlet*. The place he is in looks like the place of theatre, literature, poetry. It is imaginary, not real. Fourth, there are places presented in a realistic manner, such as the streets of London, with precise directions. However, even these instances may be considered to belong in fact to the first category of places. Realistic descriptions of London streets may be interpreted emotionally by the characters. In fact, this is the case with George Webb in the novel *The Light of Day*. He gives a very detailed description of the suburbs, yet he does this since he is a detective, concerned with details at all times. Through his description of the suburbs, he shows us this side of his personality. He always pays attention to details: to the details about the persons in his cases. His view of the outside world makes no exception.

According to Bal, places are linked to certain points of perception. A point of perception may be a character, who is situated in a space, observes it, and reacts to it. For instance, in *Last Orders*, Jack's friends and family reflect on memories of their holidays at the seaside, in Margate. Margate becomes a place of memories, of reproaches, of reflections. Characters in Woolf and Swift offer their own perception on the space of action, as they feel isolated in their home, on the city streets or when they attempt to connect with the others in nature. They always offer a reaction to places. An anonymous point of perception can also dominate the presentation of certain places. (Bal 1997: 133) This is not usually the case in Woolf and Swift's novels. It is only in *The Waves* that the description of places is found before the lyrical monologues begin. Those descriptions are not attributed by the writer to a character specifically. Readers, however, can infer that those descriptions could belong to any of the characters or to all the characters as a group since information on the characters' age is given. In the other novels, however, the descriptions are given as a result of the way they are experienced by characters. Bal mentions the important role of characters' senses (sight, hearing, touch) in "the perceptual representation of space" (1997: 133). Readers will experience the descriptions of places and spaces through the eyes of the characters. For the characters, certain places are linked to certain memories and to certain psychological issues they deal with.

Bal's explanations and definitions for space also hold for the use of place in Swift's novels. Places in Swift's novels are the result of the characters' perception, as they add their

own emotional states to the description of places. The places in Swift's novels, such as the seaside, the home, and nature, do not exist without the psychological associations of the characters. Various places such as the city of London or the seaside are all connected to points of perception, which are seen by characters who observe and describe them. The reader visualizes the place and sees characters delivering their lyrical monologues in these places. The places are not just external descriptions. They will be associated by readers just like by characters with certain happenings, with certain memories of the characters. The characters' descriptions of the places include the Romantic use of imagination, as well as elements of confession. The focus of the narrative is on the characters' reflections on their memories, and the other element which is included is a place which is significant for these memories. For instance, memories of Margate in the lyrical monologues of the characters' in *Last Orders* remain very strongly connected to the seaside. No other details occupy the attention of the writer in the narrative at such points. Poetic atmosphere is connected to places due to their associations with Romantic tropes. Water and nature are Romantic tropes in lyric poetry.

Spaces, in Bal's terms, can be a frame of action, they can remain in the background or they may become an object of a presentation:

Spaces function in a story in different ways. On the one hand, they are 'only' a frame, a place of action. In this capacity a more or less detailed presentation will lead to a more or less concrete picture of that space. The space can also remain entirely in the background. In many cases, however, space is 'thematized': it becomes an object of presentation itself, for its own sake. Space thus becomes an 'acting place' rather than the place of action. It influences the fabula, and the fabula becomes subordinate to the presentation of space. (Bal 1997: 136)

The suburbs of London, the seaside, and nature itself become a frame of action in Swift's novels. George Webb and Prentis walk about the city as they feel isolated in their own dilemmas, trying to find answers to their questions. The seaside is a frame of action for characters' reflections on issues of independence and in their attempt to connect to other characters. Nature is a frame for trying to achieve unity with one's surroundings and for trying to establish a connection to another character, to form a close relationship. Spaces such as one's home remain in the background at the time of reflecting on the past. This is the case with Paula, William Chapman, Bill Unwin, and Prentis. When inner reality takes over, the place where they reflect is no longer significant.

Places are always presented through the perspective of the characters who share their lyrical monologues. They are not only frames for action. They will always be associated with a character's experience. Sometimes space remains in the background because the reader's attention is drawn to the emotional states a character's experiences, to the language he uses, to the narrative he presents, to the relationships between characters and so on. This is the case with the reflections of Paula, William Chapman, Bill Unwin. These characters are sometimes so absorbed in their inner reality that the place where they are when they reflect is no longer important. Otherwise, the place is presented like a kind of projection of the characters' emotional states, whether the place is in the real world or merely imagined.

Nature remains the place of the Romantic idea of agony, where the characters feel in harmony with their surroundings and also with their families or loved ones. The idea of Romantic agony can be found in poetry such as Shelley's. Shelley, as a Romantic poet, wishes to become one with nature:

Like so many romantics, Shelley suffers from the tragic attempt to reconcile being with nature. Part of the “romantic agony” involves the desire of the poet to not only represent nature in a poem, but to become nature itself. Like the epic struggle with time, the struggle to unite with nature becomes doomed to failure for the human. [...] In “Ode to the West Wind,” Shelley imagines himself one of the infinite leaves blowing in the west wind of autumn that precedes the winter. The leaves of autumn that fall to the ground, mixing with the frozen dormancy of winter, grow to new life in the spring. Shelley yearns for his poetry to take part of the same natural cycle of death and life, life and resurrection.¹

The father of Prentis from *Shuttlecock* has a brief experience of merging with the forest during his moment of escape from being taken a war prisoner. A similar experience is shared by Septimus who feels part of nature during his moments of shell-shock, while he is walking in a London park. Such experience is felt during extreme situations, by characters whose perception is more acute than normal. Prentis also tries to form a bond with nature through the “piece of nature”, his hamster. The same suggestion of this attempt exists for the characters who start travelling: the characters in *Last Orders* or *Wish You Were Here*. They try to be in harmony with themselves, with their surroundings, especially with nature. Nature is, not without a reason, also a place of reconciliation with other characters. It offers peace of mind from all misunderstandings and dilemmas.

Lyrical atmosphere comes from the emotional states projected as an imaginary space by using poetic language or references to poetic texts. For drama, the poetic aspect is what retains the readers’ attention. For Unwin, the story of *Hamlet* has poetic implications. The poetic atmosphere is that of doubt and tragedy. Unwin tries to get over the death of his wife, while he doubts his own past and the intentions of the others. The place for his reflections is a hotel and the academic world, yet external place becomes less important once he starts living and reflecting in his own imagination.

Stereotypical combinations between space and event are called topos (Bal). Special places are suited for a certain event and used in stereotypical combinations. Some combinations are specific to certain writers. What are the specific combinations in Swift’s novels between place and incidents? Some of these are seen in the reflections which are determined by the perception of certain places. The sea, for instance, can be an occasion to generate lyrical reflections or even epiphanies.

Time and space influence the rhythm of the narrative by means of their relationships:

The relationship between time and space is of importance for the narrative rhythm. When a space is presented extensively, an interruption of the time sequence is unavoidable, unless the perception of the space takes place gradually (in time) and can therefore be regarded as an event. (Bal 1997: 139)

In Swift’s novels, during descriptions, the time sequence is not necessarily interrupted but the focus is shifted from other aspects to the description. The description of place can be given in synchronization with, and as an effect of, the projection of the characters’ mental state. In such cases, the description of setting gains the features of an incident, as it replaces the description of an incident or becomes equivalent to the description of an incident in traditional novels. The closeness to the setting which a character may experience is thus

¹<http://masterworksbritlit.wordpress.com/2010/04/11/percy-shelley-and-ode-to-the-west-wind/>

highlighted by this synchronization of perception, along with its description and projection of the emotional state.

The reader visualizes the place where characters hold their lyrical monologues. This allows us to talk about the place of the present time of the story, from which the narrator goes back to reflect on various past issues. Afterwards, there are places where scenes from memories have occurred. Since an incident which is remembered is not the same as the incident which has actually occurred, the places in the memories are not exactly the same as the ones where the respective incidents or mental states have actually occurred. In this sense, a certain nostalgia for the past may be projected on the way certain characters perceive various incidents as they go back into the past and recall certain periods of time in their lives. Sometimes, it is a place which, because of its similarity with another place in the past, brings back memories of certain incidents associated with it. For instance, in *The Light of Day*, a certain day and date remind George of what happened some time ago on the same date. The place in this case is mixed with a certain atmosphere of nostalgia which triggers those memories. In this case, of course, the place in the past can be regarded as being modified by the mental state at the present time, which causes a different perception of the past, mixed with nostalgia and lyricism.

Emotional states are most frequently found in the lyrical mode. These emotional states can also be projected on the way a certain character perceives a place and then describes it. The lyrical mode present in the mental state will then be transferred to the description of the place, which is synchronized with the characters' emotional states. When characters are in a realistic state of mind, such as when they walk on the streets of London and when they follow certain directions, they perceive and describe the streets with great accuracy. This proves that Swift is concerned with both external life and with inner life. Of course, characters can be more or less realistic in the way they perceive reality. After all, reality is shown through their eyes. Sometimes, characters are concerned with aspects of inner life, of emotional states, of imagination, while other times they focus on real places and try to find their way through the streets of London.

Place serves thus as a dramatic and lyrical element for dramatic and lyric emotional states and their modes. Both incidents and emotional states may be regarded as dramatic and lyrical. Emotional states can become very intense and thus can be experienced as dynamic, even more so if they are projected on seemingly static elements such as descriptions of surroundings.

BIBLIOGRAPHY:

Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, 1997.

Mulas, Francesco. *Virginia Woolf's The waves: a novel of "silence"*. Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Sassari, 2005, http://www.uniss.it/lingue/annali_file/vol_2/04_Mulas.pdf

Onega, Susana, Landa, J.A. García, ed. *Narratology: An Introduction*, London and New York: Longman, 1996.

Swift, G. *Ever After*. New York: Vintage Books, 1992a.

Swift, G. *Last Orders*. New York: Vintage Books, 1997.

Swift, G. *Learning to Swim and Other Stories*. New York: Vintage Books, 1992b.

Swift, G. *Shuttlecock*. London: Picador, 1997a.

Swift, G. *The Light of Day*. England: Penguin Books, 2004.

Swift, G. *The Sweet Shop Owner*. New York: Vintage Books, 1993.

Swift, G. *Tomorrow*. London: Picador, 1997b.

Swift, G. *Waterland*. London: Picador, 2008.

Swift, Graham. *Wish You Were Here*, London: Picador, 2011.

Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway*. Web. 25 April 2012.
<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91md/>

Woolf, Virginia. *The Voyage Out*, Project Gutenberg, 2006,
<http://www.gutenberg.org/files/144/144-h/144-h.htm>

Woolf, Virginia. *The Waves*. London: Flamingo Modern Classics, 1994.

THE DEAD BELOVED MOTIF IN THE ROMANIAN LYRIC

Ioan Gheorghișor, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Disappearing too soon, the beloved of some poets generated, over time, a literary motif which includes reference works of Romanian Literature. Series starts even with two of our first lyrical poets- Ienachita Vacarescu and Costache Conachi. It gets to the climax with Mihai Eminescu (Mortua est). But, Eugen Jebeleanu, the author of tens pages of "elegies for the cut down flower", has a special merit in this enumeration.

Keywords: the beloved, motif, lyrical, Ienachita Vacarescu, elegies

Disparația în neant a unei ființe dragi poate fi transpusă, printr-un efort de natură estetică, în artă. Tristețea și durerea aduse de moartea cuiva foarte apropiat au generat multe poezii de mare valoare, încă de la începuturile liricii noastre.

*

Primul poet român care scrie o elegie prilejuită de moartea femeii iubite este **Ienăchiță Văcărescu**. Punctul de plecare al poeziei *Amărâtă turturea* este, probabil, culegerea de versuri grecești a lui Athanasios Psalidas, apărută la Viena, în 1972, și intitulată *Efectele amorului*. Tema turturelei rămase stinghere prin moartea soatei sale este foarte veche în literatura română, ea fiind întâlnită în *Învățăturile lui Neagoe Basarab* și în *Cazania* lui Varlaam (1643). Motivul e studiat pe larg de B.P. Hasdeu în *Cuvente din bătrâni*, volumul al doilea, găsindu-l răspândit la popoarele mediteraneene (greci, italieni, spanioli). Petrarca, jelind-o pe Laura, înlocuiește însă turturica cu o privighetoare.

Prin ușurința cu care versifică, fluența discursului liric și o anumită expresivitate poetul depășește vizibil nivelul poeziei populare. Strofe precum cele pe care le vom cita mai jos, în care apar câteva epitete surprinzătoare pentru vremea aceea („dumbrav-adâncă”, „apa rea”, „naltă fire”) înnobilează debutul liricii românești. Nu întâmplător, B. Whyte o dădea ca exemplu de limbă românească în *Histoire des langues romanes* (1814):

„Amărâtă turturea/ Când rămâne singurea,/ Căci soția și-a răpus,/ Jalea ei nu e de spus.// Cât trăiește tot jălește,/ Și nu se mai însoțește!/ Trece prin flori, prin livele,/ Nu să uită, nici nu vede.// Trece prin pădurea verde/ Și să duce de să pierde./ Zboară până de tot cade,/ Dar pre lemn verde nu șade.// Și când șade câteodată/ Tot pe ramură uscată/ Umblă prin dumbrav-adâncă,/ Nici nu bea, nici nu mănâncă.// Unde vede apă rece/ Ea o turbură și trece;/ Unde e apa mai rea,/ O mai turbură și bea.// Unde vede vânătorul/ Acolo o duce dorul,/ Ca s-o vază, s-o lovească,/ Să nu se mai pedepsească...”

Versificând în stil popular, Ienăchiță Văcărescu a realizat o compunere tipică pentru simbolismul erotic universal. G. Călinescu remarcă acest aspect, sesizând că „poetul intervine doar cu anumite comentarii”¹: „Dar eu om de naltă fire/ Decât ea mai cu simțire/ Cum poate să-mi fie bine/ Oh, amar și vai de mine!”

*

Smaranda Conachi, o logofeteasă născută Donici, este, în poeziile lui **Costache Conachi**, Zulnia. Aceasta a fost mama fraților Negri (Costache și Elena, aceasta din urmă

¹G. Călinescu. [1941]. (1982). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru. București: Editura Minerva, p. 67

devenind „Steluța” lui V. Alecsandri.). C. Conachi o cunoscuse în 1812, la Iași. Cei doi s-au reîntâlnit în 1819, la băi, la Slănic, și, în *Jaloba mea*, îi declară dragostea lui fierbinte. La 50 de ani, poetul se însoară cu văduva Smaranda și îi dedică acesteia versuri „arhaice, desigur, dar cu o tresărire eminesciană, iubita fiind *dulce lumină*.”²: „Ah, te-ai dus, dulce lumină, din zarea ochilor mei,/ Unde-i viața, unde-i mila ce izvora dintr-ai tăi!/ Toate s-au sfârșit cu moarte, furul cel neadormit,/ Fără milă, fără veste chiar din brață-mi te-au răpit.”

El își zicea- anagramat- Icanok, ei i se spunea Zulnia. Amorul lor s-a născut „din prieteșug” și era veșnic: „În zadar mai pun silința cu vrun gând de răutate:/ Cine-o iubit pe Zulnia, a iubi alta nu poate”. Despărțirea de femeia iubită duce la concluzii triste: „Așadar, dragă Zulnio, despărțit de-a tale brață/ Am agiuns într-acea stare unde sunt mort cu viață”. Nimic nu-l mai satisface pe poet: „Toate par acum schimbate, toate-mi par a fi urâte,/ De desfătările lumii poștele mele lipsite,/ Nu mai am nicio plăcere, nu mai am nicio pornire,/ De păcate nu am frică, c-am rămas fără simțire” (*Scrisoare către Zulnia*).

G. Călinescu vede și el cum C. Conachi „eminescianizează” și „convertește Erosul profan într-un Amor divin (de notat terținele!), nu fără părere de rău.”³

Asemănările dintre Petrarca și Conachi au fost sesizate de toți criticii literari care au studiat opera poetului moldovean. Pentru G. Călinescu, „Conachi este un Petrarca ras în cap, cu chip de faun oriental, cu ișlic, antereu și iminei.”⁴ Al. Piru dezvoltă subiectul și, prin deducție, afirmă: „Petrarchismul, confidența lirică într-o singură femeie, nu exclude pluralitatea experiențelor erotice, fiind tocmai exercitarea lor pe toată durata existenței. Poetul de tip petrarchist cultivă Erosul până în faza decreptitudinii, căutând prototipul, care e nemuritor, mult după decesul fizic al ființei iubite.”⁵ Istili, iubita de la bătrânețe a lui C. Conachi, nu a reușit să o înlocuiască pe Zulnia în povestea de dragoste a poetului.

*

Considerată o prelucrare după Andre Chenier, „o imitație foarte liberă după *La Jeune captive*”⁶ elegia lui **Dimitrie Bolintineanu**, intitulată *O fată tânără pe patul morții*, a fost publicată în *Curierul de ambe sexe* al lui I. H. Rădulescu, în 1842, fiind prima poezie publicată de autorul *Florilor Bosforului*. Scrisă la persoana întâi și la genul feminin, poezia exprimă nemijlocit durerea tinerei muribunde, care e revoltată din cauza nerespectării ordinei legate de dispariția omului în neant: „Să moară bătrânul ce fruntea înclină,/ Ce plânge trecutul de ani obosit,/ Să moară și robul ce-n lanțuri suspină,/ Să moară tot omul cu suflet zdrobit!!/ Iar eu ca o floare ce naște când plouă/ Creșteam, pe cunună să am dezmierdări...”

Apare aici motivul florii care se veștejește: „Un crin se usucă și-n lanțuri s-abate/ Când ziua e rece și cerul în nori,/ Când soarele-l arde, când vântul îl bate,/ Când grindina cade torente pe flori”.

Cântecul dureros al fetei care se stinge „ca frunza ce cade pe toamnă când ninge,/ Suflată de vânturi aici pe pământ” e impregnat cu considerații filozofice banale.: „Amară e moartea când omul e june,/ Și ziua-i frumoasă, și traiul e lin,/ Când pasărea cântă, când florile spune/ Că viața e dulce și n-are suspin!”

² Ion Rotaru. (1994). *O istorie a literaturii române. Volumul II. De la Epoca luminilor până la Junimea*. Galați: Editura Porto-Franco, p.99

³ Op. cit., p. 90

⁴ Ibidem, p. 91

⁵ Al. Piru. (1977). *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, p.631

⁶ G. Călinescu, op. cit., p. 231

„În afară de o anume cadență retorică, remarcabilă pentru acea epocă de vorbire împiedicată și de solemnitate sentențioasă, nimic azi în această poezie, cel puțin lipsită de bombastic, nu mai mișcă”, conchide G. Călinescu.

*

Iubirea lui **Vasile Alecsandri** pentru Elena Negri a dat naștere unei celebre elegii care face trecerea de la Conachi la Eminescu, intitulată *Steluța* și devenită o romanță celebră, într-o vreme. Poezia este scrisă în memoria unei femei care fusese căsătorită și care suferea de tuberculoză. G. Călinescu se îndoiește însă că poetul Unirii a iubit-o cu patimă, pentru simplul motiv că acesta nu era „un tip de amant fatal cu ceacâne de disperare în jurul ochilor”.⁷ Cei doi îndrăgostiți s-au aflat câțva timp împreună în Orașul Dogilor, de aceea poetul pomeneste de o comoară „de nopți venețiene și pline de-ncântări.”

Alecsandri e cuprins de elanul tinereții când compune *Steluța* (poezia datează din 1853), de aceea poetul apare cuprins „de o înduioșare tihnită, în care, memorând plăcerile *încântătoare* ale iubirii, se arată recunoscător”⁸: „Tu, care ești perdută în neagra vecinicie,/ Stea dulce și iubită a sufletului meu!/ Și care-odinioară luceai atât de vie/ Pe când eram în lume tu singură și eu!”

Ion Rotaru observă, referindu-se la hedonismul unui poet care caută doar fericirea pământească și plăcerile imediate ale vieții, că Alecsandri e departe „de a concepe acest sentiment omnipotent și omniprezent ca o fatalitate ineluctabilă, din fața căreia nu te poți sustrage”⁹: „Căci mult, ah! mult în viață eu te-am iubit pe tine,/ O, dulce dismierdare a sufletului meu!/ Și multă fericire ai revărsat în mine/ Pe când eram în lume tu singură și eu!”

„Accentele din *Steluța*, romantice, sunt de un patetism decent, reținut și solemn, ferit, în mod egal, de vaietul oriental ca și de metafizica sumbră”, mai remarcă Ion Rotaru.¹⁰ „Tu dar ce prin iubire, la a iubirei soare,/ Ai deșteptat în mine poetice simțiri,/ Primește-n altă lume aceste lăcrimioare/ Ca un răsunet dulce de-a noastre dulci iubiri!”

*

Considerată de Titu Maiorescu cea mai bună dintre cele trei poezii publicate de **Mihai Eminescu** în 1870-1871 în revista *Convorbiri literare*, prin „precizia limbajului” și prin „ușurința versificării”, *Mortua est!* este un poem cu care poetul, considera G. Călinescu, „intră în materia lui de temelie, prin două porniri ce-i sunt congenitale: vocația uranică, paradisiacă și groaza de surpare”.¹¹ Poemul e „ca o necropolă de vechi atitudini romantice”, mai spune marele critic literar, în care întâlnim „o retorică hohotitoare, cu gesturi sacerdotale și interogații”¹²: „Și-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială:/ De ce-ai murit, înger cu fața cea pală?/ Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă?/ Te-ai dus spre a stânge o stea radioasă?// (...) La ce?...Oare *totul* nu e nebunie?/ Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?/ Au e sens în lume?...Tu chip zâmbitor/ Trăit-ai anume ca astfel să mori?”

„Atunci când privește femeia din sicriu- adaugă G. Călinescu- el e, de fapt, singur, absorbit în imaginea ei și confundat în ea într-un fior de deces și autoscopie”¹³: „Făclie de veghe pe umezi morminte,/ Un sunet de clopot în orele sfinte,/ Un vis, ce își moaie aripa-n amar,/ Astfel ai trecut de al lumii hotar.”

⁷ Ibidem, p. 283

⁸ Ibidem, p.288

⁹ Ion Rotaru, op. cit., p. 277

¹⁰ Op. cit., p. 276

¹¹ G. Călinescu. (1976). *Opera lui Mihai Eminescu*. 2, p. 289

¹² Ibidem, p. 291

¹³ Ibidem, p. 289

Semnele morții sunt clare aici: făclia, clopotul, aripa. Moarta este dusă în „Edenul selenar”, care apare și în nuvela *Sărmanul Dionis*. Poemul descrie, mai întâi, drumul celei moarte în spațiul cosmic, apoi versurile prezintă un presupus loc edenic compensator pentru ființa care a înviat în ceruri: „Te văd ca o umbră de-argint strălucită/ Cu-aripi ridicate, la ceruri pornită,/ Suind, palid suflet, a norilor schele/ Prin ploaia de raze, ninsoare de stele.// (...) Dar poate acolo să fie castele/ Cu arcuri de aur zidite din stele,/ Cu râuri de foc și cu poduri de-argint,/ Cu țărături de smirnă, cu flori care cânt:// Să treci tu prin ele, o sfântă regină,/ Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină,/ În haină albastră stropită cu aur,/ Pe fruntea ta pală cunună de laur?”

Poetul însă are imediat îndoieli cu privire la cele prezentate: „gândurile-mi rele sugrum cele bune”, „toate-s nimică”, iar lumile cerului negru nu-s decât „prăzi *trecătoare* a morții *etern*”. Poetul este adeptul filozofiei lui Epicur, pentru care plăcerea era esența fericirii, dar Eminescu preferă să scrie „în termenii tragicei alegeri shakespeariene”, „ca expresie poetică a paroxismului durerii.”¹⁴: „Ș-apoi... cine știe de este mai bine/ A fi sau a nu fi...dar știe oricine/ Că ceea ce nu e, nu simte dureri,/ Și multe dureri-s, puține plăceri.// (...) *Decât un vis searbăd, mai bine nimic.*”

Lipsa de sens a existenței, datorată lipsei plăcerilor în viață, duce la negarea, în finalul poeziei, a divinității înseși: „De e sens într-asta, e-ntors și ateu,/ Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu.”

Cunoscuta asonanță „Argint e pe ape și aur în aer” a atras atenția lui G. Călinescu, care o considera o „alterare metalică a senzației de aer, care devine gros și fluid, fiindcă e văzut cu un ochi de lunatec”¹⁵.

„Cea mai categorică afirmare a pesimismului eminescian a fost găsită în aceste versuri”, crede Eugen Todoran.¹⁶ Experiența personală a poetului l-a condus pe acesta la o atitudine care depășește tragismul antic, în care resemnarea în fața destinului era obligatorie. Eminescu nu este adeptul concepției fataliste, ci se revoltă împotriva unei divinități care a impus omului resemnarea, acceptarea destinului potrivit.

Exegetul numit mai sus consideră că *Mortua est!*, dovedește trecerea poetului de la tragicul antic la tragicul modern”, depășind cadrul proiectelor sale dramatice, și exprimă mai degrabă „o atitudine tragică în fața existenței”, decât „o concepție pesimistă asupra vieții”.¹⁷

*

Cel mai important poet contemporan care dezvoltă cu mare succes motivul iubitei moarte este **Eugen Jebeleanu**, autorul unor elegii scrise în memoria pictoriței Florica Cordescu, soția acestuia, care a murit în 1965. Volumul *Elegie pentru floarea secerată*, apărut doi ani mai târziu, este „cartea cea mai tragică a lui Eugen Jebeleanu”, cum o definește Nicolae Manolescu, care își justifică astfel afirmația: „În *Surâsul Hiroshimei* tragicul era colectiv, era adică tragedia unei lumi, acum e o tragedie individuală. Și totdeauna o lume iese mai ușor dintr-o situație tragică decât un om singur.”¹⁸

Poetul este urmărit mereu, în această carte, de dorința revederii iubitei dispărute, o imploră să se întoarcă, de parcă nu ar fi plecată definitiv: „Înapoiază-te chiar numai pentru o zi,/ de sărbători, când toată lumea se duce acasă” (*Sărbătoare*). Deși știe că, orice ar face, ea

¹⁴ Eugen Todoran. (1972). *Eminescu*, Ed. Minerva, p.257-258

¹⁵ G. Călinescu, op. cit., p. 290

¹⁶ Op. cit., p. 258

¹⁷ Op. cit., p. 258-259

¹⁸ N. Manolescu. „Eugen Jebeleanu: Elegie pentru floarea secerată”. *Contemporanul* no 25/23.06.1967.

nu va mai putea fi redată vieții („Omoară-te de două mii de ori/ și tot n-o să ajungi s-o mai învii”), poetul nu se resemnează. El cere ajutorul aproapelui („Ajută-mă cu cât de puțin/ cu cât nu cer nici cerșetorii”) sau, contient că și ea vrea să se întoarcă, îi cere să se lupte cu pământul, „veșmânt” ce nu i se potrivește, până când acesta o va elibera de sub imensa lui greutate: „Îi scapi printre degete/ și nici nu-și dă seama/ că ești cu mult mai înțeleaptă/ Și decât el mai vicleană.// Te-ai ascuns în el, ca să răsari/ din brațele-i negre mai albă/. Să te reversi într-o ploaie de plete/ de raze, cum n-are el iarbă.

Să-l faci să gândească puțin/ cu circumvoluțiunile sale de munți și de văi/ și să vorbească, spunând,/ înfrânt: - Întoarce-te la ai tăi.” (*Greul pământului*)

Lui Eugen Jebeleanu, imaginea celei moarte îi este redeșteptată prin evocarea unor locuri străbătute odată împreună (*marea*, pe care era gelos că o săruta, *muntele*, cu zăpezile lui, *Roma*, cu celebra sa „Fontana di Trevi” etc.) ori prin evocarea unor lucruri concrete ce au aparținut femeii iubite (pantoful „puțin scâlciat”, brățara „din cutie”, „pustiul scaun vișiniu”). Jebeleanu este deci, ca și Petrarca, un „poet relicviar”¹⁹ – a se accepta și amintirile legate de moartă în sfera noțiunii de „relicvă”. Diferența dintre cei doi s-a stabilit în faptul că, dacă la Petrarca, Laura era o prezență până când moartea a făcut din frumusețea ei „vento et ombra”, la poetul român avem de-a face cu „o prezență a absenței”, obținută „prin sublimarea durerii”²⁰. Prezența și absența se confruntă tragic, pe un fond elegiac. Poetului i se pare că ea a trăit odată, foarte demult („ești contemporană cu străvechii pași”). Dar, chiar și așa, zâmbetul „din ultima clipă” nu a dispărut de pe buzele ei; și azi, cu generozitate, „necântărit” femeia încă îl împarte. Iubita pierdută e prezentă peste tot și în toate. Poetul îi aude, pe străzi, „tocurile grăbite să ajungă acasă”, toate drumurile lui sunt străbătute de ea, este înăuntrul lui și în afara lui, dar nu poate să deschidă ușa: „Îmi străbați toate drumurile,/ Mi te-ntinzi pală-n bărcile cearcănelor,/ Te ghemuiești în inimă,/ O faci să tresară în zori cu bătaia celor dintâi clopote/(...)/ Ești în mine ca un fâlfâit neîntrerupt de aripi./ (...)/

Pe toate drumurile vii,/ Pe cele de pământ, și de văzduh, și de apă,/ Ești în mine și-n afară de mine.// Dar nu poți să deschizi ușa.” (*Ușa*)

Nici măcar mormântul nu e un „loc de veci”. El poate deveni, în primăvară, când firele de iarbă „vibrând ies din zăpezi, și vântul/ s-abate dinspre mare oftând”, o luntre. (*Neînfrântă*).

Poetul ajunge la limita suferinței. Viața fără ființa iubită i se pare pustie. Se vede pe streășina casei în care au locuit împreună, gata să se arunce în gol. (*Pe streășină*). Ziua care a trecut e ziua care-l apropie de ea (*Mutilatul*). Se simte „cel mai nefericit”, ca un Nessus arzând „pe dinăuntru” și neputând „să se stingă”. (*Cel mai nefericit*). Se simte, de asemenea, într-un poem excepțional, un Daniel biblic înfruntând leii: „Sunt Daniel cel aruncat în groapa cu lei./ Voci tainice-mi șuieră: «Ei, acum să te vedem,/ ei pe tine sau tu pe ei»./ Fiorii mă străbat. Când or să vină?/ Și mă tot uit în jur ca să zăresc/o umbră să mă sfârtece, un leu cu colți de flăcări, o jivină.// E groapa singură, cu buzele senine,/ nu se aude-un pas afară// Și toate fiarele se plimbă-n mine.” (*Sunt Daniel*)

Deși este teribil de slăbit, poetul nu se sfiește să amenințe destinul dătător de-atâta suferință: „Destinul nu va scăpa/ nepedepsit de mine./ Sunt la pământ, însă la pândă. (*La pândă*).

Jebeleanu refuză să vândă amintirea „florii secerate”; refuză să se prefacă, respinge până și posibilitatea salvării cu ajutorul poeziei, al artei, în general: „Fă din durere artă. Transformă sufletul/ într-un saltimbanc emoționant” (*Arma secretă*). Viața fără femeia iubită

¹⁹ Edgar Papu. (1974). „Poezia lui Eugen Jebeleanu (Scrieri I,II)”. *România literară* no 38.

²⁰ Ibidem.

odinioară i se pare o placă de gramofon uzată, ce se oprește mereu la cuvinte care se referă de ea: „Și viața care merge înainte/ și fără tine, și fără tine, și fără tine...” (*Și viața*). Poetul preferă să trăiască, spre a putea evita, astfel, uitarea pe care ar aduce-o dispariția lui fizică. Doar trăind, poetul îi poate închina, ca unei ființe vii, versuri de dragoste: „Te ridic în brațe precum/ te ridicam când râul/ voia să ne-npiedice-n drum./ Oh, cât de ușoară ești și cât ești de grea,/ nepăsătoare de țărână și plină de soare iubită a mea:” (*Te ridic în brațe*)

Volumul „Elegie pentru floarea secerată” e străbătut de o sacră furie împotriva destinului, de neîmpăcarea cu ideea de moarte. Poetul așteaptă mereu, neresemnat, să se producă un miracol: „...stau singur,/ pe streășină, în picioare. Și-mi șoptesc: să mă arunc, să/ nu mă arunc? O clipă, mai așteaptă o clipă,/ poate apare/ ea, blânda mea floare, poate tot apare...” (*Pe streășină*).

*

La cinci ani după volumul *Elegie pentru floarea secerată*, în 1972, apare *Hanibal*. Primul ciclu al acestui volum, *Râul pe obraz*, pare a fi o prelungire a elegiilor din 1967, cu diferența firească, de altfel - că versurile din acest ciclu nu mai lasă suferința și deznădejdea să erupă ca în trecut. Durerea, cu timpul, s-a decantat pe fundul sufletului. Memoria poetului continuă însă la fel de intens ca înainte să o păstreze pe cea care a devenit o omniprezență aducătoare de consolare.

El încearcă să-și imagineze cum va fi când lucrurile rămase de la cea dispărută, amintirile legate de ea - singurele care-l mai țin viu și lucid - vor dispărea: „Când nu voi mai avea nimic de la tine/ nici un nasture orb, nici o cămașă de lună zdrențuită/ nici un flacon aburit în care a mai rămas o lacrimă suspendată/ când nu voi mai avea nici o oglindă/ nici o pupilă de apă în care să mă recunosc.../ Ce va fi atunci, nu știu.../ Dar cum aș mai putea fi eu?/ Voi fi un cărăbuș orb, mă voi lovi/de câteva mobile de praf/ voi întreba în stânga și în dreapta/ dacă mai este un drum și unde duce- și/cum mă cheamă și ce/au fost toate acestea/. O să fiu atât de obosit/ încât n-o să mai pot dormi nici o secundă/ și o să mă uit de jur împrejur și n-o să văd nimic/ și o să spun: «ei și?»/ și o să mă strâng în brațe/și o să mă legăn ca pe un copil/ și o să vreau să dorm într-o/ nesfârșită văgăună umedă/ și o să fiu aproape sigur/ că numai așa se va face lumină/ o, draga, draga, draga mea,/ atunci fără de chip și fără amintire...” (*Când*)

Îi amintește de ea zăpada (*Început de iarnă, Radiografia iernii, Zăpezi*) și marea-aceasta, mai mult decât orice altceva: „Spune-i Mare/ sau dă-i adevăratul nume. Nu s-au/ deosebit vreodată, erau una” (*Primăvara la mare*).

Motivul orfeic al eliberării din moarte, îndârjită încercare de recuperare a celei pierdute – iată care este substanța din care sunt plămădite elegiile ciclului „Râul pe obraz”. „Elegiile lui Jebeleanu sunt țesute din deznădejde și uimire”, afirma N. Manolescu.

Motivul iubitei moarte este, precum s-a văzut de-a lungul acestui demers critic, unul important atât sub aspect diacronic - căci se întinde pe parcursul mai multor secole, cât și axiologic, întrucât include câteva opere de referință ale liricii noastre.

BIBLIOGRAPHY:

- Andriescu, Al. (1974). *Relief contemporan*. Iași: Editura Junimea.
- Călinescu, G. [1941]. (1982). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru. București: Editura Minerva.
- Călinescu, G. (1976). *Opera lui Mihai Eminescu. 2I*. București: Editura Minerva.
- Ciopraga, Const. (1972). *Personalitatea literaturii române*. Iași: Editura Junimea.

- Gheorghişor, Ioan. (2014). „Eugen Jebeleanu's Erotic Elegies”. În volumul *Communication, context, interdisciplinarity. Studies and Articles. Volumul III. Section Literature*. Iulian Boldea (coordonator). Tîrgu Mureş. „Petru Maior University Press.
- Manolescu, N. (1967). „Eugen Jebeleanu: Elegie pentru floarea secerată”. *Contemporanul* no 25.
- Perpessicius. (1976). *Mențiuni critice*, Bucureşti: Editura Albatros.
- Piru, Al. (1975). *Poezia românească contemporană, 1950-1975*, Bucureşti: Editura Eminescu.
- Piru, Al. (1977). *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.
- Raicu, Lucian. (1967). „Elegie pentru floarea secerată”. *Gazeta literară* no 23.
- Rotaru, Ion. (1994). *O istorie a literaturii române. Volumul II. De la Epoca luminilor până la Junimea*. Galaţi: Editura Porto-Franco.
- Todoran, Eugen. (1972). *Eminescu*. Bucureşti: Editura Minerva.

TAXONOMIC APPROACHES OF THE FAIRY-TALE IN ROMANIAN LITERATURE

Maria Movilă (Popa), "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: *The fairy tale, species of the epic genre, both popular and cult, has evolved in Romanian literature as multi-episodic narrative, based on miraculous or unusual adventures. The matter of fairy tales is extremely rich and one cannot discuss about it without a classification. The most appreciated and adopted by most countries classification is the one achieved by the Finish school through the work of Anti Aarne, in 1910. The Aarne catalogue was improved by Stith Thompson and known under the name of The Aarne-Thompson International Catalogue. Romanian researchers have also been preoccupied by the necessity of systematisation of popular narratives and of elaboration of a classification. B. P. Hasdeu, Ion C. Chiţimia, Ovidiu Birlea, Lazăr Şăineanu realised a systematisation of fairy tales. This way, three major groups of fairy tales are distinguished: fantastical, novelistic, animal. During the post-war period the problem of elaborating a new catalogue of the Romanian popular fairy tales was at issue, which was achieved by Corneliu Bărbulescu in the '60s. But the Romanian popular prose has explored too little its internal resources, and, unfortunately, research in the field was drawn back by the lack of typological catalogues, general encyclopaedias or dictionaries of folkloric terms.*

Keywords: *fantastic fairy tale, novelistic fairy tale, animal fairy tale, international catalogue*

În proza populară, basmul este specia literară cel mai bine reprezentată. Termenul *basm*, derivat din slava veche *basnĭ* „născocire, scornire”, defineşte o specie a epicii populare şi culte (de regulă în proză), cu răspândire mondială, în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare (feţi-frumoşi, zâne, animale năzdrăvane etc.), aflate în luptă cu forţe nefaste ale naturii sau ale societăţii, simbolizate prin balauri, zmei, vrăjitoare, pe care ajung a le birui în cele din urmă.¹ Deşi termenul de basm are origine slavă, numai la români a evoluat spre sensul de naraţiune pluriepisodică, cu peripeţii miraculoase sau neobişnuite, la sârbi *basna* (*basma*) înseamnă descântec, iar la ruşi *basni* (*basnia*) reprezintă fabulă animală.² În limba română veche a circulat cu forme apropiate de slavă: *basn*, *basnu*, *basnă*, cu sensurile de *fabulă*, *basm*, *scornitură*.³

După George Călinescu, „basmul este o operă de creaţie literară, cu o geneză specială, o oglindire în orice caz a vieţii în moduri fabuloase, prin urmare supunerea lui la analiza critică este nu numai posibilă ci şi obligatorie, din ea decurgând atât adevăruri estetice cât şi informaţii de ordin structural folcloric.”⁴ Basmul trebuie delimitat de poveste (care este mai realistă), de legendă (care urmăreşte explicarea unor fenomene naturale sau istorice), de snoavă (scurtă naraţiune anecdotică). Basmul se mai caracterizează, în ansamblu, prin fabulaţie senină, fără mare tensiune şi adâncime (spre deosebire de cea monstruoasă, terifiantă, din unele povestiri superstiţioase), prin finalul nupţial sau glorificator al vitejiei şi al binelui. Tot George Călinescu consideră basmul „un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni ci şi anume fiinţe himerice, animale. Şi fabulele vorbesc de animale dar acestea sînt

¹ Mircea Angheliescu, *Dicţionar de termeni literari*, Editura Academiei, Bucureşti, 1976, p.49.

² Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc. Momente şi sinteze*, vol I, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 147.

³ Ion C. Chiţimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*. Bucureşti. Editura Minerva, 1971, p.23.

⁴ George Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, 1965, p.6.

simple măști pentru felurite tipuri de indivizi. Ființele neomenești din basm au psihologia și sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o narațiune lipsesc acești eroi himerici, n-avem de-a face cu un basm.”⁵Din punctul de vedere al lui Ovidiu Bârlea, comparativ cu celelalte specii ale epicului popular, „basmul poate fi definit ca o narațiune pluriepisodică, al cărei protagonist este omul (de obicei adolescent), ajutat de animale sau obiecte cu însușiri miraculoase, care izbuteste în cele din urmă să fie răsplătit în chip maxim, acțiunea fiind verosimilă pentru o mentalitate de tip arhaic.”⁶Ovidiu Bârlea consideră că basmul se află în opoziție cu povestea, care „denumea restul narațiunilor tradiționale (basn despre animale, legendă, snoavă).”⁷

Materia basmului este foarte bogată și nu putem discuta despre basm fără o clasificare a acestuia. Clasificarea și definirea literaturii populare românești a rămas o problemă deschisă, afirma Ion C.Chițimia.⁸Johann Georg Hahn este printre primii care face o astfel de clasificare la o culegere de basme grecești și albaneze. El folosește noțiunea de *Formel*(adică formă)pentru temă și motiv și împarte materialul cules în trei părți: *Familienformeln*, *Vermischte Formeln* și *Dualistische Formeln*(forme familiale; forme mixte, amestecate; forme duale). Fiecare clasă este subdivizată în tipuri și teme: tipul căsătoriei, tipul copiilor doriți, tipul frați-surori, pentru prima parte, în a doua parte întâlnim tipul Elenei, Gudrun, Josen, Turandot, iar cea de-a treia cu tipuri ca Odiseu, călătoria pe tărâmul celălalt.

Psihologul Wilhelm Wundt, în lucrarea *Psihologia popoarelor*, face următoarea clasificare: *basme-apologuri mitologice*, *basme pur fantastice*, *basme și apologuri biologice*, *apologuri pur animaliere*, *basme despre origine*, *basme și apologuri glumețe*, *apologuri morale*. Vladimir Propp consideră că această clasificare suscită obiecții, termenul *apolog*⁹fiind o categorie formală a cărei cercetare abia începe.¹⁰O clasificare de ordin psihologic realizează și Arthur Christensen. El împarte basmul în șase mari grupe după: *temperament*, *finețe*, *nebunie*, *eroare*, *destin*, *consecințe*, subordonându-le o serie de motive.

Clasificarea cea mai apreciată și adoptată de cele mai multe țări este cea realizată de școala finlandeză prin Anti Aarne. În 1910, renumitul folclorist finlandez întocmește un catalog general de teme și motive, *Verzeichnis der Märchentypen* și împarte proza folclorică în trei mari grupe: 1. Basme cu animale, 2. Basme propriu-zise și 3. Anecdote. Prima grupă, Basme cu animale este subdivizată în: a) Basme despre animalele pădurii, b) Basme despre animalele pădurii și ale casei, c) Basme despre oameni și animalele pădurii, d) Basme despre animalele domestice, e) Basme despre păsări, f) Basme despre pești. A doua grupă, Basme propriu-zise conține Basme fantastice, Basme legendare și Basme nuvelistice. Basmele fantastice sunt împărțite în: a) Basme cu un adversar supranatural, b) Basme cu soț (soție) supranatural sau fermecat, c) Basme cu o misiune, d) Basme cu obiect supranatural, e) Basme cu putere sau știință supranaturală, f) alte momente supranaturale. Basmele legendare conțin motive creștine și legende locale. Pe baza sistemului de catalogare tematică Aarne, s-a realizat mai târziu catalogarea basmelor și poveștilor diferitelor popoare europene, fiind un progres notabil al acestui sector din literatura populară.¹¹Catalogul Aarne este îmbunătățit în 1928de

⁵*Ibidem*, p.9.

⁶ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 149.

⁷*Ibidem*, p.146.

⁸ Ion C.Chițimia, *op. cit.*, p.16.

⁹*Apolog,apologuri*, s.n. Scurtă povestire (în versuri sau în proză) cu sens moralizator, prezentată în formă alegorică. Din fr.*apologue*, lat. *apologus*.

¹⁰V. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970, p.11.

¹¹ Cf. Ion C.Chițimia, *op.cit.*, p.19.

Stith Thompson¹² (*The types of the folktales*), iar a doua ediție va apărea în 1961. Având materialul catalogat și bogata experimentare a sistemului Aarne, Stith Thompson a dat în șase volume un indice general de literatură populară în proză: *Motif-Index of Folk-literature*, în 1932¹³, prima ediție și în 1955, pe cea de-a doua. Basmele-tip așa cum apar în clasificarea internațională Aarne-Thompson nu sunt modele sau arhetipuri. Ele sunt simple descrieri ale basmelor atestate. Basmele sunt grupate în șapte categorii: 1. Basme cu animale, 2. Basme cu zâne, 3. Basme religioase, 4. Basme realiste sau nuvele, 5. Basme cu căpcăuni, uriași sau diavolul, 6. Anecdote și glume, 7. Basme formale.

Necesitatea sistematizării narațiunilor populare și a elaborării unei clasificări, i-a preocupat și pe cercetătorii români. Un prim studiu de răsunset asupra basmului a dat Bogdan Petriceicu Hasdeu, în 1893, în *Etymologicum Magnum Romaniae*. El consideră basmul „cel mai bogat izvor de credințe sau noțiuni mitologice și de date lingvistice”.¹⁴ Hasdeu vorbește despre basm, poveste, deceu (legendă) și fabulă și face o distincție între basm și poveste, în funcție de care delimitează și alte categorii. În opinia sa, povestea este „orice fel de narațiune, fie legendă, fie snoavă, fie anecdotă[...], în care nu se întâmplă nimic miraculos sau supranatural”¹⁵, pe când basmul corespunde cu ceea ce francezii numesc *conte bleu*, iar nemții *Märchen*; „numai în basm supranaturalul constituie un element esențial”¹⁶. Hasdeu considera că unicul derivat al basmului ar fi „deceul”, tot un basm „menit a da soluțiunea unei probleme”¹⁷, care prin fond, prin mijloacele pe care le întrebuințează și prin elementul supranatural, face parte din basm. Hasdeu clasifică speciile folclorice, iar schema publicată de el în prefața colecției lui I. C. Fundescu, în 1867, cuprinde speciile grupate în trei genuri: poetic, aforistic și narativ. Genul narativ cuprinde și basmul. Sistemul de clasificare a speciilor folclorice este revizuit de Hasdeu în cursul universitar *Prelegeri de etnopsihologie* și le grupează după vârstă: Copilăria, Bărbăția și Bătrânețea. Basmul face parte din prima etapă: Copilăria. Dar se observă că astfel de clasificări pe criterii biologice sau calendaristice nu au putut fi acceptate, deoarece primează criteriul estetic.¹⁸

Un alt exeget, Ion C. Chițimia, a realizat o clarificare a noțiunilor de basm, poveste, legendă, fabulă și snoavă, în lucrarea sa *Folclorul românesc în perspectivă comparată* (1971). El opinează că basmuleste o poveste fantastică, neadevărată, cu o morfologie și structură stilistică, în timp ce povestea este o narațiune populară care nu se desprinde de realitatea vieții de ieri și de azi. Din punct de vedere stilistic basmul are o anumită „respirație și o haină de ceremonie, corespunzătoare conținutului.” În afara acestor două specii el distinge legendă o creație cu scop didactic, fabulă o narațiune alegorică și snoavă o scurtă narațiune cu scop glumeț sau satiric.¹⁹

O altă delimitare, bazată pe un repertoriu autentic de narațiuni populare și pe cunoașterea directă a realității folclorice a fost propusă de Ovidiu Bîrlea, în *Antologie de proză populară epică*. Folcloristul face distincție între două categorii de narațiuni:

¹² Stith Thompson, *The types of the folktales: Anti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki, 1928.

¹³ Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales*, Helsinki, 1932.

¹⁴ B.P. Hasdeu, *Basm*, în *Etymologicum Magnum Romaniae* (pagini alese), vol II, Editura Minerva, București, 1970, p.337.

¹⁵ *Ibidem*, p.342-343.

¹⁶ *Ibidem*, p. 343.

¹⁷ *Ibidem*, p.390.

¹⁸ Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică română, București, 1974, p. 178.

¹⁹ Ion C. Chițimia, *op. cit.*, p.22-31.

legendacare este „veridică și pretinde ascultătorilor încredere absolută în relatările ei” și *basmul despre animale, basmul fantastic și snoava* care „sunt verosimile, adică s-au putut întâmpla cândva în trecut.” *Legenda* are o funcție didactică, e mai puțin poetică decât celelalte specii, deoarece primează intenția științifică. *Povestirea* eo relatare a faptelor din viața contemporană, la care povestitorii au fost martori, la fel ca legenda, „relatează adevărul și cere a fi crezută fără șovăire.” *Basmul despre animale* este o „narațiune cu caracter glumeț sau satiric în care personajele sunt animale” și uneori poate să apară și omul, dar cu rol secundar. *Basmul despre animale* se deosebește de *fabulă*, deoarece nu prezintă analogii conștiente. Cercetătorii au considerat *basmul despre animale* mai vechi decât *basmul propriu-zis*, dar posterior *legendei*. Repertoriul nostru de basme despre animale este destul de modest, în comparație cu cel al popoarelor din nordul Europei sau al celor africane și asiatic. Acesta cuprinde vreo 250 de tipuri, dar este de remarcat faptul că „peste jumătate din acestea nu se întâlnesc în catalogul Aarne-Thompson din ultima ediție” și s-ar părea că ne aparțin, ar fi specific românești. *Snoava* este înrudită cu *basmul despre animale*, tematica, personajele și conflictul sunt scoase din realitatea cotidiană. *Basmul propriu-zis* este specia cea mai complexă a narațiunilor în proză și cuprinde *basmul fantastic* și *basmul nuvelistic*. *Basmul propriu-zis* „e o narațiune lungă, pluriepisodică și verosimilă pentru o anumită mentalitate”, eroii principali sunt remarcabili prin faptele lor, fiind răsplătiți la sfârșit. *Basmul fantastic* oglindește punctul de vedere străvechi al popoarelor și un principiu de etică elementară, acela că binele învinge răul. *Basmul* îmbină realul cu fantasticul, se completează unul pe celălalt. Amestecul dintre real și fantastic se petrece într-un mod familiar, firesc. *Basmul nuvelistic* e o relatare verosimilă a unor întâmplări destul de complicate, în care personajele acționează ajutate doar de puterile omenești, fără intervenții supranaturale. Repertoriul nostru de basme nuvelistice nu este prea vast, cuprinzând peste o sută de tipuri, iar mai bine de jumătate dintre ele nu sunt atestate în catalogul internațional Aarne-Thompson. Cercetările în domeniu au arătat că *basmul nuvelistic* este o specie încă vie, datorită specificului realist, corespunde unei mentalități mai evolute care gustă narațiunile verosimile.²⁰

Categoriile cel mai bine reprezentate în cultura europeană și românească, ca repertoriu tematic și circulație sunt basmele și legendele. *Basmul fantastic* s-a constituit ca gen într-o cultură mai evoluată și a preluat anumite valori ale culturilor primitive. Lumea basmului fantastic este dominată de fantastic, dar are perspectiva realului, e un univers alcătuit din protagoniști specifici, care au „psihologia și sociologia lor misterioasă.”²¹ Nu există basme în care elementele fantastice să apară izolat, ele depind întotdeauna de eroi. Lumea basmului este opusă realității cotidiene, prin atmosfera ei interioară, prin esența ei.²² *Basmul nuvelistic* înglobează istorisiri pluriepisodice, cu elemente fabuloase, eroii, în schimb nu mai sunt feciori și fete de împărat, ci țărani simpli, muncitori, meseriași. Temele basmelor dezvoltă tablouri de viață, la baza cărora stă antiteza bogați-săraci. *Basmul despre animale* are caracter umoristic, unele basme conțin elemente fabuloase, în care animalele sălbatice devin eroii principali. Imaginea animalului e alegorică, vizează direct omul viclean, lacom. Basmele despre animale se disting prin stilul patetic și concis.²³ Pavel Ruxăndoiu afirmă că „nota specifică

²⁰ Ovidiu Bârlea, *Antologie de proză populară epică*, vol I, Editura Pentru Literatură, București, 1966 pp.29-73.

²¹ George Călinescu, *op. cit.*, p.9

²² Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura Grai și suflet- Cultura națională, București, 2001, p. 414.

²³ Gheorghe Vrabie, *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986, pp.94-103.

povestirilor despre animale, în spațiul cultural românesc, e dată în primul rând de ineditul umor popular, de spontaneitatea expresiei și voiciunea dialogului.”²⁴

În 1889, Academia Română anunța un concurs pentru cel mai bun studiu asupra basmelor române, lucrare care impunea, implicit și o clasificare. Concursul este câștigat de monografia lui Lazăr Șăineanu *Basmele române în comparațiune cu legendele clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice* (1895). Șăineanu realizează o clasificare complexă mitologică, legendară, psihologică, grupează basmele în secțiuni, cicluri, tipuri și subtipuri. Cele cinci sute de basme culese și în majoritatea lor publicate, din toate provinciile istorice ale țării, sunt dispuse în patru secțiuni.

Secțiunea întâia : *Povești mitico-fantastice* (165-356) cu Ciclul păsărilor sau om-animal (Tipul Amor și Psyche, Tipul Melusina, Tipul Neraida), apoi Ciclul femeie-plantă (Tipul Daphne, Tipul Cele 3 năramze), Ciclul interzicerilor (Tipul Locurilor oprite, Tipul Camerei oprite), Ciclul juruințelor (Tipul Iephta, Tipul Zânelor promise), Ciclul metamorfozelor (Tipul Iason, Tipul Copiii de aur), Ciclul descinderilor infernale (Tipul Teseu, tipul Hesperidele, Tipul Deceurilor), Ciclul ascensiunilor aeriene (Tipul Arborele ceresc, Tipul Animale-cumnati), Ciclul expunerilor (Tipul Andromeda, tipul Danae), Ciclul isprăvilor eroice (Tipul Apa vie și apa moartă, tipul Ileana Cosânzeana), Ciclul fecioarei razboinice.

Secțiunea a doua : *Povești etico-mitice (psihologice)* (357-546), cu următoarele cicluri :

Ciclul celor trei frați (Tipul Fraților perfizi, Tipul Tovarășilor năzdrăvani), Ciclul celor doi frați (Tipul Dioscurilor, Tipul Cei doi frați de cruce), Ciclul animalelor recunoscătoare, Ciclul femeiei perfide (Tipul Scylla, Tipul Dalila), Ciclul incestului (Tipul Peau-d’Ane, Tipul Fetei cu mâinile tăiate), Ciclul mamei vitrege (Tipul Holle, Tipul Cenușereasa, Tipul Phryxos, Tipul Rodia), Ciclul pețirilor (Tipul Edip, Tipul Enomaos), Ciclul fatalității (Tipul Moira, Tipul Nemesis), Ciclul uriașilor și piticilor, Ciclul omului viteaz (Tipul Orion, Tipul Hercule – Păcală)

Secțiunea a treia : *Povești religioase (legende)* (547-589) cu ciclurile : Dumnezeu (Tipul Dorințelor, Tipul Talismanelor), Necuratul, Moartea (Moartea ca cumătră, Călătoria Morței).

Secțiunea a patra : *Povești glumețe (snoave)* (590-610) care cuprinde Ciclul fetei istețe, Ciclul lui Păcală. În această categorie, Lazăr Șăineanu adaugă „Fabula animală.” (611-616)²⁵

Clasificarea lui Lazăr Șăineanu este considerată „cea mai temeinică din secolul trecut”²⁶, fiind mai apropiată de realitățile fabuloase. „Monografia lui Șăineanu s-a impus, în mod obiectiv, ca un instrument de lucru de prim rang,”²⁷ e de părere Viorica Nișcov. Ovidiu Bârlea consideră că Șăineanu „face o incursiune în literatura antică, apoi în colecțiile folclorice ale popoarelor învecinate și ale celor romanice, citând pe larg variantele similare.”²⁸ În schimb, clasificarea nu a fost lipsită de critici. Ion C. Chițimia afirmă că delimitarea speciilor epicii populare nu este convingătoare, datorită inconsecvenței terminologice. Șăineanu discută despre termenii *basm*, *legendă*, *snoavă*, dar rezumă

²⁴ Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p.437.

²⁵ Lazăr Șăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, București, 1978, pp.763-769.

²⁶ Gheorghe Vrabie, *op.cit.*, p.29.

²⁷ Viorica Nișcov, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc*, Editura Humanitas, București, 1996, p.65.

²⁸ Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică română, București, 1974, p.319.

clasificarea la *povești mitico-fantastice, etico-mitice, religioase și glumțe*, atribuind termenului basm o sferă mult mai mică decât celui de poveste.²⁹

În spiritul cercetărilor și al clasificărilor basmelor, Adolf Scullerus a elaborat în 1928, întâia tipologie a poveștilor românești, în sistemul preconizat de Aarne și colaboratori. Catalogarea basmelor românești a integrat o importantă cantitate de proză populară culeasă și publicată la data apariției monografiei lui Șăineanu. Dacă monografia lui Șăineanu e o primă încercare de „partiție rațională a fondului de basme românești”, lucrarea lui Schullerus este prima încercare de catalogare a speciilor, extinzând aria informației, incluzând și basmul animalier, legenda, snoava.³⁰

În perioada postbelică s-a pus problema elaborării unui nou catalog al basmului popular românesc. Corneliu Bărbulescu a realizat acest lucru în anii '60, sintetizând experiența clasificărilor anterioare. Actualul catalog se află din păcate încă în manuscris.

În istoria cercetărilor asupra basmului s-a putut observa o creștere progresivă în acest domeniu. În ultimele decenii, deși au fost abordate o serie de domenii noi, nu s-a renunțat la nimic din ce era bun în experiența înaintașilor. Totuși bilanțul general nu poate fi mulțumitor, deoarece proza populară românească deține resurse interne prea puțin exploatare. Cercetarea în domeniu se lovește de lipsa instrumentelor de lucru, cum ar fi bibliografiile generale și speciale (primul și unicul volum din *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc* se oprește la 1891), cataloagele tipologice, enciclopedii generale, dicționare de termeni folclorici. De observat este și faptul că proza populară românească este prea puțin cunoscută în străinătate, iar o informare consistentă pe plan internațional asupra cercetărilor prozei populare românești rămîne o problemă deschisă.³¹

BIBLIOGRAPHY:

- Anghelescu, Mircea, *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976
- Bârlea, Ovidiu, *Folclorul românesc. Momente și sinteze*, vol I, Editura Minerva, București, 1981
- Bârlea, Ovidiu, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică română, București, 1974, p. 178
- Bârlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, vol I, Editura Pentru Literatură, București, 1966
- Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura Pentru Literatură, 1965
- Chițimia, Ion C., *Folclorul românesc în perspectivă comparată*. București. Editura Minerva, 1971
- Hasdeu, Petriceicu, Bogdan, *Basm*, în *Etymologycum Magnum Romaniae* (pagini alese), vol II, Editura Minerva, București, 1970
- Nișcov, Viorica, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc*, Editura Humanitas, București, 1996
- Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970
- Ruxăndoiu, Pavel, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura Grai și suflet- Cultura națională, București, 2001

²⁹ Ion C. Chițimia, *op.cit.*, p.23.

³⁰ Viorica Nișcov, *op.cit.*, p.67.

³¹ Viorica Nișcov, *op.cit.*, p.70.

Șăineanu, Lazăr, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, București, 1978

Vrabie, Gheorghe, *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986

"ȘTAFETA" – FROM THE PERSPECTIVE OF THE THEORY OF READING

Dorina Nela Trifu, PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The purpose of my study is to make an analysis of the novel „Ștafeta” by Rodica Ojog-Brașoveanu from the perspective of the theory of reading. It follows a modern treatment of the theory of reading. The research is a classification of different types of texts, of different types of detective-literature lecturer („real lecturer”/„virtual lecturer”) and of the necessary competences of such a reader („communicative competence”, „reading competence”, „literary competence”, and „cultural competence”). It aims to prove the important role of captatio benevolentiae which the leitmotiv „baton” has on coagulating the captivating subject. The lost cassette-player, moving from one individual to another, from one family to another, being the binder among different narrative levels unrelated until now, becomes metaphorically a relay of death. The virtual reader is the one who demonstrates textual comprehension and is able to negotiate the meanings of the text, to re-encode or approximate them. This paper highlights some of the concepts of the theory of reading, formulated by Paul Cornea in the book „Introduction to the Theory of Reading”, using examples taken from the novel „Ștafeta”.

Keywords: relay, reading theory, virtual reader, detective literature, novel

Studiul meu face o analiză a romanului „Ștafeta” de Rodica Ojog- Brașoveanu din perspectiva teoriei lecturii. Lucrarea evidențiază câteva din conceptele de teorie a lecturii formulate de Paul Cornea în cartea „Introducere în teoria lecturii”, cu exemple din romanul polițist „Ștafeta”.

Abordarea pragmatică presupune un acord comunicativ, deoarece „ (...) a face literatură înseamnă a participa la un «joc» și a-i asuma regulile. (...) Textele literare nu denotă, ci *par* să denoteze, au caracterul unei judecăți asertive, dar fără funcție comunicativă.”¹ Romanul „Ștafeta” (1981), publicat ulterior cu alt titlu „O bombă pentru Revelion” (2009) are același tipar narativ al romanelor polițiste cu succes la public: plasarea finalului în incipit.

Anunțul tragic din incipit: „A explodat o bombă” este enunțul care anunță retrospectiv tema și tipul de roman: *policier cu suspans*. Cititorul își va pune imediat întrebările: Cine a pus bomba? De ce? Acțiunea rememorată se desfășoară în douăzeci și patru de ore, din ultima zi a anului, începând cu ora 19, până în prima zi a anului următor, ora 7. Trecerea de la producerea catastrofei la rememorarea detaliată a evenimentelor se face în fraza: „Catastrofa – ancheta avea s-o stabilească ulterior debutase cu un apel telefonic”².

Relatarea comică, la fel ca și replicile personajelor, fac din această operă un *roman cu umor*. „Cititorul rafinat” ca să uzăm de o formulă folosită de Paul Cornea operează în romanul polițist nu numai o lectură „estetică”, ci și logica acțiunii, mimarea realului. „Lectorul are, înainte de toate, sarcina de a *înțelege*, de a afla ce vor să *spună* semnificații, ceea ce se traduce prin decodificarea semnelor și interpretarea lor”.³ Procesul comprehensiunii depinde de „capacitatea sa lectorală”⁴. Suspansul, ceea ce îl face pe lectorul real, ca și pe cel virtual să

¹Paul Cornea, *Introducere în TEORIA LECTURII*, Iași, Polirom, 1998, p. 53

²Rodica Ojog-Brașoveanu, *Ștafeta*, București, Albatros, 1981, p. 5

³Paul Cornea, *op.cit.*, p.58

⁴*ibidem*

aștepte cu sufletul la gură desfășurarea evenimentelor poate fi urmărit gradat, într-un ritm ascendent, de tipul climaxului.

Motivul adulterului ilustrat de Andrei Gogan și Corina Manea amplifică suspansul. Dezvăluirea secretului prin care a sustras o sumă considerabilă din magazinul pe care îl patrona și nervozitatea lui Gogan ca și interogațiile retorice de genul „– Auzi, care mișcare?!” mențin trează atenția. Descoperim ticăloșenia antieroului Andrei Gogan, cititorul gândind în același fel ca și amanta sa: „«Ce puțin îl cunosc!» își spuse înfiorată.”⁵ Planul de acțiune al patronului de la Artex pentru a scăpa de delapidare este în același timp periculos, illogic și jignitor pentru amantă, care devine ironică și cinică. Refuzul ei categoric „– Nu. Bate la alte uși, Andrei! N-am să accept niciodată, auzi? Niciodată!”⁶ centrează interesul asupra persoanei care va plasa bomba atomică. Paradoxal, plasarea bombei chiar de cea care se jura că nu va acționa în acest sens, firea ei ezitantă este un punct de cotitură în lectură pentru cititorul care gustă surpriza. Corina, amanta a cinci bărbați căsătoriți în trecut, gustă șantajul din partea ultimului, Andrei Gogan, care o amenință că altfel o va trage după el într-un fel de barcă pe cale de a se scufunda. Acesta apelează la toate armele posibile pentru a o determina să acționeze rapid, cea mai puternică fiind amenințarea cu închisoarea pentru „complicitate la delapidare” sau „furt din avutul obștesc”⁷. Planul lui Andrei dă greș, fapt ce ne menține trează atenția. Corina Manea încremenește, văzând că Ionel Florea a luat cu el casetofonul, care ar fi trebuit să explodeze în interiorul magazinului. Încremenește în același timp și instanța extratextuală, cititorul, curios de ce se va întâmpla cu bomba. Acțiunea avansează pe un teren nebănuț de personaje, nici de cititor, ci doar de naratorul omniscient. Posibila explozie devine laitmotiv, acțiunea centrându-se asupra recuperării casetofonului primejdios. Cum de acționează dorința de a o sugruma pe aceea care vrea să denunțe cazul din cauza remușcării? Alt punct de cotitură neașteptat este modul în care casetofonul este însușit la intervale înfime de oameni diferiți, element care fragmentează firul epic și conduce lectorul pe un teren nebănuț. În romanul polițist *totul e surpriza*, cum mărturisește unul dintre personajele scriitoarei cu referire la logodna în ascuns.

Secvențe retrospective, care amână explozia, sunt: împrietenirea lui Gogan cu amanta, Corina, căsnicia Lucreția – Andrei Gogan, tinerețea Florencei. Derularea firului epic central, care prezintă ce se întâmplă cu casetofonul- bombă, este întrerupt sau încetinit de alte planuri secunde comice, cum ar fi opiniile diferite ale soților Dăneț în privința educației, unele obiceiuri familiale, pe care colonelul le consideră nepotrivite, discuția despre haine neadecvate dintre colonelul Olimpiu Dăneț și tânărul locotenent Marin Moșoianu, discuția călătorilor cu taximetrista Persida Ionescu, băietană vioaie, incursiunile în trecutul personajelor, logodna *secretă* Ionel Florea- Emilia din noaptea de Revelion, portrete de personaje, descrieri de interioare în cadrul anchetei, distracția de Revelion în cluburi. Alte evenimente retrospective sunt din trecutul Florencei: rememorarea căsătoriei din interes a lui Florence, libertinismul acesteia, care, la o petrecere se scaldă la modul propriu într-o cadă de șampanie, pasiunea îndelungată cu colonelul Demetru, amantul secret timp de douăzeci și nouă de ani până în clipa morții lui. De asemenea, mai spre final, admirând un manechin gol dintr-o vitrină, locotenentul își aduce aminte de un film italian vizionat în copilărie.

Lectorul este în așteptare permanentă, iar digresiunile vin să completeze imaginea de ansamblu și sunt captivante pentru că sunt scene comice, cu un limbaj comic, răspunsuri neașteptate, în antiteză cu imaginea tragică de fundal în care toți actorii sunt amenințați de o

⁵ Rodica Ojog-Brașoveanu, *op.cit.*, p.15

⁶*idem*, p.17

⁷*idem*, p.17

potențială explozie. Judecând la rece, în text se povestesc vrute și nevrute, în orice moment fiind posibil evenimentul iminent – explozia. Oricine citește romanul va trăi de mai multe ori tensiunea generată de posibila explozie în enunțuri de genul: „Oamenii priveau cu invidie silueta lui Ionel Florea. O explozie puternică îl făcu să tresară.”⁸ . Fie Ionel se consideră un norocos că are un nou casetofon, pe care vrea să-l probeze cu iubita, a altă situație tensionată pentru lectorul vigilent.

Ancheta ia forma degvizării, locotenentul Azimioară, travestit în fratele lui Ionel Florea, stoarce informații de la Lucreția, soția plictisitoare a lui Gogan. Poliția urmărește două cazuri: prinderea lui Gogan și dezamorsarea bombei.

Tocmai când Dăneț și Moșianu se gândeau că au rezolvat situația, ajungând la locuința celui care avea asupra lui *ștafeta morții*, Ionel declară că a uitat obiectul cu pricina în taxi. De aici lucrurile sunt tot mai complicate. Mai mult decât atât, indispoziția lui Ionel Florea chiar în momentul logodnei lui este dată de aflarea unei fapte imbecile – plasarea bombei în casetofon- de către șeful său. Poliția face o percheziție *in absentia* familiei Miga tot în vederea găsirii aceluiași casetofon, motiv de a prezenta psihologia interiorului în cazul unei anchete, modalitate prin care se identifică personalitatea cuiva. De exemplu, pe doamna Miga interiorul casei o arată ca fiind o persoană cochetă, indiferentă și dezordonată. Lucrurile personale demonstrează că indivizii se înscriu în categoria avarilor. Paznicul de la muzeul din apropiere întreabă soferița ce caută poliția în acea casă, iar răspunsul „- O bombă!” este uluitor. Negăsind nimic, agenții concluzionează că soții au luat cu ei la Revelion și casetofonul. Motivația, cred ei, ar fi ascunderea lui foarte bine, pentru a face față percheziției. Cititorul este avertizat în acest moment că poliția gândește logic, dar nu real. Naratorul face pe cititor complice la acțiune prin faptul că i-a dezvăluit motivația reală: soții Miga au luat cu ei casetofonul pentru a-l face cadou fiului lor, Alexandru. Cititorul trăiește suspansul de câte ori vine vorba de casetofon. Fie că naratorul notează că Alexandru a introdus caseta, fie că ștafeta morții ajunge în familia Brănescu, deoarece Alexandru a pierdut casetofonul la poker. Numai că soții Brănescu rătăcesc drumul și nu își pot aminti unde au parcat mașina, unde –firește- se afla și casetofonul. Miliția anunță prin stația radio că s-a furat autoturismul Fiat 1500 roșu, apoi vine știrea senzațională că înăuntru se află o bombă.

Casetofonul este motivul care leagă firele narrative. Un grup de liceeni, Răzvan, Florin, Cati și Oana, fac un accident cu mașina furată. Răzvan și familia rămân îngroziți când află că înăuntru casetofonului se afla o bombă. Casetofonul ajunge în casa lui Florin Georgescu, băiatul dezamăgit de viața austeră, care îl sustrage din mașină pe furiș și tot pe furiș îl pune în casă. Casetofonul e unicul obiect valoros al lui Florin, deci se hotărăște să-l ascundă. Ciudat, gândul la casetofon îl face să plângă, deși altădată s-ar fi bucurat enorm pentru un asemenea obiect. Doru, frate cu Florin, ia cu el în excursie casetofonul în ascuns, convins fiind că Florin nu i l-ar împrumuta. Laitmotivul este exprimat de multe ori într-un enunț formulat de agentul de poliție de genul: „În casetofon se află o bombă care poate exploda din secundă în secundă.”⁹

De fiecare dată un incident nedorit de personaje amână apăsarea butonului criminal. De exemplu, atunci când aviatorul vrea să dea drumul muzicii, tatăl său se lovește la genunchi, deci dorința inițială este momentan suprimată în favoarea îngrijirilor medicale ale domnului Miga. Cititorul oscilează permanent între suspans și incertitudine, trăind stări contradictorii care se succed, de la nervozitate la calm, de la tensiune la liniște sufletească, de la agitație la relaxare spontană și momentană. Stările acestea sunt dictate de fluxul epic

⁸Rodica Ojog-Brașoveanu , *op.cit.*, p.47

⁹Rodica Ojog-Brașoveanu, *op.cit.*, p.220

tensionat când se anunță pornirea casetofonului, care ar produce o catastrofă și relaxat, când se amână tragicul eveniment. Detensionarea se produce brusc și prin transferul rapid de la registrul tragic la cel comic, cum ar fi detaliul că Florence gândește că soțul ei se ospătează de Revelion numai pentru a face ziua următoare economie în frigider. La jocul de cărți, profesoara Cici vrea să pună muzică.

În text, casetofonul ar fi pentru personajele inocente, care doresc să-l pornească, un motiv de relaxare, iar pentru lector – o pricină de tensiune, în timp ce naratorul își avertizează cititorul model de pericolul iminent. Comică este și scena în care soții Miga, reveniți după Revelion de la petrecere în propria locuință, trebuie să se legitimeze în fața poliției. „Spre a produce un text literar ori spre a-l recepta, atât autorul, cât și receptorul își scindează personalitatea, asumându-și «roluri» fictive, a căror trăsătură principală e că n-au nimic comun cu existența diurnă, că se definesc prin normele liber consimțite ale participării la o activitate imaginară.”¹⁰

Când se credea că bomba va ucide doi oameni nevinovați, situația amenințătoare se deplasează asupra altora care nu au nicio legătură cu magazinul Artex sau cu Gogan. În cazul lecturii polițiste există un număr mare de variabile, încât trebuie luați în calcul și parametrii social, psihanalitic, axiologic, psihologic.

Lectorul virtual, înzestrat cu „competența literară”¹¹ și „competența culturală”¹² are „capacitatea de a inventa sensuri complementare, de a stabili legături și de a produce inferențe”¹³. El stochează în memorie diferite modele, scheme, opțiuni, argumente, căutând piste de semnificație pentru construcția sensului. „Superstructurile schematice au caracterul de organizări secvențiale tipizate: performanța primului termen îi anunță pe următorii, astfel încât lectura se desfășoară ca o umplere a «căsuțelor goale»”.¹⁴

În acest gen de literatură, cititorul *construiește* sensul până la un punct culminant, prin mai multe ipoteze în lanț, pentru ca în finalul textului să îl *descopere* și să verifice logica sa față de cea auctorială sau a agentului de poliție. Cititorul citește rândurile și dincolo de rânduri. „Lectura ca dialog”¹⁵ presupune ca naratorul să selecteze, să decodifice și să recodifice sensul textului, să îl interpreteze, argumentând logic acțiunea. Cititorul poate fi în unele cazuri dezamăgit că s-a aventurat în atribuirea de semnificații greșite, gustând, paradoxal, și surpriza. Finalul dialogului autor virtual – lector virtual oferă motivația din partea primului la solocitanta întrebare *de ce?* a partenerului extratextual pe parcursul lecturii model.

În planul central, dominat de amenințarea cu moartea din cauza unei bombe se succed personaje din medii diferite ale capitalei. Ele nu sunt conștiente de pericol, despre care află de-abia după ce îl depășesc. Este cazul taximetristei, apoi a soților Șerbănică Miga și Florence. Pentru salvarea primeia, ceilalți taximetriști anunțați prin radio încearcă s-o avertizeze. Locotenentul Azimioară reperează din elicopter Dacia veche a Persidei, reușesc s-o oprească, pentru ca să afle că obiectul căutat a intrat în posesia a doi bătrâni.

Fiecare din posesorii temporari ai casetofonului îl consideră obiectul norocos, când de fapt el reprezintă o ștafetă a morții. Soțul e de părere să ducă aparatul fiului lor, Alexandru. Sandy e încântat de casetofon și dorește să-l pornească. Îl lasă un timp și se repede la băutură.

¹⁰Rodica Ojog-Brașoveanu, *op.cit.*, p.220

¹¹Paul Cornea, *op.cit.*, p.87

¹²*idem*, p.89

¹³*idem*, p.88

¹⁴*idem*, p.160

¹⁵Paul Cornea, *op.cit.*, *op.cit.*, p.111

Vrea apoi să pună caseta cu Elvis, dar e întrerupt de un apel telefonic. Revelionul nu e un eveniment fericit pentru familia Șerbănescu și invitați. Florence, soacra, leșinată de foame și enervată de noră și de poveștile cotidiene ale invitaților, își reproșează de ce nu a rămas acasă. Opiniile despre dans sunt împărțite: pentru Manuela nu are sens să transpire lângă un bărbat care nu ar fi soțul ei, în timp ce doamna Miga este frivolă. Opinia Manuelei e ridicolă pentru soacră și demnă de admirație pentru socru. Alexandru iubește dansul, care îl destinde, inconștient de catastrofa ce s-ar produce dacă ar porni casetofonul-cadou: „Alexandru, dansator pasionat, tăcea și înghițea. Acum, aștepta cu ochii la casetofon un singur cuvânt din partea nevastă-si. Manuela zâmbi condescendent.”¹⁶

În țăsătura narativă, se revine frecvent la motivul casetofonului, cititorul trăind fiecare eveniment cu tensiune, laitmotivul având rol de anticipație a evenimentului tragic: „- Adu șampania, Alex, și pe urmă să dai drumul la casetofon.”¹⁷. Suspansul e trăit de cititor cu siguranță și când Doru vrea să dea drumul la casetofon după ce termină colegii de cântat.

În planul anchetei, pentru lector, la fel ca și pentru agenții de poliție orice detaliu despre Gogan are relevanță, chiar incursiunea în trecutul personajului evidențiază firea ursuză a personajului, motiv pentru care stabilea cu greu o relație de amicitie. Vărul Vintilescu, cel care scurtă vreme îl ascunde în noaptea de Revelion, nu poate înțelege cum s-a lăsat mințit de Gogan, cum de i-a acordat toată încrederea, celui care fuge în secret cu mașina sa. Personaj negativ, nu reușește s-o sugrume pe amantă, iar planul de a dezerta eșuează și va trebui, ca în orice roman polițist să plătească pentru faptele sale abominabile.

„Însă opțiunea pentru o soluție sau alta, deși sugerată de text, e decisă de lector (interpretant)”¹⁸, dar numai până aproape de deznodământ. Discursul e ininteligibil, neclar, neordonat, confuz pe parcursul lecturii, deși lectorul trăiește iluzia non-ambiguității, a comprehensiunii lectorale. Discursul captează și înfricoșază prin lipsa momentană de răspuns. Finalul stabilește ordinea definitivă a evenimentelor, impresionant fiind momentul când colonelul Olimpiu Dăneț își dă viața pentru a salva alte patruzeci de vieți. Casetofonul explodează chiar în brațele sale. Epilogul este secvența cea mai captivantă, deoarece motivează evoluția personajelor după un asemenea eveniment tragic. Ionel Florea este fericit alături de Emilia, devenită soție. Coralia Gogan este obsedată de trilul telefonului. Florence este tot crispată de comportamentul nerafinat al lui Șerbănică Miga. Corina Manea rămâne aceeași persoană libertină, gata să zâmbească domnilor eleganți ce se interpun în calea sa. Doru Georgescu preia treburile casnice în locul fratelui său, Florin. Cecilia e invitată de Manuela să joace poker. Pentru Oana, revelionul cu bombă a rămas memorabil, în timp ce Cati nu-și încarcă memoria cu un asemenea incident insignifiant. Lucica Petcu îi trimite cele necesare lui Răzvan, tot în ascuns. Doamna Dăneț rămâne marcată de moartea soțului. Locotenentul Moșoianu își imaginea ca și înainte o zână blondă, gândind reverențios în același timp la adresa defunctului Dăneț. Pe scurt, viața personajelor reintră în normalitate.

„În ultimă instanță, lectura e un mod de a fi cu ceilalți, un «rendez-vous», un apel captat din nenumăratele care brăzdează eterul, o voință de empatie, de smulgere din egocentrism și insularitate.”¹⁹

Concluzionând, în lucrarea de față am încercat o tratare modernă a textului din perspectiva teoriei lecturii. După o clasificare a tipului de text, a tipurilor de lector cerut de literatura polițistă („lector real” / „lector virtual”), un rol important îl au competențele

¹⁶Rodica Ojog-Brașoveanu, *op.cit.*, p.139

¹⁷*idem*, p.144

¹⁸Paul Cornea, *op.cit.*, p.67

¹⁹*idem*, p. 113

lectorului („competența comunicativă”, „competența lectorală”, „competența literară”, „competența culturală”). Consider că laitmotivul „ștafeta” îndeplinește funcția de *captatio benevolentiae* asupra închegării captivante a subiectului. Casetofonul pierdut și care circulă de la un individ la altul, de la o familie la alta, fiind liantul unor planuri narative fără nicio legătură până atunci, devine metaforic o ștafetă a morții. Lectorul virtual este cel care dă dovadă de comprehensiune textuală și este capabil să negocieze sensurile textului, să le re-codifice sau să le aproximeze.

BIBLIOGRAPHY:

- Apolzan, Mioara 1979, *Casa ficțiunii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Balotă, Nicolae, 1997, *Romanul românesc în secolul XX*, Editura Viitorul românesc.
- Barthes Roland, 2006, *Plăcerea textului*, Editura Cartier.
- Cornea, Paul 1988, *Introducere în TEORIA LECTURII*, Iași, Polirom.
- Eco, Umberto 1991, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, București, Editura Univers.
- Goethe, *Despre literatură și artă*, editura de stat pentru literatură și artă.
- Gyurcsik, Margareta 1991, *A povesti, a reflecta*, Timișoara, Editura Facla.
- Ibrăileanu, Garabet 1968, *Studii literare*, Editura Tineretului.
- Henryk Markiewicz, *Conceptele științei literaturii*, 1988, București, Editura Univers.
- Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Ed. Paralela 45.
- Ojog-Brașoveanu, Rodica, 1981, *Ștafeta*, București, Editura Albatros.
- ****POETICA ROMANULUI ROMÂNESC, Antologie, note și repere bibliografice de Mircea Regneală* 1987, București, Editura Eminescu.
- Popovici, Vasile 1988, *eu, personajul*, Editura Cartea Românească.
- ****ROMANUL ROMÂNESC CONTEMPORAN, Studiu introductiv, note, culegerea textelor de Ion Vlad* 1974, București, Editura Eminescu.
- Simenon, Georges 2005, *Cine a ucis-o pe Cécile?*, Polirom.
- Vartic, Mariana 1983, *Anton Holban și personajul ca actor*, București, Editura Eminescu.
- Vianu, Tudor 1968, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură.

THE DIARY OF THE POST-MODERN WRITER. MASKS AND MULTIPLE IDENTITIES

Silvia-Maria Comanac (Munteanu), PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This article aims to reveal the ludical and ironical strategies of a post-modern writer – Mircea Cărtărescu, who has built an unusual narrative identity, using different masks and creating some complexes. The diary functions as a mirror in which we can observe the Others or the same One, wearing a new mask. Experiencing his own crisis of getting out of literature, the writer develops, totally conscious, a series of complexes, used as a magical formula of defence and camouflage the true person and / or other creative personalities. Placing under scrutiny, with finesse and method, every act, thought, deed, the writer denounces a perpetual state of conflict, emotions and intellect level, causing dissatisfaction. Superego, an auditor visible in the pages of the Journal, conscientiously fulfills its function of introspection, discovering outdated moral values and inability to adapt to the reality. The ambiguity between the writer and the narrator is constantly amplified, so that the reader may hardly distinguish the real identity.

Keywords: complexes, diary, identity, mask, Superego

Asumându-și riscul de fi *devorat* de exegeți, Mircea Cărtărescu-diaristul a publicat până în prezent aproximativ 1521 de pagini de jurnal, care reprezintă (de fapt) o selecție riguroasă a notațiilor ritmice ale scriitorului. Fragmentarismul discursului diaristic nu constituie un impediment în receptarea unui univers aflat la granița dintre ficțiune și non-ficțiune, un univers în care autorul viețuiește, scrie, visează și halucinează, citește, trăiește, se lamentează, resimte cu intensitate maximă bucuriile și tristețile vieții unui om dublat în permanență de creator.

Aparenta suprapunere a eului biografic cu Eul profund derutează lectorul inocent, mai ales că un jurnal ar trebui să respecte clauza sincerității. Să nu uităm de avertismentul lui Eugen Simion, care afirma în deplină cunoștință de cauză faptul că „O sinceritate absolută nu există”¹. Din această perspectivă, se produce o dedublare a glasurilor, marcată prin apelul la persoana a III-a, existența unui Celălalt care comunică trăiri exterioare sieși, asemenea unui spectator. Astfel, cititorul unui jurnal este prins în plasa măștilor a(u)ctoriale, confecționate de jocul scriiturii confesive. Diarismul impune disocierea mai multor euri, discret camuflate de (auto)ironia și precizia scripturală a lui Mircea Cărtărescu, imbricate și intercalate într-o voce unică: eul profund, eul biografic/ social și eul ficțional. Cele trei euri par a fi subordonate Supraeului, instanța severă care-i dictează și-i ghidează fiecare acțiune spre atingerea Totului. Devenit personaj în paginile *Jurnalului*, scriitorul poate fi perceput ca un Eu scindat sub povara scrisului, a timpului și a banalului cotidian.

Dacă luăm în considerare ideea că „numai ficțiunea spune adevărul”², atunci trebuie să acceptăm veridicitatea discursului diaristic, fără a neglija disocierea eurilor și să vedem pe Mircea Cărtărescu drept un Altul, produs al scriiturii. Pe fondul crizei *ieșirii din literatură*, diaristul postmodern, spirit ludic, (auto)ironic și hiperlucid, dezvoltă, în deplină cunoștință de

¹Eugen Simion, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, București, Editura Cartea românească, 1981, p. 178.

²*Ibidem*, p. 178.

cauză, mai multe complexe, utilizate ca formule magice de apărare și camuflare a adevăratei persoane și/sau personalități creatoare. Am optat să prezint în această lucrare două dintre aceste complexe, respectiv complexul impotenței creatoare și complexul „funcției” marginale.

Complexul impotenței creatoare

Orice scriitor trece prin perioade mai puțin fertile, asta se știe. Mircea Cărtărescu nu este nici primul, nici ultimul creator care se plânge de neputința de a scrie. Însuși marele Kafka se confesa în intimitate cu privire la sterilitatea ficțională: „Pentru prima dată după o săptămână, eșec aproape total în scris. De ce? Și săptămâna trecută am traversat diverse stări sufletești și m-am ferit ca ele să-mi influențeze scrisul, dar mă tem să scriu despre asta”³. Ceea ce-l unicizează însă pe diaristul postmodernist este modul în care transformă lipsa de inspirație într-un complex, cu rădăcinile înfipite în patologie: „Schizofrenul nu visează decât la realizarea dorințelor sale”⁴. Cum dorința nu se poate îndeplini zilnic, Eul devine impacientat, anxios, pesimist, simulând crize de paranoia sau accese de furie incontrollabilă, clasificabile în categoria nevrozei de angoasă⁵: „*Nevroza mea înaintea și nu pot să-i fac față. Ce-o, o fi; mă las dus de ea. Oricum viața mea s-a sfârșit. Afară e nebunie, înăuntru nevroză. Totul e la pământ*”⁶. Sentimentul de angoasă provine din teama, aproape irațională, că nu mai poate scrie la fel de bine ca în trecut sau nu va fi capabil să finalizeze proiectul *Orbitor*.

Pentru a atenua absența din literatură, scriitorul publică (după o epurare consistentă, bine gândită și echilibrată) însemnările zilnice, cărora le atribuie un profil plutonic: „*Jurnalul rămâne mai departe cel mai adevărat, mai important și – pe mari spații de timp – unicul* (s. a.) *mod de a ști că exist, că viața mea interioară, intrată uneori în strâmtoni aproape fără speranță, continuă și caută largul*”⁷. Latura plutonică corespunde laboratorului de creație unde se frământă vâpăile obscure, iar creația sa se naște mai din adânc, reflectând focul subteran ce i-a (re)modelat ființa. Scopul *Jurnalului* constă, așadar, în a atrage atenția publicului că M.C. (încă) există, revelându-i prin aceste pagini planurile sale, infiltrate subtil în demonstrația travaliului creator, și pregătind terenul pentru noile apariții.

Angoasa a fost explicată de către Sigmund Freud prin mai multe teorii, dintre care selectăm două: cea care se referă la reiterarea experienței nașterii⁸ (pentru că zămisirea operei reprezintă tot o acțiune de a aduce pe lume) și existența unei angoase-semnal, care avertizează Eul în privința dezechilibrului cauzat de lipsa scrisului: „*N-am mai scris nicio pagină de peste jumătate de an, și-n timpu-ăsta viața mea a fost informă, asemănătoare tremurăturilor dezorganizate ale panicii sau agoniei. M-am simțit mai vid și mai neînsemnat ca oricând, mai sudat în obiecte și zile, fără aer și fără să mă pot mișca*”⁹. Vigilența Supraeului impune

³ Franz Kafka, *Jurnal* (traducere din limba germană și note de Radu Gabriel Pârvu), București, Editura RAO, 2007, p. 257.

⁴ Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, (traducere de Radu Clit. Alfred Dumitrescu, Vera Șandor, Vasile Dem. Zamfirescu), București, Humanitas, 1994, p. 384.

⁵ Charles Rycroft, *Dicționar critic de psihanaliză* (traducere din engleză de Sofia Manuela Nicolae), București, Editura Trei, 2013, p. 184: („orice psihonevroză în care angoasa este simptomul predominant”).

⁶ Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, I, (1990 – 1997), București, Humanitas, 2001, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p. 451.

⁸ Vezi Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză, Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene* (traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavriliu), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, pp. 437 – 458.

⁹ Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, II, (1997 – 2003), București, Humanitas, 2001, p. 11.

supravegherea activității zilnice și detectarea înstrăinării de ficțiune, ce pune în pericol disoluția Eului. Teama de viața comună, fără esența vulcanică a scrisului, denumește un real pericol, ce amenință identitatea diaristului. Este evocată o sterilitate artificială prelungită, dacă avem în vedere că scriitorul își concentrează atenția și asupra altor proiecte minore; și nu trebuie ocolit nici jurnalul, care abundă în pagini de ficțiune. Vidul existențial reprezintă tentativa Eului de a se elibera de un Supraeu despot.

Impresionantă ni se relevă metafora carcerală, care animă eul ficțional să se poziționeze într-o stare de așteptare a (re)descoperirii sale: „*Sunt închis ca un seif a cărui cheie n-o mai găsește nimeni. Sunt de fapt un seif fără cheie, fără ușă măcar, în miezul căruia e întuneric adânc. Aștept pe cineva destul de puternic ca să sfășie cinci centimetri de plumb și să bea întunericul dinăuntru. Nu-mi fac griji, nici speranțe: cel atotputernic e pe drum*”¹⁰. Seiful nu poate fi decât cartea, ce așteaptă să fie citită, descifrată de cel atotputernic (cititorul). Să remarcăm, cucernicia limbajului – o tactică ingenioasă de care uzează scriitorul pentru a intra pe sub pielea publicului. Complexul său (de autor depozat de har) va dispărea numai cu ajutorul lectorilor, cheia e în mâinile lor: se produce astfel o reconversie a rolurilor, asumată tacit de ambii parteneri (scriitor și cititor) ai actului ficțional. Cititorul acceptă să fie manipulat, în timp ce autorul se preface inocent, mistuit de focul creației.

Complexul impotenței creatoare determină repetarea obsesivă a incapacității de a imagina, de a ficționaliza, interconectând ideile și sentimentele conștiente cu cele inconștiente: „*Nu pot, nu mai pot însă ca, prin același efort de voință, să fac ca muntele să se prăbușească în mare. Pentru că nici n-o făceam eu, ci puterea care locuia – chiar locuia – în mine. Nu cum să scriu mai bine e problema cu care-mi frământ acum mintea, ci cum să redevin eu însumi, știind că numesc «eu însumi» ceva ce n-am fost niciodată, ceva străin mie, ceva ce lîpea câte-o placă motorie pe pietre și stânci și pe lună chiar, așa-ncât ele se mișcau la voința mea, căci literatura e meditație, adică levitație și telekinezie*”¹¹. Revine în scenă alteritatea creatoare, dublul genial cu care a pierdut legătura, îl simte înstrăinat și imposibil de readus în oglinda ficțiunii. Abandonând voința de a realiza imposibilul (scriitura ilizibilă), Eul nu mai găsește puterea de a da contur imaginilor vizionare. Jurnalul este plin de astfel de mărturisiri ce pun în evidență o anchiloză a mâinii care scrie sau defectarea mașinării de produs fantasmă și vise de o abundență șocantă.

Scrișul este perceput asemenea „pulsiei de autoconservare”¹², deoarece absența activității creatoare este recunoscută ca un pericol extern, generator al angoasei: „*Eclipsă totală de creier. Și nici măcar nu profit de asta ca să studiez aura de jur împrejur. Fosta aură a fostei mele minți. Cred că pot spune că n-am mai trăit niciodată așa ceva: nu pot scrie nimic, nici un rând care să sune, fie și după cele mai joase standarde, a literatură*”¹³. Deosebit de intensă, starea de angoasă paralizăază, parcă, orice activitate senzorială sau rațională. În plus, determină Eul să privească numai partea negativă a fiecărei acțiuni (frază) și să utilizeze „orice nesiguranță în cel mai rău sens”¹⁴. Dificultatea de a regăsi obiectul pierdut – scrierea creativă/ficțională – susține tensiunea lăuntrică și, pentru a înlătura pericolul exterior, stabilește o relație simbolică, respectiv scrisul în *Jurnal*.

Fragilitatea și vulnerabilitatea scriiturii sunt puse în lumină printr-un gest aproape banal, săvârșit tot din neputință, care accentuează inutilitatea sa actuală: „*Am rupt o pagină din*

¹⁰Idem, *Zen, Jurnal* (2004 – 2010), București, Humanitas, 2011, p. 75.

¹¹Ibidem, p. 81.

¹²Cf. Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză*, op. cit., p. 438.

¹³Mircea Cărtărescu, *Zen*, op. cit., p. 442.

¹⁴Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză*, op. cit., p. 439.

caiet, un sacrilegiu. N-am mai făcut asta, poate, de zece ani. Într-atât sunt de disperat. Nu pot scrie, mintea mea nu mai e nici de poet, nici de prozator, ci de gazetar, și încă de gazetar de duzină, de tabloide. Frazele mele nu mai au ritm și nu mai știu unde e soarele, ca să se topească după el. Nu știu să fi fost vreodată mai gol de idei, de viziune, de inspirație, mai incapabil să citesc textul de sub vârful pixului meu”¹⁵. Ruperea paginii sugerează pierderea respectului față de munca de scriitor, care, pretinde diaristul, s-a transformat într-o rutină tabloidă, favorizând dispariția fanteziei. Incompetența pare a fi atins toate palierele gândirii, acaparând și extensia acesteia – pixul, care nu mai umple pagina cu acel păienjenis extravagant, fiind gol și cu un caracter de improvizație.

O importanță deosebită acordă diaristul funcției anticipative în confesiunile sale, prefigurând reacțiile publicului și dezarmându-l, atunci când găsește deja scrise eventualele sale obiecții. Scriitorul îi certifică bănuiala și-i spulberă iluzia identității perfecte dintre autor-narator-personaj, fiecare fiind un construct ficțional: „S-a dus totul, s-a efasat, destinul meu construit cu atâta delicatețe din figuri geometrice de lemn s-a prăvălit dintr-o singură suflare a adevăratului destin. Am fost înăuntru, am ajuns până în camera interzisă, iar acum sunt iarăși afară, unde e plânsul și scrâșnirea dinților. Și stau încremenit și nu pot înțelege”¹⁶. Purtând masca autorului trădat de propriul destin, eul ficțional continuă să refuze existența profană și nu se resemnează înafara literaturii. Mai mult, starea sa este condiționată de neputința care-l complexează și-i anihilează orice forță de a recupera drumul spre interioritatea plutonică. Deducem din strategia diaristului un efect contrar, așteptat din partea lectorului: citindu-i opera, trebuie să-l contrazică, recunoscând numai efortul creator și temerea nejustificată.

Un permanent sentiment de nemulțumire dă amploare complexului impotenței creatoare, subliniind dorința autorului de a fi mereu pe primul loc, de a i se recunoaște importanța, de a avea parte de cronici numeroase și laudative: „Căci, de fapt, asta așteaptă orice autor care nu e paranoic: o încurajare, un semn sincer de apreciere a efortului ăstuia aberant de a scrie o carte”¹⁷. Când i se pare că Orbitor a cam fost trecut cu vederea, criza se acutizează: tăcerea înghețată a criticilor este considerată o ofensă personală, o sfidare, un act săvârșit premeditat. Cu totul accidental, notează și câte un titlu sau o cronică elogioasă (de exemplu, metafora „Un Cărtărescu la cub” devine acceptabilă în opinia scriitorului).

Complexul „funcției” marginale

Pentru a camufla tentația unicității, scriitorul configurează un complex al „funcției” marginale, reiterând astfel soarta geniului din toate timpurile, condamnat la uitare și nefericire într-o lume ignorantă, incapabilă să înțeleagă o entitate superioară. Eul ficțional e mai aproape de spiritul frustrat al lui Kafka decât de Luceafărul eminescian (geniul recunoscut al literaturii noastre): „Disperare deci și din această direcție. Nu sunt acceptat nicăieri”¹⁸. Kafka se individualiza în *Jurnalul* său drept „o figură a refuzului”¹⁹, insistând asupra condiției marginale, singurătății și dificultății de a scrie.

De puține ori sunt notate în *Jurnal* evenimente literare, lansări de carte, decernări ale premiilor. Diaristul amintește sporadic de participarea la emisiuni TV sau interviuri, fără a

¹⁵ Mircea Cărtărescu, *Zen*, op. cit., p. 235.

¹⁶ *Ibidem*, p. 505.

¹⁷ Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, I, op. cit., p. 450.

¹⁸ Franz Kafka, *Jurnal*, op. cit., p. 329.

¹⁹ Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim, II. Intimismul european*, București, Editura Univers enciclopedic, 2001, p. 167.

neglija însă conotațiile negative și precizarea că le resimte ca pe o reală corvoadă. Ne-am aștepta atunci să nu tânjească după implicarea în viața socială, dar eul biografic dezvoltă o adevărată angoasă psihotică²⁰, pretinzând excluderea sa premeditată din panorama literaturii actuale: „*Nu contez în nici o situație socială, nu intru în calculele nimănui, nu exist pentru nimeni*”²¹. Este un adevărat afront adus unui scriitor de talia sa această marginalizare, care-l izolează într-un con de umbră sau îi impune un exil la periferia literaturii.

Să nu ignorăm exigența eului social, convins că lumea superioară din care făcea parte a dispărut odată cu el. Iar aceasta, care nu-l acceptă, este o lume mică, lipsită de iluzii și idealuri: „*Întreaga mea lume a dispărut. Nu mai am prieteni, nu mai există oameni cu aceleași idei și proiecte, nu mai există însăși iluzia cea mare a vieții mele*”²². Este strecurat în asemenea confesiuni sentimentul nostalgiei după anii tinereții și generația '80, care s-a convertit într-un punct de reper important nu numai pentru eul biografic; eul profund resimte cu aceeași intensitate individualitatea distinctă a perioadei respective și zvâcnul vieții interioare.

Spaima pe care o denunță în mod agasant este cauzată de solitudine, de lipsa prietenilor și, în special, admiratorilor. Se pare că facem cunoștință cu un Robinson Crusoe postmodern: „*Sunt fără nimeni alături – în lumea dinafară –, împins nu la margine, ci peste margine, cu toate legăturile tăiate sau transformate în nori de fum și bule de aer (altele în lanțuri ruginite). Sunt șocat, dezorientat, astenizat...*”²³ Strigătul eului respins de toată lumea ar trebui să sensibilizeze cititorii, să-i transforme în prieteni fideli, care să-i devoreze cărțile. Sau poate că eul profund se adresează direct criticilor literari, o specie ingrată, ce și-a propus să-l anihileze pe scriitorul căruia nu-i înțeleg opera.

Acuzând o faimă sterilă, pe care nu o merită scriitorul actual, diaristul continuă să-și nege identitatea construită cu atâta ambiție: „*nu mai sunt nimic, social, în lumea asta care nu mai e nimic pentru mine*”²⁴. Angoasa nimicniciei sufocă eul biografic, retras din lumea comună cu o resemnare demnă de un spirit înalt care își sacrifică existența în favoarea creației. Este posibil să se facă referire aici și la cultura română, un *cerc strâmt* care-i limitează ascensiunea și, cel mai grav, nu-l valorizează suficient. Masca persecuției ascunde dorința scriitorului de a fi permanent în centru, poziție meritată pentru că a îmbogățit literatura noastră cu opere de seamă: „*Socialmente sunt tot mai absent. Degeaba am scris câteva cărți frumoase. Lumea s-a schimbat în întregime și a-nghițit efortul pe care-l împingeam uneori atât de (dincolo de) departe*”²⁵. Suspectarea de nesinceritate devine o certitudine potrivit mărturisirilor contradictorii sau cu subînțeles. Arta disimulării dezvăluie abilitatea diaristului de a manipula, inventa, camufla, precum și capacitatea de metamorfozare a eurilor ludice.

Aparenta resemnare tăinuiește revolta și nemulțumirea față de modul în care este privit și primit în sfera culturală. Și, în acest caz, reamintim și episoadele din afara granițelor (Germania, Franța) sau neacordarea premiului Nobel: „*Frustrări din cele vechi, pe care le credeam trecute și uitate. Nu sunt nimic în lumea culturală etc. Trebuie să mă obișnuiesc (iar și iar) cu gândul că voi însemna de acum tot mai puțin. Că așa trebuie, că așa e bine. Nu mă voi obișnui însă, și fiecare nedreptate o resimt ca pe o durere difuză*”²⁶. Eul nu poate suporta

²⁰ Cf. Charles Rycroft, *op. cit.*, p. 52.

²¹ Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, I, *op. cit.*, p. 353.

²² *Ibidem*, p. 364.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, II, *op. cit.*, p. 27.

²⁶ *Ibidem*, p. 99.

cu seninătate situațiile defavorabile. Chiar și imaginarea unor scenarii potrivnice îi provoacă o stare de tulburare extremă. Se prefăce că acceptă destinul umilinței numai pentru a fi contrazis și glorificat. Durerea pe care o simulează nu poate fi stopată decât cu admirație, recunoștință și canonizarea autorului.

Starea conflictuală menținută intenționat de eul biografic rezultă dintr-un sentiment al persecuției, pe care îl resimte fără încetare. Ca și cum un păiajen imens i-ar pândi toate mișcărilor și ar fi gata să-l devoreze la cea dintâi ezitare: „Nu știu ce-ar trebui să simt și să spun. Sunt uscat până la ultimul fir al rădăcinii mele și lumea mea e moartă. Abia acum plătesc, cu vârf și îndesat”²⁷. De aceea, diaristul anticipă ostilitatea adversarului, se ponegrește singur, își minimizează efortul ori succesul literar. Prețul notorietății este o scanare atentă a detaliilor vieții și operei, percepută ca violare din partea unui public nerecunoscător. Din această perspectivă, jocul măștilor trebuie privit ca un act necesar de apărare a intimității creatoare.

Angoasa pare a se accentua în ritmul trecerii timpului, accentuând presiunea morală și distrugând încrederea în sine și în lumea dinafară: „Trece timpul, urlă și vâjâie, îmi încinge urechile, îmi jupoaie fața. Sunt adânc disperat. Cuvintele nu-mi ajung și nu am destul creier. Nu am destulă putere ca să spun cât de disperată e viața mea, acum. Câteva zile de singurătate m-au întors pe dos. Mă trezesc, diminețile, fără să știu cine sunt, unde mă aflu (sunt într-un București sălbătic și complet distrus, un Groznai unde ți-e frică și jale să trăiești)”²⁸. Insistând asupra sentimentelor de singurătate și inutilitate, criza identitară se acutizează și pe fondul unui oraș ostil, în care nu se mai simte confortabil, nu se poate regăsi. E o disperare viscerală, care se alimentează din banalitate și vârtejul timpului, acaparând energia și capacitatea creatoare. Durerea psihică provine din emoții violente „un dor intens și fără împlinire”²⁹, care-l panichează din cauza lipsei de aer și a gândului că scriitura sa nu va fi citită de nimeni.

Construirea complexului „funcției” marginale nu exclude simptomatologia unui delir de persecuție³⁰, de care s-a folosit diaristul pentru a exprima credința „neadevărată și neinfluențabilă de logică”³¹ cu privire la anihilarea totală a operei sale de către public și critici: „Mi-e frică de ei, de primirea viitoarelor mele cărți, de faptul că s-ar putea ca în câțiva ani să nu mai fiu nimic pentru nimeni”³². Manifestarea unor asemenea temeri face credibil complexul detectat în planul diaristicii și stimulează curiozitatea publicului de a recepta opera acestui scriitor, chiar și pentru a verifica adevărul confesiunilor. Sau a-i confirma bănuielele.

Cum receptăm aceste complexe accentuate până la brutalitate? Trebuie să ținem cont inevitabil că există un eu ficțional, care propune un joc de măști subordonat intertextualității. Prin urmare, vom accepta interferența ficțiunii cu autoficțiunea „Mă mișc cu adevărat ca-n vis”³³ și supremația funcțiilor inconștiente: „Viziunea pe care am avut-o din adolescență: sunt între două plăci masive de metal, infinite ca întindere. Deocamdată ele sunt la kilometri distanță, dar se apropie constant. Oricât aș zbura într-o parte sau alta, sunt tot la mijloc, între ele, căci ele sunt tot ce există: universul e scindat pur și simplu în două, pe toată

²⁷Ibidem, p. 82.

²⁸Ibidem, p. 157.

²⁹Ibidem, p. 346.

³⁰Cf. Charles Rycroft, op. cit., p. 86.

³¹Ibidem, p. 85.

³²Mircea Cărtărescu, Jurnal, II, op. cit., p. 129.

³³Ibidem, p. 268.

întinderea lui, ca să mă prindă la mijloc. Grosimea plăcilor e infinită, și ceva le-mpinge constant una spre alta. Vor fi odată atât de aproape încât îmi vor atinge pielea, apoi am să le simt presiunea pe toate oasele”³⁴. Așa-zisa viziune proiectează imaginea ființei care este zdrobită între forța Eului și Supraeului, încercând din răputeri să mențină echilibrul.

Fiind o instanță inconștientă, Supraeul propulsează în inconștientul individului un sentiment de culpabilitate, care acționează atât de puternic, încât îl determină să se autopedepsească prin asumarea propriului eșec: „Mi-e, oricum, indiferent totul. Viața mea se ruinează și nimic nu mai înseamnă ceva. Nu mai cred în mine, ca un posibil om central, ca un posibil embrion viu”³⁵. Falsitatea acestor mărturisiri se întrevide în acțiunile conștiente, efortul continuu, dăruirea cu care scrie, dorința de a se autodepăși, dar și ambiția, orgoliul, popularitatea, privite ca o răsplată a meseriei de scriitor.

Cititorul asistă, în plan ficțional, la autodistrugerea autorului printr-o sinucidere mascată, o automutilare, ce are menirea de a minimaliza culpabilitatea ce-l sufocă în plan inconștient: „Nu, totul e exact așa cum spune cel mai imbecil dintre realiști: trăiești și mori, iar după moarte e atât întuneric, încât nici luminița vieții tale n-a putut, n-a avut unde și când să existe. Nimic nu există și n-a existat vreodată. Sunt deja, de pe-acum, aruncat în groapa comună și acoperit de var. Știu acum că nu voi cunoaște adevărul, că nu sunt iubit [...]. N-a existat vreodată om mai părăsit, mai nefericit, mai nenorocit decât mine”³⁶. Supraeul imaginează o altă *Weltanschauung*, în dezacord cu filosofia de viață obișnuită, căreia Eul trebuie să i se conformeze. Cert este că naratorul refuză linearitatea destinului, o curgere lentă a vieții înspre moarte și, apoi, uitarea totală. Se manifestă sceptic, pesimist, neîndurător, putând o mască rigidă, afișând detașare și autoironie amară.

Concluzii

Autorul de astăzi este unul călit de disprețul contemporanilor, așa că poate privi cu luciditate posteritatea, care nu va fi mai blândă cu el. Naivitatea Eului este sever contrazisă de Supraeul inflexibil: „Da, dar până la urmă rămân cărțile», îți spui umilit și auto-consolator, după ce ai încasat-o mai rău ca de obicei. Slabă speranță. E-adevărat, după moarte nu mai ești concurent cu cei vii, dar nici nu-i mai interesezi. Te-ai dus, dus ești, cu toate cărțile tale după tine. Cea mai prostească iluzie e să crezi că posteritatea îți va face dreptate”³⁷. Într-o societate în continuă degradare culturală, numărul valorilor va scădea, în timp ce non-valorile vor avea grijă să terfelească și numele marilor scriitori.

Montajul narcisist întretesut în discursul diaristic relevă importanța imaginii de sine pentru eul cărtărescian, care, în procesul de auto-oglindire centrat pe eul creator, resimte nevoia unui feedback favorabil din partea publicului-oglindă: „Sunt Mircea Cărtărescu, trebuie să scriu asta din când în când”³⁸. În absența acestuia, apare privirea interiorizată, capabilă să reveleze adevărul abisal, expresie a plenitudinii ființei umane.

Stând mărturie multiplelor frământări interioare, reale sau imaginate/fabricate, jurnalul cărtărescian ne lasă să înțelegem că numai scrisul este antidotul impasului creator „Scriu aici rândurile astea ca pe un ritual, ca pe o datorie sacră”³⁹. Recursul la diarism e un fel de scris

³⁴Ibidem, pp. 246 – 247.

³⁵Ibidem, p. 72.

³⁶Ibidem, pp. 225 – 226.

³⁷Ibidem, p. 130.

³⁸Ibidem, p. 192.

³⁹Mircea Cărtărescu, *Zen*, op. cit., p. 81.

cathartic, o terapie ritmică practică de autorul convins că scrisul îl va elibera de complexe inhibitorii. Cum receptăm aceste complexe accentuate până la brutalitate? Trebuie să ținem cont inevitabil că există un eu ficțional, care propune un joc de măști subordonat intertextualității. Prin urmare, vom accepta interferența ficțiunii cu autoficțiunea „Mă mișc cu adevărat ca-n vis”⁴⁰

Acknowledgements

„Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul **„SOCERT. Societatea cunoașterii, dinamism prin cercetare”**, număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investește în Oameni!**”

BIBLIOGRAPHY:

- Cărtărescu, Mircea, *Jurnal*, I (1990 – 1997), București, Humanitas, 2001
 Cărtărescu, Mircea, *Jurnal*, II (1997-2003), București, Humanitas, 2001
 Cărtărescu, Mircea, *Zen. Jurnal* (2004 – 2010), București, Humanitas, 2011
 Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene* (traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavriliu), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980
 Kafka, Franz, *Jurnal* (traducere din limba germană și note de Radu Gabriel Pârvu), București, Editura RAO, 2007
 Laplanche, J; Pontalis, J.-B., *Vocabularul psihanalizei* (traducere de Radu Clit. Alfred Dumitrescu, Vera Șandor, Vasile Dem. Zamfirescu), București, Humanitas, 1994
 Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, București, Editura Cartea românească, 1981
 Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, I – III, București, Editura Univers enciclopedic, 2001
 Rycroft, Charles, *Dicționar critic de psihanaliză* (traducere din engleză de Sofia Manuela Nicolae), București, Editura Trei, 2013

⁴⁰Idem, *Jurnal*, II, p. 268.

**DUMITRU RADU POPA - NELU PATRU MAINI OR ABOUT PARODICALLY
RELOADING UTOPIY IN THE POST-TOTALITARIAN AGE**

Simona Antofi, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: With Dumitru Radu Popa's writing, the parodic de-mythification of the values conveyed by the Communist class ideology (progress and the working men 'devotion to the doctrine imposed by the unique Party) turns into a comic scenario due to the specific auctorial perspective. The issue of exile - which has lost its substance when talking about Dumitru Radu Popa - is replaced by an utopian diegetic hypothesis which permanently undermines the overt construction of the textual signified/signifier - the false multilateral developed Socialist society - by the constant use of parodically, post-historically and post-traumatically reconversion of the recent past.

Keywords: parody, totalitarian ideology, post-history, de-mythification

I. Scurt excurs teoretic

Asociată conceptului de *utopie* – fie ca *utopie neagră*, fie ca *distopie*, aceasta din urmă reprezintă, se știe, mult mai mult decât o răsturnare în registru negativ a *celeii mai bune dintre lumile posibile* – cu o formulă voltairiană. În accepția Mihaelei Nicolae, distopia este o „construcție sistematică și simetrică a lumii pe dos, [o] societate înregimentată ierarhic, supusă unui control strict din partea unei guvernări diabolice”, care duce la „clivajul între viața privată și viața publică, mnemofobia” etc. (Nicolae 2009) Asociată îndeobște cu regimurile totalitare și cu universul concentraționar (Perța 2012), distopia poate coexista cu utopia în aceeași paradigmă, după cum arată Sorin Antohi (Antohi 1991: 223) Fapt de natură să explice posibilitatea coabitării – indecise, din punctul de vedere al mecanismului semantic-textual – utopiei și a distopiei în proza lui Dumitru Radu Popa, intitulată periculos de simplu *Nelu patru mâini*. Aici, jocul pe granița dintre utopie și distopie implică o re-considerare a lumii pe dos din perspectiva *societății socialiste multilateral dezvoltate* și, în egală măsură, prin grila parodică ce actualizează postmodern poncifele limbii de lemn specifice perioadei de *dictatură a proletariatului*.

Într-un studiu cuprins în antologia alcătuită de Fátima Vieira, *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage* (Vieira 2013), Gregory Claeys – *Threes Variants on the Concept of Dystopia* – pornește de la o (relativă) opoziție conceptuală: „(...) if «utopia» entails the depiction of any kind of idealised society regarded as superior to the present by its author, «dystopia» implies its negation, or any kind of society regarded as superior by its

author.” (Claeys 2013: 14) Însă demonstrația pe care o face așează distopia în raport de concomitență semantică și chiar de con-substanțializare cu utopia: „dystopia (...) rather than being the negation of utopia, paradoxically way be its essence. Any privileging of the communal over the individual will for some have dystopian overtones.” (Clayes 2013: 15)

În aceeași ordine de idei, Krisham Kumar, în *Utopia's Shadow*, punctează limpede înrudirea strânsă dintre cele două concepte/genuri/modele de realitate: „dystopia is not so much the opposite of utopia as its shadow. It emerged in the wake of utopia and has followed it ever since to close are the genres that it is not always clear what is a utopia and what a dystopia.” (Kumar 2013: 29) Subiectele și miza distopică vizează ceea ce postmodernitatea a receptat cu mefiență și a denumit *marile narațiuni* ale modernității: „reason and revolution, silence and socialism, the idea of progress and the faith in the future.” (Kumar 2013: 29)

II. De la utopie la distopie și înapoi, prin demers parodic

Narațiunea debutează, în textul lui Dumitru Radu Popa, cu înscenarea unei situații de enunțare fundamentate intertextual – dialogul cu modelul *povestirii cu sertare*, așa cum o ilustrează Sadoveanu, în *Hanu Ancuței*, este ușor de identificat. Un narator primar, intradiegetic în raport cu narațiunea-ramă, și care-și spune, simplu, *eu*, are rostul de a-l introduce pe cel de-al doilea narator – martor și parțial informat în privința istoriei secundare, al cărei protagonist este *Nelu patru mâini* – care face oficiile de amfitrion – de fapt un comis Ioniță deghizat postmodern în instanță auctorială *incognito* în text. Acesta relatează, cu deplină știință a re-scrierii parodice, o întâmplare stranie, unui grup de ascultători mai mult sau mai puțin curioși, dar pe care farmecul istorisirii îi captivează treptat și îi transformă în ascultători/naratori fideli, insensibili la nuanțele metatextuale ale traseului dicțiunii, interesați doar de etapele derulării ficțiunii.

Separația dintre ficțiunea literară și dicțiune, ca și aceea dintre universul de discurs pe care textul îl construiește și realitate, altfel spus, chestiunea verosimilității și a adevărului ficțional deschide, pe palierul meta și arhitextual, aventura facerii textului: „- Ei, surâse larg omul, și cu ce zici mățăluță e o poveste întreagă... Adică, mai întâi dacă întâmplarea ar fi fost sau nu adevărată, pe urmă, dacă e numai așa, ceva care se spune la un pahar cu vin... He, he! Asta mă întreb și eu câteodată, dacă e adevărată întâmplarea, sau ceea ce spun eu... Pe urmă, s-ar putea ca o întâmplare să fie adevărată, punct cu punct, dar nu și ceea ce spun eu... sau

dimpotrivă, întâmplarea să nu fi fost deloc adevărată și adevărat să fie numai ceea ce spun... Hm... cam așa ceva. Ai citit *Hanu Ancuței*?” (Popa 2005: 241)

După ce textul și-a citat modelul, urmează, firesc, să-l insoliteze, încadrându-l într-un alt context, depreciativ și simplist, căci publicul este alcătuit aproape exclusiv din *oameni ai muncii*. În sens mai larg, cu aer de parabolă, contextul implică referiri clare la spațiul societății totalitare, acolo unde, ca altădată la Sadoveanu, printre oierii, rapsozii, călugării, oamenii simpli, apropiați de ritmurile lente ale lumii lor ancestrale, simplitatea *oamenilor muncii* se corelează cu respingerea hotărâtă a discursurilor demagogiei politice oficiale: „- de-asta am venit noi aici, să ne-o tragi cu propaganda vizuală... se rățoi iar Gino și nu puțini dintre cei prezenți în baracă îl cam aprobau din priviri. (...)” (Popa 2005: 243)

De altfel, în text două registre stilistice se contrapunctează reciproc, nonconcurențial, asociindu-se ficțiunii de gradul întâi – utopică, în centrul ei aflându-se dezideratul îndeplinirii / depășirii planului de muncă, respectiv ficțiunii de gradul al doilea, în care parodia redimensionează utopia și o re-compune postmodern pe scenariul sesiunii – postmodernizate și ea – de istorisire sadoveniană.

Totul pornește de la cuvântul *plan*. De îndată ce îl aude, lui Nelu îi mai cresc două mâini – și „Mașina lui – strung, rabotează, de găurit, freză sau rectificatoare – mergea strună, piesele se adunau stivă și, la prima pauză, Nelu nu transpirase cu nimic mai mult decât ceilalți deși se simțea oleacă rușinat, jenat, neputincios.” (Popa 2005: 245) Mai mult, seara, în pat, cele patru mâini încep să-i pipăie simultan nevasta, pe Nunuța, care, după o spaimă zdravană, începe – femeie cu spirit practic – să caute avantajele noii situații. Însăimântat el însuși de ceea ce i se întâmplă, Nelu – și cele patru mâini ale sale – vor provoca o suită întreagă de încurcături. La cantina întreprinderii, în pauza de masă, o lectură eronată a cuvântului panificație – ca *planificație* – duce la reparația celor două mâini în plus și la o situație de criză: „În pauza de masă, la bufet, ghinion în toată regula. Cum își luase tava, amețit de mirosul verzei, citește pe cartonul ăla murdar, agățat deasupra liniei: produse de *planificație*, în loc de panificație. Vă dați seama, fata care servea, o unguroaică grasă de pe lângă Aiud, își scapă mâinile în ciorba fierbinte care o stropește și pe față. Dusă la Spitalul de urgență, cu arsuri de gradul II...” (Popa 2005: 247 – 248)

Pocnit cu pumnul drept în gură de către *barosanul tuciuriu* care îi făcea curte *unguroaicei grase*, Nelu este muștrat aspru și de către șeful de echipă, căci un colectiv fruntaș este în pericol să-și piardă titlul din pricina zelului inexplicabil al posesorului celor patru

mâini: „- Bă, Nelule, om eu te-am făcut, asta e evident. Spune cinstit: cin’ te-a pus să-mi amărăști viața la etatea și prestigiul care le am, prefăcând în ruină reputația de colectiv fruntaș a atelierului nostru ? Îmi vine să plâng, nu altceva, când văd cu ce problemă ne confrunți...” (Popa 2005: 248)

Treptat, îndeplinirea dezideratului utopic al îndeplinirii planului face din Nelu un ins izolat, ocolit de toți, un *paria* nefericit, sursă continuă de accidente stranii: „(...) la Teatrul satiric-muzical Constantin Tănase, într-o seară, spectacolul se termina cu un foarte ingenios cuplet despre cei care nu îndeplinesc planul, și-atunci numai să-l vezi pe Nelu aplaudând cu patru mâini, de-a făcut gol în jurul lui, iar una din corpul de balet, după ce s-a trezit din leșin, s-a înscris la Conservator și a devenit soprană de coloratură, pe cuvântul meu !” (Popa 2005: 250)

Incapabil să înțeleagă sensul socialist-utopic al ciudățeniei, maistrul Mardare îi propune un troc – o sumă de bani pe care să i-o plătească întregul colectiv lunar, iar Nelu să renunțe la a mai scoate la lucru cele două mâini în plus. Cum Nelu se dovedește incapabil de a-și controla mâinile cele noi, cazul este supus dezbaterii într-o ședință de partid. Bănuțit fie de legături cu cercuri obscure de putere din statele capitaliste, fie de scamatorie, Nelu este acuzat de a fi încălcat cuvenita *disciplină a muncii*. Dincolo de re-contextualizarea parodică a atmosferei din ședințele de partid, acolo unde oamenii muncii îi executau simbolii, public, pe *outsideri*, și de parodiarea limbajului de lemn, personajul principal al istorisirii trăiește, în singurătatea lui – Nunuța îl părăsise, cu copii cu tot – o dramă distopică.

Nici vizita la medic nu lămurește lucrurile, iar cele două săptămâni de concediu medical primite sunt completate de tot felul de întrevederi cu personalul medical specializat care, într-o clădire neidentificată, îl supune pe protagonist unor serii repetate de teste și de analize. Izolat, din nou, Nelu începe să citească. Lecturile îl transformă, însă, într-un fel aparte de *om nou*: „Pe zi ce trecea, se simțea un om nou, altul decât cel dinainte și, uneori, își dădea seama că poate sta ceasuri de vreme gândindu-se doar la ceea ce citise sau închipuind, la rândul lui, tot felul de întâmplări. Și o sete dureroasă de a afla tot mai mult luă în curând locul liniștii din primele zile. (...)” (Popa 2005: 260 – 261)

Echipa de cercetători constată că, din pricina cititului, mâinile suplimentare nu mai apăreau – identificată fiind cauza, se caută și explicațiile: „După vreo săptămână fenomenul a reapărut, spre satisfacția întregii echipe de cercetare, care nu mai prididise în acest răstimp cu numărul cuvintelor, virgulelor și punctelor de suspensie din cărțile citite de Nelu, ba și cu

studiul amănuntelor din biografia autorilor lor, fără să ajungă la nici o concluzie.” (Popa 2005: 261) Inventiv, personajul – rămas fără cărți și cu interdicția de a mai citi – începe să scrie. Postmodern, căci rearanjează cuvintele dintr-un manual – prin care încercase să înțeleagă singur ce i se întâmplă – reformulând, în trei variante diferite, primul capitol. Re-scrierea manualului ca literatură – capitolul al doilea se re-organizează ca poveste de dragoste – îl asociază pe Nelu atât cu *imaginea slabă*, parodiată, a scriitorului de geniu, neînțeleș de contemporani, cât și cu distopica / utopica și strania convertire a unui modest strungar în producător de literatură. Pe coordonatele indecidabile ale utopiei / distopiei cu iz de parabolă post-totalitară, Nelu re-definește *progresul* altfel decât în sloganurile politice ale epocii, drept „nouă etapă de cunoaștere [care] începe cu un mare *nu știu*.” (Popa 2005: 263)

Și dacă manualul poate fi reformulat în nenumărate alte moduri, căci face parte din Marele Text al lumii, atunci, *mutatis mutandis*, istorisirea însăși despre Nelu poate fi re-spusă. Derobându-se de la funcția de narare, naratorul *ad-hoc* lasă povestea fără final, punând în criză un scenariu narativ și așa ambiguu, și provocând revolta îndreptățită a naratarilor. Căci joaca de-a literatura presupune a-i respecta literaturii, *recte* povestirii, dreptul la o *anume libertate*. (Popa 2005: 265) Și, dacă unul dintre ascultători remarcă similitudinile dintre protagonist și bibliotecarul-narator [„Acu’ vorbește de parcă ar fi Nelu după ce-a halit manualul!” (Popa 2005: 265)], acesta din urmă fabrică, totuși, un (meta)final în acord cu regimul utopic/distopic al universului de discurs și cu cel parodic al narațiunii secundare. Transformați în ascultători (dez)interesați de simptomele pacientului, și mai degrabă curioși să afle detalii despre facerea literaturii, cei doi doctori care-l vizitează pe Nelu, și apoi mulți alții, îi aduc acestuia cărți și redescoperă, împreună, bucuria lecturii. Dezinteresul pentru ciudata apariție a celor două mâini în plus crește mereu, Nelu absolvă Facultatea de istorie, se înscrie la doctorat, devine cercetător în cadrul unui institut și începe să participe la diverse manifestări științifice internaționale de specialitate.

Acest final place tinerei admiratoare a operei lui Alexandre Dumas-fiul – unui dintre naratarii relativ avizați, dar nu și lui Gino, cititor interesat exclusiv de latura anecdotică a istorisirii. Cât despre naratorul primar, acesta înțelege, într-o anumită măsură, rostul *aiurelii* din finalul istorisirii – o minciună, adică, așa cum este întreaga literatură, un joc cu structurile și cu formele literare – și cu așteptările cititorilor – dar insistă să afle adevărata soartă a lui Nelu. Necreditabil – așa cum a insinuat singur, de la bun început – naratorul-bibliotecar construiește, cu elemente simple, un final previzibil, în care protagonistul își redobândește

familia, maestrul Mardare – diploma de echipă model, iar mâinile – cele două în plus - reapar de fiecare dată când Nelu aude cuvântul *plan*.

III. Concluzie

Refuncționalizarea distopică a utopiei prin instrumentarul postmodern al parodiei devine, în scriitura lui Dumitru Radu Popa, cheie de lectură pentru o nouă perspectivă asupra textului analizat aici, care, prin accentul pus asupra parabolei, poate reconverti secvența intitulată *Nelu patru mâini* într-un fragment semnificativ din întreaga operă de coloratură post-totalitară a prozatorului.

Bibliografie

Antohi, Sorin, *Utopica. Studii asupra imaginarului*, Ed. Științifică, 1991.

Claeys, Gregory, *Three Variants on the Concept of Dystopia*, în Vieira, Fátima, ed. *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Kumar, Krishan, *Utopia's Shadow*, în Vieira, Fátima, ed. *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Nicolae, Mihaela, *Forme și structuri ale utopiei – ficțiune, memorie, istorie*, în Sfera politicii, nr. 140, 2009, disponibil la adresa <http://www.sferapoliticii.ro/sfera/140/art10-nicolae.html> - accesat la 1.05.2015.

Perța, Cosmin, *Utopie și distopie „În zahăr de pepene” de Richard Brautigan*, disponibil la adresa <http://www.srsff.ro/2012/06/colocviul-ion-hobana-2012-cosmin-perta-utopie-si-distopie-in-in-zahar-de-pepene-de-richard-brautigan/> - accesat la 1.05.2015.

Popa, Dumitru Radu, *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005.

Vieira, Fátima, ed. *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

GLOBALIZATION AND ITS (DIS)CONTENTS IN VIRGIL DUDA'S *UN CETATEAN AL LUMII* (A CITIZEN OF THE WORLD)

Sorina Chiper, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This article focuses on Virgil Duda's most recent novel, Un cetatean al lumii (A Citizen of the World). It investigates Anton Maurer's musings over the global success of Radu Siropol, a former childhood friend, who was born a Jew and converted to Christianity. In Duda's novel, Siropol's global success is looked at through moral lenses, and the investigation into the discontents of Siropol's success as an author becomes Maurer's self-investigation into the contents of his own personality as a writer, as a Jew, and as a citizen of the world.

Keywords: globalization, identity, stardom, writing, (post)modernity

1. Introduction

Virgil Duda's latest published work, *Un cetatean al lumii (A Citizen of the World)* (Iasi 2011) raises multiple questions about what it means to write a life story – one's own or someone else's, about the limits and constraints of the literary genres of autobiography and the novel, about identity and the social construction of stardom. The narrative itinerary dramatizes the author and narrator's quest for a form that carries in it the meanings and meanderings of a quest: the quest for the proper means of writing a life story, and the quest for the truth of one's own existence. The intertwining of a novel within a novel, of a diary within a novel, and of the fragment of a one-act play, arguably by Raul Siropol, lend Duda's novel a certain "in-betweenness," which matches his de-territorialized characters and narrator.

2. Narrative threads

In a nutshell, *Un cetatean al lumii (A Citizen of the World)* is the story of a three childhood friends originally from Bucharest who, by their old age, come to be citizens of the world: Toma Ungureanu, a successful architect in Boston, Radu Siropol, a successful playwright of world renown and Anton Maurer, the narrator, a retired journalist in Tel Aviv, starting his career as a novelist. Recently divorced, Maurer takes a trip to Cyprus where he runs into Toma and his young wife. Presumably, hearing Greek made Maurer dream of Siropol, the childhood friend born of a Jewish mother in a concentration camp during WWII and the step son of a rich Greek antique shop owner. His conversations with Toma revolve around Siropol and his sisters, both Anton and Toma having kept track of Siropol's international success and public declarations. What outrages Maurer is Siropol's personal trajectory, from a Jewish child, into a Communist, Trotskyist, Christian, and ultimately, an anti-Semite, and his moral abuse of the persons around him.

In their childhood, the three had founded a neighbourhood newspaper to which Siropol was contributing articles and Toma was contributing drawings. Later, they started a theatre and sports competitions for boys and girls. The effusion of artistic and sports projects was cut short by the rise to power of communists and by old Siropol's imprisonment and exile to Greece. Raul joined his father in Greece and returned to Romania in his youth, to study theatre.

From that early stage in his career, he was determined to resort to all means in order to gain fame. For this purpose, he made efforts to have connections among critics and journalists, so as to have his plays staged and written about. Both his sisters and successive

fiancées, lovers or wives were offered, or offered themselves to various persons who could support Raul's rise to celebrity. His own public statements or statements made by others showed his ability to surf the media apparatus in such a way as to remain in the public attention – irrespective of the truth of his declarations or of the degree of consistency of his own image that such declarations would project.

Raul Siropol had two children with a minor actress from Bucharest, who managed to persuade old Siropol to buy a flat for her and the babies. After old Siropol died, Raul's sisters dissuaded him from paying alimony as money was considered to be better invested in Raul's international career than in a woman and two children who had remained behind, in Romania. Mirela's lawyer, however, obtained a court sentence that forced Siropol to comply with his minimal duties as a father, at a time when he was beginning to enjoy his international fame: one play had been turned into a Hollywood film and another one was being staged in Montevideo. In Maurer's opinion, the fact that Mirela's lawyer was a Jew could account for Raul's anti-semitic stance.

At the end of the novel, after a brief meeting in Israel when Siropol and Lina came to pull strings so that the playwright would be awarded the Prize of the Five Continents for a theatre project involving Palestinians and Jews, Anton is reunited with Siropol on the cruise boat on which the playwright celebrates forty years since he started his career in theatre. The celebration includes a one-man show, in which Siropol stages a life story that could well be his own, reinvented and re-written for a selected audience.

3. Identity, modernity and its post's

At the core of the novel that Maurer plans to write lies the question: Who is Raul Siropol? A similar question of knowledge and identity dominates Maurer's diary: the urge from the oracle in Delphi, to know oneself. As both the novel within the novel and the diary within the novel progress, Maurer comes to realize that piecing together information so as to reconstruct and understand Siropol's social and artistic itinerary becomes, unavoidably, an effort at understanding himself. He thus becomes aware that the self is never a monad, but exists in relation, and knowing another that is or was a significant other is a way towards knowing one's own self: "The social tissue in which we are caught as in a spider's net, envisaged concomitantly or retrospectively, is the most important source of information about everything that was important in our existence" (Duda 2011: 118)¹.

Identity, the main concern in the novel, is a central preoccupation of modernism. As Zygmund Bauman noted, "one thinks of identity whenever one is not sure where one belongs; that is, one is not sure how to place oneself among the evident variety of behavioural styles and patterns, and how to make sure that people around would accept this placement as right and proper" (Bauman 2006: 19). Maurer – recently divorced and retired, ponders over his own life, loves and human relations. Both in relation to himself and in relation to Raul, he asks fundamental epistemological and ethical questions: Why is it that good people do bad things? How could one who was born a Jew in a concentration camp in Bessarabia turn into an anti-Semite? And consequently, how could a childhood friend thus turn into a non-friend? How to begin to write one's memories? What are the limits of self-knowledge?

The projected autobiographical novel tracing the rise and fall of Raul Siropol is based on the idea that one can better know another than one's own self: "An exile, a nomad, a migrant – in the acceptance that these terms gained later - ... forerunner, willingly or unwillingly, of a socio-political event of such a scope [globalization] [...].. in order to

¹ All translations from Virgil Duda's novel are done by the author of this article.

(especially?) mute my own existential failure, I had to reinvent my path in life, in the hope of getting to know this false alter ego and thus know myself (Duda 2011: 23- 25).

Raul, with his conflicting nature – his connections with the extreme left (which had been compromised in the eyes of the public by revelations concerning its involvement in terrorist acts), his conversion to Greek Orthodoxy, his anti-Semitic comments, abuse of drinks and drugs, conflicting stories of origins, invented grandparents and scandalous declarations meant to keep him in the public eye – is the perfect prototype for a complex character that would ensure the success of debut novel.

In Toma's collection of photocopies of articles by Siropol, "each text was subject to a different state of spirit, to an enchantment or a indisposition, and the whole revealed a double psychic personality, or rather multiple, or maybe non-structured, some would say de-structured. A modern character, which, unfortunately, was not featured in his plays or prose" (Duda 2011: 38).

Yet this double-facedness does not apply solely to Raul. Steve, Anton's colleague at the radio is also multi-faced, in a way that makes him non-contradictory in his contradictoriness, equally bound on becoming successful, irrespective of the means that would take him to the desired end. In a conversation with Dora, his wife, Anton surprises himself contradicting his own attitude and position when Siropol – whom he had been criticising to his wife – calls to arrange a meeting between them. By calling Siropol his "alter-ego" (Duda 2011: 25), Anton admits his own professionalism in handling human relations and his desire for success. After all, he has been employed in the very apparatus that Siropol resorted to in order to build his claim to fame: the media.

Raul seems to agree to Boorstin's definition that "*The celebrity is a person who is known for his well-knownness*" (Boorstin 2006: 79). In his opinion, "an artist must be as much known as possible, praised and contested all the while. Otherwise he collects masterpieces in his drawers!" (Duda 2011: 170). From this point of view, Raul's anti-semitism could be just one strategy in his search for celebrity. Judged from the perspective of the construction of identity, however, Raul appears as a post-modern self, flexible in his allegiances and ready to reinvent himself. He inhabits what Zygmund Bauman has termed "liquid modernity" – a post-modernity in flux, which defies fixedness and rules (Bauman 2006).

Anton's frustration over Siropol's identity games and reinvented origins comes from his own positioning in a stable modernity, one that struggles to construct, assert and preserve identity, rather than change and refashion it at will. Consequently, as the two had been positioned since childhood as relational selves, Raul's reinvented origins lead Anton to question his own memories, and memory itself seems to become useless: "everything that I knew about his, or rather our childhood and youth, was contradicted, overturned. All my memories were questioned, and memory itself, as part of being, as a basic component of the functions of the brain, had become useless magma" (Duda 2011: 45).

The more he writes and the more he ponders over the limits of writing, the more Anton becomes aware of the impossibility of self-knowledge, of the mastery of the grammar of motives that leads one to shift stories and identities. The novel which was meant to be about Siropol becomes increasingly more about himself, and the interludes about writing in general become metanarrative comments on Anton's own practice and struggle as a writer of fiction and non-fiction.

Some of the savviest pages in the novel are precisely ones in which the narrator ponders over writing; they include Anton's own ideas and experience of it, his comments on what he had written about Raul and how he could construct a character or understand himself

in a diary form, as well as the ideas and experience of classical and modern writers such as Goethe, Kafka or Conrad. The ultimate product – the published novel which comprises the novel arguably written by Maurer, as well as his diary and thoughts on writing, in interludes, seems to answer, ironically, the questions left unanswered by the narrator. The lack of polyphony in a third person narrative is solved by interweaving fragments in the first person, in the third person, dialogues and monologues (Siropol's one-man play). The frustration over the impossibility of remembering everything is compensated by the understanding that remembering always implies misremembering and imagining, not only in fiction, but in life as well. Re-reading how he remember Raul, Anton realized that he had, in fact, reinvented him by imaginatively using some of his own features to draw Raul's portrait (Duda 2011: 205-206).

Trying to learn how he had turned from Raul's best friend into someone who suspected him and distanced himself from him to the point of rejection, Anton reaches a peaceful acceptance of the impossibility of knowing it all. This impossibility is dramatized by the very end of the novel, which closes with open questions, and with an image that has the rhetorical power of a metaphor: an improvised bridge over a desiccated valley in Central America, with the narrator wondering if he and unknown fellow passengers/tourists would be able to return to the luxury cruise boat that would take them to a safe haven.

Life, in its complexity, seems to be epitomized by this state of suspension which several characters experience in the novel: Anton, Raul, Julie (Raul's former mistress, now Anton's partner), Steve – Anton's British colleague and his wife, Sylvia... The difference is that some characters perceive it as a form of exile and bereavement, a perpetual state of being an orphan (Julie) or a predicament of being a Jew, while others, such as Siropol and his sisters, make the most of it, by entertaining connections and a wide social network that would make them feel at home anywhere in the world.

4. Concluding remarks

Feeling an exile or feeling at home anywhere in the world are two sides of the human effects of globalization. As Nobel-prize winner Stiglitz noted, "Globalization itself is neither good nor bad" (Stiglitz 2002: 20), but its human effects can neither be fully anticipated, nor grasped. Stiglitz wrote mainly about globalization in economic terms. The novel offers an image of globalization at human level, of a globalization that was not necessarily dictated by economics but by ethnic and religious origin, by the vicissitudes of history, and by personal ambition – though many of Raul's declarations denied his consistent efforts at constructing his image as an international star.

The concept of star emerged in theatre in the early 19th century; as Schumway noted, the invention of a star's public image is a collaborative project (1997: 87). In his own project to become a literary star, Raul used his friends, sisters, lovers, secretaries, and presented his self – both on stage and in real life – in a theatrical way. What defines him, apart from this theatricality of existence, is greed: the greed to know more people, to be more visible in the media, to gain more prizes. His rapacity, however, is not a typical feature of an artist bent on gaining increasingly more social and cultural capital, but of his entire age. Camus, quoted in Bauman's *Liquid Modernity*, argued that people of our times "suffer from not being able to possess the world completely enough: except for vivid moments of fulfillment, all reality for them is incomplete. Their actions escape them in the form of other actions, return, in unexpected guises, to judge them and disappear like the water Tantalus longed to drink, into some still undiscovered orifice" (Bauman 2006: 82).

For citizens of the world, at the time of heightened globalization – as are the post-Holocaust, post-communist, postmodern days at the end of the novel – the world remains a tantalizing spectacle, the carefully staged spectacle on transatlantic luxury boats, or the spectacle of exoticism staged as a show for global tourists and consumers. The more they have of it, the more the world escapes them, and the more they wish to indulge in it. Global citizens consume not just global products and global experiences, but global stories as well, and global identities, forever on display in glamorous media. Virgil Duda's is one such story, experimental in form and open in its meanings.

BIBLIOGRAPHY:

- Bauman, Zygmunt 2006 *Liquid Modernity*, Cambridge, Malden: Polity Press.
- Boorstin, Daniel J. 2006. "From Hero to Celebrity: The Human Pseudo-Event" in Marshall, David P. *The Celebrity Culture Reader*, New York: Routledge, pp. 72-90.
- Duda, Virgil 2011. *Un cetatean al lumii (A Citizen of the World)*. Iasi: Polirom.
- Shumway, David R. "Star System in Literary Studies" *PMLA*, vol. 112 no 1, Special Topic: The Teaching of Literature (Jan. 1997), pp. 85-100.
- Stiglitz, Joseph E. 2002. *Globalization and Its Discontents*. New York: Norton & Co.

SOYINKA'S THEATRE. A PROPOSAL FOR AN ARTISTIC CREDO

Daniela-Irina Darie, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In *Myth, Literature and the African World*, Wole Soyinka, the 1986's winner of the Nobel Prize for Literature, reclaims ritual as a source of revitalization and revolutionary reconfiguration. And in his description of a ritual which could fill the voracious space between humankind and godly entities, between – as within a theatrical context – the audience and the message on stage – Soyinka acknowledges Ogun myth as a prototype for the process. In introducing his concept of theatre and socially engaged literature in a becoming Africa, but also the role the artist must play in eliciting and translating the Fourth Stage [the stage of "social acting"], Wole Soyinka outlines a new form of consciousness, change-oriented and permissive to any and all of the means of achieving the definition of the new African identity. This conscience takes the form of a dramatic expression based on which tragedy, as Soyinka sees it in his plays *Death and the King's Horseman* and *The Road*, constitutes the bases of an ontology. This ontology must be read and understood through folktales and moral fables functioning as a normative referential framework regulating the moral behavior in pre-colonial African societies, while the elaborated forms, such as myths, constituted the primary means for triggering a historical awareness. In his plays, especially in his tragedies, Soyinka proposes a quest for identity as a context for the performative space, a context in which the chthonic presences, delineated in his artistic credo, not merely action based on a script, but represent the very channels of the quest. In this African challenge a raw model for the tragic hero is born, insecure and psychologically unstable, but nonetheless a powerful potentiality.

Keywords: *Obatala's myth, chthonic space, tragedy, catharsis, Yorùbá philosophy*

Before culture itself established, and developed its specific theories and intimacies with sociology and psychology, a prominent magnitude was conferred by the human being to play. And the play continued to accompany and inform culture from the early beginning of the structured society to the post-modern civilization. Differentiating itself from "ordinary life", "play [is] present everywhere as a well-defined quality of action."¹

Not unlike Nietzsche, "Soyinka is concerned with a metaphorical rather than a historical link between the experience of ritual and the experience of drama."² But unlike Nietzsche, his theory is centered on the interplay of psychological and social processes creating the experience of theatre. Soyinka insists on the abandonment of self-consciousness, of individuality, in favor of a group belonging or a mythical consciousness.

In *Myth, Literature and the African World*, Soyinka reclaims ritual as a source of revitalization and revolutionary reconfiguration. And in his description of a ritual which could fill the voracious space between humankind and godly entities, between – as within a theatrical context – the audience and the message on stage – Soyinka acknowledges Ogun myth as a prototype for this process. The sharing of experience means "to be resorbed within universal Oneness, the Unconsciousness, the deep black whirlpool of mythopoetic

¹ Philip Auslander (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. I, London-New York: Routledge, 2003,

² Ann B. Davis, *Dramatic Theory of Wole Soyinka*, in James Gibbs (ed.), *Critical Perspectives on Wole Soyinka*, Boulder-London: Lynne Rienner Publishers, 1996, p. 147.

forces,”³ and to trigger a new sense of self, with a revolutionary act. In introducing his concept of theatre and socially engaged literature in a becoming Africa, but also the role the artist must play in eliciting and translating the Fourth Stage [the stage of “social acting”], Wole Soyinka outlines a new form of consciousness, change-oriented and permissive to any and all of the means of achieving the definition of the new African identity. This consciousness “can happen in the worlds of the living, and in the modes of remembering the dead and the ancestors. Its goal is disalienation as a constant process of deconstructing domination and seeking a language of equity and justice.”⁴

This language facilitates the understanding of Soyinka’s works with “a socio-logical accent to his mythopoeic vision and aesthetic.”⁵ His aesthetic enterprise embraces a two-fold perspective, with reference to, on one hand, “the traditional Yorùbá worldview transformed into a theory of historical being” and, on the other hand, “art as witness of the adventure of the social.”⁶ This choice of re-investing the African mythopoeia with the referential systems as markers of its “abstract deduction” triggered Biodun Jeyifo’s argument that, as a result of this systematic convergence to myth and trans-historical archetypes, the playwright’s mythopoesis reclines to abstractionism and historical apathy⁷.

African Tragedy, as Soyinka calls it, constitutes the bases of an ontology which, through its destabilized hypotheses, gives way to artistic creation, a process in which tragedy ceases to be cathartic, restrictive and dangerous, in order to become a tool of outlining the cyclic action of the anticolonial subjectivity. Soyinka provokes his dramatic characters to endlessly move back and forth, circling their own becoming, turning from and returning to the same event which should be perceived, in Soyinka’s desire, through entirely different lens. As Awam Amkpa underlined, “[...] the tyrannical role of power in alienation and social inequity [...] must be represented, framed and possibly subverted by individuals and societies through transformative processes. [...] as Soyinka himself states, the purpose of the tragic paradigm as he articulates it, is to signify human beings as socially active and “acting” beings.”⁸

In order African thought to preserve the quality of being African, it must return to its essentials, and it should proceed to a work of translation, not merely remembering or merely interiorizing the Western artistic worldview. In this enterprise, Soyinka gives credit to the African mythos, but one refracted through the language and outer expression of the Western stage in Soyinka’s drama case.

Folktales and moral fables functioned as a normative referential framework regulating the moral behavior in pre-colonial African societies, while the elaborated forms, such as myths, constituted the primary means for triggering a historical awareness. The commemoration of the shared past, through visual and physical engagement, promotes the active sharing of the present, and in doing so, the cultural hero, through his historical

³Wole Soyinka, *Appendix: The Fourth Stage*, in *Myth, Literature and the African World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976, p. 129.

⁴Awam Amkpa, *Theatre, mythology, and political activism*, in *Theatre and Postcolonial Desires*, London-New York: Routledge, 2004, p. 26.

⁵Olakunle George, *Cultural criticism in Wole Soyinka’s Death and the King’s Horseman*, *Representations*, No. 67 (Summer, 1999), pp. 67-91, <http://www.jstor.org/stable/2902887>.

⁶*Idem*.

⁷Biodun Jeyifo, *Soyinka Demythologized: Notes on a Materialist Reading of A Dance of the Forests, The Road, and Kongi’s Harvest*, Ife, Nigeria: 1984.

⁸Awam Amkpa, *op. cit.*, p. 28.

motivation, “partakes of the nature of the myth.”⁹ As such, the historical sign significance of the African narratives “is endowed with a powerful symbolic charge.” Following Mircea Eliade, time becomes a “category of consciousness,” discriminating the stages of the natural processes.¹⁰ Becoming as sacred as the deities it assists in their becoming, time marks the return to the matrix. Once again, the circularity of the African temporal development employs the encapsulation of time not as a measure of a process, but more as a factor of coalescence, as a “spectator” in the play it triggers.

As powerful as it is the mythical channel of expression, the strength of African mythology resides in the relations that it establishes with the surrounding orders of existence, at least with the ones recognized by the Africans. Its power of representation, at which we must add the symbolic agency which enables action, determine the determination to act of the audience, and in order to act:

[...] the Promethean instinct of rebellion, channels anguish into a creative purpose which releases man from a totally destructive despair, releasing from within him the most energetic, deeply combative invention which, without usurping the territory of the infernal gulf, bridges it with visionary hopes.¹¹

In the land of Yorùbá people, the vast folk literature converts itself in meaningful forms in order to allow the implantation of new forms of expression, for the established literature to develop an uncanny African “flavour”, with an English language embedded in the awareness of the Yorùbá people, inseparable element of their mental universe.

And in Soyinka’s work, his characters redeem the quest of primal worldviews, and the work of recuperating the myths, and the struggle toward “a coincidence with an ethos fashioned by the binding structures of life it animates. This movement represents not only a means of reconnection with a grounded authenticity of experience but, more important, a revitalization of consciousness.”¹²

The roots of Soyinka’s drama are intertwined with traditional African performance concepts, through myths, rituals and singing, and with Western theatrical influences. Within the latter, of prominence are the classical Greek drama, Shakespearean strategies, European and American surrealist and avant-garde modes and techniques, combining them into “[...] his mythopoeic project – a project that simultaneously affirms and disavows a religious perspective, a vision that upholds and subverts the mythic paradigm.”¹³

Soyinka never turned back from the challenge of unifying the African cultural systems with the Western paradigms, partially from the desire to make African thought more permeable to the Western understanding, and partially in order to enhance the common

⁹ F. Abiola Irele, *The African Imagination. Literature in Africa and the Black Diaspora*, New York: Oxford University Press, 2001, p. 128.

¹⁰ Mircea Eliade, *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*, New York: Harper & Brothers, 1964, cited in Abiola Irele, *The African Imagination. Literature in Africa and the Black Diaspora*, New York: Oxford University Press, 2001, p. 128.

¹¹ Wole Soyinka, *op. cit.*, 1976, p. 146.

¹² F. Abiola Irele, *op. cit.*, p. 81.

¹³ Mark Mathuray (ed.), *Dramatising the Sacred: Wole Soyinka’s ‘The Fourth Stage’ and Kongi’s Harvest*, in *On the Sacred in African Literature. Old Gods and New Worlds*, New York: Palgrave-Macmillan (2009), p. 46.

referential systems that any mythology, any cultural heritage refers to when informing the consciousness of humanity. Because, as the playwright maintains,

In Asian and European antiquity, therefore, man did, like the African, exist within a cosmic totality, did possess a consciousness in which his own earth being, his gravity-bound apprehension of self, was inseparable from the entire cosmic phenomenon. (For let it always be recalled that myths arise from man's attempt to externalise and communicate his inner intuitions.)¹⁴

This search for a common ground, a common language, has triggered his intricate fabrics in theatre production, his spheres of meaning in perpetual development. And the spectator is left with the seeds of a thought, in his power remaining the translation of the codes encrypted in the lines spoken or danced on the scene. The audience, seen by Soyinka as a social embodiment of the quest for identity, is part of the performance space¹⁵; they give impetus and nourishment to “the symbolic struggle with the chthonic presences”¹⁶. The audience is touched by the use of stage space, determining, as in the “ritual” theatre, a primary anxiety at the powers of the primeval chaos.

Through dance, singing and movement, the symbols recover the life of the gods they stand for, and the music “from the abyss of transition”¹⁷ becomes their language. And as a language they fulfil the role attributed to them by Levi-Strauss, “the role of ritual and mythical symbols as instigators of feeling and desire.”¹⁸ The nature of Soyinka’s symbols, including language, is beyond mere representations, they possess matter, substance and have the power to enforce the concept for which they stand. The uniqueness of African drama, and literature in general, is provided for by the sources of a deeply engaging imagination, resting in the depths of “achthonic realm, a storehouse for creative and destructive essences. [...] The stage, the ritual arena of confrontation, came to represent the symbolic chthonic space and the presence of the challenger within it is the earliest physical expression of man's fearful awareness of the cosmic context of his existence.”¹⁹

The author establishes the common roots of social consciousness, the shared “fountain of ancient wisdom”, a concept which Soyinka, together with Jung, will advance in his works, especially in his drama based on African/universal mythologies, in order to promote the belonging of African arts to the world. The playwright refers not to the means, but to the sources, as a common “language” from which the premises are created to an understanding of the “exoticism”, but also the “classicism” of the African artistic world. Because, if the African modern writers write works that are “[...] closely connected with the

¹⁴Wole Soyinka, *op. cit.*, 1976, p. 3.

¹⁵ Rosa Figueiro, *The Drama of Existence: Myths and Rituals in Wole Soyinka's Theatre*, *International Journal of Arts and Sciences*, InternationalJournal.org.

¹⁶Wole Soyinka, *op. cit.*, 1976, p. 38.

¹⁷ Wole Soyinka, *Introduction to "Death and the King's Horseman,"* New York: Norton, 1976, p. 3.

¹⁸ Victor Turner (ed.), *The Ritual process. Structure and Anti-Structure*, New York: Cornell University Press, 1987, p. 42.

¹⁹Wole Soyinka, *op. cit.*, 1976, pp. 2-3.

political and social dramas of the various African countries, they are, in the same, universal works; and [...]they aim at reaching the absolutes. As art does.”²⁰

The great achievement of the African literary space, and of Soyinka’s as major proponent, is that it created a new literary fabric, intertwining the English tradition thread not passively assumed, but actively transforming it in a second voice of the African literary space.

Yorùbá culture fulfilled a major role in shaping the identity of post-colonial Africanism, an integrative role in an alienating acculturation transformed in a process of adaptation, the result of which is “the adjustment of the native culture with the foreign, the harmonization of two ways of life into a new entity.”²¹ And yet, Soyinka is “a shape-shifter”, a weaver of languages and aesthetic provocations “who has absorbed such variety into his own rituals of transformation. (...) Soyinka’s plays take up with relish so many theatrical styles and paradigms that they elude assessment from any narrow point of view.”²²

The fruitful core of Soyinka’s most plays “is a multiform «abyss» or field of transformation”²³ at the border of our prosaic experience, an in-between state that could equally trigger destruction and creation. As Nietzsche prescribed the spiritual death of the myth, reducing them to non-engaged knowledge, Soyinka was determined to give life to the African dying myths.

And to this end, he approached dramatic forms of bridging communities in a quest for identity which would destroy and reinvent “our inner world of transition, the vortex of archetypes and kiln of primal images.”²⁴

As Rosa Figueiredo underlined, the implications of choosing the theatrical medium as a “dictionary” for translating man’s journey through the abyss of meaning in order to recreate his post-colonial deities are “[...] metaphysical, as well as aesthetic (...). It (the journey) centred on a conception of the medium as ritual, the only means whereby societal or the collective consciousness could be impacted. Soyinka shared a Jungian concept of myth and ritual as the natural effluence of man’s yearning for spiritual meaning in life.”²⁵

The actor becomes the researcher of the abyss and his ritualistic interpretation translates the new god by questioning the binary principle of earth and heaven, of underground and above ground and, at least in Soyinka’s plays, allows their co-existence, their equally relevance as signifier and signified. The interpretation given to the myth ultimately depends on the experience of the “initiate” in its development. In the aftermath of the colonial period, the relation between myth and ritual finds itself perverted, and experience and the significance attached to it must rewrite their meanings.

The message of African theatre transcends the borders between myth and the realistic encounter in what Soyinka called “the fourth space”. In this space, history becomes myth, and the godly figures become the judges of history, denouncing their a-historicity. This fourth stage, added by Soyinka to the three acknowledged African worlds – the world of the ancestors, the realm of the unborn, of the all-including possibilities, and the world of the

²⁰ Agostino Lombardo, *Wole Soyinka: the Artist and his Tradition*, in M.-T. Bindella and G.V. Davis (eds.), *Imagination and the Creative Impulse in the New Literatures in English*, Amsterdam - Atlanta: Rodopi, 1993, p. 94.

²¹ Abiola Irele, *op. cit.*, p. 46.

²² Thomas R. Whitaker, *op. cit.*, Michigan: Michigan University Press, 1999, p. 186.

²³ *Idem*, p. 187.

²⁴ Wole Soyinka, *op. cit.*, 1976, p. 36.

²⁵ Rosa Figueiredo, *The Drama of Existence: Myths and Rituals in Wole Soyinka’s Theatre*, *International Journal of Arts and Sciences* 4(1): 105-113 (2011), www.InternationalJournal.org.

living – is a space of coexistence, where the order of the humankind must be balanced on the requirement of a continuum. This continuum must be preserved in all the transitions between spiritual and material, and the signifier of this continuum and of the language of transition is the artist, who could provide one realist answer to postcolonial, and postmodernist, dilemmas.

The sum of intertwining modes employed and deployed by Soyinka as artistic expressions creates a “festival complex” which, more than their motivator, the supernatural realm, inform Soyinka’s perspective and understanding of an African postcolonial theatre. Asserting the recovery of historical and mythical patterns and their translation in the language of the modern Western theatre, Wole Soyinka maintains, in his theoretical essay on drama, *Theatre in African Traditional Cultures: Survival Patterns*, that: Festivals [...] offer the most familiar hunting ground (for the roots of drama). [...] they constitute in themselves *pure theatre* at its most prodigal and resourceful. [...] The level of organization involved, the integration of the sublime with the mundane, the endowment of the familiar with the properties of the unique... all indicate that it is to the heart of many African festivals that we should look for the most stirring expressions of man’s instinct and need for drama at its most comprehensive and community-involving...”²⁶

And stretching out for the social motivator of drama, modern or ancient alike, Soyinka defines contemporary drama as “the contraction of drama, necessitated by the productive order of society...”²⁷ The “ritual problematic”²⁸ becomes, in Soyinka’s view, the only natural reaction to societal/individual crises in postcolonial Africa and, elaborating beyond, the drama of modern world.

In his plays, Soyinka engages the deconstruction of the ritual, of African godly symbols and history, into fragments alternatively combining in symptoms of postcolonial alienation and, sometimes, in remedies not necessarily reclaiming the past.

The referential frame for understanding Soyinka’s perspective was advanced in 2006 by one of the researchers in Soyinka’s theatre who, in line with prodigious critics of his works (James Gibbs, Gerald Moore, Eldred Durosimi Jones, Biodun Jeyifo among others), “[located] the organic laws” governing his theatre: “the law of «communal catharsis» in African nay Yorùbá communal tragedy”, with an indirect, albeit interiorized, engagement of the Aristotelian and Western concept of tragedy; “the direct theatricalisation of Yorùbá methaphysics,” pointing to a major “celebration of Yorùbá’s myths and folklore”; the recourse to “ritualistic and especially tragic theatre and drama of Ogun, the Yorùbá god of iron and war”; “the law of messianism (monomania heroism and individualism) versus collective heroism which often graduates into anti-heroism and scapegoatism;” the interstices of comic elements in tragic dramatization; and “the pervading use of music, songs, dances, mime, pantomime, invocation, evocation, masking and masquerading and other total theatre idiom in the African festival/traditional theatre.”²⁹

Soyinka’s gods are distant and sometimes vengeful masters; they watch, with an uncaring eye, the human struggle for meaning. Their presence tends to “lurk” into the darkness of the void, patiently or impatiently waiting for the follies of men. Summoned in oaths, as a warrant of maintaining the societal fabric, they judge and punish: Ogun and Sango [...] are usually invoked in oaths. Ogun is the god of oaths and justice. “[...] The Yorùbá

²⁶ Wole Soyinka, *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*, London: Methuen, 1993, p. 138.

²⁷ *Idem*.

²⁸ Biodun Jeyifo, *op. cit.*, 2004, p. 126.

²⁹ Rasheed Abiodun Musa, *The Drama and Theatre of Wole Soyinka, An Encyclopaedia of The Arts*, Vol. 11(3): 2006, p. 225.

consider Ogun fearsome and terrible in his revenge; they believe that if one breaks a pact made in his name, swift retribution will follow.”³⁰

And fearful are the answers of Yorùbá gods to that invading and pervading Western modernity, within which *The Road* elicited a powerful answer as a critique to Christianity as an agent of change. Most certainly, the character of the Professor is as caustic and unforgiveable as any scientist on the verge of lecture against the dogmatism of religion. The Professor is “trapped in his verbal inquiry into two conflicting theologies of transition, the «Word made flesh» of Christian doctrine, and the «flesh dissolution» of the *agemo* cult.”³¹ The road, a hungry and terrifying god, needs sacrifices. As Samson “despondently” urges, “Kill us a dog Kotonu, kill us a dog. Kill us a dog before the hungry god lies in wait and makes a substitute of me.”³² The metaphysical death, the transition from a state of individuality to a state of community, are both anchored and translated through the social unbalance and the new psychological and sociological order derived from the transformed Nigeria of the beginning of the 1960s.

The insatiable Nigerian highway, a road to hell and beyond, is appropriated to Ogun, the destructive force of a destabilized sense of invasion, an invasion which enrages the desecration of the ritual sites. Within the call of Ogun’s destructive forces, a new cult will be born, a cult of death and denial, which proceeds from denying the Western Christian doctrine. “The conversion outside of church doctrine”³³ transforms the road in a god and its cult at the same time.

As Soyinka explains in his note “For the Producer,” *The Road* employs the masque idiom, “strange to many.”³⁴ And as Ulli Beier highlighted, an underlying belief of masquerade is that “the spirit of the deceased may be evoked to enter into the masquerader during the dance. At the height of the dance every true Egungun will enter into a state of possession, when he will speak with a you voice.”³⁵ Soyinka moves beyond Beier’s definition and, through dance, he attempts to create “a visual suspension of death.”³⁶ In the same way, Murano, the mute character, translates spoken language in movements, becoming “a dramatic embodiment of this suspension.”³⁷ In *Death and the King’s Horseman*, Elesin begins his passing into the ancestors’ realm with a dance, not a possession, even if the quality of the chants possesses the power of a trance.

Soyinka considers myth the agency of the perpetual passing, like the perpetual journey of his patron, Ogun. As Awam Amkpa underlines: “The historical and cultural changes in Oyo turn the iconicity of Elesin’s character into a floating signifier,”³⁸ towards the

³⁰K. Naveen Kumar, *Yorùbá tradition and culture in Wole Soyinka’s “The Lion and the Jewel”*, *International Refereed Research Journal*, www.researchersworld.com, Vol.– II, Issue –3, July 2011 [88], p. 6.

³¹ Dan Izevbaye, *West African literature in English: beginnings to the mid-seventies*, in F. Abiola Irele, Simon Gikandi (eds.), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 480.

³² Wole Soyinka, *The Road. Collected Plays 1*, New York: Oxford University Press, 1973, p. 198.

³³ Douglas Killam, Alicia L. Kerfoot, *Student Encyclopedia of African Literature*, Westport-London: Greenwood Press, 2008, p. 262.

³⁴ Wole Soyinka, *The Road*, p. 149.

³⁵ Ulli Beier, *Introduction to African Literature*, Northwestern University Press, 1970, cited in VN Manjula, *Song for the Road Wole Soyinka’s Imagery and Tradition*, p. 84, Language in India www.languageinindia.com.

³⁶ Wole Soyinka, *The Road*, p. 149.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Awam Amkpa, *op. cit.*, p. 42.

growing of the “myth embryonic” language of the mythic tragedy,³⁹ and, in the beholder’s translation, “the sense [of the public] do not at such moments interpret myths in their particular concretions: we are left only with the emotional and spiritual values, the essential experience of cosmic reality.”⁴⁰

In *Death and the King’s Horseman*, some critics saw in the death of the two heroes, Elesin and Olunde, the collapse of a cosmology, because none of them manages to accomplish the construction of the bridge between the worlds, both Ogun (Elesin) and Obatala (Olunde) failing to affirm the heroic gesture overpassing the distance between personal and communal. But Elesin makes a major mistake in confusing the achievement of Obatala – the creation – with the Ogunian torture – the creating act. In other words, Elesin asserts that he has already “outleapt the conscious act and... [I] have come among the great departed”⁴¹, when in reality he still desires to remain “still earthed in that beloved market of my youth”,⁴² not having created anything.

Creation takes place only by bridging the world of forever, the world of the gods, and the world of their creations. Making the bridging leap, “he, the actor (*Obatala*, our emphasis), emerges still as the median voice of the god, but stands now as it were beside himself, observant, understanding, creating. At this stage is known to him the sublime *aesthetic* joy [...] in the distanced celebration of the cosmic struggle. This resolved aesthetic serenity is the link between Ogun’s tragic art and Obatala’s plastic beauty.”⁴³ But in contrast to Ogun, Elesin mistakes his individual self with the self of the community, leaving little room for the free will, which is considered, in Yorùbá order of elements, a stamp of the individuality. His suicide remains without meaning, because he was unable to recognize that he existed only for that moment of ritualistic death, and because of his error, the circle of the Yorùbá time scheme was broken.

On the other hand, Elesin’s son, Olunde, through his suicide, responds to the equation of Soyinka’s tragic view. His death is an Ogunian achievement. He represents the balance indispensable for bridging the path of transition, the recuperation of a sense of sanity. The embedded significance of *Death and the King’s Horseman* is deeply hidden under “the placid surface of the process of healing for spiritual or social rupture,” which “is mistaken for the absence of the principles of psychic experience that went into the restoration.”⁴⁴ Although Olunde tried to compensate for the indecision of his father, if he succeeded in redeeming him or not, it is an entire different question. He committed an offence against nature, in Yorùbá’s thought, but at the same time, his offence constitutes a positive alteration, a breaking of a taboo that “compels the cosmos to delve deeper into its essence to meet human challenge.”⁴⁵ And it is this magic of creation through destruction that inherits the potentiality to re-enact Ogun’s act.

The esthetic choices assumed by Soyinka are inscribed in his inheritance, and in this rich sources of imagination and power of representation reside his desire to “bridge the void,” as his ancestor, Ogun, has done before him. VY Mudimbe, in *The Idea of Africa*, was advancing a portrayal of the modern writer, in which Soyinka answers to the challenges

³⁹Wole Soyinka, *op. cit.*, 1976, pp. 147-148.

⁴⁰*Idem.*

⁴¹Wole Soyinka, *Death and the King’s Horseman*, in William B. Branch (ed.), *op. cit.*, p. 37.

⁴²*Idem.*

⁴³Wole Soyinka, *op. cit.*, 1976, pp. 142-43.

⁴⁴*Ibidem*, p. 156.

⁴⁵*Idem.*

presented by his Africa: "The artists of the present generation are the children of two traditions, two worlds, both of which they challenge, merging mechanics and masks, machines and the memories of gods."⁴⁶

And this alteration of a myth in order to respond to the new challenges imposed by ever-changing surroundings constitutes one of the major contributions of our author to the literary art.

BIBLIOGRAPHY:

- Amkpa, Awam, *Theatre, mythology, and political activism*, in *Theatre and Postcolonial Desires*, London-New York: Routledge, 2004.
- Auslander, Philip (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. I, London-New York: Routledge, 2003.
- Davis, Ann B., *Dramatic Theory of Wole Soyinka*, in James Gibbs (ed.), *Critical Perspectives on Wole Soyinka*, Boulder-London: Lynne Rienner Publishers, 1996.
- George, Olakunle, *Cultural criticism in Wole Soyinka's Death and the King's Horseman, Representations*, No. 67 (Summer, 1999), pp. 67-91, <http://www.jstor.org/stable/2902887>.
- Eliade, Mircea, *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*, New York: Harper & Brothers, 1964.
- Figueiredo, Rosa, *The Drama of Existence: Myths and Rituals in Wole Soyinka's Theatre*, *International Journal of Arts and Sciences* 4(1): 105-113 (2011), www.InternationalJournal.org.
- Irele, F. Abiola, *The African Imagination. Literature in Africa and the Black Diaspora*, New York: Oxford University Press, 2001.
- Izevbaye, Dan, *West African literature in English: beginnings to the mid-seventies*, in F. Abiola Irele, Simon Gikandi (eds.), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Jeyifo, Biodun, *Soyinka Demythologized: Notes on a Materialist Reading of A Dance of the Forests, The Road, and Kongi's Harvest*, Ife, Nigeria: 1984.
- Killam, Douglas, Kerfoot, Alicia L., *Student Encyclopedia of African Literature*, Westport-London: Greenwood Press, 2008.
- Kumar, K. Naveen, *Yorùbá tradition and culture in Wole Soyinka's "The Lion and the Jewel"*, *International Refereed Research Journal*, www.researchersworld.com, Vol. I– II, Issue –3, July 2011 [88].
- Lombardo, Agostino, *Wole Soyinka: the Artist and his Tradition*, in M.-T. Bindella and G.V. Davis (eds.), *Imagination and the Creative Impulse in the New Literatures in English*, Amsterdam - Atlanta: Rodopi, 1993.
- Mathuray, Mark (ed.), *Dramatising the Sacred: Wole Soyinka's 'The Fourth Stage' and Kongi's Harvest*, in *On the Sacred in African Literature. Old Gods and New Worlds*, New York: Palgrave-Macmillan (2009), p. 46.
- Musa, Rasheed Abiodun, *The Drama and Theatre of Wole Soyinka*, *An Encyclopaedia of The Arts*, Vol. 11(3): 2006.
- Soyinka, Wole, *The Road. Collected Plays 1*, New York: Oxford University Press, 1973.
- , *Appendix: The Fourth Stage*, in *Myth, Literature and the African World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

⁴⁶ VY Mudimbe, *The Idea of Africa*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 207, cited in Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction*, London-New York: Routledge, 2004, p. 225.

-----, *Introduction to "Death and the King's Horseman,"* New York: Norton, 1976.

-----, *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*, London: Methuen, 1993.

Turner, Victor (ed.), *The Ritual process. Structure and Anti-Structure*, New York: Cornell University Press, 1987.

FROM SLAVICI'S MANUSCRIPTS

Adela Cristiana Gorcea, PhD Student, "Aurel Vlaicu" State University of Arad

Abstract: While there is a tremendous bibliography which covers Slavici work, I chose to present two of his less known writings, identified as manuscripts at the Memorial Museum „Ioan Slavici” Șiria: a memorialistic excerpt written in an epistolary manner and a letter addressed to his son Titu, during his studies in Switzerland.

The analysis of the two texts follows four stages: a). a general presentation, observing the editing; b). a reproduction of the manuscript's content, in self editing; c). the analysis of the text – layout, organization, content, phonetics, vocabulary, phrase construction, style; d) conclusions related to the documentary value of the manuscript.

The first text recalls the period 1868-1869, when Slavici was a student in Viena and also accomplished his military duty. He presents in details the context of his meeting with Eminescu, as well as the background which determined the setting up of Societatea România Jună.

The second text refers to the guidance addressed to his son Titu regarding the spiritual life. Slavici advises him to follow the roman-catholic religion courses, together with his colleagues, to respect others' religion, but never forget his own. He explains the similarities and distinctions between roman-catholic and orthodox, emphasizing that they are equals in front of God.

Both texts have documentary value through form and style, as well as through content, as they prove Slavici interest, since he was twenty, for the cultural life, and also his quality as a spiritual guide for his son.

Keywords: *manuscript, student days, roman-catholic, orthodox, document*

1. În căutarea timpului trecut...

În fața uriașei bibliografii existente în legătură cu opera lui Slavici, am avut sentimentul că nimic nou nu s-ar mai putea aduce în legătură cu creația sa. Cu acest gând, căutările mele s-au îndreptat, în mod firesc, către satul natal al lui Slavici. La Muzeul Memorial „Ioan Slavici” din Șiria, cu sprijinul Laurei Mateș, muzeograf, am trecut la cercetarea documentelor expuse în muzeu, dar mai ales a celor din arhivă, adunate acolo de-a lungul timpului, mare parte dintre ele donate de urmașii scriitorului. Am descoperit câteva scrieri ale lui Slavici, dintre care am selectat spre analiză două, sub formă epistolară

Din rațiuni de sistematizare, am urmat aceleași etape în studiul fiecărui document: a). prezentare generală, cu precizări legate de editare; b). redarea conținutului manuscrisului, în editare proprie; c). analiza textului, cu observații asupra aspectului general și a organizării textuale, fixare în timp, elemente de conținut, elemente de ordin fonetic și de vocabular; d) concluzii cu privire la valoarea documentară a manuscrisului.

2. Pagini de jurnal – un tânăr la Viena

2.1. Prezentare generală

În cele ce urmează, prezint o scriere care, după aspect – patru foi foarte subțiri, mici –, și după numerotare – de la 7 la 10 –, dă impresia unui fragment din jurnalul intim al scriitorului, realizat sub formă epistolară, din care au rămas puține pagini care au fost date tiparului.¹ Această presupunere este întărită de faptul că nu există nicio formulă de încheiere,

¹ vezi S₁, p. 759-772;

așadar textul pare că ar avea o continuare. Meticulos realizat, cu o singură corectură, este redactat cu o caligrafie ce amintește de cea a funcționarilor din trecut, al căror scris mărunț și ordonat l-am întâlnit în diferite documente observate în timpul cercetării. Ca „scrietor” pe lângă notarul din Comlăuș, Slavici a fost obligat să scrie documente care impuneau multă grijă pentru aspect și exprimare. În editare am folosit ortografia actuală și am păstrat sublinierile cuvintelor, așa cum le-a lăsat scriitorul. Documentul este menționat ca existent la Muzeul Memorial „Ioan Slavici” Șiria, dar până în prezent nu am găsit dovezi ale publicării.²

2.2. Textul scrisorii

Iubite Amice,

Întorcându-mă de la Pesta, am intrat scrietor la notarul unui sat din vecinătatea Șiriei. Vorba era să fac practică, să trec examenul convenit și să-mi pun apoi candidatura la vreun post de notar comunal.

Lucrurile s-au îndrumat însă cu totul altfel.

Împlinisem adică vârsta de douăzeci de ani și eram nevoit să-mi fac rândul în oștire. Am intrat deci peste câteva luni voluntar pe un an și, având dreptul de a-mi alege localitatea, am cerut să fiu trimis la Viena.

Așa am ajuns la începutul anului școlar la Viena, unde am călătorit cu cheltuiala împărăției și am stat la cazarmă, cu hrana și cu îmbrăcămintea statului.

După rânduiala de atunci noi, voluntarii, puteam să audiem, înainte de amiază, la universitate, și numai după-amiază, de la două înainte, făceam exerciții militare ori urmam studiile pregătitoare pentru examenul de ofițer. M-am înscris deci pentru al doilea an la universitate.

Tineri români se aflau atunci la Viena mai mulți decât la Pesta. Cei mai mulți erau bucovineni și ardeleni, mai ales dintre cei sosiți de prin școli secundare germane. Din România erau mai numeroși moldovenii decât muntenii. Erau chiar și basarabeni, macedoneni și români din Albania, încât ne plăcea să ne fălim că la Viena e reprezentat întregul neam românesc.

Curentele erau aceleași ca la Pesta. Pe când însă la Pesta oamenii mai cu minte erau luați drept „renegați” și nu îndrăzneau să-și ridice capul, la Viena, ei se luptau cu toată hotărârea împotriva exaltaților care înființaseră societatea „România”.

Drept un fel de reacțiune, se înființase „societatea literară”, care-și ținea ședințele într-una din sălile de la universitate.

După cele pățite la Pesta și după ce petrecusem jumătate de an în mijlocul poporului care-și puneă toată nădejdea-n împăratul, eu numai în „Societatea literară” puteam să intru.

Din societatea aceasta făceau parte numai bucovineni, ardeleni, care se numeau „șaguniști”, și câțiva bănățeni, care știau și ei nemțește. Între bucovineni aveau trecere mai ales Vasilie Bumbac, Grigoroviță și Isopescu, iar în fruntea ardelenilor stăteau Maier, Popovici, Bărceanu și Ioan Bechnitz, toți trei sibieni și oameni de casă ai lui Șaguna, iar cei din urmă doi atunci numai în treacăt la Viena.

La una din ședințele societății am făcut cunoștință cu Mihaiu Eminescu, care venise și el de curând la Viena, avea prieteni atât între bucovineni, cât și între ardeleni și lua parte la ședințele societății „România”.

² Teofil Bugnariu, I. Domșa, D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici, biobibliografie*, București, Editura Enciclopedică Română, 1973, p. 450;

Vorba era ca cele două societăți să fie împreunate, și mulți dintre membrii „Societății literare”, oameni potoliți, țineau să-și caute de treabă și nu voiau să se-ncurce cu colegii lor din societatea „România”.

Ioan Bechnitz ținea seamă de aceasta, era însă în același timp de părerea că nu e destul să nu sprijinim mișcarea pornită de exaltații cărora el le zicea „babeșiști” și „barițieni”, ci suntem datori să intrăm în luptă pentru înăbușirea ei. Aceia dar care se simt destoinici de a lupta, n-au decât să intre și-n societatea „România”.

Propunerea aceasta le venise la socoteală tuturor – afară de Eminescu, în fața căruia se ivise bineștiutul zâmbet sarcastic.

El încă de pe atunci stăruia în gândul că nu exaltațiunea, ci prostia e obârșia mișcării și că prostia omenească e nemărginită și indestructibilă, ca orișice calamitate elementară. Ne încredința deci că au să rămâie caraghioși oamenii cu minte care-și dau silința de a convinge pe cei proști, căci aceștia numai în fața superiorității covârșitoare se dau învinși. Mare rușine ar păți deci aceia dintre membrii „Societății literare” care ar intra și-n societatea „România”, în care prostia e covârșitoare.

Râdeau unii de întorsătura satirică pe care Eminescu o dădea prin aceasta discuțiunilor, dar toți au luat în serios propunerea făcută de dânsul, ca să se înființeze o nouă societate, în care oamenii mai cu minte sunt mari și tari, încât pot să conducă treburile astfel, ca lumea să se adune împregiurul lor, și atât „România”, cât și „Societatea literară”, să fie-n cele din urmă de prisos.

Pe temeiul acesta au fost luni de zile de-a rândul urmate discuțiunile, atât prin întruniri anume convocate, cât și prin cafenele și restauranturi, pretutindeni unde se întâlneau mai mulți tineri români.

Îndeosebi Ioan Bechnitz și-a amânat de azi pe mâine călătoria, discutând mereu cu Eminescu, pentru care avea mare slăbiciune.

Eu nu prea luam parte la discuțiuni. Lasă că era chestiune de bun simț să nu mă avânt, dar nici nu eram în stare să am păreri deosebite în fața unor oameni ca Eminescu și ca Bechnitz, care nu numai îmi păreau foarte deștepți, dar mai știau și multă carte, și cunoșteau oameni și-mpregiurări despre care eu nu mai auzisem niciodată vorbindu-se.

2.3. Analiza textului

Aspectul general și organizarea textuală sunt cele obișnuite, cu inconfundabila formulă de adresare *Iubite Amice*, și cu numeroase paragrafe, care marchează bogăția informațiilor scrise de Slavici. Meditând asupra cunoscutei formule de adresare a lui Slavici, atrage atenția destinatarul său: *un amic*. G. I. Tohăneanu precizează diferențierea semantică dintre *amic* și *prieten*, în vremurile noastre, deoarece termenul *amic* a cunoscut o degradare semantică și stilistică, ulterior pătrunderii în limba română, primind sens depreciativ.³ Cu toate acestea, cunoscut fiind faptul că latina a fost limbă de stat în Transilvania înainte de dualismul austro-ungar și în mod firesc și-a pus amprenta asupra vorbirii în regiune, îmi permit să afirm că Slavici a văzut în cuvântul *amic* sensul dat de latinescul *amicus*, care „se dovedește raportabil la verbul latinesc al iubirii, *amare*”.⁴ Așadar, putem ajunge la concluzia că această scriere a lui Slavici, asemenea celorlalte cu formulă de adresare similară, a fost scrisă din dragoste pentru cel care va citi rândurile sale, oricare ar fi acesta și în orice epocă.

³G. I. Tohăneanu, *Dicționar de imagini pierdute*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1995, s. v.;

⁴ *Ibidem*;

Fixarea în timp și spațiu este dificil de realizat. Îmi permit presupunerea că textul a fost scris spre sfârșitul vieții, în jurul anului 1920, bazându-mă pe tonul evocator al scrisorii, care trimite cu gândul la memorialistica scriitorului.

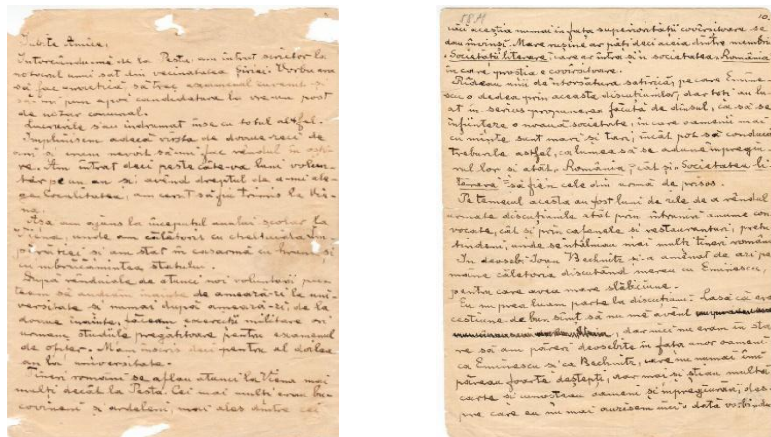


Figura 1: Pagini de jurnal
(sursa: Muzeul Memorial „Ioan Slavici” Șiria)

Elemente de conținut

Scriind virtualului *amic*, Slavici face referire în textul său la perioada în care a împlinit douăzeci de ani și a fost obligat să își satisfacă stagiul militar, pentru un an, așadar 1868-1869. După mărturisirea sa, a putut să opteze pentru localitate și a ales Viena, dovadă a atașamentului său față de capitala Imperiului. Opțiunea nu i-a anulat sentimentul apartenenței la poporul român și mândria patriotică, el amintindu-și: „Tineri români se aflau atunci la Viena mai mulți decât la Pesta. (...) ne plăcea să ne fălim că la Viena e reprezentat întregul neam românesc” (S₂).

Deși nu amintește numele societății *România jună*, înființată la 20 martie 1871, la Viena, al cărei președinte a fost, în evocarea sa, Slavici face referire la societățile premergătoare, *România* și *Societatea literară*. El aduce informații cu privire la membrii acestora și la atitudinea lui Eminescu și Ioan Bechnitz față de ele, aspecte pe care le-am sistematizat în figura 2.

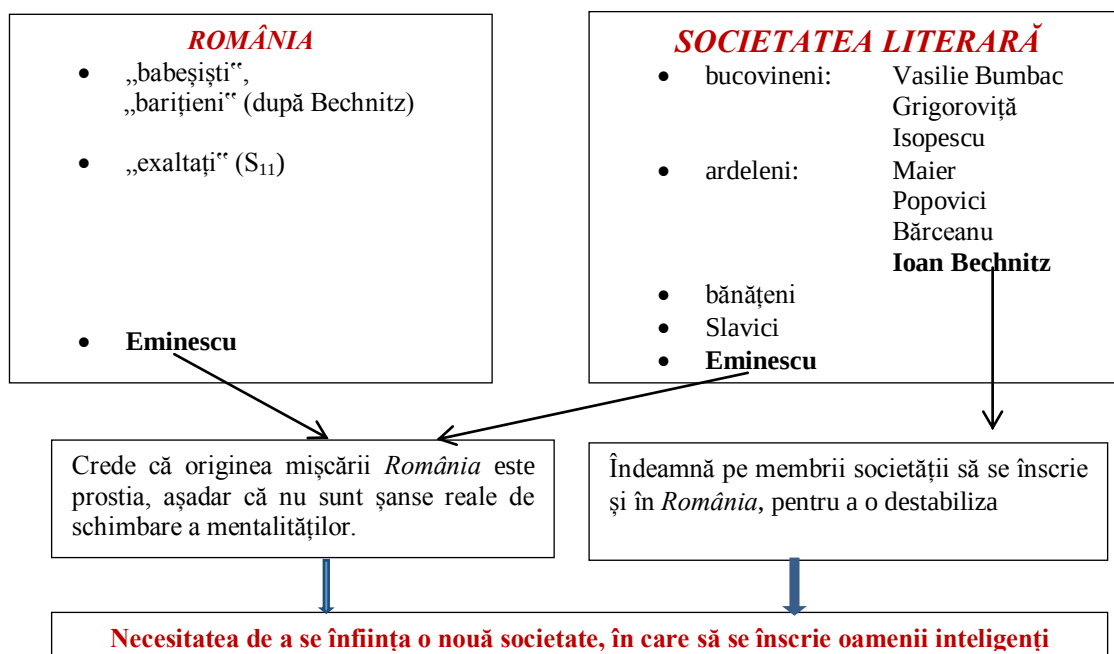


Figura 2: Eminescu și societățile *România* și *Societatea literară*

Un alt element pe care îl punctează Slavici este relația strânsă între Eminescu și Bechnitz, bazată pe cunoștințe comune, pe inteligență și pe situații de viață cunoscute de cei doi. Modestia care l-a caracterizat întreaga viață pe Slavici răzbate și din acest text, în final: „nici nu eram în stare să am păreri deosebite în fața unor oameni ca Eminescu și ca Bechnitz, care nu numai îmi păreau foarte deștepți, dar mai știau și multă carte, și cunoșteau oameni și-mpregiurări despre care eu nu mai auzisem niciodată vorbindu-se” (S₂). În acest context, se cuvine să evidențiem modul în care, pentru Slavici, înaltele valori și capacitățile intelectuale nu generau invidii, ci respect și admirație, pentru că se bazau pe competență: „Era pe vremea când respectul reciproc dădea naștere prieteniei, când prietenia avea termen de garanție nelimitat și când tinerețea era la mare preț, nu pentru că voia neapărat să se impună, ci pentru că avea cu ce s-o facă”.⁵

Fonetică, vocabular, topică, stilistică

Urmărind textul, am descoperit scrierea veche, cu apostrof, cu particularitățile de redare a unor diftongi și a unor sunete specifice epocii: *é* îl notează pe *ea* contemporan, *ó* este ortografierea lui *oa* de azi, *è* este simbolul pentru *ă*, iar *ê* marchează pronunțarea lui *â* actual, în timp ce consoana *z* este reprezentată prin *đ*, numai pentru cuvintele provenite din latină.

Referitor la utilizarea în text a numeroase cuvinte care conțin diftongi, putem lega acest fenomen de mărturisirea lui Slavici din *Amintiri* despre îndelungile discuții pe care le avea cu Eminescu asupra limbii. El arată că poetul era preocupat de muzicalitatea limbii române, la care contribuiau diftongii.⁶ Eminescu susținea folosirea unui vocabular din care să fie eliminate neologismele, care va fi astfel caracterizat de muzicalitate, fiindcă din neologisme lipsesc diftongii, aceștia se află doar în fondul moștenit, astfel încât studiul lui

⁵ Ioana Pârvulescu, *Prefață* la Iacob Negruzzi, „Amintiri de la Junimea”, București, Editura Humanitas, 2011, p. 5;

⁶ Vezi S, p. 35-41;

Slavici utilizează neologismul în mică măsură, scriitorul preferând cuvinte din fondul principal lexical și arhaisme fonetice.

Cu privire la vocabularul folosit, este cel obișnuit, caracteristic vremii. În plus, am identificat trei sintagme mai interesante. Despre desfășurarea evenimentelor, Slavici afirmă: „Lucrurile s-au îndrumat cu totul altfel” (S₂). Verbul *a (se) îndruma*, în mod obișnuit cu sensul frecvent de „a arăta drumul”, „a orienta”, „a direcționa”⁷, este folosit de scriitor cu sensul regional de „a se îndrepta spre o țintă”. Pentru *a își face stagiul militar*, Slavici recurge la forma „să-mi fac rândul în oștire” (S₂). Ca element interesant de topică, *cei doi din urmă* sau *ultimii doi* este înlocuit prin „**cei din urmă doi** atunci numai în treacăt la Viena” (S₂). Textul lui Slavici devine un document al vorbirii din epocă, dar și al influențelor junimiste în legătură cu folosirea cu măsură a neologismelor.

2.4. Concluzii privind valoarea documentară a textului

Despre perioada la care se referă Slavici în document vorbește și Teodor V. Stefanelli, care prezintă venirea lui Eminescu la Viena, în 1869.⁸ El întărește ideea de solidaritate a tinerilor studenți de naționalități diferite, veniți din România la studii. De asemenea, arată că, aici, Eminescu se reîntâlnește cu foștii săi colegi din Bucovina. Textul lui Slavici este, așadar, o mărturisire despre:

- perioada anterioară înființării societății *România jună*;
- atitudinea sarcastică a lui Eminescu în fața prostiei;
- admirația lui Slavici pentru Eminescu;
- aprecierea lui Eminescu de către Ioan Bechnitz.

Rândurile așternute de Slavici sub forma unui jurnal sunt importante azi pentru că aduc în prezent o fărâamă din activitatea sa din studenție, perioadă când nu s-a putut despărți de viața activă în interiorul unei societăți literare.

3. Scrisoare de părinte

3.1. Prezentare generală

În mod firesc, scrisorile familiale sunt cele care oferă o imagine a relațiilor de rudenie ale unei persoane, integrarea sa armonioasă într-o familie desăvârșindu-l ca ființă. A rămas și o astfel de scrisoare de la Slavici, adresată fiului său Titu, aflat la studii în Elveția, în perioada 1903-1907. Aceeași hârtie de carnet, cartonată, cu textul scris pe trei pagini mici, iar dedesubt semnătura celui care a donat muzeului documentul: T. Slavici.⁹ Am folosit ortografia actuală și am scris numele localității elvețiene *Fribourg*, pe care Slavici îl scrisese „Friburg”.

3.2. Textul scrisorii

Măgurele, 18 oct. 1903

Titule dragă,

⁷ Ioan Oprea, Carmen-Gabriela Pamfil, Rodica Radu, Victoria Zăstroiu, *Noul dicționar universal al limbii române*, București, Editura Litera Internațional, 2007, s. v.;

⁸ Teodor V. Ștefanelli, *Când a venit Eminescu la Viena*, în „Mărturii despre Eminescu”, volum editat de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2013, p.131-133;

⁹ Din cercetările efectuate, am ajuns la concluzia că donația a fost făcută de Teodor Slavici, din Șiria, a cărui semnătură de pe nota de donație am identificat-o pe o carte din biblioteca acestuia, pusă la dispoziție de fiica sa, Maria Slavici, din Șiria.

Azi a sosit d-șoara „...”¹⁰ aici și mi-a spus despre tine multe bune, pe care noi le credem, căci mult dorim să-ți meargă bine și să mergi cu inima voioasă înainte. Simțământul nostru e că la Fribourg ești mai bine de cum erai la Kremsmünster și mulțumim lui Dumnezeu că a ascultat rugăciunile pe care le-am făcut pentru tine. Și dacă te vei fi simțind și tu mai bine, să știi că numai prin voința lui Dumnezeu ai ajuns să scapi de greutatea ce te apăsa, căci de la el vine toată bunăvoința omenească.

I-am scris azi Părintelui Prefect și i-am spus că mama ta și eu dorim să fii tratat în ceea ce privește religiunea ca colegii tăi. Ține și tu seamă de dorința noastră și ia parte alături de colegii tăi la lecțiunile de religiune și la toate deprinderile religioase.

Noi și catolicii suntem aceeași biserică apostolică, și numai fanaticii intoleranți exagerează importanța deosebiriilor de forme în ceea ce privește serviciul religios și decorul bisericesc. Noi ținem întru toate la credințele și la formele stabilite de Sf. Apostoli și de primele sinoade ecumenice. Romano-catolicii s-au abătut în unele privințe de la formele vechi și au stabilit și dogme pe care noi nu le admitem. Astfel ei susțin că duhul sfânt purcede nu numai de la Tatăl, ci și de la Fiul, că episcopul de la Roma, Papa, ca urmaș al lui Petru, e reprezentantul lui Christos, și astfel infailibil, că cuminecătura se poate face și numai cu pâine, „...”¹¹ lor, și că sufletele răposaților trec prin purgatoriu. Noi nu admitem aceste dogme, care nu se află în crezul stabilit la Niceea. Îndeosebi noi, românii, ținem la ortodoxie și pentru că prin ea ne apropiem de vecinii noștri, bulgarii, sârbii, rușii și grecii, care sunt și ei ortodocși. Nici un adevărat creștin nu va admite însă că rugăciunea făcută în biserica romano-catolică nu e tot atât de plăcută lui Dumnezeu ca cea făcută în biserica ortodoxă și că preotul catolic nu are același dar ca cel ortodox.

Tu ține la legea străbunilor tăi, dar respectează credințele altora. Numai oamenii fără de credință să-ți fie nesuferiți.

Fă-ți obiceiul de a ne trimite în fiecare duminică o carte de corespondență, cel puțin, căci suntem neliniștiți când nu primim știri de la tine. Acum scrie-ne cum te simți în „...”¹² și în colegiu, cum vă petreceți ziua, câți sunteți în „...”¹³ și cum mergi cu studiile. Dacă ai nevoie să ieși meditator din vreun studiu, scrie-ne. Pune-te pe lucru, ca să treci neapărat clasa, căci altfel ajungi vârsta de „...”¹⁴ prea în curând și-ți perzi tot rostul.

Noi suntem cu toții sănătoși și te dorim cu toții.

Ioan Slavici

Donat Casei memoriale Ioan Slavici din Șiria, de T. Slavici.

3.3. Analiza textului

Aspectul general și organizarea textuală se aseamănă cu a celeilalte scrisori, fiind caracterizate de ordine și atenție pentru aspectul textului. Un scris parcă și mai mărunț îmi dă impresia că Slavici a dedicat timp redactării acestei scrisori, în mod firesc, deoarece se adresa unui membru al familiei.

Fixarea în timp și spațiu este exactă: Măgurele, 18 octombrie 1903.

¹⁰ Nume feminin indescifrabil. Contextul indică posibilitatea să fie numele unui cadru didactic din Elveția, de la Fribourg, unde a studiat fiul lui Slavici, Titu.

¹¹ Cuvânt indescifrabil.

¹² Cuvânt indescifrabil.

¹³ Cuvânt indescifrabil.

¹⁴ Cuvânt indescifrabil.

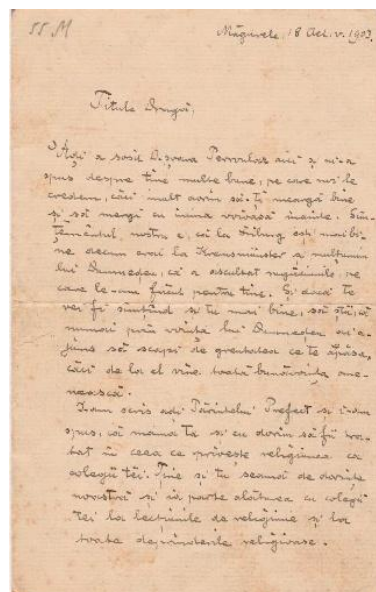


Figura 3: Prima pagină a scrisorii lui Slavici către fiul său, Titu
(sursa: Muzeul Memorial „Ioan Slavici” Șiria)

Elemente de conținut

Am parcurs scrisoarea scriitorului Slavici către fiul său, așteptându-mă să descopăr doar informații în legătură cu relația tată-fiu. Scrisoarea este însă o adevărată lecție de spiritualitate; din cele cinci paragrafe, patru fac referiri la credință și dogmă, și numai ultimul cuprinde îndemnuri spre învățătură și întrebări despre viața la colegiu. Descoperim astfel o altă latură a lui Slavici, desprinsă din însăși scrierea sa – credința: „mulțumim lui Dumnezeu că a ascultat rugăciunile pe care le-am făcut pentru tine”. (S₃) El nu doar că o are în suflet, dar o și cunoaște bine și caută să o transmită fiului său.

Scrisoarea are ca **punct de plecare** dorința lui Slavici ca fiul său, aflat la studii în Elveția, să participe la orele de religie romano-catolică, împreună cu ceilalți colegi. Cu această ocazie, scriitorul face o amplă prezentare a diferențelor dintre religia romano-catolică și cea ortodoxă, dovedind astfel o bună cunoaștere a dogmelor. El amintește, în acest context, de sinoadele ecumenice și de crezul stabilit la Niceea. **Ideea** cea mai importantă care se desprinde din textul său este a unității religioase, el numindu-i „fanatici intoleranți” (S₃) pe cei care cred că diferențele de formă între cele două religii sunt importante. Astfel, arată că rugăciunea făcută în biserica romano-catolică și în cea ortodoxă au același efect. O **explicație** surprinzătoare oferă Slavici pentru prețuirea pe care o au românii față de religia ortodoxă: asemănarea lor în credință cu vecinii, ortodocși și ei – bulgarii, sârbii, rușii, grecii.

Pe baza acestor idei, Slavici își îndrumă fiul spre păstrarea credinței strămoșești, dar și spre respectul pentru alte credințe. Rezultă de aici că scriitorul a rămas totuși credincios religiei în care s-a născut, dar că prețuiește în egală măsură celelalte credințe. Îndemnul pentru fiul său este relevant: „Tu ține la legea străbunilor tăi, dar respectează credințele altora. Numai oamenii fără de credință să-ți fie nesuferiți”. (S₃)

Vocabular, topică, stilistică

Scrisoarea de față este una familială, așadar, Slavici recurge la cuvinte simple, adresate fiului său, unele dintre ele, puține la număr, cu formă arhaică, fiind relevante pentru exprimarea specifică epocii: *lecțiuni*, *religiune*, *respectează*. Scriitorul îi cere fiului său să trimită părinților în fiecare duminică o *carte de corespondență*, referindu-se, probabil, la cartea poștală, care, în vremea Imperiului, era denumită *levelezö-lap* (figura 4) sau *zárt-levelezö-lap* – „carte poștală în plic”. În limba maghiară, *lap* înseamnă „foaie”, iar

levelező „corespondență”; Slavici combină, așadar, sintagma din limba română *carte poștală* cu cea din limba maghiară atunci când îi cere fiului său să scrie o *carte de corespondență*. Scrisoarea lui devine un document lingvistic pentru modul în care exprimarea era influențată, în mod firesc, de limba oficială a epocii.



Figura 4: Carte poștală adresată lui Slavici
(sursa: Muzeul Memorial „Ioan Slavici” Șiria)

Scriitorul se exprimă într-o topică obișnuită, îmbinând tonul cald, apropiat al tatălui care se interesează de fiul său, cu cel de părinte-dascăl, în pasaje care fac distincție între religia romano-catolică și cea ortodoxă. Există o singură sintagmă a topicii inversate, care dovedește grija părintească: „mult dorim să-ți meargă bine”, în acord cu formula de adresare „Titule dragă”.

3.4. Concluzii privind valoarea documentară a scrisorii

Scrisoarea lui Slavici către fiul său este mai mult decât ne-am aștepta: reprezintă un adevărat ghid spiritual. Este o scriere importantă, deoarece pune în lumină câteva aspecte care definesc **latura spirituală a scriitorului**, punctând:

- buna cunoaștere a dogmelor romano-catolice și ortodoxe;
- concepția despre apartenența la ortodoxie prin asemănarea cu vecinii țării, ortodocși;
- prețuirea credinței strămoșești;
- respectul pentru credința altora.

Prin textul scrisorii, cunoaștem un Slavici care și-a păstrat credința în Dumnezeu, în pofida tuturor încercărilor vieții. Înțelegem astfel că Slavici cel revoltat altădată împotriva unor naționalități este cel care a încercat să se adapteze mersului evenimentelor. La paisprezece ani după ce fusese închis la Vaț, regăsim în sufletul său credința, pe care o transmite, ca orice bun părinte, copilului său.

4. Concluzii

În primul rând, cele două manuscrise constituie un document al **scrierii lui Slavici**: aspect, particularități fonetice, de vocabular, de topică și stilistice.

În al doilea rând, manuscrisele sunt **dovada vieții publice a lui Slavici**, a relațiilor sale cu societățile *România*, *Societatea literară*, *România jună*.

În al treilea rând, ele oferă **informații valoroase asupra unor personalități ale vremii**, mai ales asupra lui Eminescu și Ioan Bechnitz, deși acestea sunt prezentate din perspectivă personală.

Oricât de modestă este contribuția mea la analiza scrierilor lui Slavici, am mulțumirea că acestea au primit încă o dată viață, fiindcă orice scriere trăiește prin ochii celui interesat de

ea. În acest fel, Slavici trăiește prin ochii și prin sufletul fiecărui cititor care va vedea aceste rânduri.

SIGLĂRI:

S₁: Slavici, Ioan, *Opere*, vol. VI – *Amintiri. Închisorile mele. Lumea prin care am trecut*, București, Editura Național, 2001;

S₂: manuscris Slavici (*Iubite amice*), text memorialistic;

S₃: manuscris Slavici (*Titule dragă*), scrisoare către fiul său.

BIBLIOGRAPHY:

***, *Mărturii despre Eminescu*, București, Editura „Humanitas”, 2013;

Bugnariu, Teofil; Domșa, I.; D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici, biobibliografie*, București, Editura Enciclopedică Română, 1973;

Negruzzi, Iacob, *Amintiri din Junimea*, București, Editura „Humanitas”, 2011;

Oprea, Ioan; Pamfil, Carmen-Gabriela; Radu, Rodica; Zăstroiu, Victoria, *Noul dicționar universal al limbii române*, București, Editura „Litera Internațional”, 2007;

Panu, George, *Amintiri de la Junimea din Iași*, Iași, Editura „Polirom”, 2013;

Slavici, Ioan, *Opere*, vol. VI – *Amintiri. Închisorile mele. Lumea prin care am trecut*, București, Editura „Național”, 2001;

Tohăneanu, G. I., *Dicționar de imagini pierdute*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1995.

TEODOR MAZILU, THE TRAGEDY OF "LIGHTNESS"**Diana Elena Oprea, PhD Student, University of Bucharest**

Abstract: Under the appearance of an ideological moralism - that accuses the character corrupted in terms of socialist ethics - , the dramatic debate in the works of Teodor Mazilu is focused around an existential problem, which is always the same: character's desperation in full awareness of their emptiness, their impatience to spiritually emancipate, the passion to overcome the mediocrity complex even at the cost of sumptuous and delirious lies

Keywords: *dramaturgy, ideologic, mediocrity, Teodor Mazilu, poetic*

Dacă comedia clasică se construiește în principal pe discrepanța dintre aparență și esență, mai exact pe disimularea pe care personajele o afișează continuu, o dualitate bazată pe tiparul „una zic și alta fac”, Teodor Mazilu răstoarnă acest principiu și face din personajele lui oameni sinceri, fără putință de „teatralitate”. Iar acest lucru strânge un răs involuntar tocmai pentru că ticăloșia asumată și rostită în toată mizeria ei nu poate provoca milă sau revoltă, ci doar efectul comic. Teodor Mazilu își privește personajele cu nemărginită blândețe și le înzestrează cu numeroase calități pe lângă binecunoscuta ticăloșie. El creează un teatru a cărei substanță este satirică, o substanță pe care și-a asumat-o mereu: „Satira, în afara rostului ei social, nu e decât un joc gratuit al inteligenței. [...] Satira poate ajuta omului să se reîntâlnească, în sfârșit, cu propria esență. Chiar și sarcasmul cel mai ucigător servește până la urmă acestei binecuvântate reîntâlniri. Eu cred că satira are tocmai scopul de a *curăța terenul*, de a da individului posibilitatea de a privi cu ochi curați și lucizi miracolul ca și denivelările existenței.”¹ Dar Teodor Mazilu ca dramaturg nu este doar un creator de tipuri umane, un analist sau un observator, un satiric și un moralist de context istoric. Recitită azi dramaturgia lui Teodor Mazilu, fără prejudecata nici unei conformități la actualitatea moravurilor românești, ne înfățișează o dimensiune general umană relevantă ontologic.

Personajele maziliene sunt sincere dar acest lucru nu le scapă de ticăloșia lor. Chiar dacă mărturisesc adevărul în orice situație ele nu capătă calitatea sincerității, ci devin doar mai ridicole. Ele nu vorbesc incorect și nu rostesc ceva neadevărat. Tot timpul se află în limita unei normalități de bun-simț, dar pe parcursul operei alăturarea acestor adevăruri privite cu atâta luciditate devine ireală.

Piesele lui Teodor Mazilu stau sub semnul patosului. Sub aparența unor parodii sentimentale și a unor triumfiuri conjugale (trivialul), presărate cu șmecherii și ticăloși, regăsim personaje care se zbat, caută, suferă și disperă. Tot timpul își pun întrebări și se frământă, iar soluția o găsesc tot ele, cu ușurință: se vindecă cu greața de propria lor mediocritate. De fapt, își iubesc mediocritatea. În fiecare personaj mazilian descoperim un Richard III care se zvârcolește în extazul propriei lui diformități. Personajele lui Mazilu înțeleg cel mai bine micimea omului și știu că orice cale de evadare din micime îi duce tot la micime: „Iordache: Omul nu merită să fie nemuritor, și așa trăim prea mult. Ce, să mă spăl pe dinți încă trei mii de ani de acum încolo? Ca și peste zece milenii să joc table cu portarul blocului? În scurta mea trecere sub soare eu vreau să petrec, să mănânc bine, să mă distrez cu

¹ Andrei Strihan, *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, Editura Științifică, București, 1972, p. 111.

fetele... și să mor în somn. Omul n-are nimic comun cu propria-i eternitate, eternitatea își vede de treburile ei.”

Conflictele care se iscă între personaje sunt derizorii, dar cu fiecare ipostază pe care o ocupă personajul în conflict, el își pune întrebări, face o cercetare până la rădăcina propriei conștiințe. Sunt cineva? Exist? Sunt o absență? Sunt un nimeni? Aceasta este dialectica fiecărui personaj în textele dramatice ale lui Mazilu. Aproape fără excepție figurile acestea de oameni aparent iresponsabili au reprezentarea exactă a propriilor handicapuri interioare, a cauzelor care îi împiedică să-și trăiască condiția de ființă deplină, armonioasă. Însă, ticăloșia, instinctele murdare, nevoia de a posedea se califică și ele ca manifestări necesare într-un câmp de contradicții în care vitalitatea se bizuie pe spectrul ei întreg de posibilități fără să facă nici o ierarhie între ele.

Mediocritatea figurilor maziliene e o mediocritate care se răstălmăcește pe ea însăși prin vorbire. Funcționarii opaci ai birocrăției comuniste de la sfârșitul anilor ‘50 au o conștiință luminoasă și jucăușă a nefericirii lor - fericite. Un har al vorbirii în doi peri îi mântuie instantaneu. Cu alte cuvinte, conștiința mediocrității nu îngroapă personajele maziliene într-un coșmar definitiv al existenței lor, dimpotrivă, conștiința mediocrității le salvează. Un fel de a spune că mediocritatea lor nu e mediocritate, ci o viclenie înțeleaptă a vorbitorului care în permanență confruntă contrastele aparente ale realului, arătând astfel că pot oricând să deoaze pericolul dezolării în fața existenței sau spaima de vreun păcat (o găinărie sau o impostură) comis cândva. Obsedați de ratare ei își păcălesc ratarea.

Teodor Mazilu, cunoscut în principal datorită operelor dramatice, virtuoz al contrastelor care se produc între registrele vorbirii, a scris și patru romane. Receptarea critică a acestor romane e în general prudentă și deziluzionată, iar unul dintre rezonabilele motive este incapacitatea lui Mazilu de a construi epic. Romanele scrise de el sunt prin excelență poetice și dramatice.

O singură noapte eternă, roman publicat în anul 1975, se deschide abrupt, cu enunțarea unor teme grave. Ștefan, personajul principal masculin, își așteaptă iubita pentru a-i da vestea despărțirii. Separarea de ființa iubită, prin chiar violența ei, dă iubirii o tensiune nouă, poate mai profundă decât cea atestată „domestic”. Ștefan este un Don Juan modern, un analog al personajului lui Handke (Don Juan) care trăia eliberarea de femeie cu aceeași intensitate în seducție cu întâlnirea inaugurală. Numai despărțirea poate asigura continuarea procesului seducției, adică al vieții: „S-a despărțit de ea plin de entuziasm: paradisul despărțirii”. Donjuanul mazilian se poate îndrăgosti de o femeie doar așteptând și pregătind momentul despărțirii, iar această ruptură readuce o ordine firească, liberatoare și euforică: „Se afla, ca întotdeauna când se despărțea definitiv de o femeie, într-o excelentă stare sufletească. Despărțirea îi apărea ca singura rațiune a iubirii, scopul ei tainic, cu necruțare urmărit. [...] Era fericit că după atâția ani risipiți în aventuri romantice și visuri de iubire veșnică ajunsese la concluzia că despărțirea însemna suprema tandrețe.”² Despărțirea nu este un moment de răzbunare, și nici o corvoadă pe care trebuie să o trăiască obligatoriu împreună în numele unor amintiri tandre, cum nu este nici o suferință necesară. Scopul ei cel mai important este întâlnirea unui alte străine: „Că să strălucească neconținut, se vedea obligat să-și dăruiască speranțele și contradicțiile altor femei.”³ La aflarea veștii aducătoare de nefericire, Doly, femeie extrem de frumoasă, „se isterizează în limitele bunei-cuviințe”. Brusc se trece de la tonul grav din primele pagini la comicul propriu operelor dramatice ale autorului. Frumoasa femeie este răvășită de lovitura primită, dar adevăratul motiv al suferinței este dat de faptul că

²Teodor Mazilu, *O singură noapte eternă*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 5.

³*Ibidem*, p. 6.

nu s-a gândit ea prima la despărțire. Dorea ca ea să fie cea puternică, să poată privi detașat și fără cruțare iubirea dintre ei; dorea să cerceteze chipul întrăinat al celuilalt: „Și când te gândești – își spunea ea – că dacă aș fi fost mai atentă aș fi putut avea eu inițiativa despărțirii, să fie Ștefan cel care suferă.”⁴ Datorită complexității relației lor dar în primul rând a calității ei pecuniare, Doly încearcă să amâne nenorocirea reamintind momentele de fericire și chiar face greșeala de aș striga iubirea. Abia acesta este momentul în care Ștefan devine intolerant, căci mărturisirea iubirii devine minciuna care trebuie tratată cu neînduplecare: „Asta e culmea obrăzniciei, o totală lipsă de realism... Ea, sărăcuța, nu înțelege câtă vanitate se ascunde în această declarație de amor. Iubirea nu cere numai sentimente frumoase, ci și puterea de a înțelege... De unde să aibă Doly puterea de a mă înțelege?”⁵ Despărțirea nu are nevoie de un motiv anume, nu cere explicații și nici rostirea vreunui adevăr. Cu toate acestea Ștefan îi reclamă fostei lui iubite niște păcate fundamentale, intolerabile: „[...] croșeta încontinuu planuri de fericire conjugală, în care bineînțeles, dintr-un respect prea mare pentru frumusețea ei, nici nu credea cu fanatism, se entuziasma până la exasperare, nu vedea în jurul ei decât evenimente epocale, când formidabile, când colosale, peisaje în marea lor majoritate divine, oameni cu totul ieșiți din comun, dintre care nu puțini la număr chiar geniali, și avea, ceea ce îl irita în cel mai înalt grad, obiceiul de a bea direct din sticlă, cât și pe acela de a-și flutura părul înainte de a-și exprima un punct de vedere. Și poate că toate aceste păcate le-ar fi iertat, dacă Doly n-ar fi avut și alt păcat, cel mai urât dintre toate: semăna prea mult cu el. Erorile comune nasc până la urmă dușmănie, căci fiecare nutrește speranța de a se elibera independent, de a supraviețui moral de unul singur.”⁶

Astfel, cel mai mare neajuns este cel al asemănării. Cei doi erau identici; nutreau aceleași speranțe și trăiau aceleași disperări. Ei nu se puteau privi și nu mai aveau ce descoperi unul la celălalt, erau unul și același. Amândoi trăiau într-o risipire și într-o lejeritate a ființei, ambii tânjeau după prezent, după neasumări și neasemuiiri. El, inginer chimist, se pierde ca administrator la un complex de case de odihnă din preajma Snagovului; ea, medic, se dedică complet meseriei de cosmeticiană. Amandoi trăiau liber, plonjați într-o delicioasă iresponsabilitate, amândoi erau învingători în numele unei fizice și metafizice *legerezza*: „Se socoteau doi învingători care aleseseră calea independenței, a unei existențe mai modeste, dar mai lipsite de griji. Aveau, pe deasupra, și satisfacția metafizică a retragerii în sublimul anonim.”⁷

Ștefan se îndrăgostește de Valentina, femeie lucidă, cu o frumusețe luxuriantă, fosta soție a unui compozitor considerat de geniu, pe care îl abandonează conștientă fiind de lipsa ei de vocație de martiră. Ea îi rostește lui Ștefan singurul adevăr în care poate trăi: „Un singur lucru nu mi-aș ierta în viață: să fiu nefericită.” Evident că va fi, fără surpriza nimănui. După ce suficiența le intră în oase, sfârșitul relației idilice este previzibil. Valentina se sperie de eroarea în care a înaintat și își recunoaște înfrângerea: „Ștefan, mi s-a întâmplat ce mai mare nenorocire a vieții mele. Nu te mai iubesc...” Amândoi rămân înfricoșați. Însă Mazilu nu sfârșește romanul în manieră teatrală, ci tocmai prin sofismul *lejer* al seducției: „Și Ștefan primi cu recunoștință această lovitură grea care-l ajuta să înțeleagă și să meargă mai departe.”⁸

Figurile romanului aparțin vieții mondene bucureștene din anii '70. Personaje aparent diverse, în fond identice, demne de milă, totuși „caractere puternice”, de nezduncinat în

⁴Teodor Mazilu, *O singură noapte eternă*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 8.

⁵*Ibidem*, pag. 9.

⁶*Ibidem*, pag. 12.

⁷Teodor Mazilu, *O singură noapte eternă*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 13.

⁸*Ibidem*, p. 213.

fermitatea opțiunii lor pentru lejeritate, cu o energie teribilă în dorința de neancorare într-o existență stabilă. Oamenii care evită problema ratării, care trăiesc pierderea timpului ca plenitudine: „Iubea această hărmălaie, această viață monotonă și feerică, și ar fi vrut ca toată existența lui să rămână așa, încremenită, ferită de primejdia schimbării, să nu-i aducă nimic nou, nici bun, nici rău.”⁹

Cel mai aspru și mai schematic destin îl are Marion, actriță ratată, instabilă emoțional și totuși dornică de iubire, fie ea și mincinoasă, iluzorie. Precaritatea ființei ei este provocată în mare parte de condiția morală dezastruoasă a mamei ei, Eugenia Crivăț, autoare de best-selleruri detestate de critică, scriitoare de analiză psihologică și specialistă în tainele amorului. Tainele amorului sunt vulgarizate și îndesate în capul oricărei tinere care trăiește cu speranța idioată de a-și găsi perechea, pereche fixă, eternă, sau ceea ce numim mai degrabă o partidă convenabilă.

„Autoamăgirea este cea mai mare fărădelege. A avea visuri de care ești străin este un păcat greu, de neiertat”. Suficiența personajelor maziliene este una copilăroasă, iar până și visele lor mediocre devin imposibile, dar cu bună știință imposibile. Marion își dorește să se căsătorească, dar în mod evident că nu chiar cu oricine, ci cu cineva destul de înțelegător încât să îi adore jocul de-a frivolitatea. Refuză multe dintre cererile primite, alte planuri de căsnicie fericită sunt risipite de viitorii socrii și ajunge în ingrata situație de a accepta propunerea lui Mișu Socec, pugilist și neînțelegător de muzică simfonică, care, de ciudă că alții se delectează cu ceva de nepăruns pentru el, sparge aparatul de radio, răscumpărându-și apoi greșeala cu unul mai bun. Marion nu mai apucă să își întemeieze o familie cu campionul european la box, deoarece își pune capăt zilelor. Actul violent e fără gravitate, dar nici obscur, și ai zice „lejer” dacă nu complet stângaci. Scena sinuciderii este la fel de proastă ca și prestația ei actricească din timpul vieții.

Eugenia Crivăț, mama lui Marion, a fost o soție iubitoare, dar totodată amantă pasională dornică de a-și dăruia afecțiunea și altor bărbați. Ea „își iubise și își înșelase soțul. O făcuse însă cu o candoare care o situa dincolo de bine și de rău.”¹⁰ Până și succesul cărților ei mediocrii cade în seama unei depline iresponsabilități decât a incompetenței estetice: „Succesul cărților mediocre nu este o taină inexplicabilă, oamenii se recunosc adeseori și în imaginea lor deformată arbitrar, acceptarea artificialității nu exprimă numai o erezie estetică, ci și ceva mult mai adânc, speranța nebună într-o lume care n-are nici o contingență cu realitatea implacabilă. De aceea toate confuziile de ordin estetic conțin în ultimă instanță un suflu poetic.”¹¹ Numim și această stare grațioasă de confuzie estetică tot „lejeritate”.

Viorel Damian, tatăl Valentinei, divorțat din cauza dorinței nestăvilite a soției de a trăi cu pasiune în Paris, își simplifică existența trăindu-și ultimii ani de viață în compania tinerilor, petrecând clipe de continuă sărbătoare în restaurantele bucureștene. El nu vrea să se resemneze cu sfârșitul tinereții și cea mai mare suferință pe care o trăiește este cauzată de pierderea părului: „Părul alb, venerabil, și-l vopsise în negru precum pana corbului, însă avea păr foarte puțin, aproape numai simbolic, și îi era greu să-și transforme pleșuvia într-o coafură rebelă și abundentă atât de proprie tinerilor lui prieteni.”¹² Viorel Damian și Eugenia Crivăț sunt personajele care trăiesc cel mai adânc în supliciile *lejerității*, dar se și înfruptă cu extaz din tot ce le oferă suficiența lor. Viața lor a fost una ușoară. Egocentrismul lor nu este unul cauzat de rea-voință sau de vreo detașare conștientă. Ei nu operează cu termeni atât de

⁹*Ibidem*, p. 16.

¹⁰Teodor Mazilu, *O singură noapte eternă*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 26.

¹¹*Ibidem*, p. 28.

¹²*Ibidem*, p. 21.

complicați, ci doar își discută existența în jurul frivolității pure. Nimeni și nimic nu îi poate dărâma, nici o lovitură nu este prea cruntă, ba din contră și pe cele mai nemiloase ei știu să le preschimbe în delicate eșecuri.

Iubirea trebuie trăită cu *lejeritate*, asta mărturisește Mazilu în acest roman. Perechile vinovate își trăiesc păcatul adulterului dând bacșișuri consistente pentru liniștea și discreția unor clipe de fericire efemeră în brațele amantelor. Ei sunt oamenii „goniți de timp” care își îndulcesc existența cu plăceri pe care mai apoi și le decontează. Bărbații mazilienii își adoră soțiile isterice și copiii gălăgioși, dar consideră „de datoria lor” să se îndrăgostească de alte femei. Iar deonturile pe care trebuie să le facă sunt dintre cele mai dureroase. Ei trebuie să își arate ostentativ fericirea șubrezită și să îți demonstreze calitățile de buni familisti: „Să te ferească Dumnezeu de ravagiile pe care poate să le aducă remușcarea unui bădăran! Escortați de nevestele lor urâte, galbene, proaspăt înșelate, de copii răzgâiați cu trompete la gură, îmbrăcați după ultima modă a adulților, de guvernante, câini de rasă, rude din provincie, de baloane colorate și magnetofone, năvăleau ca o hoardă unită și bezmetică, hotărâtă să dovedească, măcar pentru câteva ceasuri, trănicia și bunăstarea familiei.”¹³ Chiar și muzica anilor era în consens cu sentimentele precare pe care le trăiesc, dar să nu alungăm candoarea și lejeritatea acestor simulări: „La radio se transmitea muzică ușoară, un celebru cântăreț cu o voce răscolitoare își asigura iubita că poate să-și facă de cap cât dorește, în ceea ce-l privește, n-are probleme, o așteaptă până la adânci bătrâneți să se reîntoarcă la domiciliul conjugal.”¹⁴

BIBLIOGRAPHY

- Mazilu, Teodor, *Acești nebuni fățarnici*, Editura Eminescu, București, 1986.
Mazilu, Teodor, *O singură noapte eternă*, Editura Eminescu, București, 1975.
Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1975.
Faifer, Florin, *Dramaturgia între clipă și durată*, Editura Junimea, Iași, 1983.
Ghițulescu, Mircea, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
Silvestru, Valentin, *Studii critice asupra teatrului dramatic în deceniul opt al secolului douăzeci*, Editura Meridiane, București, 1987.
Strihan, Andrei, *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, Editura Științifică, 1972, București.

¹³Teodor Mazilu, *O singură noapte eternă*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 40.

¹⁴*Ibidem*, p. 60.

TEODOR NEȘ – PROFILES FROM BIHOR

Ioan Fabian, University of Oradea

*Abstract: The current paper presents two of the important/notable figures from Bihor County, portrayed by Teodor Neș in his book *The Monography – „People of Bihor County”, a writing in which he depicts political, historical and cultural events between 1848-1918, the coryphaeuses of the social-cultural revolution from Bihor County and Ardeal. Here with his sharp and neat stile he presents their life, work, career and ideals.**

Alexandru Roman – a teacher, pedagogue, freedom fighter, politician, writer, academician, who put his life in the line of deffending the nationl and linguistical identity of the romanian people from Ardeal/Bihor County despite all the violent social, cultural and political antagonism and hostility which he had to fight against.

Iosif Vulcan – poet, write, founder of the „Familia” (The Family) Literary Magazine, the herald and the ideological forerunner of the Great Unification from 1918.

Keywords: teacher, poet, national identity, patriot, founder

Parafrazându-l...puțin pe marele cărturar român Nicolae Iorga¹ aș îndrăzni a întreba retoric în loc de introducere...cine este acest Teodor Neș despre care se cutează a se vorbi astăzi oareceva...nu este el acel profesor de fizică-chime, acel fost director al bătrânului liceu „Emanuil Gojdu” din Oradea? Nu este el românul care de dragul slujirii compatrioților săi ca dascăl și pedagog renunță la promițătoarea carieră academică de cercetător universitar alături de renumitul acelei vremibaronul, profesor universitar dr. Eötvös Lorant? Ba da, putem spune cu certitudine că el este.

Teodor Neș este bihorean prin naștere și definiție. Intelectual, pedagog și om de cultură care și-a făcut simțită prezența în zbuciumatul și agitatul interbelic biharian și transilvan prin strădania de a pune laolaltă pe paginile unei cărți, care să rămână mărturie peste vremuri, figuri și personalități marcante ale Bihorului - scriitori, luptători pentru libertatea națională, întemeietori de publicații, preoți și arhieri, pedagogi și învățători, etc.

Acești oameni au trebuit să activeze și să supraviețuiască în vârtoarea evenimentelor socio-culturale și politice de multe ori violente ale vremii primejduindu-și viața, acceptând ostracizarea sau chiar plătind cu propria lor viață datorită idealurilor patriotice pe care le-au susținut².

Academicianul Camil Mureșanu³ surprinde foarte bine în puține cuvinte modul în care românii din vechea Austro-Ungarie își fac apariția ca personalități locale și se dezvoltă atât socio-politic cât și cultural destul de rapid sub patronatul dascălilor și școlii fiind hrăniți de presă în tot acest timp.

Oameni de cultură, profesori, pedagogi, preoți, etc erau văzuți ca elemente de destabilizare a puterii statului⁴ fiind direct vizați și persecutați datorită diseminării ideilor de

¹ Nicolae Iorga, *Oameni cari au fost* (vol I), Ed. Biblioteca pentru toți, București, 1967, p. 97.

² Vezi martiriul lui Ioan Ciordaș și Nicolae Bolcaș prezentat de Teodor Neș, op. cit., p. 524-525.

³ „Cuvant înainte” scris de Academician Camil Mureșanu la volumul Dacianei Marinescu, *Gura satului (1868-1871) O „foaie” din Austro-Ungaria*, Editura Pro Universitaria, București, 2014, p.11.

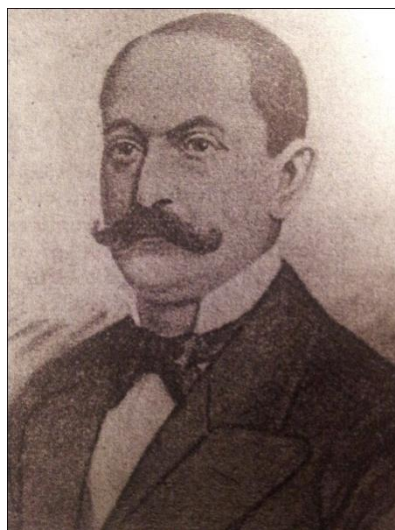
⁴ Aici „statul” luând diferite forme opresive pentru români – fie că era vorba de habsburgi și Austro-Ungari, fie de comuniștii lui Béla Kun, etc.

identitate națională și apartenență la aceeași origine latină a populației vorbitoare de limba română din Transilvania, Banat, Crișana, Satu Mare, Maramureș.

Pe lângă sistemul opresiv al statului dascălii și reprezentanții școlii românești trebuiau să facă față lipsei de finanțare, lipsei de spații de învățământ, a unor legi restrictive și potrivnice la care s-au adăugat mișcările revoluționare și cele două conflagrații mondiale.

Este interesant de observat că în pregătirea și structura academică a mai multor personalități ale vremii apare și pregătirea în domeniul juridic/avocătesc pe lângă cea filologică, teologică și istorică. Lupta pentru identitatea națională dusă de cărturarii transilvăneni necesita și o bună cunoaștere a legilor vremii precum și puțința apărării avocațești în fața opresorilor.

Din lista impresionantă de personalități Bihorene pe care Teodor Neș în cartea sa *Oameni din Bihor 1848-1918*⁵ a creionat-o cu sârg și măiestrie laolaltă astăzi ne oprim să vorbim despre Alexandru Roman și Iosif Vulcan. Cei doi pot fi considerați puncte importante de reper din viața politică, socială și culturală a Bihariei și Transilvaniei de după Revoluția de la 1848.



Alexandru Roman
(1826-1897)

Alexandru Roman se naște la 26 Noiembrie 1826 în comuna Aușeu din județul Bihor⁶. Studiile primare și secundare le termină la Beiuș și Oradea. Urmează studiile universitare la Viena, unde se școlește în filosofie, matematică și teologie. Pe lângă pregătirea în domeniul teologiei, filosofiei și matematicii Alexandru Roman mai este și filolog, istoric, jurist, naturalist și ziarist⁷.

Profesorul Neș îl zugrăvește ca pe un om „dinamic înzestrat cu un fond original românesc...cu o privire în care pâlpâia o forță sugestivă, nasul arcuit îndrăzneț deasupra mustăților stufoase, răsucite discret, buzele strâns lipite, rețeaua de dungi reliefate ori subtil

⁵ Teodor Neș, *Oameni din Bihor 1848-1918*, ediția a II a, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 2006, p.104, p. 225.

⁶ Teodor Neș, *op. cit.*, p. 105.

⁷ Teodor Neș, *op. cit.*, p. 108.

săpate, ce-i mascau fața, oglindeau voința hotărâtă a proeminentului luptător bihorean”⁸. Descriere foarte plastică a celui pe care Neș îl prezintă ca pe un român verde care deși se școalește prin străinătăți nu lasă să se lipească de el „zgura influențelor străine”⁹. Ca luptător pentru libertatea neamului său Alexandru Roman este gata să își pună condeiul¹⁰ să ducă lupte polemizatoare cu ideile pseudo-științifice, superficiale sau tendențioase din presa centrală a puterii Austro-Ungare lansate împotriva naționalităților care precum românii nu erau deloc minoritari în Transilvania.

În anul 1848 ajunge profesor la gimnaziul românesc „Samuil Vulcan” din Beiuș fiind primul profesor care ține prelegeri în limba română și nu în limba latină¹¹ în fața elevilor săi. Anul 1850 îl găsește ca profesor de limba română la liceul Premonstratens din Oradea¹². Din 1851 devine profesor titular de limba română la Academia de drept din Oradea, iar din 1862 până în 1867, deține funcția de profesor de limba română la Universitatea din Budapesta¹³. Alexandru Roman fiind unul dintre inițiatorii catedrei de limbă și literatură română de la universitatea maghiară, alături de episcopul greco-catolic Vasile Erdeli-Ardeleanu.

Academicianul dr. Alexandru Roman desfășoară o intensă activitate filologică dar și istorică și gazetărească care îi conferă o credibilitate deosebită în momentul în care ține alocuțiuni publice sau se angajează în polemici cu adversarii săi politici¹⁴. Teodor Neș precizează foarte limpede faptul că prin activitatea sa academică Alexandru Roman „ în cercurile științifice din Europa strecoară prețioase date istorice cu privire la românii din Ardeal și Bihor”¹⁵.

În 1866 Alexandru Roman se numără printre membrii fondatori ai Societății Literare Române, care ulterior devine Academia Română. El este cel care înființează *Societatea de Leptură* în 1854¹⁶.

Este redactor al gazetelor „Concordia”, în colaborare cu Sigismund Pap, și „Federațiunea” - la redactarea căreia este ajutat de Ioan Poruțiu¹⁷. Ambele gazete luând ființă la Budapesta. Prin intermediul celor două gazete duce lupte politice dure cu parlamentul maghiar unde el activează ca deputat de Ceica între anii 1865-1887¹⁸. Apără cu tenacitate și patriotism drepturile românilor din Transilvania.

Pentru că nu își ascunde orientările și convingerile ideologice sub o retorică politică duplicitară ca alți politicieni, luptând deschis pentru cauza românilor transilvăneni în Ungaria

⁸ Ibidem, p. 105.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Condeiul fiind în acea vreme cea mai puternică armă din dotarea patrioților români în lupta împotriva tiraniei și opresiunii sistemelor politice totalitariste ale vremii, armă care încă mai putea fi folosită în lupta ideologică cu iscusință și dibăcie uneori luând forme mascate – vezi gazeta „Gura satului” a lui Iosif Vulcan în care prin personaje precum Tanda, Manda, Păcală sau Fleanca se introduceau texte din folclorul românesc care satirizau sau atacau voalat guvernarea Austro-Ungară.

¹¹ Teodor Neș, *op.cit.*, p.105.

¹² Ibidem, p. 106.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, p. 107.

¹⁵ Ibidem, p. 108.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, p. 111.

¹⁸ Ibidem.

dualismului austro-ungar, suferă foarte multe persecuții politice din partea autorităților maghiare.

În paginile revistelor menționate mai sus el publică articole deosebit de virulente care îi atrag numeroase procese de presă și care culminează cu Pronunciamentul de la Blaj din 1868¹⁹, articol pentru care este condamnat la un an de închisoare și la plata sumei de 500 zloți²⁰. De la 18 ianuarie 1870 până la 18 ianuarie 1871 este încarcerat la închisoarea ungară din Vaș²¹.

Datorită opoziției tot mai dure de care are parte pe plan politic din partea conducerii maghiare a acelei vremi, Alexandru Roman se retrage de pe scena politică nu fără a reacționa față de nedreptățile pe care le trăiește pe viu în chestiuni naționale²² strigătoare la cer și nu fără a critica deschis politica pumnului de fier a guvernului maghiar.

Alexandru Roman a fost o personalitate plină de o energie debordantă, contagioasă pentru cei cu care a venit în contact în întreaga sa carieră de gazetar, filolog, teolog sau politician. A fost respectat și apreciat până și de cei cu care se duela în presa vremii. El inițiază proiecte ample precum „*Soțietatea de Leptură*”; „*Concordia*” sau „*Federațiunea*”. Publică articole în „*Familia*” lui Iosif Vulcan pe care-l ajută să intre pe scena publiciștilor vremii.

Personalitate complexă, a intervenit, a ajutat și sprijinit acolo unde a putu pe compatrioții săi români. Alexandru Roman s-a risipit până la epuizare în acțiuni și proiecte ample care au contribuit la diseminarea pe toate căile disponibile ale vremii a ideilor de identitate națională a românilor din Ardeal. Vocea condeiului său nu a putut fi redusă la tăcere nici măcar de temnița în care a petrecut pe nedrept un an de zile.



Iosif Vulcan
(1841-1907)

¹⁹ Teodor Neș, *op. cit.*, p. 110.

²⁰ Ibidem, p. 111.

²¹ Ibidem. Cu această ocazie Iosif Vulcan îi compune o poezie din care Teodor Neș, *op.cit.* la p. 111 citează două rânduri în cartea sa,— „Plânge mierla prin păduri.

Robu-i Roman la Unguri”...

²² Ibidem, p. 119.

Portretul lui Iosif Vulcan făcut de Teodor Neș este străbătut de tonuri calde și de o duioșenie deosebită înfățișându-l ca pe un patriarh al culturii bihorene....„Fața lui...poleită de-o bunătate statornică, mustățile *sucite dârz*, silueta înaltă îmbrăcată cu îngrijire într-o solemnă redingotă așa cum i se cuvine unui academician”²³. Profesorul Neș continuă prezentarea pe același ton elogios punctând în mod expres influența covârșitoare pe care a avut-o Iosif Vulcan asupra contemporanilor săi prin următoarele cuvinte: „...40 de ani a stăpânit și îndrumat mișcarea culturală din Bihor prin revista *Familia*, prin comediile sale de moravuri și monologuri”²⁴.

Iosif Vulcan se naște la 31 martie 1841, în localitatea Holod din județul Bihor²⁵ și moare la data de 8 septembrie 1907 la Oradea unde este înmormântat în cimitirul Olosig²⁶. Acesta se trage dintr-o veche familie de preoți greco-catolici. Tatăl său, Nicolae Vulcan, a fost rudă cu renumitul episcop și cărturar Samuil Vulcan cel care a întemeiat școala de la Beiuș, care astăzi îi poartă numele. Mama sa se numea Victoria²⁷ Vulcan/Irinyi²⁸.

Studiile primare le urmează în comuna Leta-Mare, unde se mută cu familia în 1844. Din 1851-1859 urmează liceul la Gimnaziul Premonstratens²⁹ din Oradea. În perioada liceului Iosif Vulcan devine membru al Societății de Lectură a Tinerilor Români din Școlile Orădene, înființate de Alexandru Roman. Tot în această perioadă împreună cu George Ardelean scoate revista „Umoristul”³⁰.

Împins de la spate de tatălui său – în acord cu pretențiile vremii - se înscrie la facultatea de drept a Universității din Budapesta. Fiind pasionat de gazetărie și de literatură cariera de avocat nu-l satisface și nici nu-l atrage. Din conflictul iscat între ceea ce dorește părintele său de la el și ceea ce dorește însuși Iosif Vulcan să facă...câștigă dorința lui aprigă de gazetar și scriitor.

Mânat de aceeași neliniște de a crea ceva care să ajute la iluminarea și emanciparea conaționalilor săi în 1861 Iosif Vulcan redactează la Pesta *Gura Satului*³¹ pe paginile căreia prind viață personaje hâtre, hazlii și poznașe precum Tanda, Manda, Păcală sau Fleanca care pe lângă latura lor poznașă și voit mucalită introduc cititorului avizat elemente de tradiție, înțelepciune și cultură românească și combat indirect abuzurile și opresiunea sistemului maghiar față de populația românească din Ardeal, Biharia care începea să conștientizeze identitatea lor ca neam.

Lucrează la revista manuscrisă intitulată „Deșteaptă-te, române!”. Debutază în paginile „Telegrafului Român”, de la Sibiu, publicând în numărul 5 al acestui periodic, din 29 ianuarie 1859, articolul intitulat „Despre necesitatea unei foi beletristice române.”³²

Ca poet, Iosif Vulcan a debutat în anii 1859–1860, cu două creații, care au apărut în paginile „Gazetei Transilvaniei”, de la Brașov. Colaborează la *Concordia* lui Sigismund Pop și la *Aurora Română* o foaie beletristică care apare la Budapesta.³³

²³ Ibidem, p. 225.

²⁴ Teodor Neș, *op. cit.*, p. 225.

²⁵ Ibidem, p. 226.

²⁶ Ibidem, p. 249.

²⁷ Ibidem, p. 226.

²⁸ N.a. se pare că Irinyi este forma maghiarizată a numelui Irimie.

²⁹ Teodor Neș, *op.cit.*, p. 226.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

Se pare că activitatea lui Iosif Vulcan în viața publicistică a fost mult ușurată de prestigiul și poziția socială și politică pe care o dețineau cei doi unchi Irinyi din partea mamei sale la Budapesta - reputatul chimist și inventator Irinyi János, precum și avocatul și publicistul Irinyi József, care în 1848 a devenit deputat în parlamentul de la Pesta. Nici ajutorul dat de Alexandru Roman, profesor la catedra de limbă și literatură română în cadrul Universității din Budapesta, nu trebuie ignorat.³⁴

Cu toate că Iosif Vulcan nu iese în evidență datorită veleităților sale poetice sau scriitoricești acesta se remarcă cu totul altfel pe scena publiciștilor vremii și anume prin spiritul său vizionar de care a dat dovadă în zbaterile sale editoriale. Un exemplu extraordinar al intuiției acestuia a constat publicarea poeziei lui Mihai Eminescu, intitulată „Asta vreau”, într-un număr din 1866 al revistei „Umoristul”³⁵.

Cu siguranță cea mai importantă realizare, care a marcat în întregime presa literară românească de dincoace de Carpați, a constituit-o publicarea în 1865 alongevivei reviste *Familia*-foaie enciclopedică și beletristică cu ilustrații³⁶. Acest periodic care vede lumina tiparului la Budapesta își va continua apariția pe întreg parcursul vieții lui Iosif Vulcan. Prin 1880 își mută sediul la Oradea³⁷, mai aproape de românii cărora li se adresa.

Când vorbește despre momentul *Familia* Teodor Neș îl gratulează pe întemeietorul revistei cu următoarele cuvinte: „Prin autenticul său spirit de gospodărie, prin bunătatea, politețea și respectul ce-l avea pentru oamenii de condei și pentru colegii săi de la Academie, a izbutit să aducă pe paginile revistei sale colaboratori din toate unghiurile pământului locuit de români, și să facă din „*Familia*” un organ de pulsație culturală la periferia româniei”³⁸. De această revistă se leagă și publicarea în numărul din 25 februarie/19 martie 1866 a poeziei de debut a lui Mihai Eminescu, „De-aș avea...”. Tot acum Iosif Vulcan intră în istoria literaturii române prin îndrăzneța decizie de care dă dovadă atunci când schimbă numele luceafărului poezie românești din Eminovici în Eminescu care la acea vreme avea doar 16 ani.

Între 1868 și 1879 Iosif Vulcan are parte de multe evenimente importante în viața sa. Este ales membru de onoare al Societății literare "România" din Viena. Are timp să viziteze zone din Europa și România. În 1869 publică lucrare *Panteonul Român*, apărută la Budapesta unde publică din lucrările lui A. Mureșan, Timotei Cipariu, M. Kogălniceanu³⁹. Tot atunci tipărește și un volum de nuvele. Înțelegând importanța artei dramatice în propagarea spiritualității și a idealurilor politice și naționale românești, Iosif Vulcan se implică activ în strângerea de fonduri pentru înființarea unui teatru românesc iar în 1870 se înființează "Societatea pentru Fond de Teatru Român". Are timp să traducă din Ponson du Terrail, *Cavalerii nopții*⁴⁰ din care apar două volume, celelalte apar anul următor.

Anul 1871 este anul în care se căsătorește cu Aurelia Popovici, fiica de avocat⁴¹.

În anul 1872 se joacă la București piesa sa *Alb sau roș?*⁴².

Tipărește la Budapesta trei volume de nuvele *Novele I-III*. Doi ani mai târziu vede lumina tiparului tot la Budapesta romanul *Sclavul amorului I-III*. În 1876 publică romanele

³⁴ Gheorghe Petrușan, *Iosif Vulcan și revista Familia*, Uniunea Românilor din Ungaria, Szeged, 1992, p. 19-22.

³⁵ *Familia*, Pesta, nr. 6 din 25 februarie/9 martie 1866, p. 68.

³⁶ Teodor Neș, *op. cit.*, p. 230.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, p. 225.

³⁹ Ibidem, p. 228.

⁴⁰ Ibidem, p. 227.

⁴¹ Ibidem, p. 229.

⁴² Ibidem, p. 231.

Fata Popii, Ranele națiunii I-III și piesa *Gorunul lui Horea*⁴³. Traduce din Jules Verne *Călătorie de la pământ la lună* și *Călătorie în jurul lumii*. Anul următor publică o culegere de folclor românesc tradus în limba maghiară - *Roman nepdalok*⁴⁴. Apare comedia în trei acte *Mireasa pentru mireasă*⁴⁵. În 1879 are onoarea de a fi ales membru corespondent al Academiei Române⁴⁶.

Anul 1880 este un an de cotitură în viața lui Iosif Vulcan pentru că se mută la Oradea de unde își derulează activitatea sa publicistică. De aici va continua să publice revista "Familia", să scrie proză, impresii de călătorie din țară și din Germania, Franța, Turcia. Tot la Oradea apare volumul *Lira mea*. În 1883 vede lumina zilei volumul de nuvele și schițe *De la sate* iar în anul 1885 publică romanul *Fata Popii*⁴⁷.

După ce în 1879 este ales membru corespondent al Academiei Române trei ani mai târziu, pe 28 martie, este primit ca membru deplin al Academiei Române. În anul 1904 pe 23 martie este ales președinte al secției literare a Academiei Române. La 4 martie 1904 la Oradea se joacă în limba maghiară drama *Stefan Voda cel Tânăr*⁴⁸. Prin 1906 face o ultimă călătorie în România. La data de 30 decembrie apare ultimul număr al revistei "Familia", sistată de Iosif Vulcan din cauza sănătății sale precare. Moare la data de 8 septembrie 1907 la Oradea.

Pe lângă rolul important de redactor vizionar al revistei *Familia*⁴⁹ Iosif Vulcan a fost și un bun pedagog lucru care se poate observa și din discursul pe care l-a rostit cu ocazia primirii sale ca membru în Academia Română care fost dedicat personalității lui Dimitrie Țichindeal, întâiul catihet al preparandiei române de la Arad, prima instituție de învățământ de nivel mediu, consacrată pregătirii dascălilor naționali, de pe teritoriul actual al României⁵⁰.

Poeziile sale patriotice deși fără calități literare sau remarcate prin valoarea lor în domeniul educației naționale, transformându-l într-un precursor ideologic al Marii Uniri de la 1918. Multe dintre poeziile scrise de acesta au fost inspirate de evenimente politice contemporane publicistului în condițiile în care poezia era un instrument de luptă care trebuia să mobilizeze masele, în scopul realizării dezrobirii naționale⁵¹.

Iosif Vulcan a fost un publicist și scriitor cu „modeste aptitudini literare dar un răspicat și activ crez național, cu reale calități de animator...o personalitate care se revarsă dincolo de frontierele Bihariei”⁵², nu un mare scriitor ci un cinstit învățător⁵³, un precursor al unirii celei mari⁵⁴, un distins membru al Academiei Române. Un vizionar al vremii sale mult mai inspirat în anumite domenii în care a activat⁵⁵ care a militat prin intermediul revistei „Familia” la o bună înțelegere și colaborare între români și maghiari.

⁴³ Ibidem, p. 230.

⁴⁴ Ibidem, p. 229.

⁴⁵ Ibidem, p. 230.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Teodor Neș, *op., cit.* p. 244.

⁴⁹ Ibidem, p. 247.

⁵⁰ Ibidem, p. 230.

⁵¹ Ibidem, p. 5,7,9.

⁵² Ibidem, p. 249.

⁵³ Octavian Goga, *Iosif Vulcan, un condei al vremilor apuse*, „Luceafărul”, Sibiu, nr. 17 din 1 septembrie st.v. 1907, p. 359.

⁵⁴ Nicolae Iorga, *Oameni cari au fost*, Editura Biblioteca pentru toți, București, 1967, p. 218.

⁵⁵ Alege să sprijinească un necunoscut și obscur tânăr poet care nu este băgat în seamă de nimeni și mai mult...să-i schimbe destinul și numele care va dăinui de atunci încolo: Mihai Eminescu.

Acknowledgements**Investește în oameni !**

FONDUL SOCIAL EUROPEAN

Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013

Axa prioritară nr. 1 „Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere”

Domeniul major de intervenție 1.5 „Programe doctorale și post-doctorale în sprijinul cercetării”

Titlu: „MINERVA – Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală și post-doctorală”

Contract: POSDRU 159/1.5/S/137832

BIBLIOGRAPHY:

- Bodea, Corneliu, *1848 la români. O istorie în date și mărturii*, Editura Științifică și Pedagogică, București, 1982.
- Borcea, Liviu și Gorun, Gheorghe (coordonatori), *Istoria orașului Oradea*, ediția a III-a, Editura Arca, Oradea, 2007.
- Bulei, Ion, *Lumea românească la 1900*, Editura Eminescu, București, 1984.
- Chereșteșiu, Victor, *Scrieri istorice*, Editura Politică, București, 1979.
- Coriolan Suciu, *Dicționar istoric al localităților din Transilvania*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1967-1968.
- Crăciun, Corneliu, *Societățile Academice Române din Viena (1861-1918)*, Editura. Logos'94, Oradea, 2001.
- Drimba, Lucian, *Iosif Vulcan*, Editura Minerva, București, 1974.
- Familia*, Budapesta, nr. 6 din 25 februarie/9 martie 1866.
- Faur, Viorel, *Viața politică a românilor bihoreni, 1849-1919*, Fundația Culturală Cele trei Crișuri, Oradea, 1992.
- Ghibu, Onisifor, *De la Răscoala lui Horia la Dictatul de la Viena*, Editura Albatros, București, 2001.
- Goga, Octavian, *Iosif Vulcan, un condei al vremilor apuse*, „Luceafărul”, Sibiu, nr. 17 din 1 septembrie st.v. 1907.
- Grămadă, Livia, *Iosif Vulcan și începuturile presei umoristice în Transilvania, Centenar Familia (1865- 1965)”, Oradea, 1967.*
- Iorga, Nicolae, *Oameni cari au fost*, Editura Biblioteca pentru toți, București, 1967.
- Marinescu, Daciane, *Gura satului (1868-1871) O „foaie” din Austro-Ungaria*, Editura Pro Universitaria, București, 2014.
- Neș, Teodor, *Oameni din Bihor 1848-1918*, ediția a II a, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 2006.
- Petrușan, Gheorghe, *Iosif Vulcan și revista Familia*, Uniunea Românilor din Ungaria, Szeged, 1992.

TEXT BETWEEN JOUISSANCE AND ARTIFACT: IOANA BRADEA'S BĂGĂU CASE

Violeta-Teodora Lungeanu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Making her debut without benefiting from the "Vote Young Literature!" Campaign, Ioana Bradea reveals to critics and to readers as a distinct literary profile. Her first novel, Băgău (2004), rewarded with the USR Prize for Debut in 2005, subscribes to the sexual-explicit prose of the 2000 generation through exploring the space of sexual impulses which is situated by the author in a virtual area through conserving pansexuality in the sphere of communication and not in that of action. What may seem an exercise on the edge of pornography and eroticism becomes, through the inspired exhibition of the textual mechanisms, a postmodern artifact. The story of the student Andreea who works every night to an erotic line for paying her studies is only the ground for a discourse from which emerges, through the inflections of an autofictional voice, the distinctive notes of a schizoid identity and the total image of a post-communist society whose marginal people hunt for obscenity and perversity. Using the feminine autofictional grid, the study intends to analyze the thematic and discursive field of the novel in order to identify the writing specificity in the context of nowadays literature.

Keywords: 2000s literature, autofiction, eroticism, pornography, identity

Peisajul literar prozastic douămiist este marcat, în primul rând, de eliberarea textului de statutul de scriere estetizată parabolic care continua direcția anticomunistă trasată de romanele „obsedantului deceniu” și adoptă o mai mare deschidere către viață, către imediatul existenței și către referința nemijlocită. Optzecista utopie a textului în sine este resimțită ca artificioasă, iar în schimbul acesteia se instalează în text o nouă formulă autenticistă care derivă deopotrivă dintr-un impuls programatic și din strategiile de promovare pe care literatura este nevoită să le adopte în „societatea spectacolului”¹. Pe astfel de premise apar în literatura noastră recentă inițiativele curajoase și originale ale unor tineri autori care fie se coalizează în nuclee de creație, așa cum a fost cazul fracturiștilor, fie revendică formule proprii de scriitură pe care le susțin în ciuda unei receptări tendențioase. În această ultima categorie de autori poate fi inclusă și bistrițeanca Ioana Bradea², care a rămas în memoria publicului ca o figură singulară, deși nu a debutat sub auspiciile favorabile ale campaniei „Votați literatura tânără!” și a stat departe de zgomotoasele manifeste și de exprimările individualiste ale eclecticei generații douămiiste.

Primul roman al autoarei, distins cu Premiul pentru Debut al USR în 2005, se înscrie în linia prozei detabuizante douămiiste, alături de textele semnate de Ioana Baetica, de Ionuț Chiva sau de Alexandru Vakulovski, și aderă la acea zonă de nișă care nu deține la noi încă o

¹ În *La société du spectacle* (1967), Guy Debord vorbește despre o anumită „spectacularizare a literaturii” în contextul mai larg al unei societăți a spectacolului”. O astfel de societate, prezentată în siajul politicilor de marketing și privată de raporturi autentice între membrii ei este considerată de autor o societate alienată. E evident însă, susține autorul, că politicile de marketing nu sunt singurele care să determine „literatura spectacularizată” – aceasta e determinată și de cadrul mediatic în care literatura trebuie să existe.

² Ioana Bradea s-a născut la Bistrița în 1975. A urmat cursurile Școlii de Muzică și Arte Plastice (vioară) din Bistrița și apoi pe cele ale Facultății de Limbi și Literaturi Străine din București. În prezent, locuiește la Bistrița, este căsătorită și are doi copii. (Informații preluate din prezentarea autoarei cu ocazia organizării de către ICR Berlin a evenimentului „Ficțiunea pROvocării – Noaptea prozei tinere românești” pe 25 noiembrie 2011)

tradiție comparabilă cu cea din literaturile occidentale – literatura erotică și cea pornografică³. Dacă discursul licențios se lansase la noi încă de la *Povestea poveștilor* a lui Creangă, scriitura erotică pleacă poate de la *Duduca Mamuca*, continuând cu *Thalassa*, cu unele din textele interbelicilor Mircea Eliade, Gib Mihăescu, G.-M. Zamfirescu, Felix Aderca etc. Exemplele pe această linie nu sunt prea numeroase și între ele și „noua pornografie” (Daniel Cristea - Enache), determinată de „dezinhibarea socială, politică și sexuală”⁴ a anilor '90, ruptura este destul de mare, fie că vorbim despre pornografia care s-a manifestat în mod natural după căderea vechiului regim, fie că o avem în vedere pe cea care se manifestă programatic în texte prin decadentism, artificialitate și intelectualitate sofisticată. Acestui context mai puțin prielnic dezvoltării unei astfel de literaturi, i se adaugă lipsa unor investigații de natură critică care să valideze acest teritoriu și să „oficializeze” textele în cauză. E evident faptul că literatura română se află încă sub semnul pudibonderiei și că exercițiile de gândire democratică devin necesare.

Subiectul romanului *Băgău* e confecționat după tiparul minimalist al douămiiștilor și e reprezentat de povestea unei săptămâni din viața Andreei – o tânără venită din Bistrița la București pentru studii și care lucrează, alături de alte douăzeci de fete, la o linie erotică. În paralel cu tribulațiile zilnice, Andreea rememorează la întâmplare fragmente din povestea unei mari iubiri. Așadar, două paliere narrative distincte – cel prezent, care se măsoară în numărul de minute pe fir în dialoguri scabroase cu indivizi necunoscuți și cel trecut, al poeziei de iubire închinată „cavalerului” Marius, la care Andros continuă să viseze – care se întind de „vineri seara” până joi. Clivajul dintre cele două „irealități” ale eroinei devine indistinct căci între discursul concomitenței și selecțiile subiective ale discursului de tip „flash-back” intervine adesea și un al treilea discurs – al fantasmării: „nu-mi doresc decât să ajung odată la etajul șaișpe, să se miște liftul dracului mai repede, să bâjbâi cu cheia în yală, să intru în casă și să mă trântesc în pat lângă Marius, a, nu, asta se întâmplă demult, nu mă mai așteaptă acum nici un Marius, nici un cavaler, ei, nu face nimic, atunci o să mă trântesc doar în pat și o să închid ochii și o să adorm instantaneu.”⁵

Deși romanul nu se încadrează în tiparul clasic autoficțional, există în text o serie de marcatori ai acestui tip de discurs – așa cum îi numește Philippe Gasparini – care organizează semnele unei lecturi referențiale, chiar în afara identificării onomastice, prin ceea ce

³În literatură, distincția între erotism și pornografie nu este marcată foarte evident și granițele devin adesea poroase. Discursul pornografic care se asociază diferitelor genuri literare, este unul tranzitiv, încercând să maximizeze imaginea pe care o lasă să se întrevadă. Textele pornografice sunt incluse de Dominique Maingueneau în paraliteratură, dacă intenția lor este de a produce asupra lectorului un efect dinainte determinat, oferindu-i posibilitatea evaziunii într-un univers liber de constrângerile lumii cotidiene. Cele două categorii, pornografia și erotismul se definesc, în fond, prin opoziție: valorizarea erotismului reprezintă blamarea pornografiei. Distincția este evaluată de Maingueneau: „Distincția dintre pornografie și erotism este traversată de o serie de opoziții, atât în opiniile spontane, cât și în argumentațiile elaborate: direct vs. indirect, masculin vs. feminin, barbar vs. civilizat, frust vs. rafinat, josnic vs. măreț, prozaic vs. poetic, cantitate vs. calitate, clișeu vs. creativitate, masă vs. elită, comercial vs. artistic, facil vs. dificil, banal vs. original, univoc vs. plurivoc, materie vs. spirit etc.” (Dominique Maingueneau, *Literatura pornografică*, traducere de Livia Letca, cuvânt înainte și note de Ioana Mercic, Ed. Institutul European, Iași, 2011, p. 38)

⁴ Cristea-Enache, Daniel, *Noua pornografie*, în „România literară”, nr. 21, 2006, disponibil la http://www.romlit.ro/noua_pornografie accesat la data de 16.03.2015.

⁵ Bradea, Ioana, *Băgău*, EST- Samuel Tastet Editeur, 2004, p. 47.

teoreticianul numește „consonanță”⁶. Andreea, vocea naratorială a discursului, locuiește cu fratele său în apropierea lacului IOR, frecventează cursurile universitare, ascultă la radio emisiunile lui Andrei Gheorghe, citește din Cațavencu și discută cu iubitul său, Marius, despre Ion Iliescu și Nicolae Văcărescu.

Receptarea de tip referențial nu funcționează însă și în sensul biografic tradițional: când lectorul va încerca să raporteze discursul autodiegetic la figura autorului va descoperi că tradiționala notiță biografică e redusă la cele două rânduri de pe coperta a patra a romanului: „Ioana Bradea s-a născut în 1975 la Bistrița. *Băgău* este primul său roman.” În lipsa acestor informații de ordin extern, lectorul își va jalona demersul interpretativ cu însemnele din interiorul textului. Și în acest caz „peritextul alograf”, care trebuie să asigure vizibilitatea romanului, să vină cu „un nou produs” în întâmpinarea „consumatorului”, este asigurat de strategia editorială care certifică singularitatea scriiturii și subliniază receptarea indecisă a autoficțiunii: pe prima copertă a cărții apare o pictură barocă – „Maria Magdalena”(1640) a lui Francesco Furini – care intră în contradicție totală cu provocatorul incipit al romanului, reprodus pe coperta a patra: „Sunt o doamnă, ce pula mea”.

Pornografie și erotism – două modele deconstruite

Cu siguranță, cea mai vizibilă dimensiune a romanului este discursul la limita abjecției care se construiește și se deconstruiește permanent din dialogurile nocturne ale Andreei cu indivizii perversi, retardați sau schizofrenici care sună la linia erotică sau din discuțiile cu mai experimentatele ei colege de linie erotică – „vocea umană în epoca 89.89.89...”⁷. Se impune însă o analiză atentă înainte de a considera aceste dialoguri, care uzează de un vocabular obscen, recuzita unei literaturi pornografice.

Dominique Maingueneau identifică două condiții minimale de existență a scriiturii pornografice: capacitatea acesteia de a asigura vizibilitate totală imaginii sexuale, de a reprezenta actul sexual și capacitatea enunțului de a transmite afecte euforice închise în limitele activității sexuale. Or, niciuna dintre cele două condiții nu este îndeplinită de scriitura din *Băgău*. În primul rând, în spatele calupurilor dialogate care afișează sexualitatea în varianta ei obscenă nu se poate identifica imaginea sexuală, ea rămâne suspendată în sfera virtualităților. Ființarea personajelor care sună la linia erotică doar în planul enunțării anulează efectul scontat („ființa de hârtie” a lui Barthes e redusă la discurs). În al doilea rând, din toată această sporovăială superficială nu transpare niciun afect cu potențial euforic întrucât unicul focalizator al narațiunii, conștiința hiperlucidă a Andreei, rămâne pe tot parcursul romanului suficient de distantă astfel încât planul afectelor să nu se materializeze. În acest caz, efectul pornografic este redus fie prin deconstrucție, fie prin ironie: „nimic, nimic ... începe mai departe prin a-mi – ah, da! și așa începe prin a-ți linge interiorul și apoi nu-l mai ascult, zâmbesc cu gura până la urechi, m-a omorât iubitul asta cu infinitivul lui lung, îmi ridic pleoapele pe peretele din față, îl pipăi cu tălpile, ce chestie, să lingi cu limbă lacomă și buze înfometate, cu o pensulă înmuiată în culoare – interiorul – care interior iubitule? al femeii, al cubului, al casei? al sticlei, poate, da' dacă e la mijloc un fel de confuzie spațială și ne

⁶ În *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Gasparini organizează pe categorii marcatorii unui text autobiografic/autoficțional, începând cu identificarea onomastică. Atunci când aceasta nu este prezentă în text, se poate vorbi despre consonanță - un caz special în care numele protagonistului nu corespunde numelui autorului, el păstrează însă legături care să afirme originea etnică sau culturală.

⁷ Șerban, Alex Leo, „Cronici încrucișate - *Băgău* de Ioana Bradea”, disponibil la <http://atelier.liternet.ro/articol/2623/Alex-Leo-Serban-Catalin-Sturza/Cronici-incrucisate-Bagau-de-Ioana-Bradea.html> accesat la data 13.03.2015.

închipuim noi aiurea-n tramvai că așa arată interiorul și abia mai târziu de tot descoperim noi că parcă ar semăna cu spațiul gol din afară parca-ar fi identice amândouă [...]”⁸

Palierul confesiv al romanului e departe însă de limbajul frust și vulgar al cartierelor mărginașe, al speluncilor sau al străzii. De câte ori se întoarce la realitatea propriei memorii, vocea naratorială schimbă registrul – prozaicul e înlocuit cu poeticul, rudimentarul cu rafinatul, comercialul cu artisticul – trecându-se astfel spre scriitura erotică. Și aici însă se strecoară aproape întotdeauna un cuvânt, o trimitere sau o imagine care subminează finalitatea erotică: „[...] deja se plimbă Marius cu palmele peste stomacul meu și înapoi peste sâni și umeri, huai de capul meu, toată tremur, de sus până jos ca un drapel când își strecoară el buzele între picioare și cu buzele îmi umezește urechea - iubito, nu te opri, spune mai departe că-mi place! ia povestește-mi cu cine-ai mai vorbit [...]”⁹ Altădată, convențiile literaturii erotice sunt dejucate de alunecarea în reveria suprarealistă: „[...] sau coapsa și-o întinde până când îmi ajunge cu genunchiul pe burtă, poate de la apăsarea asta, de la senzația de sufocare la care nicicum nu renunț – încep să amețesc, o să mă lichefiez imediat, să vezi c-o să leșin, o să circule bule de aer prin venele mele în loc de sânge și o să mă transform într-o băltoacă de apă minerală, fără piele, fără oase, ai, ce greu ești cavaler, ce bine și cald mi-e lângă tâmpla ta și torc așa mocnit și mă mai foiesc un pic o vreme în căutarea somnului și nu mă liniștesc decât atunci când nimeresc cu nasul sub brațul lui întins arcuit peste pernă, așa da, noapte bună cavaler”¹⁰.

Dacă la fracturiști sexul este modalitatea de a provoca, de a verbaliza dorința extimității, la Ioana Bradea explorarea acestui palier reprezintă o încercare de a da o anumită rezistență estetică și unui astfel de discurs. Autoarea reușește să scoată limbajul sexual explicit de sub zodia vulgarității: „S-a insistat, de altfel, excesiv asupra sexualității tematizate fără inhibiții (y compris lexicale) în *Băgău* – când, în realitate, acesta era doar un prim strat, cel mai superficial, al narațiunii, romanul deschizându-se discret (netezist) spre investigația socială. Nici vorbă: pansexualismul nu e aici un moft, nu e exhibiționism gratuit ca în autoficțiunile cvasi-consumiste de import francez sau, ca să dăm un exemplu autohton, ca în teribilistul roman al Ioanei Baetica, *Pulsul lui Pan* (apărut în același an cu *Băgău*: în 2004).”¹¹

A vorbi neîncetat – punerea în discurs

În viziunea lui Serge Doubrovsky, biografia pe care autorul o transpune în autoficțiune nu preexistă textului pentru că o astfel de scriitură nu rezultă din recuperarea unor componente biografice trecute care sunt transpuse în cuvinte, ci, într-un raport invers, în momentul producerii scriiturii, cuvintele sunt cele care generează imagini. Romanul Ioanei Bradea profită din plin de aventura de tip lingvistic pe care o propune universitarul francez, exploatând cu succes capacitățile discursului netrucat și pe cele ale planului fantasmatic de a revela resorturile ființei¹².

⁸ Bradea, Ioana, *Ibidem*, p. 35.

⁹ Bradea, Ioana, *Ibidem*, p. 78.

¹⁰ Bradea, Ioana, *Ibidem*, p. 75.

¹¹ Burța-Cernat, Bianca, „Locul unde nu s-a întâmplat nimic obscen”, în *Observator cultural*, nr. 530, iunie, 2010, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Locul-unde-nu-s-a-intamplat-nimic-obscen*articleID_23908-articles_details.html, accesat la data de 2.05.2015.

¹² Aparenta dezordine în discurs, neglijența față de text reprezintă în grila lui Serge Doubrovsky transcrierea unor sesiuni de analiză nereușite. Într-un al doilea articol autocritic la *Fils, Autobiographie/ vérité/ psychanalyse*, universitarul francez subliniază relația directă între reprezentările arhetipale și încercările de recuperare ale individualității: autoficțiunea devine un gen de ficțiune care „să mă redea pe mine mie însumi”.

Adevăratul generator al romanului este limbajul și, așa cum observă Florina Pîrjol, „din acest punct de vedere, textul poate fi considerat, în ambele paliere, o autoficțiune: viața e sinonimă cu fluxul verbal, există doar «din» cuvinte.”¹³ Concomitența *vivre-écrire*, atât de necesară discursului autoficțional, se realizează prin supralicitarea prezentului care înregistrează viața: „[...] e liber aici? Da, bine-nțeles, de ce naiba să fie ocupat? Îi fac loc lângă mine și mă trag spre marginea băncii, [...] se eliberează o bancă alături, se ridică bătrânul și se mută în dreapta mea și de-acolo se uită la mine în continuare și-mi zâmbește mai departe până când încep eu să mă foiesc un pic rușinată.”¹⁴

De la obsesia „profesională” a fetelor de „a face minute” la taifas cu amatorii de plăceri virtuale până la interminabilele discuții între colege pe cele mai diverse teme, întregul roman se constituie din vorbăria personajelor, pe care vocea naratorială, în manieră autoficțională, o redă într-un continuum verbal, suprimând punctuația aproape total. Procedul, observat de critică a fost asimilat oralității – ca trăsătură intrinsecă a textului: „Bradea pare să fi inventat oralul; nu «literatura orală» (asta era inventată de mult), [...] ci «oralul» ca decor, motor, narator al ficțiunii. Vocea ei (omniprezentă, chiar și atunci când se intersectează - & intersexează - cu vocile colegelor și clienților) este cartea însăși: Bradea reușește un adevărat tur de forță (orală) vorbind nonstop, comentînd bîrfînd înjurînd regulînd blestemînd poematizînd fără primejdia pierderii Vocii, într-un delir care nu răgușește o clipă - dimpotrivă: care pare să se regenereze vorbind în continuare!”¹⁵

Pe celălalt versant al scriiturii, verbozitatea revelează planul fantasmatic, justificînd pactul paradoxal al autoficțiunii: memoria nu ilustrează decât instantanee fotografice ale trecutului pe care analiza lucidă nu le poate excava mai bine decât introspecția. Dacă psihanaliza conduce demersul în starturile de adîncime, la suprafață textul abundă în procedee care îl apropie de maniera suprarealistă, de proza poetică, de monologul interior sau de redarea fluxului conștiinței permițînd organizării discursive (*récit*) să devină element distinctiv în rapoartele autoficțiunii cu alte categorii de texte.

Proza poetică cu irizări de suprarealism se constituie într-un lamento care nu se înscrie însă în melodramaticul derizoriu: „să sară-n aer toate științele din lume, să explodeze pur și simplu lingvistica, matematica, literatura și mai ales ghiceala în cărți sau în alte semne rătăcite din greșeală pe străzi - numa' dragostea noastră să nu cadă, să rămână țepănă, să încremenească aiurea-n tramvai și să se împlinească atunci și ultimul cerc de vrajă maaarius să vezi că alternativă de-adevăratelea nu mai există să socotești atunci că efectiv te surpi fără ființa lui ființa ta ființa mea absența asta să te despice-n două să mă rupă-n figuri geometrice pricepi tu marius cum ar fi să te plimbi pe stradă așa ciuntit și spart în două și oamenii să se uite la tine ca la jumătate de om călare pe o jumătate de iepure șchiop care toate le suferă toate le crede și le nădăjduiește și le rabdă îndelung și este binevoitor și nu pizmuiește nu se laudă nu se trufește nu se poartă cu necuviință nu se aprinde de mînie nu gîndește strîmb și se bucură de adevăr”¹⁶

(S. Doubrovsky, «Autobiographie/ vérité/ psychanalyse», în *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.)

¹³ Pîrjol, Florina, *Carte de identități. Mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989*, Ed. Cartea Românească, București, 2014, p. 207.

¹⁴ Bradea, Ioana, *Ibidem*, p. 108.

¹⁵ Șerban, Alex Leo, „Cronici încrucișate - Băgău de Ioana Bradea”, disponibil la <http://atelier.liternet.ro/articol/2623/Alex-Leo-Serban-Catalin-Sturza/Cronici-incrucisate-Bagau-de-Ioana-Bradea.html> accesat la data 13.03.2015.

¹⁶ Bradea, Ioana, *Ibidem*, p. 134.

Nombrilisme à la Ioana Bradea

Prin dimensiunea erotică, prin expresia inconștientului (scriitura feminină se naște în acel „non-locus” al visului, așa cum demonstrează Hélène Cixous), prin proza poetică pe care o instituie contrapunctic agresivității de limbaj, romanul *Băgău* vine în sîjalul scriiturii feminine fără însă a se înscrie în direcția introspectiv-analitică a tradiției noastre interbelice.

Există o opinie generală conform căreia scriitura feminină este, în primul rînd, o expresie a sinelui. Practica autoficțională feminină se asociază prin chiar autoarele ei cu imagini ale egocentrismului, ale exteriorizării excesive sau ale unei rupturi sociale a individului. În chip paradoxal, deși vocea naratorială autoficțională manifestă o anumită propensiune pentru narcisism, eul autoficțional din *Băgău* nu e unul centrat pe sine, ci se dizolvă în mulțimea de voci care se aud în jurul Andreei. Nu doar vocea ventrilocă a studentei angajate la linia erotică e un caz social (Camille Laurens), toate vocile străzii reprezintă cazuri de „urgență interioară”. E simptomatică, în acest sens, scena în care sună la linia erotică Cristinel din Botoșani care le spune foarte natural fetelor că vrea să-și înjunghie părinții care se odihnesc în dormitor. Întreaga tură se adună în jurul telefonului și încep să-i țină tânărului cu intenții criminale lecții de morală, să rostească în cor „Tatăl nostru” încercând să împiedice tragedia. Episodul se încheie însă cu dureroasa constatare a neputinței în fața umanului ultragiāt: „să fi fost măcar o curvă din aia originală, una adevărată de pe Mătăsari sau de oriunde altundeva da'ășa...am murdărit fragmente întregi de suflet, zice mama, am stricat deja cuvintele și am făcut de rușine multe lucruri sfinte, senzații și sentimente se reduc de-acum la un geamăt așezat pe scaun sau la un miorlăit pe balcon pe o lungime de doi metri, adică fix atîta cît îți permite firul de telefon să te întinzi – De ce oftezi pentru mine fă-mă să oftez și eu iar dacă oftezi pentru altfel îți doresc să oftezi mereu!”¹⁷

Așa cum observă Adriana Bittel, „linia erotică devine în romanul Ioanei Bradea o metaforă a României de azi, iar fluxul circulației limbajului în organismul plin de toxine care e țara are o autenticitate uluitoare. Sunt pagini antologice, unele brutale și sumbre, altele pline de căldură umană dintr-o comedie a limbajului oral și scris (căci "fetele fierbinți" primesc și scrisori de la fideli lor) care ar merita studiate de lingviști, psihanalisti, sociologi.”¹⁸

Mizând pe un subiect care și-a găsit mai greu locul în literatura noastră și pe un limbaj care l-ar fi situat cu ușurință în textele șchiopătînde ale mizerabilismului, *Băgău* rămîne totuși exercițiul unei scriituri care se articulează viguros prin autenticitatea confesiunii, prin radiografierea societății românești actuale și prin dozarea inteligentă a discursului.

BIBLIOGRAPHY:

Bittel, Adriana, „Un debut excepțional – Ioana Bradea”, în *România literară*, nr.30, 2004, disponibil la http://www.romlit.ro/un_debut_excepțional_ioana_brodea accesat la data de 10.03.2015.

Bradea, Ioana, *Băgău*, EST- Samuel Tastet Editeur, 2004.

Burța-Cernat, Bianca, „Locul unde nu s-a întîmplat nimic obscen”, în *Observator cultural*, nr. 530, iunie, 2010, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Locul-unde-nu-s-a-intimplat-nimic-obscen*articleID_23908-articles_details.html, accesat la data de 2.05.2015.

¹⁷Bradea, Ioana, *Ibidem*, p. 125.

¹⁸ Bittel, Adriana, „Un debut excepțional – Ioana Bradea”, în *România literară*, nr.30, 2004, disponibil la http://www.romlit.ro/un_debut_excepțional_ioana_brodea accesat la data de 10.03.2015.

Cristea-Enache, Daniel, *Noua pornografie*, în „România literară”, nr. 21, 2006, disponibil la http://www.romlit.ro/noua_pornografie accesat la data de 16.03.2015.

Debord, Guy, *La société du Spectacle*, 3e édition, collection Folio, Gallimard, Paris, 1992.

Dominique Maingueneau, *Literatura pornografică*, traducere de Livia Letca, Cuvânt înainte și note de Ioana Mercic, Institutul European, Iași, 2011.

Doubrovsky, Serge, «Autobiographie/ vérité/ psychanalyse», în *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

Gasparini, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Éditions de Seuil, Paris, 2004.

Pîrjol, Florina, *Carte de identități. Mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989*, Ed. Cartea Românească, București, 2014.

Șerban, Alex Leo, „Cronici încrucișate - *Băgău* de Ioana Bradea”, disponibil la <http://atelier.liternet.ro/articol/2623/Alex-Leo-Serban-Catalin-Sturza/Cronici-incrucisate-Bagau-de-Ioana-Bradea.html> accesat la data 13.03.2015.

THE ONEIRIC IMAGINARY IN SORIN TITEL'S FEMEIE, IATĂ FIUL TĂU

Camelia-Teodora Ghideu, PhD Student, University of Oradea

Abstract: The dream has an important role in Sorin Titel's novel Femeie, iată fiul tău because of the meaning that is given to Sophia's life. The Mother's dream becomes a parallel reality full of possibilities. Nothing is at random and the dream represents the reality that really matters. Sophia's Calvary consists in a deep suffering for his son who doesn't find a sense in life and the desire to save him. Thus, the oneiric imaginary created by author presents symbols that offer a path to a possible understanding of life. All the elements that compose this parallel reality prefigures a real microcosm in which the sacred relation between mother and son is the most significant thing.

Keywords: dream, reality, son, mother, symbols

Sorin Titel explorează în romanele sale lumea în totalitatea ei; prin rememorare, sunt descoperite sau re trăite momente esențiale, trecutul având un rol important în creionarea destinului uman; prin artă se ajunge la regăsirea sinelui, iar prin vis, lumea vigیلă își pierde din semnificație și ajunge chiar să ia locul vieții. El este scriitorul care tratează tema suferinței și a fericirii într-un mod inconfundabil: „Poate că de la Eminescu încoace la niciun alt scriitor suferința nu a mai fost atât de „dureros de dulce” și fericirea atât de îndoliată ca la Sorin Titel. Unii nu i-au înțeles literatura.”¹

Imaginarul oniric ia amploare în romanul *Femeie, iată fiul tău*, datorită iubirii atroce a mamei față de fiul său. Visul devine nu numai un *état d'âme*, el chiar ajunge să ia locul vieții; mama așteaptă cu nerăbdare visul, deoarece acesta este singurul tărâm unde își poate întâlni fiul. Așadar, în romanul *Femeie, Iată Fiul Tău* prinde contur, într-un mod excepțional, lumea onirică. Viața este substituită de visul mamei, bulversând neconținut viața Sofiei, personaj care joacă un rol principal atât în realitatea prozaică, cât și în cea onirică. Odată cu valorificarea în prim-plan a acestui strat al romanului, a acestei lumi paralele, *Femeie, Iată Fiul Tău* devine un roman al visului ca viață.

Incipitul romanului anticipează una dintre temele cărții, și anume suferința zgomotoasă a mamei care-i hrănește viața prin trăirea visului. Descrierea acestuia relevă universul interior al femeii invadat de solitudine, tristețe, zbucium, angoasă: „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 află într-o casă cu ușile larg deschise și cu încăperile goale. Nu-i era întru totul străină casa aceea, și-o amintea fără să-și poată da seama însă de unde anume. Umbla buimacă din încăpere în încăpere, iar sub picioarele ei desculțe, dușumelele erau umede și reci; începuseră să putrezească și se acoperiseră cu un mușchi verzui, din care pricină îi era tot timpul frică nu cumva să alunece. Trecând așa dintr-o odaie în alta, căuta parcă pe cineva fără să știe prea bine pe cine caută. Și pe cine ar putea anume să caute într-o asemenea casă lăsată de pripas?! Își dădea seama că visează, că totul nu era decât o născocire, că nimic din ceea ce se întâmplă nu era adevărat. Și totuși voia să rămână în lumea visului aceluia neliniștitor, să întârzie, atât cât îi stă în puteri, clipa trezirii. (...) Simțea că se pregătește acolo, în vis, un anumit lucru de mare importanță, or ea se deșteptase chiar la

¹ Valeriu Cristea, *Harul scriitorului*, în România literară, anul XVIII, nr. 31 ianuarie, 1985, p.8

începutul lui, întrerupându-i brusc desfășurarea... ”² Casa poate simboliza centrul lumii, „ imaginea universului”, universul interior al omului, dar poate fi și un simbol feminin: „Ca și cetatea, ca și templul, casa se află în centrul lumii, este imaginea universului (...) Casa înseamnă ființa interioară.(...) Casa este și un simbol feminin, cu sensul de refugiu, de mamă, de protecție, de sân matern.”³ Astfel, golul casei prefigurează pe cel interior. Dușumelele reci peste care erau crescuți mușchi verzi și ferestre deschise încarcă atmosfera debusolantă și accentuează răceala, insecuritatea, care este atât exterioară, cât și interioară, prin atingerea lor. „Umblarea” femeii este una halucinatorie, la fel ca în orice vis, și poate fi comparată cu rătăcirea prin labirint. De data aceasta nu este o căutare a sinelui, ci a propriului său fiu care a marcat-o pentru totdeauna.

Este de remarcat luciditatea pe care o dovedește Sofia pe tot parcursul visului. Ea este tot timpul conștientă că visează, dar este atât de obsedată de acest ciudat vis, încât dorește să rămână sau să se reîntoarcă pe tărâmul acestuia. Una dintre trăsăturile visului este că acesta „elaborează pornind din toate părțile gândurile care preocupă în acel moment viața psihică, abandonează o imagine onirică, dacă plutește amenințarea ca dorința să nu reușească a se îndeplini, caută soluția folosind noi mijloace până ce izbutește în sfârșit să creeze o împlinire de dorință care să satisfacă, sub formă de compromis, cele două instanțe ale vieții psihice.”⁴

Imaginarul oniric are în vedere mai multe elemente, unele chiar simboluri: casa, vântul, ferestrele, ușile, lacăte, chei, părul despletit, sânge, plâns, copilandrul etc., toate prefigurând un microunivers trist guvernat de frică, teroare, suferință. Deși o cuprinde sentimentul de angoasă, femeia vrea să doarmă pentru a-și putea duce povara. Este crucea care i-a fost dată de la început și pe care trebuie s-o poarte până la capăt: „Visul nu se sfârșise încă și Sofia se reîntoarce pe meleagurile lui încețoșate. Trebuia dus până la capăt cu voia sau fără voia ei.”⁵

Primul vis al Sofiei redat mai sus are un conținut simbolic. Visul acesta este unul conștient, un vis care se întrerupe, dar care trebuie dus până la capăt indiferent de voința sa. Vântul din primul vis continuă să sufle și în al doilea vis, dar ușile nu mai sunt larg deschise ca în celălalt vis. Sofia nu știe pe cine sau ce caută cutreierând camerele pustii. Casa este aidoma unei călătorii inițiatice sau unui labirint. Ușile din casă sunt închise ceea ce presupune găsirea cheii potrivite. Așa cum ușile sunt închise în casa din vis, așa sufletul ei s-a blocat datorită absenței fiului ei mult iubit. Ea refuză cu înverșunare să-și cunoască sufletul pentru a-și găsi un nou sens în viață. În vis apare o odaie, fiind ultima, pe care nu o poate deschide. După mai multe încercări, ea găsește cheia potrivită, una de lemn mai mare decât celelalte. Ceea ce o marchează pe Sofia este imaginea unui trup însângerat al unui băiat aflat pe dușumelele putrede, pe care îl ștergea pe obraz și plângea. Femeia țipă dându-și seama că cele două personaje sunt, de fapt, ea și copilul său pierdut.

Al doilea vis, în care apare fiul ei sângerând, exprimă ideea de suferință și de moarte. Femeia pe care o zărește este ea însăși: mama care își plânge propriul copil. „Conciul despletit” nu este întâmplător; el scoate în evidență pierderea mult-iubitului ei fiu. Deși au trecut anii, durerea provocată de moartea fiului a rămas întipărită în sufletului și singura modalitatea să o depășească este trăirea visului; de aceea oricât de înspăimântător ar fi acesta, ea dorește să se reîntoarcă mereu.

²Sorin Titel, *Femeie, iată fiul tău*, Editura Eminescu, București, 1991, p. 5

³Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. 1, Editura Artemis, București, pp. 256-257

⁴Apud. Sigmund Freud, *Opere*, 9, *Interpretarea viselor*, Editura Trei, București, 2003, p. 521

⁵Sorin Titel, *Femeie, Iată Fiul Tău*, Editura Eminescu, București, 1991, p. 7

Cartea începe și sfârșeste cu visul mamei care se transformă într-unul al morții, al frământărilor și neliniștii. Sofia „trăiește” visul, se luptă cu destinul care l-a pecetluit pe fiul ei să părăsească această lume, de aceea Marcu, fiul ei, simte în continuu că nu-și găsește locul în lume, iar mama îi simte tristețea și zbuciumul sufletesc.

În timpul senectuții visul devine pentru Sofia un mod de a trăi. Nimic nu este întâmplător în visul femeii-bătrâne, totul are o semnificație: casa cu „ferestrele acoperite cu tablă și bătute-n cuie”, întunericul, cheia de lemn, țiganca Persida, întâlnirea cu fiul ei mult-iubit. Casa pe care o visează definește poziția Sofiei în raport cu lumea, ea fiind centrul lumii ei. Visul ei este asemenea unui labirint în care trebuie să-și găsească fiul, a cărui amintire nu o lasă să-și trăiască ultimele zile ale vieții în liniște. Fiul acesta este o parte din ea, iar durerea, neliniștea, teroarea se răsfrâng și asupra Sofiei: „Primii trei feciori ai ei sunt oameni în toată firea, așezați la casele lor; își luaseră de-acum zborul (...) Numai cu cel mai mic lucrurile stăteau puțin altfel, numai cel mic (...) nu se rupsesse de ea, așa cum făcuseră ceilalți trei, făcea încă parte din ea, legat printr-o nevăzută placentă, carne și sânge din carnea și sângele ei.”⁶ Chiar și Ștefănuț, nepotul Sofiei, va observă tristețea din sufletul bunicii sale și încearcă tot felul de tertipuri pentru a-i câștiga atenția, dar nimic nu o mai poate emoționa pe mama care și-a pierdut copilul.

Raportul dintre vis - devenit lumea ei autentică – și lumea prozaică este unul de interdependență: este lucidă în vis și este influențată de el în lumea reală, însă acesta este cel care-i guvernează viața: „Pe cine mamă, pe cine ai visat? O întreabă Simion. Îi curgea sângele pe obraz, povesti în continuare Sofia, și eu îl ștergeam cu un ștergar de cânepă... Domne, ce vis am mai putut avea?!... făcu ea mirată. Dau eu să deschid ușa și, ce să vezi, ușa era încuiată, și de potrivit nu s-a potrivit nicio cheie, afară de una de lemn...”⁷ Lemnul este simbolul materiei, „a materiei prime”, o zguduire a manifestării și a naturii, dar aici este valabilă concepția religioasă, cea care vede în lemn „un sinonim al crucii și al arborelui.”⁸ Astfel, femeia va trebuie să-și poarte propria povară până la sfârșitul vieții.

Amintirile femeii reproduc visul fiului pe care mama îndurerată și-l amintește pentru accentua importanța realității onirice datorită căreia supraviețuiește și pentru a-i alina suferința: „A tășnit sângele – în visul tău era de un roșu întunecat, aproape negru -, paiele pe care sta culcat s-au năclăit de sânge, iar tu ai strigat și te-a cuprins teama că vițelul a fost ucis într-adevăr. N-ai așteptat, chiar atunci, în miez de noapte, să vezi dacă trăiește ori ba.”⁹ Sângele negru visat de copil prevestește sfârșitul vieții pe care o va înțelege chiar înainte de clipa morții când va avea revelația frumuseții lumii în jurul căruia viețuiește.

Visul ca furnizor de energie este evidențiat și în viața celuiilalt Marcu. Cărțile lui Jules Verne îl acapareză: „Mă lăsa, smuls cu brutalitate, datorită lor, din cuibul cald purtat pe nevăzute aripi cât mai departe de casa; mă trezeam, dintr-o dată, în cea mai cumplită insecuritate, bătut cu necruțare de vânturile tăioase ale stepekor cazace (...) , urmărit de al torțelor aprinse îmi umple ochii de lacrimi (...) Corabia lui Verne Gyula, navă miraculoasă, străbătând oceanele lumii, se lovește de un iceberg, iriaș de casa cu draperii roz la ferestre a mătușii Roza.”¹⁰ Lectura este finalizată în visul copilului care se transformă într-un coșmar. Copilul este cucerit și de povestea Evei care îl însoțește și în vis: „Vedeam cânduri de fete, înnebunite de spaimă fugind din calea cailor lui Sîn Toader (...). purtau cizme înalte, la

⁶Sorin Titel, op.cit., p. 9

⁷Idem, ibidem, p.7

⁸Alain Gherbraant, op.cit., p.209

⁹ Sorin Titel, op.cit., p.199

¹⁰ Idem, Ibidem, pp. 284-285

fel ca în visul Evei, și era eu însumi unul dintre caii aceia necruțători cu fetele mari; alergam, tropăind, pe ulițele pustii ale satului, în timp ce zorile se arătau însângerate la răsărit, și eram, în visul meu, cuprins de o bucurie sălbatică; eram un cal fără frâu, zburdând în deplină libertate”.¹¹ Elanul vieții este prezent în lumea onirică prin trăirile, sentimentele pe care copilul le simte și care-i oferă libertatea de „a fi”.

Marcu are un vis straniu când mama îi este alături pe patul de la spitalul din Franța: „Și în iureșul imaginilor acelora fără noimă, mereu apărea *femeia aceea!* Ce-o fi cu femeia asta bătrână? se întrebă Marcu, privindu-i chipul slăbit. Nu numai brăul de lână i se desfăcuse, ci și părul cărunț îi era despletit. Unde vrea să ajungă și de ce se grăbește așa? Nu-mi amintesc, nu pot să-mi amintesc!, strigă Marcu în vis, și brăul de lână al femeii se târăște prin cenușa fierbinte a drumului; se aud clopotele bătând, și un bătrân cu barbă albă apare pe neașteptate, ținând în brațe un miel: Catedrala de la Chartres, își spune Marcu, și vede aievea sculpturile exterioare ale catedralei, îl vede pe sfântul cu pricina, barba brumărie și picioarele lui desculțe, vede cadranul solar de pe portalul sudic al catedralei, îl vede pe tânărul ale cărui aripi de înger abia se zăresc în spatele cadranului, frânt în două. Tânărul are o figură severă, buzele strânse, iar o aripă e mai puțin mai înaltă decât cealaltă. Trupul lui subțire e înfășurat în pânză, nasul ciobit într-o parte dă chipului un anumit aer de insolență.(...) Doar că tânărul de pe portalul sudic al Catedralei de la Chartres nu mai ține cadranul solar în brațe, ci mielul din brațele celui bătrân, și Marcu se înfurie ca prea se încurcă toate în visele lui, prea se amestecă între ele, se creează o harababură de nedescris. Apoi lui Marcu i se pare că splendida catedrală e înghițită de șuvoaiele tulburi de apă.”¹² Imaginarul oniric prezent este de o exuberanță grandioasă, cuprinzând multe simboluri: cadranul solar, mielul, tânărul cu aripi de înger, bătrânul cu barbă albă, catedrala, apa, trupul înfășurat în pânză, clopotele. Toate acestea evidențiază o latură apocaliptică și haotică a vieții eroului.

În finalul romanului este descris visul neliniștitor al Sofia. Nu întâmplător, romanul începe și se încheie cu visul mamei: „Un vis dintre cele mai încurcate. Nu se știa prea bine nici despre ce fel de nuntă era vorba și nici cine era mirele care sta în capul mesei. Fu la început un om străin, un necunoscut oarecare (...) apoi visul își schimbă înfățișările și nunta de-acuma era alta, mai mare și mai frumoasă (...) Și ea își recunoscuse fiul. Sta acolo, în capul mesei, cu lăibăruțul cel înflorat, nou-nouț, pe el și cu cămașa albă cum e neaua. Tare-s bucuroasă, îi spuse ea văzându-l. (...) Ce-o fi având că-i așa de tăcut, de nevorbitor? Se întreba ea în vis, din ce în ce mai neliniștită. (...) Așa ai fost de când te știu, așa te-ai ascuns și te-ai ferit de mine întotdeauna! Nimeni nu a știut niciodată ce-i în sufletul tău! Lasă, mamă, spuse elatunci moale și cu jumătate de gură, nu mă mai certa, nu mă mai întreba, rogu-te, că degeaba mă întrebi. De răspuns vezi și dumneata bine că nu pot și nu am cum să-ți răspund! Ba poți! Strigă Sofia la el. De ce nu poți? Numai că ție așa îți place să umbli cu tot felul de ascunzișuri, încât nimeni nu te mai poate înțelege și pricepe, asta-i plăcerea ta cea mai mare! Crezi că-s proastă și nu văd? Și din strigătul ăsta al ei visul se risipi...”¹³

Viața mamei este activă atâta timp cât visează: „Tărâmul oniric tinde să eludeze lumea reală: la începutul romanului, pentru Sofia visul exprimă adevărata ei viață interioară, ca în final, însăși viața să se rarefieze până la iluzia unui vis.”¹⁴ Lumea onirică nu mai este o lume posibilă, paralelă ea va deveni însăși viața. Dacă în realitatea vigیلă, Sofia nu mai are niciun sens în viață, în cea onirică ea își caută sensul, pe culmile disperării”.

¹¹ Sorin Titel, op. cit., pp. 298-299

¹² Sorin Titel, op. cit., p.418

¹³ Sorin Titel, op. cit., pp. 453-454

¹⁴ Elisabeta Lasconi, op.cit., p.191

Visul are un rol important în viața Sofiei, fiind mereu influențată de el. Este o parte din ea care necesită ascultare. Astfel, visul devorează ființa umană incapabilă de apărare și îi ajunge să-i guverneze existența: „L-am visat urât, mai ții minte, spunea ea, numai că el atunci a avut noroc și a scăpat cu viață. L-a bătut nu știu cine, măcar că de împărțit n-a avut ce să împartă cu el. A fost așa un om care n-a făcut în viața lui nimic rău... Își șterse lacrimile și se sălta pe pernă, iar nora cea miloasă îi ținea mâinile într-ale ei. Tăcură amândouă, își auzeau răsuflările, hârâite, de femei bătrâne. Te-au speriat visele alea urâte pe care le-ai avut pe care le-ai avut atunci, își aminti nora.”¹⁵ Visul mamei este premonitoriu deoarece fiul său va muri din cauza unei confuzii, însă, înainte de moarte, fiul va trăi pentru prima dată sentimentul apartenenței la viață. Marcu ajunge să trăiască în momentul în care intră în contact direct cu natură.

După momente tulburătoare petrecute cu frații săi, negăsindu-și nicăieri liniștea, el ajunge starea de contemplare pe care natura i-o oferă: „Filosofia lui Schopenhauer a arătat cum contemplarea estetică potolește pentru o clipă nefericirea oamenilor, detașându-i de drama voinței. Această despărțire dintre contemplare și voință estompează o caracteristică pe care am vrea s-o subliem: voința de a contempla. Contemplarea determină și ea o voință. Omul vrea să vadă. Vederea este o nevoie directă. Curiozitatea dinamizează spiritul omenesc. Dar se pare că în natură chiar, *forțele vederii* sunt active. Între *natura contemplată* și *natura contemplativă* există relații strânse și reciproce. *Natura imaginară* realizează unitatea dintre *natura naturans* și *natura naturata*.”¹⁶

Credem că cea mai importantă parte a romanului este cea în care Marcu are revelația vieții când se află în mijlocul naturii. Iarba, soarele, ciripitul păsărelelor, bolta cerească a cerului completează starea feerică din sufletul său. Intrarea în apă a lui Marcu poate fi asemănată cu un botez, cu o renaștere sau cu o recunoaștere a sinelui: „Astfel, apa ne va apărea ca o ființă totală; ea are un corp, un suflet, o voce. Mai mult decât orice alt element poate, apa este o realitate poetică completă. O poetică a apei, în ciuda varietății spectacolelor sale, este astfel singură de unitatea ei.”¹⁷

Brusc totul capătă un sens: „Toate se adunau și se amestecau între ele, mirosurile cu cele auzite și cu cele văzute, și în mintea lui Marcu se realizează cu totul pe neașteptate o imagine unică a lumii, de o extraordinară armonie și perfecțiune. I se păru că întreaga ființă se destramă, contopindu-se cu cele aflate în jurul său; încetă să mai existe, și în același timp exista într-un mod mult mai vast și mai atotcuprinzător: era râul și floarea, iarba și pământul, cerul nesfârșit și păsările cele ciripitoare, și Marcu, cel ce nu voise să iasă din pânțele mamei, recunoscuse desăvârșirea lumii, frumusețea ei, li simți întreaga vină a respingerii acesteia; pentru că asta făcea el, nefericitul și neînțeleșul, respingea lumea atât de armonios alcătuită dintr-o ciudată *neputință de a fi*, de a trăi cu adevărat!”¹⁸ După această trăire intensă, Marcu începe să plângă atât datorită rușinii de a nu fi observat în viața esențialul, cât și datorită bucuriei care îi invadează sufletul. Totul începe să aibă un sens în viață pentru el.

Și în biografia scriitorului Sorin Titel, visul apare ca o lume paralelă. După moartea sa, mama ajunge să-l viseze, după cum ne informează Elisabeta Lasconi, și poate fi făcută o analogie între lumea ficțiunii din *Femeie, Iată Fiul Tău* și realitate: „o zorește să se gătească, să meargă la coafor și să se aranjeze ca să ajungă împreună la un spectacol; când îi observă hainele negre, o ceartă și-o mustră dar mama nu-i spune că e-n doliu după fiul pierdut ci îl

¹⁵ Sorin Titel, op. cit., p. 420

¹⁶ Gaston Bachelard, op. cit., p.36

¹⁷ Idem, Ibidem, p.22

¹⁸ Sorin Titel, op. cit., p.376

lămurește blând c-a vrut să fie elegantă, elegantă pe care numai culoarea neagră o da unei ținute deosebite... Dar Sorin Titel scrisese invers scena în vis, și nici ea nu poate acolo pricepe că e cămașa morții, și ea mama, e cea care-l ceartă, nemulțumită, pe fiu...Iar la parastasul făcut la o jumătate de an de la moarte, o prietenă venită din Germania povestea că l-a visat : se minuna câte cărți și câte discuri apăruseră între timp. Indiferent cum e privit visul, comunicarea cu lumea de dincolo sau coborârea în partea neștiută și cea mai adâncă a ființei lăuntrice, el spune ceva important. Omul profund nu încetează să dea semne că a rămas undeva pe aproape.”¹⁹

Sorin Titel a avut darul de a construi universuri paralele într-un mod extraordinar în opera sa. Un bun exemplu, după cum am arătat mai sus, este lumea visului, care este foarte bine reprezentată. Imaginarul oniric ilustrat cucerește cititorul încă din primele pagini. Toate elementele care fac parte din lumea paralelă a visului dau o nouă textură simbolisticii operei. Nimic ostentativ. Universul oniric prinde contur în existența personajelor și reușește să ia loc chiar vieții înseși. De unde atâta mânuire a planurilor textului și a intercalării lumilor paralele, dacă nu de la scriitorul care din nimic-ul existențial face Totul.

Acknowledgements

Cercetare finanțată prin proiectul „MINERVA- Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală și postdoctorală”, cod contract: POSDRU/159/1.5/S/137832, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

BIBLIOGRAPHY:

- Bachelard, Gaston, *Apa și visele*, Editura Univers, București, 1995
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1993
Cristea, Valeriu, *Harul scriitorului*, în *România literară*, anul XVIII, nr. 31, ianuarie, 1985
Freud, Sigmund, *Opere*, 9, *Interpretarea viselor*, Editura Trei, București, 2003
Lasconi, Elisabeta, *Oglinda aburită, oglinda lucioasă sau Sorin Titel: universul creației*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000
Titel, Sorin, *Femeie, Iată Fiul Tău*, Editura Cartea Românească, București, 1988

¹⁹ Apud. Elisabeta Lasconi, op. cit., p. 54

**REDISCOVERING SELF ON ACCOUNT OF ALTERITY. THE CREATOR'S DRAMA
IN HORIA LOVINESCU'S OMUL CARE ȘI-A PIERDUT OMENIA**

Alin Serafim Ștefănuț, PhD Student, University of Oradea

Abstract: Not the originality but rather the amalgam of themes, motives and symbols taken both from the universal and Romanian literature seems to be the characteristic of the fictional universe portrayed by Horia Lovinescu in his playwright „Omul care și-a pierdut omenia”. However, the playwright stirs the literary critics’ interest especially by means of the synthesis created by Horia Lovinescu in the named play.

The cited playwright belongs to the series of dramatic plays inspired by the myth of creator, as it is to be found in the ballad “Monastirea Argeșului” (The Monastery on the Argeș River). Considering Horia Lovinescu’s play, the myth is rather the cover of his play because its content is constantly enriched with new meaning and symbols. What is preserved from the myth, according to our opinion, is the idea of prolonged human suffering beyond the act of creation. For Lovinescu’s character, the creation means to deny his inner self and the personal contacts with the society. In this playwright, Horia Lovinescu follows the character’s metamorphoses and the tragic experiences that occur in his existence, the accent being set on character’s struggles for redemption.

In search for a lost life, Manole, the hero of the play, accepts to follow the path through self discovering related to others. The creating ardor is rescinded and if not, at least dimmed.

As a synthetic playwright, this work questions the creator’s place and role in universe, the human soul’s duality and the need for social.

Keywords: drama, uniqueness, creator, struggle, redemption

Nu originalitatea, ci mai degrabă amestecul de teme, motive și simboluri preluate atât din literatura universală, cât și din literatura română pare a caracteriza universul ficțional surprins de Horia Lovinescu în piesa *Omul care și-a pierdut omenia*. Există în cadrul operei o serie de episoade și de elemente care amintesc de numeroase alte scene sau chiar opere din marea literatură universală. În ciuda acestui fapt, piesa este demnă de interesul criticii literare, mai ales prin sinteza pe care o realizează dramaturgul. Teme, motive, secvențe se întrepătrund asemenea instrumentelor unei simfonii, dând impresia de armonie, iar alteori de o profundă dizarmonie: „În acest circuit permanent, în această neconținută derulare a amintirilor, a speranțelor, a obsesiilor recunoaștem motive din opera dinainte ce ne fac să ne gândim mai degrabă la finalul unei simfonii și acesta rămas deschis”.¹

Majoritatea operelor dramatice ale lui Horia Lovinescu sunt alcătuite din motive, personaje, semnificații care, asemenea unui mozaic, oferă imaginea de ansamblu a operei. Problema se pune atunci când o piesă (secvență, personaj etc.) este necesară pentru completarea mai multor opere. Însă autorul nu are complexul împrumutului și procedează după o rețetă deja verificată: „Ceea ce se observă în teatrul lui Lovinescu este absența oricărui complex: el nu caută originalitatea frapantă, nu refuză împrumuturile și nici nu apelează la o singură formulă dramaturgică.”²

¹ Valeriu Râpeanu, *O antologie a dramaturgiei românești 1944 - 1977. Teatrul de inspirație contemporană*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 255.

² Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români, D - L*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998, p. 762.

Omul care și-a pierdut omenia face parte din seria operelor dramatice inspirate de mitul creatorului, așa cum se regăsește el în balada *Monastirea Argeșului*. Potrivit lui George Călinescu, mitul estetic „simbolizează condițiile creațiunii umane, încorporarea suferinții individuale în opera de artă”.³ În cazul operei lui Horia Lovinescu, mitul este doar pretextul dramei, deoarece pe parcursul piesei acesta este îmbogățit constant cu noi semnificații și simboluri. Spre exemplu, încă de la începutul piesei facem cunoștință atât cu Manole, cât și cu Eloman, dublul său, două fețe ale aceleiași esențe. Piesa își află punctul de plecare în mitul estetic, dar nu se află într-o prelungire a sensurilor lui. Pentru autorul amintit mai puțin importantă este desăvârșirea construcției cu orice preț. Contează creatorul și metamorfozele sale. În *Omul care și-a pierdut omenia*, Manole, mânat de patima construcției, se înstrăinează inconștient de semenii săi. Cei care stau în preajma sa nu mai sunt ca-n balada populară „calfe și zidari”, ci sclavi care și-au petrecut cea mai mare parte a vieții servind o himeră. Creatorul apare dezumanizat, sclav al propriei construcții, lipsit de orice simțăminte: „Imensa trufie, superioritatea afișată față de semenii l-a îndepărtat de ei, l-a însingurat, și, în ultimă instanță, l-a dezumanizat. Revelația descoperirii acestui adevăr e tragică și determină, în plan direct, procesul de conștiință al creatorului, iar în plan alegoric un drum sisific pentru a-și redobândi Omenia”.⁴

Ce se păstrează din mit, după părerea noastră, este ideea suferinței umane prelungite dincolo de actul de creație propriu-zis. Pentru personajul lovinescian, creația înseamnă negarea sinelui și, implicit, a raporturilor personale cu societatea. Eșuând în atingerea idealului în planul creației - construcția lui Manole, Turnul Lunii, nu va fi desăvârșită niciodată -, arhitectul încearcă să parcurgă drumul însingurării în sens invers, urmărind apropierea de semenii săi. Însă relația cu umanul este profund afectată de patima sa pentru creație, iar alteritatea, sub diferitele forme pe care le îmbracă, i se refuză treptat, astfel încât Manole se află izolat în acel turn pe care nu a reușit să-l concretizeze vreme de treizeci de ani. De-a lungul piesei Horia Lovinescu urmărește metamorfozele personajului, apropierea sa treptată de uman, precum și experiențele tragice care se succed în existența lui, accentul fiind pus pe încercările de redempțiune ale creatorului.

Piesa lui Horia Lovinescu nu este singura interpretare a mitului în manieră personală.⁵ Apărută în 1957 și inclusă în volumul „Teatru” din 1967, opera reprezintă o primă abordare a mitului estetic dintr-o perspectivă inedită. Ulterior, autorul va publica piesa *Moartea unui artist* (1965), inspirată de același mit, dar în care accentul este pus pe angoasele creatorului ajuns în pragul mării treceri. Dacă cea din urmă piesă amintită este, potrivit lui Mircea Ghițescu, o creație manierată, cu termenii aceluiasi exeget, *Omul care și-a pierdut omenia* este o piesă nemanierată, neconformistă.⁶

Parabolă a înstrăinării și a regăsirii omenescului, drama *Omul care și-a pierdut omenia* reprezintă o sinteză a temelor și motivelor care l-au obsedat pe dramaturg de-a lungul întregii sale activități dramatice. Piesă-sinteză, opera pune în discuție locul și rolul creatorului în univers, dualitatea sufletului omenesc, precum și nevoia de social: „Problematizarea creației și a creatorului pe latura eticii creației, a raporturilor sale cu umanismul, a raporturilor

³George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Semne, 2003, p. 65.

⁴Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, București, Editura Minerva, 1982, p. 257.

⁵Elisabeta Munteanu, în lucrarea amintită, pp. 221 - 222, face un inventar cronologic al operelor dramatice inspirate de „jertfa zidirii”.

⁶A se vedea Mircea Ghițescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane 1944 - 1984*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 59.

creatorului cu sine și cu lumea este sursa uneia dintre cele mai reprezentative sectoare ale dramaturgiei lui Lovinescu pentru specificul personalității sale”.⁷ Manole reprezintă un complex tip uman, „supraomul”, care, pierzând contactul cu umanul se înstrăinează de eul său profund uman. Însă, deși animat de patima construcției vreme de treizeci de ani, află puterea interioară necesară pentru a conștientiza că visul său arhitectural este imposibil de realizat fără prețuirea semenilor. Idealul de creație este abandonat în favoarea Omeniei. Preocupat exclusiv de construirea Turnului Lunii, eroul nu realizează că relația cu umanul a fost pierdută, poate definitiv.

Încă de la începutul piesei se poate sesiza dezacordul omului cu lumea, întâlnit și la alți scriitori, de exemplu, Kafka sau Camus. Manole, creatorul prin definiție, pornește pe un drum fără sorți de izbândă, dorind să construiască Turnul Lunii, însă încercările sale eșuează succesiv. Oamenii angajați în acest proiect utopic îi sunt potrivnici, dar revolta lor este mai degrabă murmurată, șoptită pe la colțuri. În ciuda acestui fapt, la începutul demersului său creator Manole se bucura de sprijinul semenilor săi: „Intra din casă în casă. Nu se ferea de cele sărace. Și când vorbea, ni se încălzeau inimile.”. Tentați de ideea unei construcții impunătoare, oamenii acceptă să-l urmeze, însă construcția nu se desăvârșește niciodată. Ceea ce la început fusese motiv de bucurie devine, treptat, un infern populat de sclavi, molimă, moarte, cecitate și diformitate. Teama și disperarea celor care lucrează la Turn vin să completeze atmosfera apocaliptică din care își trage sevele construcția. Potrivit unor reprezentări simbolice, „luna este și primul mort”⁸. Prin urmare, construind un Turn al lunii se poate spune că Manole proiectează inconștient un cavou, un mormânt al propriei identități. Construcția nu poate fi decât una sortită căderii, nu fără a-i antrena în acest demers descendent și pe cei din jurul său. Simbol al „cunoașterii indirecte, discursive”, luna nu protejează, ci, dimpotrivă, anunță căderea, chiar dacă ea nu este percepută de către personajele dramei. Construind fără încetare, Manole devine un om de știință steril pentru care totul se poate reda prin calcule. Cel care îi stă alături este Eloman, dublul său, întruchipare a patimilor creatorului.

Simbol malefic al răcelii și al indiferenței, luna se identifică într-o oarecare măsură cu proiectantul său. Acesta din urmă refuză să se aplece conștient asupra problemelor semenilor săi, iar amânarea în ceea ce privește reflecțiile în legătură cu cei din jurul său revine ca un laitmotiv al operei: „Manole: (...) Ia ascultă Eloman, e adevărat că mor ca muștele și că razele Turnului împrăștie o molimă ciudată?; Eloman: Mai mor din când în când, dar sunt parcă altceva decât muște?; Manole (*indiferent*): Într-o zi o să mă gândesc și la asta.”

Piesa lui Horia Lovinescu se constituie ca un imn al „mitului omeniei regăsite”⁹. Pierzând contactul cu omenescul, creatorul se dezumanizează, se înstrăinează de sine. Pornind în căutarea unei vieți pierdute, Manole acceptă să parcurgă un drum al autocunoașterii, al redescoperirii propriei identități în raport cu semenii. Patima creatoare este, dacă nu anulată, cel puțin estompată. Cu toate acestea, Turnul Lunii apare în câteva secvențe succesive pe parcursul operei ca laitmotiv al eșecului creatorului, concretizat pe toate planurile existenței. Construcția lui Manole nu cere jertă umană, ci presupune dubla alienare a individului, față de sine și față de societate. În piesă autozidirea sufletului creatorului în lucrare nu se produce la nivelul baladei populare, ci la un alt nivel, mult mai tragic. Autozidirea în creație echivalează aici cu pierderea esenței umane, cu transformarea într-un Sisif care lucrează fără a avea conștiința păcatului său. Regăsirea esenței presupune pornirea pe un drum de (re)cunoaștere a

⁷Ibidem, p. 68.

⁸Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 2, București, Editura Artemis, 1994, p. 244.

⁹Dan Nasta în *Horia Lovinescu Teatru*, vol. I, seria Teatru comentat, București, Editura Eminescu, 1978, p. 385.

sinelui. Din acest punct de vedere, Manole ilustrează tipul intelectualului care aspiră spre un ideal, prezent și în alte opere ale lui Horia Lovinescu.

Personajul lovinescian este „supraomul”, „fîu de Domn”, personajul complet care resimte la toate nivelurile condiția tragică a individului izolat de societate. El este un apolinic, dar unul alterat, deoarece păstrează relicve ale răului din oameni. Spre deosebire de el, Eloman, umbra sa, se dovedește a fi un caracter dionisiac prin excelență. El reprezintă viața obscură, tot ce-i mai abject din lume, susținând o filosofie a deznădejzii și a răului. Alex. Ștefănescu consideră că reversul lui Manole trebuia „să simbolizeze inițial demonismul creației. Pe parcursul alegoriei însă el se transformă într-un Demiurg eminescian, mai volubil și mai ranchiunos: „Îți dau tot pământul. Vei putea face cu el tot ce vrei. Îi vei răscoli măruntaiele, îi vei schimba cursul apelor, vei netezi munții, vei seca oceanele. Puterea ta va fi nemărginită. Turnul pe care l-ai construit o să ți se pară o jucărie. Și dacă într-o zi ai să te plictisești, vei putea arunca tot globul în aer, ca o plesnitoare de bălci.”, iar Manole - într-un Hyperion demagog.¹⁰

Atât Manole, cât și Eloman sunt modelați dintr-un aluat mitic și trăiesc „acolo unde se murmură limbajul miturilor”¹¹. Ei reprezintă binele și răul prezente în basmele populare, dar, spre deosebire de creațiile populare, imaginea propusă de Horia Lovinescu surprinde complementaritatea celor două elemente. Răul este inherent și necesar binelui, idee ce apare formulată și în „Lumina raiului”, poezia lui Lucian Blaga. Mai mult decât atât, cel puțin la începutul operei lovinesciene, Eloman pare a fi principiul pozitiv care vine să completeze potirul cu calități al lui Manole: „Eloman îl urma și atunci ca o umbră. Dar se oprea în prag. Se juca cu copiii. Le făcea din hârtie bărcuțe și păsări și râdea cu ei”. Pragul separă sacrul de profan, interiorul de exterior, împiedicând pătrunderea duhurilor rele: „Pragul este granița sacrului, care ia parte la transcendența centrului.”¹² Încă din acest moment al acțiunii este vizibilă distanța spirituală dintre cei doi eroi ai textului, însă aceasta poate fi redusă. „Pragul simbolizează în același timp despărțirea și posibilitatea unei alianțe, uniuni sau reconcilierii.”¹³ Această alianță se realizează și funcționează pe parcursul a douăzeci de ani, din momentul în care Manole îl ia pe Eloman ca ucenic până poruncește condamnarea sa la moarte: „Mai am un cuvânt să vă spun. Spânzurați lepra aceea! (Îl arată pe Eloman, care încearcă să se furișeze)”.

Într-o altă cheie de interpretare a relației Manole - Eloman, aceștia reprezintă o singură ființă scindată, ipostaze diferite ale aceluiași personaj: „Asistăm de fapt la spectacolul unei singure ființe risipite în ipostaze felurite ale individualității și egoismului, în varii măști grotești. Eloman este (...) umbra de care Manole se va despărți. Eloman e oglinda deformatoare, „inversul”, „sluga”, este cel ce mimează, maimuțărește („mascara neobrăzată”) și prin aceasta degradează. Este latura diavolească. (Eloman e și șchiop). E conștiința alienată.”¹⁴

Drumul lui Manole reprezintă concretizarea unor avataruri interioare. Apropierea de semenii se produce gradual, momentul declanșator al rupturii interioare fiind reprezentat de cea de-a șaptea năruire a Turnului. Treizeci de ani i-au fost necesari creatorului pentru a porni în

¹⁰ Alex. Ștefănescu, *Preludiu*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 228.

¹¹ Eugen Simion, *Întoarcerea autorului* *Eseuri despre relația creator-operă*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2005, p. 308.

¹² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 3, București, Editura Artemis, 1994, p. 125

¹³ Ibidem.

¹⁴ Natalia Stancu, *Horia Lovinescu. O dramaturgie sub zodia lucidității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 64.

regăsirea identității și, implicit, a omenescului. Șapte reprezintă „numărul încheierii și al reînnoirii ciclice”¹⁵, cifră care marchează începutul unei călătorii inițiatice. Manole pornește în căutarea propriului eu, un eu alienat care se hrănește cu himera unei posibile vieți trecute. Din punctul de vedere al socialului, timpul necesar construcției a fost unul steril: „De treizeci de ani, n-am mai ridicat nici fabrici, nici spitale, nici teatre, nici băi, nici grădini, nici orașe, jertfind toate puterile noastre pentru triumful științei. De treizeci de ani, domnul și stăpânul nostru n-a coborât de pe schele. De treizeci de ani, n-a avut o desfătare omenească. De treizeci de ani, n-a plâns și n-a râs”.

Cifra șapte reprezintă, în același timp, „cheia Apocalipsei”, ilustrând, în cazul operei lovinesciene, căderea omului în abis cu scopul de a se regăsi. Aflarea eului nu se poate produce în solitudine; socialul este inherent autocunoașterii. Pentru a fi desăvârșită, creația biblică a avut nevoie de șapte zile. Este și situația Turnului lui Manole, care este construit de șapte ori, însă nu durează deoarece creatorul a uitat „piatra unghiulară”, simțul umanului: „Spunea că Turnul o să-i facă pe oameni mai buni și mai înțelepți”. Căderea ultimă reprezintă, pentru constructor, începutul agoniei interioare și al sfârșitului, dar în același timp, și desăvârșirea, deplina realizare.

Manole pornește într-o călătorie marcată de șapte întâlniri fundamentale, care-l fac să conștientizeze esența umană și implicit, pe cea a actului creator. Părăsind Turnul: „Părăsesc construcția pentru totdeauna. Și puterea. Nu era pentru mine un scop, ci un mijloc.”, pleacă în căutarea soției, dar găsește un fiu plin de ură față de tatăl său, de la care află că soția sa a murit batjocorită de cei pe care i-a lăsat în urmă atunci când a plecat să-și realizeze idealul. În confruntarea care are loc între cei doi, fiul moare, iar meșterul își continuă călătoria inițiată. Este interesant de observat modul în care moartea pare a-l urmări pe creator din momentul primei apariții în scenă și până în final, când moartea chiar are un scop, acela de a-l duce pe creator la conștientizarea esenței. Înstrăinat, Manole este un sclav al propriei construcții, un om mecanizat: „Până la urmă, dincolo de zonele tulburi, piesa înfățișează drama rătăcirii omului dezumanizat prin idolatria faptului brut. Omul mecanizat, fără suflet, nedestoinic de a mai simți aidoma semenilor săi rătăcește prin lume păstrând nostalgia nevoii de a trăi omenește. Este însă respins de viață, de lume, de trecut.”¹⁶

Întâlnindu-se cu Bătrânul, fostul său mentor, constructorul află cauza căderii repetate a zidurilor: „pierderea simțului umanului”, dezvăluire care este urmată de uciderea maestrului de soldații care lucrau la Turn. Însă lecția nu este asimilată de Manole. Jertfindu-și propria viață pentru a o salva pe aceea a unui sclav, Bătrânul îi oferă propriul exemplu de „simț al umanului”, îi dă cheia dobândirii omenescului.

Iarmarocul păcatelor este toposul confruntării eroului cu răul pulverizat în diferite forme. Omul asistă la susținerea unei doctrine nihiliste care promovează deznădejdea ca singură filozofie de viață. Eloman - vătaful, umbra - este cel care animă mulțimile, fără ca originalul să-l recunoască. Lui Manole i se respinge de un Demiurg al deznădejdii orice patimă: „Aș spune că păcatul tău e absolut, pe când cele de care dispunem noi sunt relative”. Asemenea Luceafărului, arhitectului Turnului i se oferă o serie de alte daruri, fără a i se oferi ceea ce caută, o patimă „cea mai meschină sau mai abjectă”.

Popasul la Cetatea fără Soare este definitiv pentru traiectoria devenirii ulterioare a creatorului. Este momentul în care se produce o exorcizare, în care răul din Manole este

¹⁵Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 3, București, Editura Artemis, 1994, p. 289.

¹⁶Ion Biberi în *Horia Lovinescu*, Antologie, prefată, tabel cronologic și bibliografie de Radu G. Țeposu, București, Editura Eminescu, 1983, p. 156.

suprimat prin condamnarea la moarte a dublului. Dacă Manole avansează pe calea desăvârșirii umane, apropiindu-se de esența eului său, Eloman se degradează, continuă să meargă pe un drum al răului absolut : „În timp ce Manole înaintează pe cale eroică (chiar dacă greșită) victimă a unei erori până la un punct obiective, Eloman ipostaziază forme ale egoismului vulgar, ale hipertrofiei individualiste și nu în ultimul rând ale unei orgii a puterii.”¹⁷

Întâlnirea cu Omul Negru, cea de-a șasea treaptă a ascensiunii interioare a personajului, reprezintă posibilitatea confruntării cu răul absolut, însă și aceasta i se refuză din cauza insuficienței sale inițieri în Omenie.

Treapta superioară a desăvârșirii interioare este atinsă în momentul în care creatorul își corectează comportamentul deviant „printr-o seninătate a sacrificiului altruist”¹⁸, sacrificându-și viața în favoarea unei fete. Călătoria inițiată este completă. „Piatra unghiulară” a fost aflată, iar construcția mult amânată se ridică în interiorul personajului, nu în exterior.

Manole este „alesul aleșilor; personajul în care Horia Lovinescu a inclus toate laturile posibile ale creativității”¹⁹. Patima pentru creație l-a dus pe erou a pierderea identității și la ruptura dialogului cu alteritatea. Ca urmare, eul este izolat, măcinat de ideea absolutului, iar împăcarea cu sine nu se poate face fără aflarea Omeniei, fără social. Manole reprezintă omul aflat în căutarea idealului care eșuează „și în sensul Binelui absolut și în cel al Răului absolut (să ne amintim scena în care Manole nu e acceptat de hoți). Neputința aceasta se va transforma „în înțelepciunea de a fi pur și simplu un om printre oameni”²⁰.

În finalul operei, eroul lovinescian își depășește condiția, reușește să se umanizeze prin iubirea față de semeni. Aceasta este cea care îi dă puterea să asculte scârțâitul căruței care aduce moartea. Solitar în actul creației, Manole devine un solidar al condiției umane. Drumul de la alienare la rațional și social a fost parcurs, iar eroul se află din nou în comuniune cu eul său.

Ce i se poate reproșa piesei este senzația de *déjà-vu* pe care cititorul o are parcurgând piesa. În ciuda acestui fapt, nu se poate spune despre operă că estompează surpriza lectorului. Odată înțeles modul de construcție al textului, cititorul descoperă cu surprindere noi personaje, motive, locuri comune care îi oferă oarecum senzația de confort, de comun. Însă împletirea tuturor acestor elemente îl scoate pe cititor din „fotoliul” său comod, solicitându-i participarea activă la crearea armoniei simfoniei care se vrea a fi textul. În cazul operei lovinesciene amintite, cititorul nu este un element extern pasiv. Dimpotrivă, rolul său este cât se poate de activ. Lui îi revine sarcina de a sesiza ansamblul operei, armonia creată în aparenta dizarmonie.

Omul care și-a pierdut omenia este un Turn Babel construit treptat, din materiale și cărămizi diferite, toate având rolul de a accentua ideea centrală a textului, solitudinea creatorului, precum și suferința acestuia, aferentă actului de creație și prelungită dincolo de acesta, suferință ce nu poate fi atenuată decât prin redescoperirea socialului.

BIBLIOGRAPHY:

Lovinescu, Horia, *Teatru*, volumul I, seria „Teatru comentat”, București, Editura Eminescu, 1978.

¹⁷Natalia Stancu, op. cit., p. 64.

¹⁸Mircea Ghițulescu, op. cit., p. 69.

¹⁹Ibidem, p. 70.

²⁰Natalia Stancu, op. cit., pp. 63 - 64.

- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Semne, 2003.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Volumele 2, 3, București, Editura Artemis, 1994.
- Ghițulescu, Mircea, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane 1944-1984*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.
- Munteanu, Elisabeta, *Motive mitice în dramaturgia românească*, București, Editura Minerva, 1982.
- Râpeanu, Valeriu, *O antologie a dramaturgiei românești 1944 - 1977. Teatrul de inspirație contemporană*, București, Editura Eminescu, 1978.
- Stancu, Natalia, *Horia Lovinescu. O dramaturgie sub zodia lucidității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985.
- Ștefănescu, Alex., *Preludiu*, București, Editura Cartea Românească, 1977
- Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu Aurel (coord.), *Dicționarul scriitorilor români, D - L*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998.
- * *Horia Lovinescu*, Antologie, prefată, tabel cronologic și bibliografie de Radu G. Țeposu, București, Editura Eminescu, 1983.

RURAL WORLD AND WITCHCRAFT IN FRANCE IN THE SIXTEENTH AND SEVENTEENTH CENTURIES

Mădălina Ioana-Tök, PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract : Since ancient times, witchcraft was considered a pagan practice that influenced on the one hand the countryside, also extending to the urban environment, which is seen as a threat that had to be annihilated at all costs. Witchcraft arises and develops in rural areas. Whether it develops in France or in other European countries, the origins of witchcraft are closely related to people's traditions and ideas, always inclined towards myths. The practices have always been associated with the evil. Due to popular belief in ancient forms, it is considered that the evil power would be transmitted from generation to generation and that the wizard gets this ability from his ancestors. Wizards are considered people that directly have a close connection with the fire, mysterious things or disease. Women were often associated with evil. With no economic or financial power as men, women resort to personal skills, frequently associated in popular culture with evil practices or incantations. In the same period, witchcraft is seen as a symptom, but also as a result of social relations. Since the phenomenon leads towards altercations between people, it prevented proper functioning of society, leading to chaos and instability. Witchcraft is seen as a scapegoat of the social, political, economic of that time and persecution intensified the state of imbalance. Because of the myths and beliefs of traditional rural world, witchcraft continues to grow and people's mentality is always looking for a reason to solve everyday problems. The practice of paganism is considered incompatible with Christianity. Witch hunt develops in sixteenth and seventeenth centuries and Inquisition was trying to make sense of existing problems in society, leading to annihilation persecution in punishment and burning of witches.

Keywords: *witchcraft, women, evil, mystery, persecution*

Le phénomène de la sorcellerie a été toujours un sujet qui a attiré l'attention et a intéressé les gens qui vivaient en collectivité, à cause des mystères qu'elle cachait et des aspects insolites qui semblaient sans réponse, sans solution logique. La recherche des réponses est devenue une provocation afin de comprendre l'évolution et les changements sociaux dans un monde dominé par la lutte entre le bien et le mal. Et dans un univers plein de mystères, même les solutions les plus explicables font naître des doutes. Ainsi, la sorcellerie met l'accent sur l'aspect effrayant de l'existence humaine et met en valeur le courage et la résistance devant le danger. La sorcellerie, ramenée parfois à des pratiques païennes, a beaucoup influencé la société rurale et puis la société urbaine, fait envisagé comme un péril qui devait être écarté à tout prix.

La sorcellerie à la campagne

Le premier aspect qui doit être précisé c'est l'espace où la sorcellerie est apparue pour la première fois, pour en comprendre l'évolution et le développement. Même si on parle de la France ou d'autres pays d'Europe, l'essentiel est que la sorcellerie a pris naissance à la campagne, dans les milieux agricoles. D'ailleurs, son origine, ses ancrages dans les idées populaires et traditionnelles ont conduit rapidement la pensée du paysan réceptif aux pratiques de la sorcellerie, vers les choses diaboliques. Cependant, il n'est pas correct de soutenir que la sorcellerie se limite aux zones rurales et que la sorcellerie urbaine n'est pas significative. En terre chrétienne, le paganisme a été néanmoins considéré comme paysan, à cause des croyances populaires aux formes antiques. Donc, le paganisme a été la religion qui, opposée

au christianisme, définissait les convictions des paysans. Pourtant, cette image peut être envisagée comme un stéréotype, puisque les accusateurs, issus du milieu urbain sont vus comme une classe de bourgeoisie et les champions de la rationalité. De cette façon, les paysans sont dépréciés et considérés « primitifs » jusqu'au XX^e siècle, à cause de leurs idées vieilles.¹

En général, les paysans accusés d'être sorciers sont des hommes vieux, surtout des bergers (en Normandie), des maréchaux-ferrants suspects d'avoir évoqué l'enfer à cause de leurs travaux avec le feu, des tailleurs infirmes (en Bretagne), des cordonniers, des bûcherons qui vivent dans les forêts. La personne suspectée d'être sorcier, possède cette capacité et l'a reçue de ses ancêtres car cela peut être un pouvoir passé de génération en génération. Mais, d'autre part, le pouvoir peut être enseigné par d'autres sorciers qui apprennent les formules magiques par des livres qui s'appellent des grimoires.² Dans le premier cas, la sorcellerie héréditaire s'appelle opératoire et dans le deuxième cas on a affaire avec la sorcellerie cérémonielle ou virtuelle. Même si la sorcellerie est envisagée comme héréditaire, ou ce sont les techniques qui sont enseignées par un autre sorcier plus expérimenté, il est curieux et simultanément intéressant d'observer les métiers suspectés d'avoir quelques connexions avec les forces du mal. En général, les gens jugés pour sorcellerie sont ceux qui ont un contact direct avec le feu, avec les choses mystérieuses ou avec la maladie. C'est ainsi que ces hommes sont repoussés par les citoyens et deviennent plus tard poursuivis par la société.

D'habitude, les gens jugés d'être sorciers, sont ceux qui ont un contact direct avec le feu, avec les choses mystérieuses ou avec la maladie. L'urbanisation et les concepts modernes ne sont pas encore arrivés dans la mentalité des individus et n'ont pu changer leurs visions. En effet, la ruralité a un rôle privilégié dans la manifestation de la sorcellerie, mais c'est aussi la vie de village qui provoque les querelles et les disputes entre les gens. Les jalousies, les rivalités sont des éléments récurrents qui affectent la vie communautaire et mènent aux plus graves diffamations, jusqu'à l'accusation de sorcellerie.³ Il est intéressant d'observer le fait que les conflits se produisent surtout dans les petits milieux, dans les groupes restreints, et les familles des villages sont plus exposées à la bonne ou à la mal communication avec les autres citoyens. Mais il est nécessaire d'analyser et de préciser pourquoi certaines personnes sont suspectées de sorcellerie et qui sont les gens jugés pour maléfices pendant les XVI^e –XVII^e siècles.

La femme accusée de maléfices

En analysant ces réponses, il est utile de regarder les statistiques qui montrent que pendant cette période plus de 80% sont femmes.⁴ Grâce à sa proximité de la nature, la femme a été vue dans les civilisations traditionnelles comme la figure mystérieuse capable de guérir et de provoquer des douleurs, à cause de ses recettes secrètes.

Avant qu'elle soit suspectée d'avoir des connivences avec le diable, la sorcière était le seul médecin en milieu populaire ; elle avait le rôle de guérir les gens avec ses herbes magiques. Mais, si les herbes n'avaient aucun effet ou, en plus, apportaient le mal, les femmes étaient appelées sorcières. En tout cas, les plantes ont guéri beaucoup de fléaux pendant les siècles, mais les gens ignorants maudissaient ces herbes avant de les connaître. Les plantes se trouvaient dans les lieux les plus bizarres, sauvages, isolés ou dépeuplés. C'est ainsi que les

¹Lionel Obadia, *La sorcellerie*, Paris, Le cavalier Bleu, 2005, pp. 47-48.

²Jean Palou, *La sorcellerie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, pp. 12-14.

³Rosario Villari (coord), *Omni baroc*, Traducere de Dragoş Cojocaru, Polirom, 2000, p. 264.

⁴*Ibid.*, p.264.

femmes qui guérissaient avaient été suspectées d'avoir des liaisons avec le mal et la question de guérir était un fait redoutable.⁵ C'est la femme qui était capable de pratiquer la magie blanche, en fabriquant des remèdes : des potions magiques, des onguents, des philtres. Mais la femme pouvait aussi utiliser sa capacité pour les choses maléfiques, et les gens qui ne guérissaient point l'accusaient de *maleficium*, en considérant qu'elle n'exerce pas la magie blanche, bénéfique, mais une sorte de pouvoir diabolique.⁶ Généralement, la sorcière était une femme âgée, laide et expérimentée parce que la sorcellerie est un art et on a besoin d'expérience pour apprendre les sortilèges et les incantations que ce domaine suppose. La sorcellerie est envisagée comme une carrière où la sorcière change le grade et donc il y a la jeunette, la sorcière apprentie, et les plus expérimentées, les sorcières jurées. Il y avait aussi des suspicions comme par exemple l'existence des jeunes femmes qui sont sorcières, femmes amoureuses du diable, servantes du sabbat, qui ne pouvaient être que belles. Alors le peuple devait choisir entre les deux, il devait décider qui on tue la première. Malgré la mentalité contemporaine qui suppose que la jeune femme est plus dangereuse à cause de sa beauté, on tue les femmes vieilles, les femmes expérimentées qui peuvent attirer le mari d'une femme, en possédant les expériences dans l'art de l'amour.⁷

Les pouvoirs magiques que les femmes utilisaient au village ont été les seules armes contre les hommes parce qu'elles n'avaient pas le pouvoir économique et politique comme eux. De cette façon, sans avoir d'autres moyens, elles appelaient aux aptitudes personnelles, associées aux sortilèges et aux incantations dans la mythologie et dans la culture populaire. Le plus souvent, la sorcière était expérimentée du point de vue sexuel, indépendante du contrôle masculin et la sorcellerie était une forme de protection et vengeance. La règle était que les sorcières soient vieilles, d'au moins 50 ans, mais on trouve aussi des sorcières jeunes, des filles entre 5-13 ans, accusées d'entretenir des relations de parenté avec les vieilles sorcières parce que la sorcellerie se transmettait de génération en génération. Par exemple, en 1617, sur l'île Guernesey, les deux filles de Jeanne Guignon, ont été exécutées avec leur mère. En plus, il y avait aussi des enfants qui pratiquaient la sorcellerie pour se venger de leurs parents, des cas qui étaient jugés séparément. Il existait dans le village des sorcières qui utilisaient leur pouvoir contre les ennemis, idée répandue parmi les élites mais aussi parmi les gens simples. Cette pensée est fondée sur des objets utilisés dans les actions maléfiques, comme par exemple la survivance de certaines plaques magiques ou de poupées percées avec aiguilles. Tous ces outils sont en fait une preuve pour montrer que la sorcellerie était un aspect typique de la vie des campagnes pendant le XVII^e siècle.⁸

La sorcellerie du point de vue social

Il faut préciser que pendant les XV^e –XVII^e siècles, la sorcellerie est envisagée comme un symptôme, mais aussi comme le résultat des relations sociales. La sorcellerie provoque des conflits, des altercations entre les gens. Donc, elle est vue comme un phénomène qui empêche le bon fonctionnement de la société, en apportant le désordre et l'instabilité. La sorcellerie peut être associée avec les problèmes économiques qui apparaissent dans la communauté et la persécution ne fait qu'intensifier la misère. De cette manière, les épidémies de sorcellerie commencent avec les troubles sociaux et politiques, comme par exemple les guerres, les pestes, des maladies et des conflits. Par exemple, quand

⁵ Jules Michelet, *La sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, pp. 32-34.

⁶ Rosario Villari (coord.), *op.cit.* p. 264.

⁷ Guy Bechtel, *Les quatre femmes de Dieu*, Paris, Plon, 2000, pp. 141-143.

⁸ *Ibid.*, pp. 261, 267.

une épidémie météorologique d'ordre naturel apparaît, c'est la sorcellerie qui est coupable non pas seulement en France, mais partout en Europe. Si on parle des conflits, les guerres religieuses sont les plus importants, surtout les problèmes entre les catholiques et les protestants, entre 1562 et 1598. Les disputes sont le résultat des rapports entre les états qui commencent à se dégrader au moment où la sorcellerie se répand. Sans trouver aucune explication scientifique et religieuse pour motiver les troubles, on voit dans la sorcellerie la source des malheurs sociaux.⁹

Donc, la sorcellerie apparaît comme un élément dégradant, un phénomène qui s'installe peu à peu, en commençant par la magie blanche, avec les remèdes naturistes des femmes qui parfois n'apportent pas le résultat désiré, et continuant avec les plus graves accusations de maléfices, le tout à cause de la femme, regardée comme un danger social. Cependant, on dirait que c'est plutôt la mentalité des gens qui essayent toujours de trouver un motif pour expliquer la société et ses malheurs. C'est aussi à cause des mythes et des croyances populaires que la sorcellerie continue à se développer et à se répandre dans les différents pays.

Par exemple, le paganisme a été considéré par les instances chrétiennes la religion des paysans qui se rapportait aux formes antiques, incompatibles avec le christianisme. En plus, leur connexion avec la nature et les milieux agricoles donnait l'impression que les paysans étaient liés aux choses rudimentaires et éloignés de la civilisation urbaine.¹⁰ C'est aussi à cause des élites et des institutions que ce phénomène reçoit un caractère plus ou moins débattu et exploré pendant les XV^e – XVII^e siècles. Il est important d'observer les bases de leurs croyances, et leurs suspicions concernant la femme et son statut dans la société.

La sorcière du XVII^e siècle n'était qu'une femme pauvre, provenant des plus basses couches sociales, sans aucun pouvoir politique ou économique. A cause de ce déficit, elle ne pouvait pas se débrouiller toute seule, elle avait besoin de l'aide publique et privée. Au moment où la femme n'a aucune dignité, elle sollicite la pitié des autres. Mais les gens n'acceptaient pas facilement de la soutenir avec des ressources matérielles à cause de son comportement dangereux. Sa pauvreté la menait vers des soucis concernant sa vie et ses frustrations produisaient des conflits avec les habitants sur des sujets comme le salaire, les terrains ou les décisions collectives. Et pendant le XVII^e siècle, les hommes avaient une conception inégalitaire sur la femme. Ils la voyaient obéissante, humble et silencieuse, alors que la sorcière était tout le contraire : insolente, indifférente et agressive. De cette façon, elle ne pouvait pas s'intégrer dans la communauté, sa personnalité ne tenant pas compte des lois et des normes existantes. Les lois sociales, religieuses, et celles de la féminité et de la morale étaient tout à fait bafouées.¹¹

L'idée générale qu'on peut nuancer c'est le caractère d'inadaptation que la sorcière possède, trait qui ne l'aide pas à monter sur l'échelle sociale ; son pouvoir économique était restreint, aucun effort ne pouvait être fait pour dépasser sa condition sociale. De plus, elle accentuait sa misère et aggravait sa situation, par son indifférence vis-à-vis les actions. Donc, elle devient marginalisée et traitée comme une personne qui apporte le malheur et l'échec.

La sorcière se voit ainsi l'étrangère de la société, une rebelle inadaptée, à l'opposé de l'épouse parfaite. La condamnation des femmes aux XVI^e – XVII^e siècles est fondée sur un caractère et un statut, c'est-à-dire une femme célibataire est vue comme une folle. Elle n'a pas auprès d'elle un homme qui peut la guider, en lui donnant des conseils, et ce fait la détermine

⁹ Lionel Obadia, *La sorcellerie*, op.cit., pp. 53-57.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48-49.

¹¹ Rosario Villari (coord.), *Omni baroc*, op. cit., pp. 270-273.

à être naïve et faible face à la tentation du Diable.¹² Par exemple, la mortalité infantile accrue était un phénomène très développé après 1550 et les juges étaient soucieux et inquiets face à la disparition des enfants. Certainement, les suspects principaux étaient les sorcières, surtout les sages-femmes, qui pouvaient commettre des actes criminels en sacrifiant les enfants pendant la nuit du Sabbat. En général, les sorcières suspectées étaient les femmes sans éducation, elles vivaient dans un milieu peu cultivé, étant souvent les victimes des guerres entre le populaire et le cultivé, entre le village et la ville.¹³

De cette façon, la sorcière avait un rôle dans la culture populaire, le rôle du bouc émissaire où toutes les révoltes et les frustrations se transformaient en agressivité, contre la sorcière. En plus, ce qui est spécifique et général pour une personne ou pour un groupe intrus qui ne peut s'intégrer dans une certaine communauté, c'est justement le désir de l'éliminer, en lui accordant les caractéristiques les plus mauvaises pour démontrer le danger qu'ils apportent. Et ce qui frappe c'est que toutes les croyances et les suspicions se forment au niveau imaginaire des habitants pour révéler le péril. Les différentes perceptions de l'image de la sorcière ont conduit vers la possibilité de trouver un trait spécifique pour la sorcière et le plus souvent elle incarne la figure de la bête sauvage. Les enquêteurs ont voulu prendre distance de ce domaine en le situant à côté de « l'inculture et de la superstition », phénomène qui engendre « des complexes et des frustrations » et d'autres « insatisfactions », des fantasmes qui montrent le résultat des pensées masculines concernant la sorcière, qui sont ainsi seulement des démarches spéculaires.¹⁴ De toute façon, la sorcière se transforme dans un bouc émissaire qui va engendrer toutes les révoltes et les frustrations d'une société qui voit dans la sorcière la source de tous les malheurs, en essayant de l'éliminer.

En guise de conclusion, au fil du temps, les opinions sur la sorcellerie et son rôle ont été différentes et opposées et chacun a essayé de donner un sens aux pratiques qui ont influencé la société et la vie politique. Les suspicions par rapport avec la sorcière conduiront petit à petit aux persécutions et à la chasse aux sorcières parce que pendant le XVI^e et le XVII^e siècles, plusieurs accusations sont formulées à cause des inquisiteurs qui luttent pour l'épuration de la société, fait qui mène à de nombreuses condamnations.

BIBLIOGRAPHY :

- Bechtel, Guy, *Les quatre femmes de Dieu*, Paris, Plon, 2000
 Brau, Jean-Louis, *La sorcellerie*, Saint-Cloud, Éditions de l'E.N.S. Fontenay, 1986.
 Michelet, Jules, *La sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
 Obadia, Lionel, *La sorcellerie*, Paris, Le cavalier Bleu, 2005.
 Palou, Jean, *La sorcellerie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
 Villari, Rosario, *Omni baroc*, Traducere de Dragoş Cojocaru, Polirom, 2000.

¹² Guy Bechtel, *Les quatre femmes de Dieu*, op. cit., p.144.

¹³ Rosario Villari (coord.), op. cit., pp. 264-266.

¹⁴ Jean Louis Brau, *La sorcellerie*, Saint-Cloud, Editions de l'E.N.S. Fontenay, 1986, p. 8, pp. 14-15.

THE IMAGE OF ROMANIAN CULTURE IN THE FIRST SERIES OF THE JOURNAL "KORUNK" FROM CLUJ-NAPOCA

**Tomonicska Ingrid, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov, Romanian
Academy, POSDRU/159/1.5/S/136077**

Abstract: Today, when globalization tends to standardize, states, ethnic groups and individuals are trying to highlight and promote their specificity through dialogue between cultures. This dialogue isn't, however, an invention of the XXI century, it has deep roots. In the midst of the troubled twentieth century, a Hungarian review is born in Cluj-Napoca, a review that lasted – with some interruptions – through ages and which functions today, too. In it's pages, crystallizes an image of Romanian culture from different perspectives: that of a man of culture, of a historian, of a politician, of a minority etc. This paper summarizes only a part of the mosaic, the image of the culture from the first period of the journal Culture(1926-1940).

Keywords: writer, literature, culture, „Korunk”

Termeni ca multi- şi interculturalitate, multi- şi plurilingvism sunt termeni vehiculaţi zi de zi. Totuşi, nu sunt o invenţie a secolului XXI, ci îşi au rădăcinile în vremuri străvechi, vârsta lor fiind aceeaşi cu relaţiile dintre popoare, chiar dacă nu au existat exact sub aceste denumiri. România, ca multe alte state ale lumii, îşi asumă aceşti termeni prin prezenţa în cadrul graniţelor statale a numeroaselor minorităţi naţionale – albanezi, bulgari, croaţi, germani, italieni, maghiari, sârbi, slovaci, turci, ucraineni etc. –, fiecare cu propria limbă şi cultură. Convieţuirea acestora are la bază principiul fundamental al acceptării şi toleranţei, iar culturile lor îmbogăţesc cultura statului care – în acest context – oferă o imagine particulară şi policromă.

Promovarea culturii s-a diversificat odată cu evoluţia societăţii, metodele şi instrumentele ei fiind tot mai variate. Secolul XX, perioada interbelică în speţă, a avut şi ea căile ei proprii de promovare a culturii, chiar dacă nu atât de diverse ca ale secolului XXI, care poate fi caracterizat prin explozia de informaţie. Radioul la începutul secolului, mai apoi televizorul cu prima sa emisiune în 1927 nu ocupau în perioada interbelică rolul pe care l-au avut începând cu perioada postbelică. Astfel, dintre instrumentele mass-mediei, presa scrisă – cu venerabila ei vârstă de peste 400 de ani – a fost cea care a jucat rolul primordial în diseminarea informaţiei. Nu doar capitala sau marile oraşe, ci până şi cele mai mici localităţi din provincie aveau diverse publicaţii, de la cele generale la cele de interes special, tematice, publicate zilnic, săptămânal, lunar etc.

Una dintre cele mai importante publicaţii ale maghiarilor din România este revista „Korunk” din Cluj-Napoca – centrul cultural de necontestat al maghiarilor din Transilvania. Revista a fost înfiinţată în 1926, primul ei număr apărând în februarie sub direcţia lui Dienes László, fondatorul revistei. Ştafeta este preluată de Gaál Gábor, urmaşul lui Dienes, care se implică în redactarea publicaţiei din 1928, numele apărându-i pe copertă din ianuarie 1929, alături de cel al fondatorului. Gaál este cel care redactează revista de facto din 1928, când Dienes se mută cu familia la Berlin – din cauza viziunii sale radicale de stânga, este bătut până la sânge de nişte tineri din Garda de Fier¹ – de unde mai trimite articole. Numele lui nu

¹Romániai magyar irodalmi lexikon (RMIL), vol. I (A-F), Ed. Kriterion, Bucureşti, 1981, p. 406.

mai apare pe copertă din septembrie 1931. Gaál devine redactor-șef și o conduce până la interzicerea ei din 1940².

Prima serie a revistei (1926-1940) se caracterizează la început prin liberalism, mai apoi prin promovarea tot mai accentuată a ideologiilor de stânga, prin promovarea avangardei și prezintă o paletă largă de probleme din diferite domenii: sociologie, economie, politică, medicină, științe ale naturii, tehnică, cultură etc., încercând să țină pasul cu schimbările tot mai alerte ale perioadei interbelice, după cum arată Dienes László în *Introducere*: „Gândirea vremii noastre, oriunde s-ar uita, peste tot întâlnește probleme. Ce este problema? O întrebare fără răspuns. O întrebare la care nu putem da un răspuns convingător. Iar astăzi ne înconjoară numeroase astfel de probleme nerezolvate. Întreaga lume ce ne înconjoară a devenit problematică [...], baza economică a vieții noastre, simpla câștigare a pâinii, [...], formele de bază ale vieții noastre sociale, [...] modurile de exprimare ale spiritului nostru / intelectualității noastre [...], știința [...], arta [...], religia [...], viața în sine, căreia doar convingerea și credința ce descriu problemele le pot da scop și esență conținutului.”³ Astfel, ea se sincronizează cu literatura europeană occidentală, iar supraviețuirea ei se datorează, nu în ultimul rând, varietății tematice și a domeniilor.

Cultura ocupă un loc important în cele aproximativ 80 de paginii lunare și se ocupă de literatura, artele vizuale, muzica etc. maghiară, română, europeană, dar sunt reprezentate și culturile asiatică, nord- și sud-americane, cea africană sau chiar australiană. Imaginea culturii române se conturează prin traduceri literare (poezie, proză), cronicile de carte sau de teatru, reacțiile la articolele altor publicații, prin recenzii, miniaturi de istorie literară sau – de ce nu – prin prezența unor personaje de literatură. Autorii articole sunt un general maghiar, dar există și articole preluate din presa românească.

Reprezentanți ai culturii române transilvănene de dinainte de 1918 sunt ilustrați în articolul lui Keresztury Sándor, printre care consideră ca cel mai marcant element „Astra” (Asociațiune pentru literatura română și cultura poporului român) sibiană, împreună cu realizările acesteia. După 1919 amintește „Asociația culturală Cele trei Crișuri” de la Oradea care numără printre publicațiile ei „Aurora” (bilingvă), „Cele trei Crișuri” și „Cele trei Crișuri pentru popor”. Alte două asociații amintite sunt „Asociațiunea Națională din Arad pentru conversarea poporului român” și „Asociația pentru cultura poporului din Maramureș” din Sighetu-Marmației.

Prozatorii amintiți de acesta ar fi Ion Agârbiceanu, Septimiu Popa, Ion Gorun sau Alexandru Ciurea, considerând ultimii trei ca având o valoare mai scăzută, dar fiind ardeleni în adevăratul sens al cuvântului. Liviu Rebreanu, amintit și el, îi sunt consacrate și alte articole care discută romanele lui – *Ion*, *Pădurea spânzuraților*, *Adam și Eva*, *Ciuleandra* sau *Răscoală*⁴. Tot aici este prezentat Mihail Sadoveanu cu opere valoroase, făcându-se o paralelă a celor doi. Alte nume pe care autorul articolului le consideră a fi valoroase în romanul românesc sunt Jean Bart, Ioan Agârbiceanu, Ion Al. Brătescu-Voinești, Gala Galaction, Mihăiescu, Tudor Arghezi, Adrian Maniu, Ion Minulescu, Matei Caragiale, Camil Petrescu, Mircea Eliade sau Ion Vinea. În poezie Octavian Goga (și ca traducător), Zaharie Bârșa, Aron

² Perioadele de funcționare ale reviste: 1926-1940, 1957-1989, 1990-2009, 2010 –

³ Dienes, László, *Beköszöntő [Introducere]*, februarie 1926,

<http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=1926&honap=2>, 20.04.2015.

⁴ K. S., *A mai román regény [Romanul românesc contemporan]*, iunie 1931,

<http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=1931&honap=6&cikk=5524>, 20.04.2015.

Cotruș, Teodor Mureșan, Ecaterina Pitiș, Lucian Blaga sau Emil Isac⁵; dintre istorici Ioan Lupașcu și Ion Lăpădatu; omul de știință în drept Onisifor Ghibu, lingviștii Sextil Pușcariu și George Giuglea.⁶

Literatura apare reflectată și ca spațiu al dezbinării sau înfrățirii diferitelor etnii și popoare. Literatura ca spațiu de întâlnire al națiunilor apare în articolul lui Radó Pál, care este preocupat de ideea de plagiat și a acuzațiilor dintre diferitele popoare în cazul autorilor individuali sau al operelor literaturii populare, acuzații ce s-au născut odată cu începuturile studiilor comparative și care aveau la bază datoria națională și patriotică a omului de știință care trebuia să arate că alte popoare au primit tema, gândul, forma artistică de la ei. Aceste hotare sunt cel mai ușor de trasat în beletristică, deoarece ea permutează și variază aproximativ 40 de teme de mii de ani și astfel este inevitabil să nu se ajungă la discordie. Este de netăgăduit că în acest domeniu popoarele au avut primit și de oferit. Migrarea unor teme, spune autorul, poate fi urmărită pas cu pas, de la națiune la națiune, de la individ la individ. Națiunile și indivizii sunt, de cele mai multe ori, verigile inconștiente ale circuitului spiritual și nu este nici meritul, nici handicapul verigii faptul că se află mai în față sau mai în spate în rând. Eventual norocul sau ghinionul ei.

Problema este cu atât mai accentuată în literatura populară, spune el, și aduce ca argument local cele enunțate de Iorga, care spusese că țaranul român, maghiar sau neamț nu poate fi recunoscut cu siguranță dacă li se schimbă hainele, atât de asemănători au devenit sub efectul condițiilor de viață similare. Totodată, el nu vorbește de uniformizare, întrucât acceptă ideea de culoare locală a fiecărei națiuni. Articolul a pornit de la problematica paternității temei din baladele *Meșterul Manole* și *Körműves Kelemen*, iar spiritele s-au liniștit întrucâtva doar după ce s-a descoperit o baladă asemănătoare și la sârbi, de unde putea să treacă și la români și la maghiari. Autorul arată cu nu este în măsură să emită judecăți asupra dreptului prioritar asupra temei, dar arată că poate fi vorba de mai mult decât de peregrinarea unei teme și că această temă poate proveni dintr-un mit străvechi care poate să fi ajuns și la alte popoare decât la cele trei amintite. Faptul că cele trei seamănă poate fi consecința înrudirii condițiilor de viață a celor trei popoare.⁷ Literatura română populară este prezentă prin traducerea unor balade de către Kádár Imre, care deschide astfel o lume aparte, caracterizate de jalea iubitei, a străinului, a bătrânei, a iubitului părăsit etc.⁸ Baladele românești apărute în „Korunk” au fost traduse de Korvin Sándor (1937, pp. 68-69) și Salamon Ernő (1939, pp. 227-229).

Sub aspectul criticii literare, întâlnim chiar de mai multe ori numele lui E. Lovinescu. Keresztury Sándor, care îl consideră un om cu „o viziune clară și un om de știință eliberat de cătușele prejudecăților”, conducătorul entuziast al celei mai moderne mișcări literare românești și a cărui cărți se află în rândul celor mai valoroase lecturi ale culturii române. Autorul articolului salută apariția *Istoriei literaturii române contemporane*. Imediat după această prezentare urmează cea a sămănătorului de parcă ar lega mișcarea de Lovineascu – fără nici o intenție, desigur – care considera lirica sămănătoristă „cimitirul poeziei române”.

⁵Keresztury, Sándor, *Az erdélyi román közművelődés napjainkban [Cultura română din Transilvania în zilele noastre]*, iulie 1927, <http://korunk.org/?q=node/4386>, 20.04.2015.

⁶Keresztury, Sándor, *Az erdélyi román közművelődés napjainkban [Cultura română din Transilvania în zilele noastre]*, iulie 1927, <http://korunk.org/?q=node/4386>, 20.04.2015.

⁷Radó, Pál, *Nemzetek találkozásai az irodalomban [Întâlnirea națiunilor în literatură]*, ianuarie 1927, <http://korunk.org/?q=node/8&ev=1927&honap=1&cikk=4221>, 20.04.2015.

⁸Bolyai, Zoltán, *A havas balladái [Baladele munților]*, iunie 1932, <http://korunk.org/?q=node/8&ev=1932&honap=6&cikk=5751>, 21.04.2015.

Arată reacțiile la sămănătorism, apoi apariția „Vieții noi” a lui Densusianu, continuând cu simbolismul, ortodoxismul lui Nechifor Crainic.⁹ Un alt articol care se ocupă cu orientările moderne – conform principului sincronizării – mai precis cu suprarealismul, scoate în evidență rolul de inițiator al unei astfel de mișcări, respectiv al dadaismului.¹⁰

Cultura, după cum afirmă Grigore Alexandrescu, are nevoie de pace pentru ca prin științe și arte națiile înfrățite să găsească drumul slavei, deoarece războiul e „bici groaznic”. În acest sens întâlnim numele scriitorului Eugen Relgis, adept al pacifismului.¹¹ Viziunea celor ce luptă pentru pace este dublată de politică.

Scriitorul și politica apar în articolul nesemnat despre Panait Istrati care prezintă polemicile din jurul scriitorului, iar autorul articolului prezintă situația în care Panait Istrati a trebuit „să își aleagă tabăra”. Autorul articolului arată că în septembrie 1928 într-o scrisoare către în Francis Jourdain, Istrati spune că și-a salvat sufletul condamnat să putrezească în Occident, iar în cartea de amintiri a comunei, semnată înaintea lui de Barbusse și Gorki, că a văzut în timpul călătoriei lui cele mai strălucite exemple ale construcției sociale și că doar URSS-ul este capabil să îndeplinească toate speranțele de viitor. În martie 1929, Istrati se întoarce din Rusia la Paris, iar în septembrie 1930 descrie ceea ce văzuse anterior ca Mecca, asemenea celui mai cumplit iad. Explicația autorului articolului este că în timpul șederii în Rusia s-a aflat sub vraja lucidității rusești, statisticilor și tractoarelor, a colectivizării, dar odată cu întoarcerea la Paris a reintrat în magia Cartierului Latin. Cazul lui este al omului de litere: se termină acolo unde începe viața și moare literatura.¹² El mai este amintit prin aspectul francez al operei sale.¹³

Orientările culturii române sunt discutate și de Melius József, care arată influențele franceze asupra literaturii române, influențe regăsite și în teatru sau în artele plastice. Viața intelectuală, alături de cea politică se concentrează la București, spune Melius evidențiind tocmai acea latură a Bucureștiului care este prezentată de Neagu Djuvara în *România între Orient și Occident*, arătând că centrul este Micul Paris, contrastând puternic cu mahalalele sărăcicioase de la marginea orașului.¹⁴

Teatrul sau actoriaca formă de cultură este prezentă prin elogii aduse actriței române Maria Ventura, actriță sărbătorită la Paris. Autorul articolului, aflându-se în așteptarea unei reprezentări la Teatrul Național din București, arată că renumele obligă. El consideră după prima scenă că actrița nu intră în categoria celor care cuceresc criticul la prima vedere, dar la finalul actului cinci punctează ca trăsături ale actriței naturalețea, credibilitatea. În actul VI nu a mai fost „acea actriță strălucită” cum a ajuns să o considere, ci Johanna însăși, iar autorul consideră că merită cele câteva sute de km pentru a o auzi și vedea.¹⁵

⁹Keresztury, Sándor, *A mai román irodalom [Literatura română contemporană]*, septembrie 1927, <http://korunk.org/?q=node/4401>, 20.04.2015.

¹⁰Tamás, Aladár, *A szürrealizmus [Suprarealismul]*, iulie 1926, <http://www.korunk.org/?q=node/4180>, 20.04.2015.

¹¹Turnowsky, Sándor, *Pacifizmus és forradalom [Pacifism și revoluție]*, decembrie 1929, <http://korunk.org/?q=node/5067>, 21.04.2015.

¹²f.s., *A Panait Istrati eset [Cazul Panait Istrati]*, iunie 1930, <http://korunk.org/?q=node/5233>, 21.04.2015.

¹³Bégnin, Albert, *A modern francia irodalom [Literatura franceză modernă]*, <http://www.korunk.org/?q=node/4615>, 21.04.2015

¹⁴Melius, N. József, *A mai román szellemi élet főirányai [Principalele orientări ale vieții intelectuale românești]*, ianuarie 1933, <http://korunk.org/?q=node/8&ev=1933&honap=1&cikk=5883>, 20.04.2015.

¹⁵Dido, Marioara Ventura, *„Szent Johannája [Sfânta Johanna a Marioare Ventura]*, martie 1926, <http://korunk.org/?q=node/4113>, 20.04.2015.

Situația tipografiilor și editurilor din Transilvania este diseminată de către Dienes László care așează problematica în contextul polemicilor privind literatura maghiară din România, care se află în anii copilăriei, ai primilor pași. El pledează pentru obiectivitate, iar în susținerea opiniilor sale aduce date concrete: arată, pe lângă creșterea numărului de cărți maghiare – în 1913 apăruseră abia 77, tot la fel în primii doi ani de după 1918, mai apoi numărul se mărește cu 40-60 de cărți pe an, ajungându-se în 1924 la aproape 300 și numărul tipografiilor care este de 238 și dintre care 27,7 sunt românești¹⁶. Un alt articol al aceluiași autor prezintă conceptul de *balcanic* – „Balkanvare”, „pour les Balcans” –, arătând că termenul desemnează produsele de categorie inferioară. Conceptul de „ediție balcanică” îl introduce prin explicarea ideii germanului *Heinz Steinrück*, care propune introducerea unor ediții ieftine de carte, etichetate „ediții externe”. Aceste ediții ar viza țări ca Franța, Italia, Rusia, țările balcanice, Ungaria, România și Turcia.¹⁷ Keresztury Sándor atrage atenția asupra problemei scăderii numărului de cărți românești după schimbare. Singura încercare viabilă o consideră Biblioteca Sămănătorul coordonată de Dieceză de la Arad.¹⁸

Primul lexicon cultural transilvănean care cuprinde elemente românești, săsești și maghiare este cel al lui Osvát Kálmán apărut la Oradea.¹⁹ O antologie românească în traducere maghiară conține texte ale Văcăreștilor, Asachi, Cârlova, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Vasile Alecsandri. La acest nume, autorul articolului face unele comentarii ce reflectă cunoașterea valorii literaturii române. Impută lipsa unor balade culese de Alecsandri sau a unor pasteluri. La Eminescu observă că este un poet deja cunoscut publicului maghiar. Alte nume prezente sunt: Alexandru Vlahuta, Cosbuc, Stefan O. Iosif, Panait Cerne și Dimitrie Anghel.²⁰

Presa românească apare în diferite moduri – de la comentarea unor articole din presa românească la articole preluate. Într-un articol nesemnat²¹ din primul număr al „Korunk” se face o observație foarte pertinentă despre soarta presei maghiare din Transilvania, pornindu-se de la prezentarea unui articolul, „Pentru presa Ardealului” al lui N. Ghiulea.²² Ni se rezumă ideile lui Ghiulea: presa românească ardeleană de nivel superior înainte de 1918, pentru că reprezenta o exprimare a sentimentului național, gazetele nu erau „întreprinderi comerciale”, se adresau sufletului. Azi [1926] au devenit corporatiste, lipsite de idealism, iar presa de partid este făcută „cu foarfeca” din presa bucureșteană etc.

În „Korunk” ni se arată că soarta presei maghiare ardelenice este asemănătoare, doar că în sens invers. Dacă înainte de 1918 poziția ocupată față de capitală [Budapesta], era una de inferioritate, caracterizată de provincialism și obscuritate, după 1918, prin dispariția concurenței, a devenit tot mai puternică și valoroasă. În aceeași ordine de idei, Keresztury Sándor prezintă situația culturii din Transilvania – deci și pe ce a culturii române – , care,

¹⁶ d.l.[Dienes László], *Az erdélyi magyar könyvtermelés hatévi mérlege [Bilanțul cărților maghiare din Transilvania pe șase ani]*, martie în „Korunk” 1926, <http://korunk.org/?q=node/4121>, 20.04.2015.

¹⁷ d.l.[Dienes László], *Balkánkiadás [Ediție balcanică]*, iulie 1926, <http://korunk.org/?q=node/4183>, 20.04.2015.

¹⁸ Keresztury, Sándor, *Az erdélyi román közművelődés napjainkban [Cultura română din Transilvania în zilele noastre]*, iulie 1927, <http://korunk.org/?q=node/4386>, 20.04.2015.

¹⁹ G.G.[Gaál Gábor], *Osvát Kálmán lexikona... [Lexiconul lui Osvát Kálmán...]*, ianuarie, 1929, <http://korunk.org/?q=node/4734>, 21.04.2015.

²⁰ Sz. L. [Szenczei László], *Magyar-román anthologia [Antologie maghiară-română]*, ianuarie 1931, <http://korunk.org/?q=node/5389>, 21.04.2015.

²¹ f.s., *Az erdélyi sajtó megváltozott helyzete [Noua situație a presei transilvane]* în „Korunk”, februarie 1926, <http://korunk.org/?q=node/4089>, 15.04.2015.

²² Ghiulea, Nicolae, *Pentru presa Ardealului* în „Societatea de mâine”, nr. 3 / 1926, pp. 31-33.

crede el, era înfloritoare înainte de război, dar care a ajuns într-o stare de declin. Din același articol aflăm că problema este pusă și de Gheorghe Bacalogu într-o prelegere susținută în 1924 la Ateneul Român. Keresztury consideră că energiile există, dar că ele sunt înecate în lupte politice și dorința de îmbogățire, aspectul cultural primind o poziție secundară în Transilvania. Situația presei românești este asemănătoare, multe dintre publicații dispărând în primii ani de după 1918, poate și din cauza emigrării unora dintre conducătorii / redactorii lor. Printre numele amintite apar Octavian Goga, C. Tăslăuanu, Ion Moța, Ghibu Onisifor etc. Astfel, Transilvania abia numără câteva publicații de valoare românești. Aici amintește „Transilvania” și „Dacoromânia” clujeană ca reprezentante ale publicațiilor literare și științifice de valoare, „Cele trei Crișuri”, „Cosânzeana”, „Familia” reînființată la Oradea în 1926 de Samarineanu G. Mihai. Consideră „Societatea de mâine” condusă de Ion Clopoțel ca fiind de nivel european, amintește și organul partidului aflat sub direcția lui Goga, „Țara Noastră”.²³ Revista „Gândirea” este salutăată la împlinirea celor zece ani de apariție în articolul *A tizéves Gandirea [„Gândirea” la zece ani]* și prezintă cuvintele lui Cezar Petrecu despre unitatea de care a dat dovadă „Gândirea” și de caracterul particular pe care l-a luat revista în contextul clujean.²⁴

Presa din Ardeal și o caracteristică particulară – multilingvismul. De la primul dicționar cvadrilingv, *Lesiconul românescu-latinescu-ungurescu-nemțescu*, se ajunge la diferite publicații bilingve sau multilingve. Necesitatea acestora este motivată de situația literaturii maghiare din Transilvania și face o trecere în revistă a tuturor aspectelor ei, amintind și planurile de înființare a unor periodice bilingve, româno-maghiare.²⁵ O astfel de gazetă este „Banatul” – în limbile română, germană, maghiară – de care aflăm prin intermediul lui Keresztury Sándor, care comentează un articol al lui Cornel Grofșorean.²⁶ În aceeași ordine de idei se înscriu schimbările dintre „Pásztortűz”, „Klingsorral” și „Cele trei Crișuri”.²⁷

Artele plastice sunt prezente prin articolul lui Aurel Ciupe, care atrage atenția asupra faptului că schimbările au generat nenumărate discuții sociale și culturale, ba chiar foarte des pe fondul literaturii, dar că opinia publică a fost preocupată relativ rar de problemele artelor plastice autohtone, indiferent că se vorbește de Transilvania sau de Principatele Unite. Apar unele critici, studii în presă, dar artele plastice transilvănene nu au un forum propriu, de parcă lipsește interesul. Pictorul sau sculptorul transilvănean – indiferent că e român, sas sau maghiar, stă singur în fața publicului. Nu există viață culturală organizată în acest domeniu. Prezintă formele de organizare din secolul XIX, cum ar fi Academia ieșeană înființată de Kogălniceanu la Iași sau cea bucureșteană; nume ca Teodor Aman, Stănescu sau Mirea sau cei pe care îi consideră cei mai importanți Grigorescu, Andreescu și Luchian, pe care îi prezintă mai detaliat. Dintre sculptori, îl amintește pe Paciurea. Primul Război Mondial nu a fost un factor benefic în acest domeniu, dar începutul perioadei interbelice ridică interesul față de

²³Keresztury, Sándor, *Az erdélyi román közművelődés napjainkban*, iulie 1927, <http://korunk.org/?q=node/4386>, 20.04.2015.

²⁴K. L., *A tizéves Gandirea [„Gândirea” la zece ani]*, februarie 1930, <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=1931&honap=2&cikk=5402>, 20.04.2015.

²⁵Szentimrei, Jenő, *Magyar irodalom Erdélyben [Literatură maghiară în Transilvania]*, <http://www.korunk.org/?q=node/4253>, 20.04.2015.

²⁶Keresztury, Sándor, *Európa „szükségserű” elbalkánizálódása [Balcanizarea „necesară” a Europei]*, mai 1926, <http://korunk.org/?q=node/4157>, 20.04.2015.

²⁷Szentimrei, Jenő, *Magyar irodalom Erdélyben [Literatură maghiară în Transilvania]*, <http://www.korunk.org/?q=node/4253>, 20.04.2015.

ismurile occidentale, chiar dacă unele sunt privite cu reticență. În această serie amintește nume ca Ressu, Tonița, Sirato, Steriadi, Dumitrescu, Strâmbu, Han, Storck, Medrea și Jalea sau Papatriandafil, Catargi, Soroceanu, Kessner, Rodica Maniu, Onofrei și Baraschi în sculptură. Critica este reprezentată de nume ca Lucian Blaga și Emil Isac, Adrian Maniu, Oscar Walter Cisek, Petre Comarnescu, Tache Soroceanu, Nenițescu și Tonița. Se plânge de faptul că statul nu sprijină îndeajuns această ramură a culturii.²⁸ Ideea este continuată de Ciupe și în numărul din februarie.²⁹

Muzica ocupă un loc restrâns, fiind prezentă prin Bartók Béla, care a utilizat și prelucrat teme și motive ale muzicii românești.³⁰

Religia este și ea un aspect al culturii, iar cea ortodoxă apare prin articolul lui Keresztury Sándor, care arată că societatea românească, după ce „a rezolvat” problema școlii, s-a îndreptat spre legea privind practicarea religiei și încheierea concordatului cu Vaticanul, care are aspecte mult mai adânci, de politică mondială, deoarece relația Romei și a ortodocșilor români este importantă nu doar pentru România, ci pentru întreaga Europă Centrală și soarta acestei relații va dicta orientarea spre Occident sau spre pravoslavismul ce gravitează spre autocrație. Keresztury prezintă orientarea de până atunci a românilor ca fiind direcționată mai ales spre est. Condițiile istorico-politice au poziționat România în rândul puterilor vestice, deci este necesară și o schimbare urgentă de viziune în gândire și politică, de unde trebuie eliminate urmele bizantismului, care au dus la crearea unei corupții aparte, au provocat decădere morală. Astfel s-a considerat o necesitate independența Bisericii greco-catolice și întoarcerea ei spre Occident. Noua orientare, arată autorul articolului, are tot mai mulți adepți, nu doar printre laicii români, ci și printre membri clerului, un reprezentant de frunte fiind profesorul universitar clujean dr. Onisifor Ghibu, pe care îl consideră „cunoscătorul cu cele mai aprofundate cunoștințe în istoria și dreptul bisericesc în viață”, făcând o prezentare succintă a cărților și ideilor acestuia. Alături de el amintește nume și publicații din lumea culturală, religioasă sau politică, nume preocupate de problemă (Principesa Alexandrina Gr. Cantacuzino, Nicolae Iorga, secretarul de stat Ispir, preotul-poet Nicifor Crainic, dr. Aurel Mager, respectiv „Țara noastră”, „Telegraful român” publicația oficială a mitropoliei române, „Albina” etc.), de relațiile amiabile și deschise cu Vaticanul.³¹

Revista prezintă diferite aspecte ale culturii române, mai ales a celei din Transilvania. De nenumărate ori, ea este relaționată cu celelalte culturi prezente în acest spațiu, cu cea maghiară, germană etc. Din punctul de vedere al ocupării spațiului în revistă, trebuie să se admită punctul de vedere al lui Aurel Ciupe, care observase că dintre diferitele forme de cultură, literatura este cea sprijinită, discutată, promovată, celelalte forme fiind neglijate uneori aproape total, nedispunând aproape deloc forumuri, organe de promovare sau forme de organizare. Literatura, în schimb, pe lângă articolele generale, este prezentă în coloanele publicației prin istorie și critică literară, cronică de carte, traduceri etc. Dintre autorii promotori culturii române în revista „Korunk” se evidențiază Keresztury Sándor sau Melius József.

²⁸ Ciupe, Aurel, *Az ó-romániai és erdélyi képzőművészet* [Artele plastice în Transilvania și Principatele Unite], ianuarie 1929, <http://korunk.org/?q=node/8&ev=1929&honap=1&cikk=4716>, 20.04.2015.

²⁹ Ibidem, februarie 1929, <http://korunk.org/?q=node/4749>, 21.04.2015.

³⁰ Pollatsek, László, *Bartók Béla és az új zene* [Bartók Béla și noua muzică], iunie 1929, <http://korunk.org/?q=node/8&ev=1929&honap=6&cikk=4885>, 21.04.2015.

³¹ Keresztury, Sándor, Onisifor Ghibu — *A román ortodoxia új orientációja* [Onisifor Ghibu – noua orientare a ortodoxiei române], aprilie 1926, <http://korunk.org/?q=node/4134>, 20.04.2015.

Acknowledgements

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077

BIBLIOGRAPHY:

- Bégnin, Albert, *A modern francia irodalom [Literatura franceză modernă]*, <http://www.korunk.org/?q=node/4615>, 21.04.2015
- Bolyai, Zoltán, *A havas balladái [Baladele munților]*, iunie 1932, <http://korunk.org/?q=node/8&ev=1932&honap=6&cikk=5751>, 21.04.2015.
- Ciupe, Aurel, *Az ó-romániai és erdélyi képzőművészet [Artele plastice în Transilvania și Principatele Unite]*, ianuarie 1929, <http://korunk.org/?q=node/8&ev=1929&honap=1&cikk=4716>, 20.04.2015.
- Ciupe, Aurel, *Az ó-romániai és erdélyi képzőművészet [Artele plastice în Transilvania și Principatele Unite]*, februarie 1929, <http://korunk.org/?q=node/4749>, 21.04.2015.
- d.l.[Dienes László], *Az erdélyi magyar könyvtermelés hatévi mérlege [Bilanțul cărților maghiare din Transilvania pe șase ani]*, martie în „Korunk” 1926, <http://korunk.org/?q=node/4121>, 20.04.2015.
- d.l.[Dienes László], *Balkánkiadás [Ediție balcanică]*, Iulie 1926, <http://korunk.org/?q=node/4183>, 20.04.2015.
- Dido, Marioara Ventura, *„Szent Johannája [Sfânta Johanna a Marioare Ventura]*, martie 1926, <http://korunk.org/?q=node/4113>, 20.04.2015.
- Dienes, László, *Beköszöntő [Introducere]*, februarie 1926, <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=1926&honap=2>, 20.04.2015.
- f.s., *A Panait Istrati eset [Cazul Panait Istrati]*, iunie 1930, <http://korunk.org/?q=node/5233>, 21.04.2015.
- f.s., *Az erdélyi sajtó megváltozott helyzete [Noua situație a presei transilvane]* în „Korunk”, februarie 1926, <http://korunk.org/?q=node/4089>, 15.04.2015.
- G.G.[Gaál Gábor], *Osvát Kálmán lexikona... [Lexiconul lui Osvát Kálmán...]*, ianuarie, 1929, <http://korunk.org/?q=node/4734>, 21.04.2015.
- Ghiulea, Nicolae, *Pentru presa Ardealului în „Societatea de mâine”, nr. 3 / 1926, pp. 31-33.*
- K. L., *A tizéves Gandirea [„Gândirea” la zece ani]*, februarie 1930, <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=1931&honap=2&cikk=5402>, 20.04.2015.
- K. S., *A mai román regény [Romanul românesc contemporan]*, iunie 1931, <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=1931&honap=6&cikk=5524>, 20.04.2015.
- Keresztury, Sándor, *A mai román irodalom [Literatura română contemporană]*, septembrie 1927, <http://korunk.org/?q=node/4401>, 20.04.2015.
- Keresztury, Sándor, *Az erdélyi román közművelődés napjainkban [Cultura română din Transilvania în zilele noastre]*, iulie 1927, <http://korunk.org/?q=node/4386>, 20.04.2015.
- Keresztury, Sándor, *Az erdélyi román közművelődés napjainkban*, iulie 1927, <http://korunk.org/?q=node/4386>, 20.04.2015.
- Keresztury, Sándor, *Európa „szükségszerü” elbalkánizálódása [Balcanizarea „necesară” a Europei]*, mai 1926, <http://korunk.org/?q=node/4157>, 20.04.2015.
- Keresztury, Sándor, Onisifor Ghibu — *A román ortodoxia új orientációja [Onisifor Ghibu – noua orientare a ortodoxiei române]*, aprilie 1926, <http://korunk.org/?q=node/4134>, 20.04.2015.

- Melius, N. József, *A mai román szellemi élet főirányai [Principalele orientări ale vieții intelectuale românești]*, ianuarie 1933, <http://korunk.org/?q=node/8&ev=1933&honap=1&cikk=5883>, 20.04.2015.
- Pollatsek, László, *Bartók Béla és az új zene [Bartók Béla și noua muzică]*, iunie 1929, <http://korunk.org/?q=node/8&ev=1929&honap=6&cikk=4885>, 21.04.2015.
- Radó, Pál, *Nemzetek találkozása az irodalomban [Întâlnirea națiilor în literatură]*, ianuarie 1927, <http://korunk.org/?q=node/8&ev=1927&honap=1&cikk=4221>, 20.04.2015.
- Romániai magyar irodalmi lexikon (RMIL)*, vol. I (A-F), Ed. Kriterion, București, 1981.
- Sz. L. [Szenczei László], *Magyar–román anthologia [Antologie maghiară-română]*, ianuarie 1931, <http://korunk.org/?q=node/5389>, 21.04.2015.
- Szentimrei, Jenő, *Magyar irodalom Erdélyben [Literatură maghiară în Transilvania]*, <http://www.korunk.org/?q=node/4253>, 20.04.2015.
- Tamás, Aladár, *A szürrealizmus [Suprarealismul]*, iulie 1926, <http://www.korunk.org/?q=node/4180>, 20.04.2015.
- Turnowsky, Sándor, *Pacifizmus és forradalom [Pacifism și revoluție]*, decembrie 1929, <http://korunk.org/?q=node/5067>, 21.04.2015.

TRANSNATIONAL ENCOUNTERS: BRECHT, BROOK AND THE ROMANIAN THEATRE (1958-1964)

Viviana Iacob, PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Theatre in communist Romania is seldom analyzed from a transnational perspective. The usual narrative favours the classic East-West divide, while following national or institutional emplotments. In contrast, the present article deals with the impact of the Berliner Ensemble and the Royal Shakespeare Company on theatre practice in Romania during late fifties and early sixties. It focuses on a series of transnational encounters beyond the Iron Curtain. It connects the highly influential activity of these European companies with momentous changes within the domestic creative context.

Keywords: *theatre, socialist realism, cultural exchange*

Theatre in communist Romania is usually studied from a national and institutional perspective. Even after 1956, when the Romanian artistic community went through a change of gears, the topic is analyzed mainly by going back to the domestic pre-war traditions ferment for this transformation. The transnational trans-systemic perspective has not been the focus of scholars dealing with the history of theatre in communist Romania. Nevertheless, personalities such as Bertolt Brecht or Peter Brook had a significant impact on the local theatre artists. Although at the official level the tenets of socialist realism continued to be followed, at the practical level, the system allowed for attentively selected external influences. The cultural exchange program with the West starts in earnest with the National Theatre tour in France as a participant to the International Theatre Festival organized in Paris in 1956. The process will continue in later years with the constant involvement with the Theatre of Nations Festival organized by the International Theatre Institute. The presence at this international festival and the access to specialized journals such as *World Theatre* also under ITI auspices functioned as a means for a stylistic recalibration of the Romanian theatre after Stalin's death. These two international arenas were not only a means for the states behind the Iron Curtain to see the cultural productions of the west but also a means for the West to see the theatre that was developing for ten years beyond the Iron Curtain. They are in fact the site for a conversation between the East and the West.

This paper aims to map the first encounters and the circulation of some of the most influential agents in terms of their impact on theatre practice in Romania, in the late fifties and early sixties. I will focus on the *Berliner Ensemble* and the *Royal Shakespeare Company*. Even though politically speaking Brecht's troupe was a theatre of the East, its aesthetic DNA was very far removed from socialist realism. It could be argued that the *Berliner Ensemble* acted as an aesthetic binding agent between East and West, a first common denominator for a discussion on theatre in a politically divided Europe. The impact the *Ensemble* had on British theatre practice percolates as a catalyst for the latter's turn to the theatrical avant-garde¹ and

¹ Lennart Nyberg, *The Shakespeare Ideal, Shakespeare Production and the Modern Theatre in Britain*, (Stockholm: Uppsala, 1988), p.104.

even as an undeniable influence on the *Royal Shakespeare Company* work.² Founded in 1961 this company was already touring Eastern Europe by 1964. It brought back to the region the seeds of a willingly forgotten avant-garde, Brecht included. It also encompassed the ideas of luminaries from the East such as Jan Kott. It was one of the agents who placed the theatre in Romania on new stylistic tracks albeit in a context of permanent negotiation within the shifting boundaries of the newly found socialist humanism.

A Romanian newsreel from 1959³ shows a brightly lit stage, people carrying placards and yelling at the top of their lungs and an uneasy audience witnessing it all. It is the Berliner Ensemble playing in Bucharest. There is an almost palpable discomfort and one understands where this originates by simply looking at the very few visual documents available from the period. The return to theatricality was in full swing at least at a discursive level by 1957. Nevertheless, when it came to what audiences could see at the theatre⁴ it still boiled down to practices shaped by socialist realist aesthetic: naturalist sets, psychological approach to acting and long performance hours.

What western travelers reported seeing on the Moscow stage immediately after 1956 was also a familiar site for the Romanian case. Brecht's theatre was problematic because it proposed a very different reading of Marxism when it came to the role theatre should fulfill in a socialist society. His debate with Lukacs on the meaning and relevance of realism within the boundaries of this new culture is paradigmatic⁵. Unlike the socialist realist theatre with its absorbing illusionist effect, Brecht's was a theatre where the spectator never forgot where s/he was. John Willett⁶ makes the connection between Brecht's notes on the production of *The Life of Galileo Galilei* (incidentally the production with which the Berliner Ensemble came to Bucharest) and Vakhtangov's journal. Brecht writes: "the public must never lose conviction they are in the theatre". The soviet director puts Meyerhold and Stanislavski on separate pars making the connection with Brecht more than obvious: "Meyerhold calls *good theatre* when the spectator does not forget for a moment that he is in the theatre. Stanislavski, on the contrary, wants the spectator to forget that he is in the theatre."⁷

The connection between these views can be traced back to the cultural exchanges happening between Germany and Russia in the early 1920s. Alexander Tairov goes to Berlin with *The Man who was Thursday* in august 1925 inspiring Piscator while Eisenstein produces excitement with his *Potemkin* the same year. In his turn Brecht strongly impressed Tretiakoff in 1931 when the latter saw *Man ist Man* with Hellen Weigel and Peter Lore, similar in effect according to the soviet writer with Meyerhold's "The Magnificent Cuckold" produced in 1922. In 1934 Tretiakoff translated and published three of Brecht's plays and Tairov staged his *Tree Penny Opera* in 1930 at the Kamerny Theatre. In 1935 Brecht finally travels to

² Colin Chambers, *Inside the Royal Shakespeare Company, Creativity and the Institution*, (London: Routledge, 2004) p.9 and 12.

³ *VIAȚA LUI GALILEO GALILEI* "România, 1959, reportaj. Producător: Actualitatea în imagini nr. 23 / 1959, 10th session of the project „The Avant-Garde Revisited, The European Avant-Garde in the Romanian National Film Archive” 18-20 Decembrie 2014. Curator, Igor Mocanu.

⁴ Ciulei's 1958 *Saint John* was harshly criticized and our first *Hamlet* production only opened in 1958 removed from the capital at the Craiova National Theatre.

⁵ Ronald Taylor, Trans. Ed., Frederick Jameson afterword, *Aesthetics and Politics, Debates between Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertold Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno* (London: Verso Books, Whitstable, 1980), p.60-86.

⁶ John Willett, *The theatre of Bertolt Brecht : a study from eight aspects*, (London: Methuen, 1959)

⁷ Ibid. 111-112.

Moscow. He sees there the spectacularly theatrical Mei Lang-Fang and gets acquainted with Viktor Shklovskij's formalist theories.

These influences show Brecht's aesthetic pedigree as a continuous digestion of ideas. They influence Brecht's artistic evolution in stages pushing his poetry, his theory and his theatre practice from the didactic to the epic theatre, from the *Verfremdung* effect to the yet to be proclaimed dialectical theatre. Even though Romanian audience were never privy to Brecht's raw and exciting performances in the 20s and early 30s what they were seeing in 1959 was nevertheless a reminder of that form to which Brecht always kept true albeit in a stylistic decantation shaped by the social and historical circumstances characteristic of a totalitarian state such as Eastern Germany. David Caute⁸ argues that Brecht's decision to move to the East was an opportunist move. Nevertheless, even if his theatre lost the virulence of youth and his *Short Organum for the Theatre* finished in 1948 shows compromises between empathy and detachment he still was an uncomfortable presence in the context of socialist realist practices. The official theatre in Eastern Europe was one of positive heroes, plots with clear conclusions, exuding a healthy optimism and geared on obtaining the ultimate illusion on stage.

Brecht adds to this stylistic trajectory, his disregard for the conventions of the plot catharsis, or empathy, the idea of estrangement. Brecht proposes his *Verfremdung* effect after this trip in to Moscow in 1935. The similarities with Soviet formalism are striking. The *Verfremdung* effect is in essence Shklovskij's extremely influential concept at the time, "Priem Ostrannenija" or the "device of making it strange." In Brecht's theatre, it "refers to the making strange of familiar objects and ideas, thereby enabling the audience to see them in a new light, from a different perspective."⁹ The idea translates into practice by stripping down the performance to a strict chain of events. When this accumulation was not clearly defined intervention in the text was warranted. Brecht's willingness to work and rework a material in performance until the best possible "model" was achieved is another characteristic of his late theatre practice. After 1948 Brecht could change a play numerous times even in the course of a single run.¹⁰ The actor he preferred was young and amateurish and the casting was never done according to physical characteristics. The light he used in his theatre was bright and merciless. The stage design was always expressive of Brecht's preference for materials "that bore the evidence of long contact with the labour of human hands."¹¹ From objects to costumes everything had to show signs of work while the actors had to be intimately acquainted with the activities they were showing on stage as if they would have performed them for a very long time. The act of work itself had to be done properly.

In Eastern Europe his dedication to form was always a subject for dispute. Formalism was an anathema during Stalinism. After 1948, Brecht was the only formalist left alive and allowed to practice his formalism. When Romanians saw *Mother* and *Galileo* in 1959 they were caught off guard. Brecht's reception had been carefully framed in a direction that can be said obscured entirely his theatre theories and concentrated on extolling his poetry. But this approach was in its turn replicating the model at the centre. For a communist state such as Romania, the example of the bigger brother was still followed after 1956 in all matters of

⁸ David Caute, *The Dancer Defects, The Struggle for Cultural Diplomacy During the Cold War*, (Oxford: Oxford University Press, 2003). p 271-305.

⁹ James Roose-Evans, *Experimental Theatre, From Stanislavsky to Peter Brook*, (London: Routledge, 1990), p.68.

¹⁰ Ibid., p.152

¹¹ Ibid., p.158

culture, even if Romanian leaders were not so keen on de-Stalinization. Brecht went to Moscow in 1955 and discovered with satisfaction that theatre was welcoming again distancing effects. The same year, Lukacs lauds Brecht for the *Senora Carrar's Rifles*, a play wrote by Brecht to prove his point on Aristotelian empathy drama and therefore highly uncharacteristic. The other of Lukacs preferences *Terror and Misery of the Third Rich*, a series of sketches that portray the Nazi individual, the looming war and the concentration camps is easy to understand considering how the entire Eastern Europe modelled its humanist ethos in opposition to Nazi views of a chosen society.

In 1957, after Brecht's death, the *Berliner Ensemble* went to Moscow. Earlier though, in 1956, the journal *Teatr* featured an article by I. Fradkin where all formalist influences were excised and where it was argued that Brecht's work showed "a variation of socialist realism existing outside de URSS."¹² In 1957 among the articles discussing the acting, the use of masks, the naturalism and expressionism melange there was also Boris Zahava's *Znamia* article. The soviet director seemed to be against all aspects of the Ensemble production: from text to acting and design. In the aftermath of the event soviet critics concluded that some traits of Brecht will live on (i.e. the poetry) while others will fade into the past (i.e. his theatre theory). In the first issue of the 1958 Romanian journal *Teatrul*, Zahava's musings on the Berliner Ensemble's performance published in 1957 in *Znamia* are paraphrased in an article entitled "Between Gorki and Brecht."¹³ The opening statement introduces the reader to the debate ensued in the country of socialist realism by the presence of the Berliner Ensemble. As a consequence artists such as Zahava have contributed significantly to deciphering the particularities of the Brechtien theatre. According to this paraphrasing, since Brecht's approach is unconventional and aims to eliminate traditional means of representation, his drama is much closer to Gorki than one might think. Like Gorki, Brecht is continuously tearing down dramatic conventions. One such example is *Egor Buliciov*:

"In this piece, says Zahava, Gorki is reluctant to arouse the spectator's interest for any detail that is not contingent with the philosophical collision of the play or with life aspects reflected in it. The writer does not intend to amaze the spectator through an unforeseen evolution of the dramatic conflict, neither does he try to make him breathlessly pursue who will win or lose that intricate game played by the characters."¹⁴

Discursive framing was the usual approach to introducing a problematic artist to the socialist realist canon. Brecht was first and foremost commended for his poetry, which was said to exude his undying love for the working people. At the same time however, specialized journals such as *Teatrul* introduced lists of specific plays and their appropriate socialist realist interpretation.¹⁵ In 1956, Petru Comarnescu, one of the most intelligent theatre critics in Romania at that time, very sensitive to the idea that theatre did not simply meant the illustration of dramatic works but was an autonomous art form, presents for the *Teatrul* readers the discussion that ensued in the pages of the journal *World Theatre*¹⁶ in 1955. The latter had focused on Brecht's approach to acting. Comarnescu presents the Verfremdug effect

¹² Willet, p. 208

¹³ V.D., "Intre Gorki si Brecht, TurneulFormatiei Berliner Ensamble in URSS", *Teatrul*, 1958, nr. 1, p.84-85.

¹⁴ Ibidem., p.84 (my translation)

¹⁵ Alfred MargulSperber, "Bertolt Brecht siTeatrul", *Teatrul*, 1956, nr. 5, p. 15-18.

¹⁶ PetruComarnescu, "O controversaasupraarteiactoricesti", *Teatrul*, nr.9, 1956, p. 95-98.

and in order to make sure that his reader understands it, he provides French and English translations. He then proceeds to a detailed description of each point of view.

According to Comarnescu, the most important difference that can be discerned between Brecht and Stanislavski is the way they understand the responsibilities of the actor. Brecht's actor is a "rezoneur", a man of science who comments, argues and reasons while showing this entire intellectual process to the audience. Nevertheless, he concludes that Brecht's intellectual/reasoning centred approach is not very different from that of Stanislavski who also asked from his actors to judge the situation proposed in the play, to find the overarching theme and to show the character in all its complexity. However, when it came to avoiding the illusion of reality on stage, Brecht showed his weak points. According to Comarnescu, if Stanislavski's approach can be applied to Pirandello, Gogol and Caragiale, Brecht's can only fit Pirandello, Ibsen, Hauptman, and Strindberg. For Goethe, Tolstoy, Chekhov or Shakespeare who present us with very rich/complex characters there is in no need for additional explanatory arguments or any kind intellectualist excesses [*excess de intelectualizare*]. The surplus of reasoning, which materialized in Brecht's approach to acting, was feared that it might lead to a dehumanisation of the character.

As late as, 1960 Brechtien productions in Romania were taken apart by the critics for employing distancing effects.¹⁷ These views show the stress laid on framing Brecht's so as to bring him closer to an idea of realism that could suit the domestic cultural milieu without utterly disrupting it. This is a tug and pull contest, where the establishment is allowing an extension of realism but only by making certain concessions. Maybe one of the most important article in this direction is Alfred Langfelder's.¹⁸ The author tackles among other things the issue of adapting Brecht's theatre for the Romanian stage. Echoing the soviet critics Langfelder states that

"Brecht will not have to be always played in the "epic" fashion. It would be extremely helpful if one of Brecht's masterpieces, *Galileo* or maybe *Mother Courage*, would be attempted in two different theatres and in two fundamentally different approaches: on one side in the Brechtien style, on the basis of the promptbook painstakingly put together by the Berliner Ensemble; on the other, in the style, let's call it the traditional, of the Stanislavskian theatre or thereabouts."¹⁹

The discursive framing is indicative of the system of censorship put in place in the communist states. This was a culture that thrived on and put its trust in the written text. Text could be easily controlled from the selection of plays or poems to translation, editing, printing and even in performance. The latter process implied viewing the performance before the premiere in order to detect possible ideological derailments. Socialist realism dealt in absolutes, it imposed transparency and totality at all costs, and its application generated recipes that could be reproduced in their turn. One could argue that what was bothersome most of all in Brecht's writing was the lack of clear cut conclusions and statements. Also, Brecht's approach to stagecraft was too close to comfort to the bygone avant-garde directors that were utterly vilified before 1953. As David Caute points out, Brecht choosing the right side of Germany was a blow given to the west. Brecht chose the East so the East won. It was difficult in this

¹⁷Mircea Alexandrescu, "Mutter Courage de Bertold Brecht (teatrul de Stat din Orasul Stalin)", *Teatrul*, nr. 4, 1960, p.72-74.

¹⁸Alfred Langfelder, "Ce e neobisnuit in dramaturgia lui Bertold Brecht, *Teatrul*", nr.10, 1957, p.8-14.

¹⁹Ibid. p. 14 (my translation)

circumstance to show Brecht a merciless critique such as Beckett was receiving for example. The latter's writing was considered morbid and irresponsible. He was criticized for violating the audience, for putting them in appalling situations and for eliciting in them a sense of shame.

In the West, Brecht's influence went in tandem with the drama of the absurd but also with the method, Stanislavsky's American variation. Although, Michael Redgrave stated on the occasion of the debate on approaches to acting in the *World Theatre*,²⁰ that Brecht and Stanislavski wanted to predigest the play for the public, it can be argued that both brought a new type of realism to the British stage.²¹ Brecht's approach to production surprised British critics in 1956. One noted upon seeing Angela Hurwicz, who played Grusche and Kattrin that she was "a lumpy girl with a face as round as an apple" who would have been at best cast in a British production "as a fat comic maid".²² Nyberg argues that Brecht had a strong influence on the shift British theatre went through in the sixties. Ironically the Brechtian perspective mixed with Stanislavski's theories gave the British theatre a realist impetus. On a grander scale it infused it with an imaginative realism, while on a more specific level it brought about a new trend when it came to representing Shakespearean characters who consequently became more and more human.

Maybe Peter Brook is the best representative for a proof of this statement. Brook acknowledged Brecht as "the most influential and the most radical man of our time" since "no one seriously concerned with theatre can bypass Brecht."²³ While he appreciated the usefulness of his theatre approach he did not necessarily agreed with it in its entirety.

"I found out that I did not really agree with his view of the difference between illusion and non illusion. In his production of *Mother Courage* by the Berliner Ensemble, I found that however much he tried to break any belief in the reality of what happened on the stage, the more he did, the more I entered whole heartedly into the illusion".²⁴

But in *The Empty Space* he discusses the alienation effect and illustrates its sophistication with an instance of his *King Lear* production:

"Often when an actor is carried away by his part, he can get more and more exaggerated, more and more cheaply emotional, and yet sweep the audience along with him. Here the alienation device will keep us awake when part of us wishes to surrender wholly to the tug of the heartstrings. But it is hard to interfere with the spectator's stock reactions. At the end of the first act of *Lear* when Gloucester is blinded we brought the house lights up before the last savage action was completed – so as to make the audience take stock of the scene before being engulfed in automatic applause."²⁵

²⁰ Comarnescu, O controversa..., 1956, p. 98

²¹ Lennart Nyberg, *The Shakespeare Ideal, Shakespeare Production and the Modern Theatre in Britain*, (Stockholm: Uppsala, 1988).

²² Ibid. p. 59.

²³ Peter Brook, *The Empty Space*, (London: MacGibbon and Kee, 1968) p. 71.

²⁴ Peter Brook, *The Shifting Point, 1946-1987*, (New York : Harper & Row, 1987) p 42.

²⁵ Brook, *The Empty....* p. 73.-74.

This production is of special relevance for the Romanian case since it was performed in Bucharest in 1964 where it played to a house packed to the brim, while in the streets there were riotous students trying to get in. Aside the fact that audiences in Eastern Europe would jump at the opportunity of seeing any outsider, Brook was far from being a stranger in Eastern Europe. His wunderkind status and his previous travels behind the Iron Curtain were known. In 1955 he went to Moscow with his *Hamlet* producing there quite the stir. Although he later thought of this *Hamlet* as a trial of youth, the production had a long lasting effect on theatre artists in Moscow and not only. Part of the Khrushchevite program of opening to the west the communist republics sent their specialists to Moscow to see the West's cultural production. One of these travellers, Vlad Mugur, the director who first staged *Hamlet* in Rumania after 1948, was deeply impressed with this production. In 1957 Peter Brook's *Titus Andronicus* went to the Theatre of Nations and after touring Venice and Belgrade, where Marshal Tito came to congratulate the cast, Zagreb, Vienna and Warsaw followed suit. In Warsaw, Brook's *Titus* made a lasting impression on Jan Kott who would later remember this production as the one of the most important theatrical experiences of his life. Even though the text was cut, the way in which Brook chose to develop the action had a strong impression on Kott. "The production was composed not of scenes but of shots and sequences[...] intervals of time were marked by blackouts ; scenes faded, one into the other, film-like: dramatic encounters and soliloquies stood apart from crowd scenes like big close-ups. Attention would be concentrated on a given character which seemed to grow and move nearer to the audience; as if a film camera were tracking from Titus to Lavinia, from Tamora to Arron."²⁶

In 1958, Brook's achievements are presented for the first time to a wider Romanian public in an article especially written by the British critic Ossia Trilling for the journal *Teatrul*.²⁷ Trilling introduces Brook by criticizing his lack of knowledge and *savoir-faire* when it comes to working with actors. He disagrees with Brook's casting choices for *Romeo and Juliet* and with the design approach for *Salome*. He praises the *Measure for Measure* 1950 production while mentioning that it was influenced by Gordon Craig's ideas of delivering on stage a single vision. He recounts in detail the production of *The Tempest* and its wonderfully imaginative set. Trilling does not forget to mention Brook owed a lot in this respect to Orson Wells. However, what is of most interest for the Romanian theatre community is the description for *Titus Andronicus*. He minutely describes Brook's approach and sound design for this production:

"Always a master of lighting in the theatre, Brook devised this time a new technique for sound effects, recording on tape and "cutting" after, following the classic film technique, a series of sounds some of which were not produced by musical instruments. In places, the sounds were reproduced at a slower or accelerated and many a times interrupted in the middle. No longer resorting to the naturalistic music by Sibelius or to the cacophony of some modern composer, Brook decided to obtain by its own original means all the charming (or revolting) sounds he needed."²⁸

Following this description it is quite hard not to see the inspiration behind the 1959/1960 production of *Hamlet* at the Cluj National Theatre. Articles featuring this production made a point to talk about the sound décor. The leitmotif here was the sound of

²⁶ Quoted in JC Trewin, *Peter Brook, A biography*, (London: Macdonald & Co., 1971) p.101

²⁷ Ossia Trilling, "Furtuna de Shakespeare la Stradford-Upon-Avon", *Teatrul*, nr 1, 1958, p.35-36.

²⁸ Ibid., p.36.

steps. They were used to highlight or describe a certain character or a certain dramatic moment all throughout the play.²⁹ The lack of curtains and the bare floor boards also show the British influence. The connection is singular and it points to the fact that, when it came to production practices, Romanian theatre practitioners were taking their inspiration from clearly indicated sources. These were delivered in small dosages feeding a hunger that any artist was bound to feel in the stylistic desert characterizing Romanian cultural life in those days. These pre-approved sources also indicate the examples that could be followed.

Interestingly enough in his "East European Travel Journal" published in 1958 in the *World Theatre*, Ossia Trilling laments the fact that the East European theatre was not at all aware of great Shakespearean directors such as William Poel and Barry Jackson.³⁰ Trilling is not correct in assuming this. They were, but through the lens of soviet Shakespeare scholars such as Morozov who as early as 1948 condemned the British mania of staging Shakespeare in modern dress.³¹ Brook was then among the first British directors to be acknowledged and promoted in the East soon after Stalin's death. Nevertheless, he only reaches Romania with his production of *King Lear* in 1964. The production won the grand prize in 1963 at the Theatre of Nations, an honour bestowed only once before to the *Berliner Ensemble* in 1959. Brook's visit was also discursively prepared. In 1963 a fragment describing Brook's approach to costume design is featured in *Teatrul* in translation from Margueritte Duras' article for the magazine „Arts”.³² This aspect is again visited in more detail in the interview with Peter Brook by Dana Crivat, the Romanian correspondent to the Theatre of Nations festival.³³ What transpires in this interview most vividly is the collision between two very different worlds. One almost feels that the two simply do not understand each other. Reiterating the socialist realist reconfigured Shakespeare, Dana Crivat wonders about the validity of Brook's approach to the tragedy. As she points out in her question usually all of Shakespeare's tragedies end with a ray of sunshine, with a character that takes the stand giving us the sense that life follows its course in a healthy world. In *Lear* however, both the good and the bad die leaving us with a pessimist conclusion. Brook is categorical in his answer saying that in fact there is no conclusion and that he finds simplistic a division of characters in bad and good. According to him, Cordelia is unyielding and brutal simply because she is Lear's daughter:

"I do not quite understand, why raise this sentimental issue? Cordelia is unyielding. What can I do? This is the situation. What we know about her? One thing, but essential: she is King Lear's daughter. It may seem an arbitrary assumption somewhat, but I think that the easiest route to reach Lear is to blend together Goneril, Regan and Cordelia. According to me, your question starts from the false premises that the first two are monsters, while Cordelia is an angel. That the king was deceived taking the monsters' side. It is a rather simplistic point of view. In all of Lear's daughters we find something from their father's force and desire for absolute."³⁴

The fact that such an interview could be published in the pages of *Teatrul* speaks volumes about the relaxation taking place in Romania. More than that, it signals again what

²⁹Nicoleta Cinpoies, *Shakespeare's Hamlet in Romania, 1778-2008, A study of translation, performance, and Cultural adaptation* (Lewinston, New York :The Edwin Mellen Press, 2010) p. 122,123.

³⁰Ossia Trilling, "An East European Travel Journal", *World Theatre*, nr. 7, 1958, p. 191.

³¹M.Morozov, "Pângărireai Shakespeare", *Contemporanul*, nr.73,1948, p8

³² Peter Brook, "Despre regale Lear", *Teatrul*, nr. 6, 1963, p.90.

³³ Dana Crivat, "Interviu cu Peter Brook", *Teatrul*, nr. 12, 1963, p.98-100.

³⁴Ibid. p.99 (my translation)

were the accepted guidelines. It could be argued that the *King Lear* production made present and meaningful for the Romanian audience Brecht's distancing effects but also Jan Kott's views with regard to the Shakespearean drama. For example, the later were known in Romania in 1964. Petru Comarnescu mentions Jan Kott's *Shakespeare our Contemporary* in the French translation in connection with his study of the interwar Romanian avant-garde director Ion Sava, published in 1966. However, seeing a theatre inspired by these game changing ideas was an entirely different matter.

Maybe one of the most interesting accounts of the impact Brook and Brecht had on theatre practitioners in Romania is Liviu Ciulei's article on "the realism of 1964".³⁵ This is an article that Ciulei first wrote for the *World Theatre* journal reprinted in translation in *Teatrul* in 1965. In it, Ciulei comments on the "dynamic, complex, contradictory" and all encompassing nature of this new realism by making references to the direct or indirect influences on his art. Meyerhold and Brecht are described as "the great revelation of an age", while Brook's *King Lear* stands out as "a perfect and profoundly realist performance." Ciulei lists his own performances inspired by these influences in support of a practice that extended the boundaries of realism beyond its Stalinist days. This is in fact a piece of rewriting history since productions that were criticized in 1958 or 1961 are now examples of a continuous search for a "stage realism/realism scenic" and, in effect, proof of synchronicity with similar preoccupations in the west. The jaded tone of the article is palpable, but beyond the chagrin of the artist, this is an instance where "the encounters" are not just merely inferred but clearly stated.

The years 1958 and 1964 reveal a high density of encounters, discursive or otherwise. The impact was often mediated and obscured via text in the attempt to soften the blow of the actual event. In 1959, the Berliner Ensemble visit is not announced before hand as it was the case with the Royal Shakespeare Company Visit in 1964. The information appears in *Teatrul* at the end of the calendar year as part of a statistics of events: "26-31 May, The German Democratic Republic, Berliner Ensemble Collective presents in the capital: *Mother* an adaptation after Maxim Gorki by Brecht and *The life of Galileo Galilei* by Bertold Brecht." It was difficult to tame Brecht's theatre. The impact of the actual production could hardly be controlled. The same goes for Brook, who admired the hunger with which Eastern audiences came to see his theatre. But maybe more than that, while being encased in layered discursive practices, what audiences were really searching was the actual event.

This short account shows a transnational circuit of theatre practices and conceptualizations that defy, to a certain extent, the classical separation behind the Iron Curtain. In fact, it reveals how pre-1945 influences from the East take hold in the West, only to later return via a sinuous route during post-Stalinization. This new synthesis then becomes the foundation for a certain synchronization of East and West in the theatre – a development that alters without disrupting the creative and critical environment in socialist Romania.

Acknowledgements

This work was financially supported through the project "Routes of academic excellence in doctoral and post-doctoral research - READ" co-financed through the European Social Fund, by Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, contract no POSDRU/159/1.5/S/137926.

³⁵Liviu Ciulei, "Pasionantul Drum spre Realism." *Teatrul*, nr 1, 1965, p.19-22.

UT PICTURA POESIS: INTERFERENCES (THE IMPRESSIONISTS AND ZOLA)

Daniela-Ionela Covrig, PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Within the Romantic context of the 19th century the preoccupation with the fusion of arts is of constant interest. This aspect is illustrated by Baudelaire's « correspondences » "les parfums, les couleurs et les sons se répondent". If César Birotteau, the perfumer from Balzac's eponymous novel, seems to respond to Baudelaire's stimulus, later on, Zola emphasizes through his writing strategies used in *The Ladies' Paradise*, the techniques characteristic of impressionist painters, who in turn were inspired by the great writer's work. The advertising so present in Zola's novel, *The Ladies' Paradise*, has to resort to senses in order to reach its primary goal. We can find a genuine convergence of senses in Zola's descriptions: the sense of touch for the texture of the materials, the sense of sight for the colours, the sense of hearing for the silk's crackle, to all of which we can add the sculpture of the human body with its profound sensory input.

Keywords: Zola, Impressionism, 19th century, *The Ladies' Paradise*, fashion

The impressionists and Zola

During a century in which the interference between the arts is highly visible, the relationship between painting and literature excited the critical interest of the time. Novels such as *His Masterpiece*, *The Kill*, *The Ladies' Paradise* or *Nana*, all part of *Les Rougon-Macquart* series by Émile Zola, stand as testimony of these interferences through their many chromatic descriptions that are highly influenced by the painting techniques used by the impressionists. The main point of convergence between Zola's descriptions and the canvases of the Impressionist painters is manifested by the fashion of the 19th century. The obvious presence of fashion in literature as well as in paintings is not random. The consequences of the Industrial Revolution facilitate technological development, which in turn has a direct impact on the world of fashion. At the same time, the economic progress of that period gives birth to a new social class, the bourgeoisie, whose fashion preferences become more and more refined and sophisticated. Guenollée Milleret, in her work *La mode du XIX^e siècle en images*¹, considers 19th century fashion to be the founder of contemporary fashion and thus, it is not at all surprising that nowadays, Paris is the home of fashion shows inspired by 19th century motives. However, it is important to point out that without the record of that period's garments in literature, painting and press, 19th century fashion could not have represented a constant source of inspiration. The birth of department stores facilitates the distribution of clothing items thus making competition fiercer. In this context the development of advertising techniques, which were considered deceitful by traditional salesmen, becomes evident. In the 19th century literature the beginnings of the advertising phenomenon are portrayed in Balzac's novel *César Birotteau*, while in Zola's *The Ladies' Paradise* we can find the power that advertising holds over consumers, especially women. In the wake of this technological and economic progress, 19th century literature appears as a mirror of society and a true documentary source.

It is a well known fact that the main theme of *Les Rougon-Macquart* series is that of heredity. Guenollée Milleret considers that in fashion we can discuss heredity as manifested

¹Guenollée Milleret, *La mode du XIX^e siècle en images*, Eyrolles, Paris, 2012.

by the passing down of one generation's craftsmanship to another, but also by the passing down of designing techniques from simple tailors to important fashion designers.²

Beyond the favourable environment that made possible the development of a long lasting relationship between Zola and the impressionist painters such as Monet, Manet and Cézanne, a relationship which influenced both the great writer's work and the painter's works of art, Zola is also connected to Cézanne through a strong friendship which began in their teenage years, growing up in Aix-en-Provence. Later on, the image of Cezanne served as inspiration for Paul, the main character of Zola's novel *His Masterpiece*. In spite of their strong tie, the image of the failed painter that commits suicide at the end of the novel does not please Cezanne, thus bringing their beautiful friendship to an end.

In 1864 Zola makes his début in art criticism. A year after taking part in the *Salon des Refusés*, where he was accompanied by Cézanne, who was still his friend at the time, he writes a series of eulogies, mainly about Manet, whom he considered to be a natural born painter with a peculiar intelligence and exact vision of things, but also about other Impressionist painters.³

As well as supporting the Impressionist painters, Zola also portrayed them in literature, stating that "I not only supported the impressionists, I translated them into literature"⁴. Thus, as is the case with impressionist paintings, we can find juxtapositions of colours, tones and tints in his descriptions. Light, a defining element of impressionist canvases, is also to be found under different shapes in Zola's descriptions:

It was a winter's night, with a misty sky of sooty blackness, and was rendered extremely cold by a sharp wind blowing from the west. Paris, lighted up, had gone to sleep, showing no signs of life save such as attached to the gas-jets, those specks which scintillated and grew smaller and smaller in the distance till they seemed but so much starry dust.⁵

Continuing this sequence there are a number of collocations that depict the game played by light and darkness: "luminous beads", "glimmered", "darkening gloom", "bars of lights", "flame", "fans of light".

With the help of his descriptions the novelist tries to create a lively, dynamic world, in total contrast to the static, traditional one. An example of these efforts is represented by the fragment from the beginning of *The Ladies' Paradise* novel where the display window of the famous department store is described as a vivid and colourful painting:

A display of silks, satins and velvets was blossoming out there, in a supple and shimmering range of the most delicate flower tones; at the summit were the velvets, of deepest black, and as white as curds and whey; lower down were the satins, pinks and blue with bright folds gradually fading into infinitely tender pallors; further down still were the silks, all the colours of the rainbow, pieces of silk rolled up into shells, folded as if round a drawn-in waist, brought to life by the knowing hands of the shop

²*Ibid.*, back cover.

³ Denys Riout, Daniel Grojnowski, *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Macula Littérature, Paris, 1989, p. 155.

⁴<http://qqcitations.com/citation/206412>, viewed at 25.02.2015 (our translation – *je n'ai pas seulement soutenu les impressionnistes, je les ai traduits en littérature*).

⁵ Émile Zola, *His Masterpiece*, Project Gutenberg ebook, Editor and translator Ernest Alfred Vizetelly, 2012 (<http://www.gutenberg.org/files/15900/15900-h/15900-h.htm>).

assistants; and, between each motif, between each coloured phrase of the display, there ran a discreet accompaniment, a delicate gathered strand of cream-coloured foulard.⁶

In this fragment we can find a descriptive method which is specific to realist novels, in which the author gives one of its characters, in this case Denise, the liberty to observe objects or people around her. In this way, the description becomes subjective, but as with a painting a series of layouts can be identified, such as “at the summit”, “further down” or “between”. The multitude of clothing items, the large array of colours, tones and shades which are evident, create a sense of chaos and saturation. As with Impressionist paintings, the emphasis is on colour and not on shape.

In describing the clothing departments we can also find an abundance of colours, tints and tones: “It was a rising tide of neutral tints, heavy woollen tones, iron-greys, and blue-greys, with here and there a Scotch tartan, and a blood-red ground of flannel breaking out. And the white tickets on the pieces were like a shower of rare white flakes falling on a black December soil”.⁷ It is not only the sight of the reader, “iron-greys and blue-greys“, “blood-red ground”, “white flakes”, that is excited, but also his hearing, “breaking out”, “falling on [...] soil”.

The display window of *The Ladies' Paradise* department store makes us think about James Tissot's painting, *Demoiselle de Magasin* (Image no. 1), Tissot being a painter best known for portraying ladies' outfits from the second half of the Second French Empire in his works. This painting also describes a department store in which the sense of chaos is portrayed by the disorderly arranged fabrics on the store's counter. The beauty of the store and the variety of colours attracts the glances of the passersby. The natural light is emphasized with the help of the window's size and the widely opened door which are elements that offer the painting a certain openness. The shadow of the lady behind the door which is reflected on the floor also represents an impressionist trademark. Although the onlooker's attention is rather directed towards the saleswomen and not the content of the store, the lively tints and tones that are to be found in the painting seduce our sight. In contrast with Zola's *The Ladies' Paradise*, the perspective of Tissot's painting is different. While Zola describes the window display through Denise's eyes from an outer perspective, Tissot uses an inside perspective which diminishes to a certain degree the mystery behind the described image.

⁶Émile Zola, *The Ladies' Paradise*, A Project Gutenberg of Australia eBook, Translated by Ernest Alfred Vizetelly, 2014, London (<http://gutenberg.net.au/ebooks14/1400561h.html#ch-04>).

⁷ Idem.



Image no. 1 – *Demoiselle de Magasin* by James Tissot⁸

The surprising fact is that in the screen adaptation of Zola's novel, *The Paradise* television series (Image no. 2), the outfits worn by the saleswomen are almost identical patternwise with those of the sales women from Tissot's *Demoiselle de Magasin*.



Image no. 2 – *The Paradise* television series⁹

Impressionist influences are also to be found in the fashion outfits' descriptions of Zola's characters. Renée, one of the main characters of Zola's novel *The Kill*, always preoccupied by her looks and who causes a stir each time when going out in Paris, is a relevant such example, with her outfits being admired by all of Paris's upper class:

Above the tulle skirt, decorated at the back with a cascade of flounces, she wore a bodice of pale-green satin bordered with English lace, caught up and fastened with large bunches of violets, held together by garlands of ivy, fastened a light muslin drapery. Her head and bust appeared adorably gracious above these regal, richly elaborate petticoats. The dress was so low-cut that her nipples were almost visible, while her arms were bare and she had clusters of violets at her shoulders: she seemed

⁸<http://www.1001tableaux.net/peintres/11/james-tissot/la-demoiselle-de-magasin.html>, viewed at 28.04.2015

⁹<http://www.visiontv.ca/shows/paradise/>, viewed at 28.04.2015

to emerge quite naked from her sheath of tulle and satin, like one of those nymphs whose busts issue from sacred oaks.¹⁰

This extensive description of the outfit portrays a subtle seduction technique. While on the one hand the woman's body is hidden behind the dress's flounces embroidered lace, on the other one her nudity is suggested by her audacious low-cut which almost reveals her nipples and also by her bare arms. The feminine mystery is implied by the character's elegance as well as her over suggestive outfit, with Renée's eroticism being present throughout the entire novel.

In this context of eroticism within Zola's characters, we can also mention Nana from the eponymous novel, who also served as a model for Manet's painting bearing the same name (Image no. 3).



Image no. 3 – Nana by Manet¹¹

The painting is set on different levels. In the forefront we have Nana powdering her face while being admired by somebody. Her image in the mirror, as well as her shadow reflected on the floor bear testimony to natural light being present in the painting. Objects are smaller in the background in order to put emphasis on the main character and to create an ample perspective. The presence of light in the background is also evident through the clear sky painted on the wall which in turn offers the painting a certain openness. The way the painting is organized, more specifically the existence of different levels within it, remind us of Velasquez's *Les Ménines*, Baroque painting probably being a source of inspiration for the Impressionists. The colours are lively and carefully stressed in the painting. Nana's outfit and the furniture that decorates the room can also be found in the novel, which allows us to believe that Manet used Zola's novel as inspiration for his painting.

Conclusion

The descriptions presented beforehand in tight correlation with the Impressionist paintings are but a few relevant examples of the interference between Zola's work and the impressionist canvases. Apart from the strong relationship between painting and literature, 19th century writers believed in a universal art which would also incorporate music, besides

¹⁰Émile Zola, *The Kill*, Translated by Brian Nelson, Oxford University Press, Great Britain, 2004, p. 20.

¹¹<http://www.manetedouard.org/Nana--1877.html>, viewed at 28.04.2015

the two already mentioned, thus giving birth to an alliance between the three of them. Balzac encourages one of his friends from Berlin to read “what your dear Hoffmann, the Berliner, wrote about Gluck, Mozart, Haydn and Beethoven, in order to understand what secret laws keep literature, music and painting together!”¹². If we also take a moment to reflect on the screen adaption of *The Ladies' Paradise*, we can include cinematography as well in this interaction of arts.

BIBLIOGRAPHY:

- Balzac's letter to Schlesinger on the 29th May 1837, entirely reproduced by René Guise, in La Pléiade edition, CH,t. X : 1447-1451.
- BOUGAULT, Valérie, L'impressionnisme en habits, dans *Connaissance des arts*, no. 708, octobre 2012.
- FORTASSIER, Rose, *Le roman français au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982
- FURON, Frédéric, *Les impressionnistes*, Fleurus Editions, 2011.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le réalisme et le naturalisme en France et en Europe*, Pocket, Paris, 2004
- MILLERET, Guénolée, *La mode du XIX^e siècle en images*, Eyrolles, Paris, 2012.
- POOL, Phoebe, *L'Impressionnisme*, trad. de l'anglais par Hélène Seyrès, Thames&Hudson, Paris 1991.
- RIOUT, Denys, GROJNOZSKI, Daniel, *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Macula Littérature, Paris, 1989.
- SERULLAZ, Maurice, *L'Impressionisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1990.
- WALTER, Ingo F., *L'Impressionnisme*, Taschen, Koln, 2002.
- ZOLA, Emile, *Au bonheur des dames*, Lausanne, Editions Rencontre, 1961.
- ZOLA, Emile, *His Masterpiece*, Project Gutenberg ebook, Editor and translator Ernest Alfred Vizetelly, 2012 (<http://www.gutenberg.org/files/15900/15900-h/15900-h.htm>).
- ZOLA, Emile, *L'Œuvre*, La Bibliothèque électronique de Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 41 : version 3.0.
- ZOLA, Emile, *La Curée*, La bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 35 : version 2.0.
- ZOLA, Emile, *Nana*, La bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 56 : version 1.2.
- ZOLA, Emile, *The Kill*, Translated by Brian Nelson, Oxford University Press, Great Britain, 2004.
- ZOLA, Emile, *The Ladies' Paradise*, A Project Gutenberg of Australia eBook, Translated by Ernest Alfred Vizetelly, 2014, London (<http://gutenberg.net.au/ebooks14/1400561h.html#ch-04>).
- http://90plan.ovh.net/~revueconc/images/stories/n37/pdf/18_CEZANNE_ET_ZOLA_LA_FI_N_UNE_AMITIE.pdf, viewed at 27.02.2015
- <http://qqcitations.com/citation/206412>, viewed at 25.02.2015

¹²Balzac's letter to Schlesinger on the 29th May 1837, entirely reproduced by René Guise, in La Pléiade edition, CH,t. X : 1447-1451 (our translation –*Lisezce que votre cher Hoffmann le berlinois a écrit sur Gluck, Mozart, Haydn et Beethoven, et vous verrez par quelles lois secretes la littérature, la musique et la peinture se tiennent!*).

VALERIU ANANIA – THE DRAMATIC POEM MIORIȚA OR THE WINGED SEED

Doina Pologea, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Adopting the motif of the ballad Miorița in his dramatic poem, Valeriu Anania has succeeded in providing it with "a new individuality, an invigorated expresivity" (Zoe Dumitrescu-Bușulenga). The popular ballad is immersed in the dramatic construction, resulting in a strengthening of meanings, a myth that is remodeled and essentialized. The writer was keen on emphasizing primarily not the folklore, but the founding metaphor that lies at its core, giving birth to a song or ballad. This was a seed that thanks to his artistic craftsmanship took on a life of its own.

Keywords: *ballad, metaphor, folklore, seed, expressivity*

În jurul baladei populare *Miorița*, publicată de Vasile Alecsandri în anul 1850 în revista "Bucovina" s-a dat un război de o sută de ani. Nici cei care au iubit-o, nici cei care au dezavuat-o (Emil Cioran, de pildă, vorbea de „răul de Miorița”) nu i-au contestat reprezentativitatea pentru spațiul românesc, iar aceasta-i sporește trena de interpretări curgând după ea. Așa cum tot românul se naște poet, s-ar zice că el se naște și cu un gând asupra *Mioriței*. „Fiecare individ din spațiul românesc se simte îndreptățit să se considere în chip firesc parte din anonimitatea creatoare care a forjat acest produs”¹, scrie Ștefania Mincu în studiul său hermeneutic dedicat baladei. Nevoia românului de a se referi la ea poate fi citită și ca autoreferire.

Dan Botta într-un studiu care a făcut valuri (*Unduire și moarte*) cuprindea mioriticul în teoria filosofică a unduirii și a morții, prezentând moartea ca pe un „prag tragic și jubilat”², pe care, odată ajuns, sufletul păstorului palpită eliberat. Mircea Vulcănescu vedea în *Miorița* expresia gândului românesc de mare profunzime potrivit căruia viața continuă cu toate ale ei și dincolo de moarte, iar posesiunea existenței nu are capăt, de unde și împăcarea, „clamarea pentru integrarea în liniștea a toate”³. Lucian Blaga citea în *Miorița* o transfigurare a morții, care dobândește „aspectul elevat al unui act sacramental, al unui prolog.” E o nuntă care se oficiază în natura transformată în biserică. „Moartea ca act sacramental și natura ca biserică sunt două grave și esențiale viziuni de transfigurare ortodoxă a realității (...) cu adevărat sofianice”⁴. Iar în dragostea de moarte vedea o caracteristică a spiritualității poporului român. Poziția sa având forța unei unde de cutremur a primit mai multe replici, care exaltau dragostea de viață a poporului român. Constantin Brăiloiu semnală nașterea unei adevărate **miorițologii**. Există atâtea *Miorițe* câți receptori sunt, conchide Ștefania Mincu în studiul *Miorița – o hermeneutică ontologică*.

O poziție care nu poate fi ignorată, ca un *summum* al interpretărilor asupra *Mioriței*, este cea a lui Mircea Eliade. Acesta descifrează în *Miorița* un „creștinism cosmic”, creația relevând „dimensiunea liturgică a existenței omului în lume”.⁵ Întreg cosmosul este

¹ Ștefania Mincu, *Miorița- o hermeneutică ontologică*, Editura Pontica, Constanța, 2002, p.12.

² Dan Botta, *Scrieri*, vol.IV, Editura pentru literatură, București, 1968, p.75, apud Mircea Eliade în *De la Zalmoxis Genghis -Han*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980,p.232.

³ Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea Românească a Existenței*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p.106.

⁴ Lucian Blaga, *Opere*, vol. 9. *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985,p.249.

⁵ Mircea Eliade , *De la Zalmoxis la Genghis -Han*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980, p.246.

transfigurat. Nu se poate vorbi de pasivitatea sau resemnarea ciobanului, crede Mircea Eliade, pentru că oaia năzdrăvană are o funcție oraculară, descoperind ceea ce a fost hotărât, iar „un fatalist nu se crede capabil de a schimba semnificația a ceea ce i-a fost predestinat”. În această putere a ciobanului de a schimba sensul destinului vede Mircea Eliade unicitatea și forța de reprezentare a *Mioriței*. Ciobanul își prefăce nefericirea într-un „moment al liturghiei cosmice”, iar moartea lui va fi o *unio mistica*, la care cheamă soarele și luna și se proiectează printre stele, ape, munți. Acesta este „răspunsul dat de păstor cruntului său destin”, triumful asupra nenorocului său. Nunta mistică este „o soluție viguroasă și originală dată brutalității de neînțeles a unui destin tragic”. Absurdului i se impune un sens. Poporul, ca și intelectualii recunosc în *Miorița* chiar „modul lor de a exista în lume și răspunsul cel mai eficace pe care ei pot să-l dea destinului, când se arată, ca de atâtea ori, ostil și tragic. Și acest răspuns constituie, de fiecare dată, o nouă creație spirituală”.⁶

Lui Valeriu Anania aceste rânduri i-au răspuns ca-n oglindă gândurilor proprii, dovadă că le citează necruțând șiruri după șiruri de ghilimele, în paginile cărții sale *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*. La sfârșitul citatelor se mulțumește să exclame: claritate, eleganță, promptitudine! Iar despre *Miorița* se pronunță scurt, concludiv: „este cel mai frumos monument al puterilor noastre spirituale”.⁷ Tot ce a mai avut de zis a zis sub o altă formă –în superbe, poetice iscodiri –în poemul dramatic *Miorița*.

“Tradiția, primenită cu agoniseala a tot ceea ce a fost și este nou, crede Valeriu Anania, trebuie să rămână filonul de aur al unei culturi”.⁸ Intoarcerea la la miturile fundamentale ale neamului din care face parte este pentru un creator un fel de *noblesse oblige* și o premisă a unor înfăptuiri durabile, bogat irigate dinspre rădăcină. Valeriu Anania a căutat să valorifice nu atât folclorul, cum spunea în volumul *Din spumele mării*, cât *metafora germinală* care a stat la baza lui, născând un cântec sau o baladă. Zoe Dumitrescu-Buşulenga arăta, în prefața la ediția din 1982 a *Mioriței*, că proiectarea dinspre un fundal de permanență, de generalitate, de totalitate îi aduce formei desprinse din fundal-prin simultaneitatea detașării și integrării- „o nouă individualitate, o expresivitate înprospătată”⁹, realizând îmbinarea arhaității și modernității. Valeriu Anania marchează și el, mai spune Zoe Dumitrescu-Buşulenga, legătura secretă dintre sufletul său și matca „cu pecetei spirituale” care l-a născut. Este mai mult decât **miorițologie** aici.

Se întâmplă în *Miorița* lui Anania o prăvălire de torente și o surpare de zăgazuri dinspre marea baladă și poezie populară, care își dă sângele ei construcției dramatice pentru a o inunda, „prin zeci de artere, transfigurând-o, înaripând-o. Bătrâna baladă e prezentă de la început până la sfârșit prin însuși suflul ei” (Nicu Caranica).¹⁰ Mitul este, în felul acesta, „potențat în sensuri, remodelat ca structură, esențializat”¹¹, scria Romulus Diaconescu. Iar Dumitru Micu spunea despre *Miorița* lui Anania că respiră creația populară prin toți porii, o conține în toată alcătuirea, iar dacă forma poetică diferă, în schimb viziunile „se mențin în

⁶Mircea Eliade, *Op.cit.*, p.250.

⁷Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 117.

⁸Valeriu Anania, *De vorbă cu Ioan Pinte*, în *Steaua*, XXXVII, Nr.12, decembrie, 1987, p.25, apud.Valeriu Anania-*Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p.214.

⁹Zoe Dumitrescu- Buşulenga, *Prefață* la Valeriu Anania , în *Opera literară V, Teatru, vol.1* , Editura” Limes”, Cluj-Napoca, 2007, p.18.

¹⁰ Nicu Caranica, *Nașterea tragediei*, (Colecția Destin), Madrid, 1968, apud Valeriu Anania-*Opera literară V, Teatru* vol.1, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007, p.243.

¹¹ Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1983, p.251.

orizonturile sensibile ale spiritualității arhaice”.¹² A curs multă cerneală în jurul acestui poem dramatic scris în anii 1951-1953, care a văzut lumina tiparului abia în 1966 și care făcea dovada deplinei libertăți a artistului, a prezenței unui soare interior, soare luminând la purtător, în ani cumpliti, de îngheț cultural. Rândurile cele mai frumoase, simple și vibrante scrise despre *Miorița* rămân cele ale lui Tudor Arghezi din *Predoslovie* la ediția din 1966, care pune cunună debutului lui Valeriu Anania. „El stăpânește versul și limba magistral și măiestriile lui cresc înalt, sporite de un talent desfășurat în sus. Mă uit peste o sută de văi și ceruri și închid manuscrisul poetului, împăcat. Il cunosc și îl prețuiesc, nu de azi. Nu e un scriitor grăbit. În literatura poeziei e nou ca, ca o efigie de aur scoasă din pământul oltenesc. *Miorița* nu-i un poem de la o zi la alta și de la o săptămână la alta. Încă destul de tânăr, autorul ei se învecinește cu clasicul adevărat”.¹³

Din memoriile lui Valeriu Anania vedem cum în jurul *Mioriței* crește o altă poveste, cea a impactului și a receptării publice a piesei, concepută în anii proletcultismului, pe pragul pe care o astfel de scriere aducea un suflu de primenire. Aflăm și despre durerosul moment în care numele *Mioriței*, citită la o mănăstire, cheamă asupra autorului, ca un trăsnet din senin, o gravă acuzație într-un proces care a fost urmat de cinci ani de încarcerare. Gândul de a scrie o *Mioriță* i-a apărut în minte prin 1950, pe când călătorea spre Craiova, privind pe ferestra unui vagon de tren. Proiectul, la început complicat, prinde a se simplifica, iar în ce privește versificația, autorul optează pentru polimetria dramatică. „Luni de zile au durat exercițiile de metrică- o metrică în funcție de caracterele piesei-de alternanța și încrengarea ritmurilor.”¹⁴ După un an, aflat la mănăstirea Bistrița, scrie primele două acte, pe care le citește măicuțelor și rudelor acestora aflate în vizită. Reacția a fost foarte bună. Era o baie de poezie și românism, în plină epocă de stalinizare și realism socialist. Piesa a fost comentată apoi favorabil în casa lui Cioculescu, inclusiv de către „temutul” critic Vladimir Streinu. „Avem în *Miorița* nu moartea pasivă cu care suntem noi obișnuși, și care a devenit o monedă curentă și criticabilă, ci este cartea care produce viață”, scrie Dan Ciachir.¹⁵

„Istoria publică a *Mioriței* avea să fie mai dramatică decât piesa însăși”, mai notează Anania.¹⁶ Regizorul Ion Șahighian dorește s-o monteze la Teatrul Armatei, al cărui director era, dar lectura ei în prezența Consiliului Artistic (mobilat cu persoane vigilente, reprezentând linia partidului), stârnește scandalul, conducerea fiind acuzată de devieri și de adoptarea unei linii nesănătoase. Vestita regizoare Marietta Sadova află de piesa care sădea sămânță de scandal și care deja trecea din mână în mână și-i promite autorului că o va pune în scenă (dar aceasta se va întâmpla abia în 1967). Ne aflăm în anul 1958 și timpul nu mai avea răbdare. La 12 iunie Valeriu Anania este arestat. La anchetă, află că faptul de a fi citit *Miorița* într-un ceneclu ad-hoc, la Mănăstirea Viforâta, în prezența a două călugărițe este răstălmăcit ca...instigare la activitate legionară. „Konig vorbea cu maximă seriozitate despre „complotul” de la Viforâta, iar râsul meu se părea că-l înfurie. Dacă au ajuns să născocoască-îmi ziceam- înseamnă că scap ușor. Konig venea cu tehnica amănuntului care dezarmază, îmi cita din dosar date “precise” asupra conspirației.”¹⁷ Ca urmare a mărturiilor mincinoase ale

¹² Dumitru Micu, *Miorița*, în *România literară*, 7 decembrie 1982, apud Valeriu Anania-op.cit., p.231.

¹³ Tudor Arghezi, *Predoslovie*, în Valeriu Anania-*Miorița*, *Poem dramatic*, Editura pentru literatură, București, 1966, p.6.

¹⁴ Valeriu Anania, *Memorii*, Editura Polirom, București, 2008, p.220.

¹⁵ Dan Ciachir, în *Renașterea*, nr.7-8, 1999, p.8, apud Valeriu Anania-*Opera literară V.Teatru, vol.1*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007,

¹⁶ Valeriu Anania, *Op.cit.*, p.224.

¹⁷ Valeriu Anania, *Op.cit.*, p.263-264.

celor două călugărițe, Anania primește o condamnare de 25 de ani !

Revenind la...oile noastre din piesa *Miorița*, ceea ce face din ea o piesă tare a dramaturgiei românești este scriitura vârtoasă, nervoasă și alertă, degajând emoție artistică la cea mai înaltă tensiune: un personaj „suplimentar” își flutură trenea grea peste fiecare gând sau gest al personajelor și acesta este Moartea, privită ca „realitate interioară, concretă și extatică”(Valeriu Anania). Personajul „suplimentar” intră în dialog cu personajele principale (dialog sau joc), iar ele vorbesc la rândul lor mereu despre Moarte, mai în glumă, mai în serios. Relația cu Moartea le definește, le dă identitate.Un poet pe care Valeriu Anania îl prețuia, citându-l în repetate rânduri, Daniel Turcea, spunea: „Moartea e poate singura oglindă/În care începem să ne vedem”(Pasăre, noaptea).

Personajul principal, ciobanul Moldan este împresurat și asaltat din toate părțile de Moarte. O pețitoare intrigantă pe nume Bălușca povește că, la stâna lui, un câine i-a urat de moarte, cucul i-a cântat „pe ram uscat”, iar o oaie șuie, prin asfințit,„nu’ș ce i-ar fi șoptit”. Concluzia pe care Bălușca i-o aruncă în față Mioarei, fata care-l îndrăgește pe Moldan este: lasă-te păgubașă, fiindcă lui Moldan „i se surpă zodia”. Știu, răspunde fata și nu are cum să nu știe, fiindcă e dotată cu antene hipersensibile; ea este, în viziunea lui Anania, înlocuitoarea mioriței oraculare, cea care a prevestit și apoi a dispărut. Dorește să-i fie soață lui Moldan, deși vede cum asupra lui se strânge plasa morții: „Paing subțire/ Și viclean mi-l strânge /În stihii de sânge”. Alte două personaje intră în dialog ca să vestească/urzească moartea lui Moldan: cei doi ciobani „pizmătăreți” Lavru și Frâncu, primul urându-l ...din prea multă obligație, fiindcă Moldan i-a salvat viața, cel de-al doilea jinduind pe Mioara de soție, cu tot cu averea ei de două mii de oi. Personajele vorbesc în cimilturi, autoportretizându-se, cam în felul ciudat al lui Hamlet:

„Lavru: Păi, fă-i de hac!

Vrâncu:Tu, Lavrule? (...)

 Ii datorezi viața

Lavru: Nu!

 Ii datorez un strai de râmă

Și scurmă râma și fărâmă

Și scurmă și fărâmă...”¹⁸

Cei doi se văd pe sine doar ca simpli împlinitori ai unei ursite deja scrise, fiindcă „în vatra asta e prăpăd / de moarte”. Mama lui Moldan, punând la cale nuntă pentru fiul ei, începe prin a face parastas pentru alți doi fii ai ei morți, pretext ca să adune fetele satului. La parastas, are loc o pre-întâlnire cu Moartea a lui Moldan. Fără să-i pese de eresul popular care spune că acela care vede sufletele celor morți e sortit să moară la rândul lui, Moldan își deslușește frații prin focul ritualic aprins. Apoi, invocându-i și având certitudinea prezenței, se avântă la joc cu frații morți, hotărându-și soarta:

”Jucați, jucați pământul,/

Frământați-vă mormântul/

Hopa, Ioane, țop Ilie/

C-am trăit pe veresie/

Țop Ilie, hopa Ioane,/

C-am murit pe sub icoane /

Hopa țop(...) /

Beau lumina și mi-o-ngrop”(p.72)

¹⁸Valeriu Anania, *Opera literară V, Teatru, vol.I*,Editura Limes, Cluj- Napoca,2007, p.46.

Printr-un dialog contrapunctic (eros și thanatos într-un șagalic tandem), Moldan o liniștește pe Mioara: „Tu crezi că mor?...A fost un joc...” Jocul erotic al celor doi, semănând a v-ați-ascunselea („Cucu!/Cucu!/Nu mă prinzi!/ ... Mă aprinzi!”) este reluat/parodiat de către tatăl lui Moldan, Novac, care trăiește cu sentimentul Morții, pe care o caută, îi vorbește, o așteaptă în coșciugul pe care și-l cioplește dintr-un gorun (aluzie la Blaga) și pe care o alintă dragăstos („Ea, Crăiasa, ea, frumoasa,/Săruta-i-aș coasa/ De lumină”). Iar moartea lui va fi cununie cu aceea pe care o îmbrățișează, fiindcă e „Mireasă din pustii/Și din vecii”. Un nucleu mai mic al *Mioriței* se dezvoltă aici, ca un joc secund, tratat uneori în cheie parodică. „Tragicul se convertește în comic, confruntarea cu mireasa cu coasa se transformă în glumă și hârjoană de copii” (Elisabeta Munteanu)¹⁹: „Fugi, băiete,/La părete/Că te cată/Mândră fată(...)/Cu sprâncene-buruiene/Ochi buboși/Și găunoși/Cu obrazul/Cum e prazul/Și cu buze/Mătăuze/Pe gurița care ciupe/Să dai mult să nu te pupe”(p.196)

Mioara se teme că va fi pentru Moldan vector de moarte, dacă îi va fi mireasă și de aceea se adresează unui schimnic, care însă nu-i poate oferi soluții. Suplimentar, ea însăși intră în dialog cu Moartea, fiind bolnavă (pătează patetic o năframă cu roșu). În acest punct, *dixit* critica, „autenticitatea restituirii protoistorice este alterată de de sugestia unui romantism de operă, încât *Miorița* se apropie de *Traviata*”²⁰. Este o înțelegere la care nu subscriem, fiindcă tema bolii apare la Anania din alte motive decât ispita recursului la recuzita romantică. Boala potențează un conflict, acela între îndrăgostiți și mama lui Moldan, care se opune căsătoriei cu fata bolnavă, necrezând-o în stare să dea viață. Drept urmare aruncă asupra celor doi un crunt blestem, ca o nouă propunere a Morții. Și, totodată, boala pare fi sădită în trupul fetei anume pentru a fi învinsă-ca o pledoarie pentru puterea dragostei de a regenera, de a triumfa asupra Morții, săvârșind minunea vindecării. Criticul Virgil Brădățeanu arată că *Miorița* lui Valeriu Anania nu poate fi judecată „cu măsura obișnuitului sau a sacrosantului”, ci ea „trebuie apreciată în sine, ca o revelație de adevăruri, în modalități de surprinzătoare poezie (...), cu izbânzi de sinteză intelectuală și frumuseți ale sale”²¹.

Un alt personaj aflat în dialog cu Moartea este Cătălina, mama lui Moldan. Inverșunată împotriva Morții, ea are revelația iubirii pentru soțul ei, pe care n-a cunoscut-o până atunci, exact în momentul când află că acesta a murit. Pledoaria ei pentru Moarte, ca prilej de limpezire a adâncurilor omenești și lămurire a sensurilor ascunse ale vieții este impresionantă:

„Moarte, moarte, ce făclii
Scaperi tu în vieți pustii
Ce lumini arunci șuvoi
De ștergi umbrele din noi
Și faci limpede urcuș
Intre vii și-ntre cei duși?”(p.217)

Se vede cum fiecare din personajele piesei se descoperă pe sine în raport cu Moartea, care este însă personalizată, e moartea **lui**, zăcându-i în adâncuri, izvorând din propria viață,cum o vedea și Rilke în *Cartea Orelor* („Dă fiecărui, Doamne, moartea lui”). Moldan, păstorul curat și luminat, trăiește frumos și moare frumos. Jertfirea lui se petrece numai după ce mama plecată în lume se întoarce și îl binecuvântează, anulând blestemul.„Jocul lui pe scena destinului se investește cu o noblețe neînțeleasă de ceilalți”, arată Zoe Dumitrescu-

¹⁹ Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1982, p.173.

²⁰ Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*,Editura Albatros, 2000, p.129.

²¹ Virgil Brădățeanu, *Viziune și univers în noua dramaturgie românească*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p.279.

Buşulenga²². Şi nu atât moartea lui contează, cât ecourile ei rezonând în univers, conferind un conţinut şi o semnificaţie Cosmosului „umanizat”, după cum Hristos, prin propria moarte revaloriza umanitatea, scrie Lucian-Vasile Bîgiu.” Ciobanul(...) se consideră în acel moment punct de reper pentru întreaga cosmogonie, adăugându-i acesteia un plus de semnificaţie.”²³

“Ce mi se deschide?

Zarea se deschide

Şi din omenesc

Mă desprind şi cresc,

Mamă, vezi cum cresc,

Fără-mpresurare

Ca un nor din mare...”(p.219)

Un lector atent, devenit chiar coautor la scrierea *Mioriței* (prin sugestiile asupra finalului) a fost poetul Vasile Voiculescu. În *Rotonda plopilor aprinși*, Anania publică scrisoarea poetului cu sugestiile și observațiile sale, din care unele au fost păstrate în textul final. Voiculescu vedea posibilă și o altă modalitate de a birui destinul neînduplecat al morții, înafară de cea a „nunții cosmice”, chiar prin viață. Moldan nu moare întreg: „Spre marea, cumplita bucurie a mamei- sugera Voiculescu- (și aici s-ar putea juca pe temele îngemănate ale jalei și bucuriei) și el, și Mioara mărturisesc că s-au împreunat mai înainte (...) și că Mioara are în pânțele un rod, sâmburul nemuririi-copilul.(...) Cătălina devine din nou sălașul energiei telurice, acum schimbată de adâncă mulțumire și recunoștință pentru Dumnezeu, care n-a îngăduit să i se stingă neamul, ci i-a dat un urmaș să ducă spița mai departe”.²⁴ Această găselniță, cu copilul din pânțele Mioarei care-l continuă pe Moldan, pe care autorul o acceptă (Anania simte totuși nevoia ca personajul Mioara să îngenuncheze și să ceară iertare că n-a așteptat binecuvântarea prin nuntă) este o altfel de „ieșire din criză” românească, o soluție amintind de **șmichiria** lui Ivan Turbincă al lui Creangă, prin care acela –și acela- a căutat să păcălească Moartea.„Finalul piesei comunică un tragic luminos, scrie Elisabeta Munteanu, fiindcă prin mugurii ce prind să rodescă în ființa Mioarei se realizează dialectica neîntreruptă a vieții și succesiunea generațiilor.”²⁵ Cu alte cuvinte, ideea de veșnicie livrată pe înțelesul tuturor.Tot lui Voiculescu i se datorează și sugestia corului final al bocitoarelor.(„Să se ție seama de originea Mioriței, care e bocetul , astfel că s-ar putea închea deasupra mortului, un fel de Sigfrid, un straniu cor cu alternanțe între fete și flăcăi, strofă și antistrofă, care să recite dialogat lauda răposatului”- mai sugerează Voiculescu). Anania păstrează ideea corului antifonic. Acesta cântă despre cum vor sosi vântul, luna, roua și ceața să săvârșească ceea ce, de obicei, oamenii săvârșesc -la căpătâiul celui trecut în lumea de care doar „o stramă de vedere” ne desparte.

Un mare fond tragic este asumat de scriitor, recreându-l, notează Nicu Caranica despre *Miorița* lui Anania. “Odată mort eroul, după mioriticul său cântec de lebadă și renăscut în pânțele Mioarei, orice realism e topit în bocet și în prezența covârșitoare a mamei arhetip, a străvechei Afrodite cu o sută de țâțe .”²⁶Mama se detașează de durerea ei și rostește în acele momente un splendid imn acatist povestind despre veșnicia vieții:

“Bucură-te, cel ce mori

Cu vecia subțiori

²² Zoe Dumitrescu- Buşulenga, *Op.cit.*, p.19.

²³ Lucian- Vasile Bîgiu, *Valeriu Anania. Scriitorul*-Editura Limes, Cluj- Napoca, 2006, p.238.

²⁴Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși*, Editura Cartea Românească, 1983, p.248.

²⁵Elisabeta Munteanu, *Op.cit.*,p.173.

²⁶Nicu Caranica, *Op.Cit.*, p.244.

Bucură-te rădăcină
 Care birui în lumină
 Bucură-te, dulce fiu
 Bucură-te, cântec viu...”(p.223)

Moartea e concomitentă cu învierea, ca un fel de curentare de sens, scrie Ștefania Mincu.²⁷ Dacă în tabloul VII al piesei măicuța bătrână își căuta înfrigurată feciorul,, într-o uriașă efortare, în brânci, pe cărarea pieptișă”, încercând cu greu să ajungă acolo sus (iar Mircea Eliade arăta că ea amintește de Fecioara în căutarea lui Iisus, motiv existent și în alte piese folclorice), acum o vedem punându-i fiului mort pe creștet o cunună de cuvinte , o odă a bucuriei prin care Moartea e anulată. Ridicându-și fruntea îndurerată, ea ajunge **sus**.

Și astfel *metafora germinală*, cea din adâncurile *Mioriței* înaripându-se, încă rămâne să ne mai întrebăm: ce-o fi gândit Arghezi despre *Miorița* lui Anania când a scris: „mă uit peste o sută de văi și ceruri (...) împăcat?”

BIBLIOGRAPHY:

- Mincu, Ștefania, *Miorița- o hermeneutică ontologică*, Editura Pontica, Constanța, 2002
 Botta, Dan, *Scrieri*, vol.IV, Editura pentru literatură, București, 1968,
 Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980
 Vulcănescu, Mircea, *Dimensiunea Românească a Existenței*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2009
 Blaga, Lucian, *Opere*, vol. 9. *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985
 Anania, Valeriu, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995
 Valeriu Anania, *De vorbă cu Ioan Pinte*, în *Steaua*, XXXVII, Nr.12, decembrie, 1987
 Bîgiu, Lucian- Vasile-Valeriu Anania. *Scriitorul*-Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006
 Dumitrescu- Bușulenga, Zoe, *Prefață la Valeriu Anania. Opera literară V, Teatru, vol.1* , Editura” Limes”, Cluj-Napoca, 2007
 Caranica, Nicu, *Nașterea tragediei*, (Colecția Destin), Madrid, 1968
 Anania, Valeriu, *Opera literară V, Teatru* vol.1, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007
 Diaconescu, Romulus, *Dramaturgi români contemporani*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1983
 Micu, Dumitru-Miorița, în *România literară*, 7 decembrie 1982
 Arghezi, Tudor-Predoslovie, în Valeriu Anania-Miorița. *Poem dramatic*, Editura pentru literatură, București, 1966
 Anania, Valeriu, *Memorii*, Editura Polirom, București, 2008
 Ciachir, Dan, în *Renașterea*, nr.7-8, 1999
 Munteanu, Elisabeta, *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, 2000
 Brădățeanu, Virgil, *Viziune și univers în noua dramaturgie românească*, Editura Cartea Românească, București, 1977
 Anania, Valeriu, *Rotonda plopilor aprinși*, Editura Cartea Românească, 1983

²⁷ Ștefania Mincu, *Op.cit.*, p.454

AUREL GURGHIANU AND THE STEAUA LITERARY MAGAZINE

Szabo Zsolt, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: If we talk about Steaua literary magazine from Cluj-Napoca, it is almost necessary to remind Aurel Gurghianu's name. At this magazine he was assisting chief-editor from 1959 to 1987, until his death, and he helped a lot, the young talented writers from Cluj-Napoca. It is well known that the Steaua magazine had a tumultuous period particularly in Communism. In 1952 Aurel Gurghianu had graduated the Faculty of philology of Cluj University and during his work at Steaua magazine he had an important role in the magazine's activity along with A.E. Baconsky who was the chief-editor of it. In this paper I would like to make a short radiography of Aurel Gurghianu's activity at Steaua and the importance of his work in the magazine's activity.

Keywords: literary magazine, important, tumultuous, assisting chief-editor, activity

Numele poetului, scriitorului și traducătorului Aurel Gurghianu este în strânsă legătură cu publicația de pe strada Horea din Cluj-Napoca, revista *Steaua*. Înfăințată în Transilvania postbelică, în 1954, unde literatura română dăduse câteva nume de primă mărime, ca poetul și filosoful Lucian Blaga, revista *Steaua*, inițial numită *Almanahul literar*, ce apare în 1949, a fost și este o publicație a Uniunii Scriitorilor din România. Lunarul amintit apare la Cluj-Napoca, dar a avut și alți colaboratori din țară și din străinătate. Reviste de primă mână, ca *Gândirea*, polarizează energii intelectuale naționale înainte de cel de al doilea război mondial; forțe artistice existau, deci, în Clujul prozatorului Ion Agârbiceanu, al istoricului literar D. Popovici, dar se pune, acum, problema unei noi reviste, în condițiile unei cenzuri ideologice aspre, într-un climat supravegheat de oficialitatea comunistă. Scriitori de renume precum Geo Dumitrescu, M.R. Paraschivescu, veniți de la București, au girat o vreme direcția revistei ardelen, apoi ea și-a urmat cursul propriu, consolidat prin ani, prin impunerea unui model neo-modernist, cu păstrarea unui filon tradițional, totuși, a unei deschideri de principiu spre diverse modalități literare. În anul 1949, adică în anul trei de facultate, Aurel Gurghianu își începe activitatea literară, cu o colaborare la ziarul clujean *Lupta Ardealului*, prin publicarea mai multor texte poetice. Începe colaborarea și cu alte reviste de prestigiu ale vremii, cum ar fi *Tribuna*, *Convorbiri literare*, *România literară* sau *Steaua*. Încercările poetice aparținând lui Aurel Gurghianu, au atras atenția, nu în mod deosebit, dar pentru un începător, faptul că avea talent se observa din primele câteva versuri ale unei poezii, ne relatează Gheorghe Grigurucu. Este numit în anul 1959 redactor-șef adjunct la revista *Steaua*, după plecarea lui A.E. Baconsky la București din a cărui grupare a făcut parte. Imaginea orașului Cluj-Napoca începe să-l fascineze pe Aurel Gurghianu, impresiile sale despre forfota orașului și mișcarea continuă a autoturismelor, a oamenilor, sunt elemente pe care le vom întâlni în creațiile ulterioare ale scriitorului.

Revista nu și-a demonstrat valoarea neapărat prin revoluționarea poeziei ci mai ales prin impactul pe care l-a avut asupra unui curs anormal spre care era direcționată poezia și prin efectele pe care le-a avut, în timp, în orientarea și formarea tinerilor scriitori. Revistele sunt expresia unui ordin cultural și creativ, unei necesități. La revista din Cluj-Napoca au colaborat nume de prim rang, de la istorici și critici literari ca Mircea Zăciuș sau filosofi ca Noica, ori esești, moralști ca Steinhardt, istorici precum Coșbuc și Hadrian Daicoviciu, romancieri ca Petru Dumitriu, D.R. Popescu și alții. A fost întreținută o atmosferă ideală emulației intelectuale, performanței și informației culturale majore.

Publicația *Steaua* l-a avut în fruntea sa pe A.E. Baconsky din 1949 până în 1959, poet, prozator, traducător, eseist, autorul unei apreciate *Panorame a poeziei universale contemporane*, apărută în 1972. Începând cu anul 1959, Aurel Rău este cel care continuă linia cosmopolită a publicației, iar creațiile sale lirice sunt la mare preț în epocă. Cert este că *Steaua* relansează, în anii 60, câțiva scriitori interbelici neagreeți de regim, dintre care îi amintim pe Adrian Maniu, Vasile Voiculescu sau Ion Vinea. Activitatea lui Aurel Gurghianu la revista *Steaua* a început încă din anii studenției, când era doar colaborator al revistei; un talent în care Baconsky a crezut și nu s-a înșelat, fapt dovedit ulterior de scriitor prin creațiile sale literare. Într-un raport înregistrat la Arhivele Statului din anul 1959 este dezvăluit faptul că la Cluj un scriitor tânăr își începe activitatea, dar nu reprezintă un pericol în ceea ce privește proletcultismul acelor ani: „În nr. 1 al revistei „*Steaua*”, A. Gurghianu a publicat de pildă o poezie intitulată „7 Decembrie”, în care e vorba că la această dată poetul s-a despărțit de iubita lui, la care se mai gândește și astăzi cu regret. Azi, când întregul popor este în lupta pentru îndeplinirea celui de al II-lea cincinal, poetul vorbește despre problemele lui mărunte”¹. Publicația transilvană, *Steaua* avea o difuzare în toată țara, și s-a dovedit a fi, de-a lungul multor decenii, consecventă, „luptele” pentru o categorie estetică clară, pentru impunerea unei formule lirice antidogmatice, libere, pe de o parte, deschise polenului valoric, fecund axiologic, venind din cele patru zări. Descoperirea prin ceilalți a nucleului său ideatic, propriu, ireductibil, a fost o dublă mișcare, în doi timpi, a programului revistei, program implicit, care dorea să se țină departe de ingerințele ideologice, prin cultivarea unui elitism nu de puține ori criticat dur de la centru.² Doamna Gurghianu îmi mărturisea faptul că Aurel Gurghianu a avut o contribuție mai mult decât literară în activitatea sa de la *Steaua*; era implicat sentimental în tot ce se întâmpla în redacția revistei de pe strada Horea din Cluj. Ajuta tinerii scriitori dornici de afirmare, tinerele vlăstare din arborele literaturii, în situația cărora uneori se regăsea. Mentorul grupării steliște, A.E. Baconsky, odată cu plecarea sa la București, în 1959, încredințează revista în mâinile lui Aurel Rău și ale lui Aurel Gurghianu.

Este bineștiut faptul că poeții de la revista *Steaua* au reușit să păstreze climatul literar normal chiar și în perioada comunistă, aici publicându-se o poezie sincronizată cu căutările poeziei europene; o poezie adevărată, nesupusă regimului comunist. Aurel Rău, redactorul-șef al revistei *Steaua* a dezbătut în mai multe cărți ale sale problematica poeziei, prezentându-și viziunea, deosebit de plastică, despre viitorul poeziei. În ceea ce-l privește pe Aurel Gurghianu, părerea acestuia referitoare la poziția lirismului și a literaturii în general în perioada de după Baconsky, vor fi pronunțate pe parcurs. O primă părere este evidențiată într-un interviu publicat în revista *Făclia*: „(...)poezia e o problemă de existență: nu pot trăi fără să scriu”³. Rezultatele muncii considerabile depuse de steliști, în plan literar, au fost remarcabile dar acestea au fost vizibile treptat, aceștia dând dovadă de curaj într-o perioadă nu tocmai prosperă a literaturii, perioada socialistă. Fenomenul creat de scriitorii de la *Steaua*, atât de important prin complexitatea efectelor sale, reconstruiește cadrul în care și-a început și și-a finalizat creația literară Aurel Gurghianu. Despre anevoiosul drum parcurs de gruparea stelistă, început cu primul număr al *Almanahului literar* din decembrie 1949, aflăm mai multe detalii în volumul apărut în anul 2013, *Viața literară la Cluj*, în care este dezbătută frenezia intelectuală din jurul revistelor clujene. În același volum este descris curajul celor din gruparea stelistă, referitor la aspirațiile creatoare promovate în cadrul revistei și roiriile de amenințări năpustite asupra colectivului redacțional.

¹ Arh. St. București, CC al PCR. Cămară, dos. 40/1956, f. 71-72. p. 101.

² Popescu Adrian, *Semicentrul unei reviste care a răsarit*, România literară, nr. 10, 2004.

³ Ilie Căian, *Cu poetul Aurel Gurghianu despre: Artistul și cetatea*, (interviu) în *Făclia* nr. 8598, 7 iulie 1974, p. 2.

Revista *Steaua* a avut deasemenea o însemnătate aparte referitoare la impunerea modelelor literare de valoare în întregul spațiu literar și cultural ardelean dar nu numai. *Atmosfera din redacția revistei era frenetică și în același timp molcomă fiecare persoană din redacție știa ce are de făcut se simțea dorința de schimbare și chiar de nesupunere socialistă*⁴. Un lucru era sigur și anume acela de menținere a scării axiologice impuse de steliști, în primul rând în Cluj-Napoca. Se poate constata că apariția revistei *Echinox* în mediul universitar este strâns legată de revista *Steaua* și de emulația creată de steliști în mediul cultural transilvănean. Observăm o asemănare între ideologia promovată de steliști și *Teoria sincronismului* a lui Eugen Lovinescu, publicată în 1919 și anume proeminența criteriului estetic, deschiderea spre literatura europeană și sincronizarea cu aceasta mai ales la nivel calitativ. Modernizarea dorită de Eugen Lovinescu în 1919 parcă este resuscitată în deceniul al cincilea de după al doilea Război Mondial, mai întâi în jurul *Almanahului literar*, apoi în jurul revistei care va fi sugestiv numită *Steaua*. Prin urmare, ideea care a călăuzit această justă orientare menită a împiedica izolarea literaturii române nu este nouă. Afirmarea ei în deceniul al șaselea era considerată un adevărat act de sabotaj la adresa sistemului triumfal al nonanalfabetismului ridicat la rangul de putere decizională în domeniul culturii și al literaturii. De unde, cu atât mai teribilă viloența malefică a barajelor constrictive.⁵ Din dorința de a ține pasul cu literatura europeană, *Steaua* a deschis, în același timp, porți spre universalitate, prin marii scriitori ai momentului dar și prin traducerea unor nume a căror pronunție va crea mare vâlvă la congresul Partidului Muncitoresc român din 1956.

Activitatea literară a lui Aurel Gurghianu este născută sub egida revistei *Steaua* unde și-a început și și-a continuat activitatea într-un asemenea context. Opera sa este un răspuns la dramaticele frământări ale sale și ale colectivului redacțional al cărui redactor-șef adjunct îi era. Despre actul creației, Aurel Gurghianu notează câtrva referiri în volumul *Anotimpurile cetății* (1988): „*Scrii mai ușor o poezie decât să fii pus după aceea în situația să ți-o explici. Adică să relatezi procesul ei de elaborare, pentru că lucrurile nu se petrec întotdeauna la fel. (...) Cu alte cuvinte, unele poezii le scrii „dintr-un foc”, altele după un proces obscur petrecut în subconștient. În cazul din urmă, cristalizările se produc după un timp mai îndelungat.*”⁶ Inovație însemna, la vremea respectivă, utilizarea unui limbaj modern și a unor imagini artistice nemaiutilizate până atunci, dar care aduceau un aer de prospețime în lirica transilvăneană și o notă de autenticitate. Despre activitatea sa la revista *Steaua*, Aurel Gurghianu oferă posterității, prin intermediul lumii cuvintelor, o panoramă a tot ceea ce se întâmpla în redacția publicației de pe Someș și a muncii efective pe care a depus-o în colectivul redacțional. Se ocupa mai ales cu promovarea tinerilor scriitori, regăsind în fiecare tânăr talent șansa oferită de A.E. Baconsky în urmă cu ceva vreme tânărului Gurghianu.

În volumul intitulat *Anotimpurile cetății*, Aurel Gurghianu ne evocă un aspect important legat de *Abecedarul literar* precedent *Almanahului literar*, editat la Cluj în 1946 de către un grup de condeieri ardeleni cărora le lipseau posibilitățile materiale dar care aveau entuziasm și o singură dorință: înființarea unei reviste de cultură. Semnatarii acestui *caiet* erau Valeriu Anania, Ionel Bulboacă, Anton Crișan, Victor Ilieșiu, Paul Lucian, Ion Maxim și încă vreo unsprezece nume, toți doritori de literatură și cultură necesară Clujului din acea perioadă. Viața culturală românească din acea perioadă a Clujului era execrabilă, notează redactorii *Abecedarului*: *Nu avem de doi ani aproape, o singură revistă literară în Ardeal. Nu*

⁴Interviu cu d-na Cornelia Gurghianu, 24 aprilie 2014

⁵Nistor, Ioan, *Aurel Gurghianu poezia cotidianului*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014, p.11

⁶Aurel Gurghianu, *Anotimpurile cetății*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 203

*avem o editură care să tipărească în condiții suportabile lucrările noastre. Nu avem o pagină de ziar permanentă în care să se facă loc, în parte, creațiilor noastre”.*⁷

Dezamăgirea tinerilor scriitori era de înțeles mai ales că până la *Almanahul literar* (1949) în Clujul anilor 1946 cultura nu-și avea loc de nicio culoare: fără biblioteci încălzite, fără ateliere de cultură, saloane de muzică, note, culori, cărți în schimb „Metropola se huzurește. Are reviste literare și de specialitate științifică, tipărește cărți inutile (...) editează pe tinerii scriitori (...) și condeierii de acolo se bucură de ospitalitatea permanentă a unei pagini culturale la zeci de ziare...”⁸ Acestea sunt imaginile care îi vin în minte lui Gurghianu când vine vorba de tinere talente, tineri scriitori. Recunoaște faptul că între *Caietși Almanah* nu există nicio legătură, niciun fel de condiționare dar faptul că în Cluj mai exista o pâlpâire a vieții culturale, după eliberare, a aprins flacăra culturii inițiată de apariția *Almanahului Literar* (1949). În aceeași mărturisire, Aurel Gurghianu ne dezvăluie identitatea tânărului cu pseudonimul Paul Lucian, singurul din semnatarii *Caietului* care a avut șansa de a participa la întemeierea noii reviste. Acesta nu era nimeni altul decât pseudonimul lui Victor Felea, care a mers încă de atunci pe dublura *poet-critic*, semnând în „foaia” cenacliștilor pe lângă un poem fără rimă, și un articol teoretic, cu idei valabile și astăzi: „*Dacă poezie e numai expresia unui joc artistic, ea nu interesează, nu câștigă aderențe. Jocul, prin definiție e simplu și psihologic, e explicat ca un divertisment. (...) Nu există fapte pure, a artei detașate de viață. Nu există fapte pure (adică neumane), nici orientări fără semnificație...*”⁹ În același volum de însemnări, Gurghianu ne evocă imaginea poetului Petre Stoica din timpul unei Conferințe naționale a scriitorilor și totodată aflăm despre debutul poetului Stoica, un redactor emerit al revistei *Steaua* a cărui afecțiune pentru publicația clujeană nu s-a știrbit odată cu trecerea anilor și care, mărturisește Gurghianu, îi trezește și lui nostalgii. Petre Stoica s-a identificat cu publicația din Cluj, s-a implicat în destinul ei prin ani. Aurel Gurghianu marchează importanța prezenței poetului Stoica la *Steaua* printr-o frază explicită ce-l caracterizează pe poetul bănățean: *Nu vrem să ascundem realitatea că în timp ce pentru unii revista e doar un loc de muncă, pentru Petre Stoica e un teritoriu al spiritului*¹⁰

M.R. Paraschivescu, redactorul-șef al *Stelei*, la aniversarea a 15 ani de la apariție, îi amintește pe Dumitru Radu Popescu și Petre Stoica printre cei cu care revista clujeană se mândrea la vremea respectivă, ne relatează Gurghianu în *Anotimpurile cetății*. Într-un alt volum, *Terasa și alte confesiuni* (1978), Gurghianu șochează prin relatarea francă referitoare la „împărțirea” revistelor vremii în „reviste importante” adică cele din București și „reviste de provincie”, adică revistele necunoscute. La întrebarea retorică *Din ce cauză ultimele rămân necunoscute?*¹¹ Aurel Gurghianu ne răspunde, cu o tentă de ironie am putea spune: *Pentru că pot fi într-adevăr neinteresante, cultivând faptul minor, nume de scriitori locali rămași toată viața niște băieți aspiranți la glorie. Teama de a intra în competiție cu cele mai bune le paralizează iar de aici multă, multă resemnare...*¹² Ideologia promovată de grupul de la *Steaua* și implicit marginalizarea revistei din aceste considerente au fost elemente deranjante la adresa lui Gurghianu. Scriitorul consideră că un talent literar, fie el din București sau de la sute de kilometri de centura capitalei, trebuie promovat, altfel, nu înțelege rolul cenacurilor literare, a „șezătorilor” care, teoretic, aveau scopul de a propulsa tinerele talente și de a

⁷Aurel Gurghianu, *Anotimpurile cetății*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 87

⁸idem

⁹Paul Lucian în *Abecedar literar*, martie, 1946, p.5

¹⁰ibidem

¹¹Aurel Gurghianu, *Terasa și alte confesiuni*, Editura Dacia, 1978, p. 175

¹²idem

încuraja dezvoltarea culturii și a literaturii în general. „Confrații” publicațiilor din București care considerau revistele „din provincie” ca fiind neinteresante ar fi fost obligați, măcar de bunele maniere, spune Gurghianu, să răsfoiască revista „locală”, nu să declare sentențios că nu o cunosc. Despre asupra proletcultismului în revistele literare ale vremii, cu precădere cele bucureștene, Gurghianu își exprimă dezacordul față de interzicerea spunerii adevărului și concluzionează că o astfel de revistă este „importantă”: *Se mai întâmplă ca o revistă din Capitală să fie patronată de un „șef”, un scriitor din afara redacției, colaborator săptămânal, care-și lansează de aici petardele, interzicând pe baza traficului de influență orice replică, deși aceasta poartă pecetea constrângătoare a adevărului. Vom spune că o asemenea revistă e importantă...(...)*¹³.

Supunerea la ideologia regimului comunist promovată în literatură atrăgea după sine și un loc în clasamentul de valori, unde nu-și aveau locul decât cei atinși cu acolada intereselor de grup. Cei din afara careului magic nu contau, în jurul lor se întindea complotul tăcerii, sau dacă se vorbea despre ei, aceasta numai pentru a fi răstălmăciți și minimalizați, adică pentru a fi înlăturați de pe scena culturii românești. O revistă din „provincie” care-și regrupa forțele și căuta să-și recontinue un punct de vedere în literatură era întâmpinată de către cea „importantă” cu o notă blazată, iar apoi, periodic, cu însemnări defăimătoare, ca niște gheare ale neputinței. Această opoziție: reviste „importante”- reviste din „provincie”, primele cunoscute, ultimele necunoscute, i-a fost sugerată lui Gurghianu de către un personaj real care-și etala, într-un sprintar conclav scriitoricesc, cunoștințele¹⁴. Totuși, lucrând într-o revistă „de provincie”, Gurghianu consideră că era necesar să treacă pe unda mare a literaturii române, promovând cu curaj adevăratele valori, oriunde s-ar găsi, iar pe de altă parte să se detecteze impostura, coborând-o de pe soclu prin forța de constrângere a evidenței. Această coercitivitate ar fi fost posibilă doar consecvent, mai notează scriitorul.

La Congresul scriitorilor din 1956, steliștii afirmă că literatura nu trebuie să se supună „comenzii sociale” adică nu trebuie transformat eticismul ideologic sau etnicul în patriotism de tip demagogic. Revista *Steaua* era imaginea clară a curajului de atunci, a normalității de acum, în paginile căreia s-au publicat destine, s-au format cariere, destrămări, refaceri cu tineri redactori, morți, o viață dedicată cărților, paginilor ude de cerneala tipografiei, apoi de cea a tonerului. Format mare, format carte, grafica lui Bour, rubrici tradiționale, rubrici noi, generații, schimbul lor, mesaje preluate, predate, traseul existenței unei publicații care înseamnă numele celor care s-au mutat de aici în cerul altor cetăți decât cea a literelor, dar și fluxul neconținut de energie spirit, forță intelectuală, ambiție și dorință¹⁵ spune Adrian Popescu, actualul redactor-șef al revistei *Steaua*.

Printre tinerele talente în devenire de la acea vreme s-au numărat Gheorghe Grigurucu, Mircea Ivănescu, Tiberiu Utan, Ion Cocora, Dinu Flămând, Nicolae Prelipceanu, Mircea Zăciu, Dumitru Mircea, Cornel Regman, Florian Potra, Alexandru Andrițoiu, Ana Blandiana. Tinerii scriitori de atunci (o parte dintre ei), scriitorii consacrați de azi, au fost cei care au dat tonul culturii în general și literaturii transilvănene în special, în prima revistă postbelică de la Cluj.

În articolul intitulat *Noțiunea de grup literar – adevăr și caricatură*, Aurel Gurghianu vorbește cu dezinvoltură despre noțiunea de grup, menționând faptul că un asemenea cuvânt altă dată făcea explozie. Ne relatează amănunte din interiorul colectivului redacțional de la

¹³ibidem

¹⁴ibidem

¹⁵ Adrian Popescu, *Semicentenarul unei reviste - La „Steaua” care a răsărit, România literară nr.10, 17.03.2004, pp19-21*

Steaua care putea fi considerat un grup din punctul de vedere al aspectelor promovate de steliști, atât ideologice cât și literare. Colectivele redacționale din cadrul altor reviste literare de anvergură ale acelor vremuri cum ar fi *Convorbiri literare*, *Contemporanul*, *Viața românească* (de la Iași), *Sămănătorul* sau *Sburătorul* puteau fi considerate manifestări ale unor grupuri situate nu de puține ori pe poziții adverse, atât ideologice cât și literare. Prezența unui „tactician” în fiecare grup, adică a unei persoane rău-intenționate cu privire la buna desfășurare a activității unei reviste era aproape primordială: *Tacticienii n-au lipsit în anii noștri, pe la început mai ales, când stăteau cu timpanul în vânt, gata să prindă o șoaptă autorizată, în funcție de care cota valorii cuiva creștea sau scădea vertiginos. Tacticienii n-au dispărut nici azi. Ei își perfecționează însă mijloacele de luptă: nu se mai dezic de ceea ce au afirmat ieri, ci pun pe alții să o facă. Au și ei „grupul” sau mai bine spus „clubul” lor.*¹⁶

În încheierea acestui articol, Gurghianu concluzionează faptul că noțiunea de grup era specifică celor de la *Steaua*, scriitorul numindu-l „grup de șoc” al revistei care a făcut erupție într-un câmp al intereselor nealeale: „(...) *N-am să vorbesc despre grupul de șoc de la Steaua, în primul rând din motive subiective, iar în al doilea, pentru că ciclurile Stelei rămân deschise. La sfârșitul acestor îndrăgnări, se impune, implacabil, o constatare: un grup, în accepția lui majoră se consolidează greu, dar el se menține și mai greu dacă același filament nu-și trimite incandescența în conștiința fiecăruia...*”¹⁷

Acknowledgements

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

- Aurel, Gurghianu, „*Drumuri*”, Editura De Stat Pentru Literatura Și Arta, București 1954
 Aurel, Gurghianu, „*Liniștea creației*”, Editura pentru literatura, București, 1962
 Aurel, Gurghianu, „*Biografii sentimentale*”, Editura Tineretului, București, 1965
 Nicolae, Balotă, „*Arte poetice ale secolului XX*”, Editura Minerva, București, 1997
 Eugen, Barbu, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Eminescu, București, 1975
 Victor, Felea, *Aspecte ale poeziei de azi*. Vol. 3, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984
 Eugen, Negrici, „*Literatura română sub comunism*”, Editura Fundației PRO, București, 2003
 Eugen, Negrici, „*Figura spiritului creator*”, Editura Cartea Românească, București, 1978
 Gheorghe, Grigurcu, *Existența poeziei*, București: Cartea Românească, 1986. - p.311-317;
 I.C. Chițimia și Al. Dima, *Dicționar cronologic: Literatura română* - București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1979. - p. 816;

¹⁶ Aurel Gurghianu, *Terasa și alte confesiuni*, Editura Dacia, 1978, pp. 181-182

¹⁷ idem

„SBURĂTORUL”. AGENDE LITERARE, V.1– PAGES OF INTERWAR LITERARY POLEMICS

Mirela Alina Morar (Popa), PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

Abstract: Our paper intends to provide an analysis of the main-coordinates that define the interwar literary polemics with reference, in particular, to the atmosphere of magazine and literary circle „Sburătorul”, having as reference the work „Sburătorul”. Agende literare, vol. I, a genuine documentary source. The amphitryon critic E. Lovinescu, consider polemics as a supple weapon ...a logical sequence of arguments”. The opening movement by any person concerned with the literature, not at all sporadically, to the emergence of polemics with the starting point just inside the „Sburătorul.”. The remaining in this space supposed the knowledge and acceptance of the principles of improvement: „to know to listen to the truth” came from those able to give indications to support literary endeavor, to advise on the need, and last but not least, to be silent. The program of „Sburătorul” claim, therefore, the critical wakefulness. However, this respect of individuality /individual could go up until to some reserves, controversy or even literary battles caused either of a certain way of perceiving or even just for desire, fair only up to a point, to affirm the independence of attitude. Thus, Camil Petrescu, Ion Barbu, Victor Eftimiu, Tudor Vianu, Benjamin Fundoianu, they and other contributors of circle proved themselves later as internal opponents of the „Sburătorul”. The reason of fierceness was taking form of a certain interior grudge produced only „if their hopes were not realized as they dreamed of.” The individualism, respect of individual, strength of character, but as well as the weakness in some respects, is the bind that unite the „essential members of the circle”.

In conclusion, we are witnessing a process that must be regarded within the limits of normality, because, from always at the begining of an action, it is indispensable to bear in mind also of taking risks.

Keywords: *polemics, opposant, E. Lovinescu, „Sburătorul”. Agende literare (v.I), interwar period, literary life*

Personalitatea și opera lui E. Lovinescu suscită noi și revelatoare interpretări, datorită faptului că a dominat, ca nimeni altul, timp de aproape o jumătate de secol arena literară, impunând un stil adecvat criticii, grupând în jurul său varii generații de scriitori și orientând, cu certitudine, prin revista și cenaclul cu același nume, destinele literare ale lui Camil Petrescu, Ion Barbu, Liviu Rebreanu, Hortensia-Papadat Bengescu, Felix Aderca, Ioana Postelnicu și a multor alora care au devenit valori ale literaturii române interbelice și naționale.

Element indispensabil pentru înțelegerea biografiei interioare, cât și a celei exterioare, mai ales, *Agendele literare de la „Sburătorul”* și corespondența lui E. Lovinescu au darul de a conferi aspecte necunoscute privind omul, literatul și epoca sa.¹

Datorită independenței sale morale și materiale, E. Lovinescu a fost atacat în repetate rânduri și i s-au pus piedici în afirmarea sa ca profesor universitar, sau academician deși i se cuvenea, în mod evident, o cu totul alt destin, acela al recunoașterii valorii.

Deși, E. Lovinescu, inițiatorul modernismului în literatura română, criticul cu formație cultural-literară remarcabilă, trasa, încă din primul număr misiunea revistei „Sburătorul” și anume aceea de a oferi „o literatură bună...o hrană spirituală, sperând să pună între paginile

¹G. Gheorghită, *Sburătorul. Momente și sinteze*, București, Editura Minerva, 1976, p. 5.

„Sburătorului” „o floare presată: floarea bunului simț.” O astfel de atmosferă de sinceritate, în care talentele se situează de la sine prin virtutea verificării săptămânale, nu este însă prielnică decât caracterelor tari. O atmosferă literară reprezintă un habitat cu inegale efecte individuale, habitatul conviețuirii noastre e dezinteresarea, respectul individualității și - lucru aproape de necrezut – omenia.” Totodată, „Sburătorul a fost, într-adevăr, o revistă de «direcție critică», o formulă care nu poate fi îndeajuns elogiată”² – afirma Adrian Marino.

Fapt cu totul remarcabil este acela că la „Sburătorul” a apărut, s-a impus un nou tip de relații între critic și scriitori. În acest sens, revista lui E. Lovinescu capătă foarte repede un stil care o deosebește de toate celelalte publicații din epocă. Respectul individualității și al opiniei personale devenise la „Sburătorul” o lege, o chestiune de etică redacțională și astfel nu arareori colaboratori ai revistei au publicat în rândurile revistei idei diferite de cele ale criticului, polemizând.

Criticul G. Călinescu îl așază pe mentor pe același piedestal cu Titu Maiorescu în ceea ce privește polemica. Astfel, afirma acesta „genul prin care, după 1919, s-a revelat personalitatea lui E. Lovinescu este polemica. El este într-adevăr un polemist mare, ca Titu Maiorescu, discontinuu ca și acela. Tehnica sa e bibeloul grotesc care presupune o risipire mare de materiale pînă ce norocul scoate cîteva piese de neuitat.”³ Însă, același critic mai adaugă că: „acest noroc, ce implică talentul, nu-l are oricine. Aici nu intră în discuțiune dreptatea, ci numai justetea formală a polemicei în sine. Ceea ce este *Beția de cuvinte* la Maiorescu, reprezintă la Lovinescu Procopovici sau meritul de a nu fi scris nimic. O vietate nevinovată a căzut în cihlimbarul încă fluid și a rămîi împietrit acolo.”⁴ Doar începând cu „primele numere ale propriei sale reviste și treptata sa consolidare a situației acesteia în concertul publicistic al vremii, criticul începe să fie căutat și să stabilească acel gen de relații interesate, în care el oferea nu numai sfatul, opinia critică, o informație circumstanțială, dar și puțința publicării, a lansării unor talente sau afirmării altora, avînd drept urmare eventuala lor angajare într-o acțiune de grup.”⁵ Acum în jurul criticului încep să apară numeroase persoane, lărgind-i sfera de prieteni și cunoștințe.

Tudor Vianu mărturisea că libertatea cuvîntului lovinescian, a criticii sale, i-a adus criticului nesperate animozități, varii situații conflictuale, căci „niciodată condeii lui n-a ezitat când a fost vorba să-și mărturisească gîndul. Scrisul lui nu mărturisește niciodată intenția de a-și menaja vreo relație utilă. Chiar afecțiunile care i se arătau erau sacrificate cu ușurință de scriitorul care, deținînd puterea sub o singură formă, nu înțelegea sub nici o formă să renunțe la ea în favoarea nimănui. Prieteni de care se despărțise de trei sau patru zile se puteau vedea înnegriți în vreunul din foiletoanele lui, fără vreo considerație pentru buna întreținere a relațiilor personale. Victima trăgea atunci consecințele și un nou adversar pîndea de aici înainte într-un colț oarecare al terenului social.”⁶

Se observă că există la E. Lovinescu primatul judecății estetice în defavoarea amicitiei. E/ Lovinescu era căutat în primul rînd pentru calitatea sa de critic literar intransigent care punea la baza profesiei statutul său moral.

²*Ibidem*, p. 7.

³ E. Lovinescu, „*Sburătorul*”. *Agende literare*, vol. I. Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Prefață și note de Alexandru George, București, Editura Minerva 1993, p. 803.

⁴*Ibidem*, p. 803.

⁵*Ibidem*, p. 803.

⁶*Amintirea lui E. Lovinescu*, în „*Lumea*”, anul I, nr. 2, 1945 *apud* E. Lovinescu, *Opere*, vol. I. Ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George. Studiu introductiv și note de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1982, p. 231-233.

Este important să menționăm că „E. Lovinescu a scris despre sute de scriitori contemporani cu el, dintre care mai mult de jumătate i-au fost cunoscuți, apropiați, în mai rare cazuri prieteni. A-i menaja sau cultiva interesat l-ar fi redus rolul la critic sectar, rolul, de pildă, al lui Ibrăileanu sau Ralea, care au scris aproape numai despre cei din propriul lor cerc. Încît socotim că opțiunea lui E. Lovinescu n-a fost între o prietenie sau alta, ci între a face sau adevărata critică și implicit a exercita mai ales o magistratură.”⁷

Tudor Vianu nu a fost singurul cu care a avut parte de lupte literare, un Camil Petrescu, un G. Călinescu, un Ion Barbu au păstrat raporturi bune cu E. Lovinescu, în ciuda faptului că l-au atacat”⁸, primul fiind și cel care a scris o broșură alcătuită din 5 articole polemice îndreptate împotriva criticului și adunate sub titlul de *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*, ceilalți realizând articole critice dure.

Poetul Simion Stolnicul este ultimul nemulțumit de activitatea criticului, este unul dintre aceia care și-a exprimat „totdeauna nemulțumirea față de recepția criticului E. Lovinescu, în mod curios nu pentru ca l-ar fi respins, ci pentru că nu l-a înțeles integral”⁹ deși acesta îi acordă un loc în Istoria literaturii române contemporane. Acesta îi neaga mentorului abilitățile artistice afirmând surprinzător că în spatele opiniilor și faptelor sale ar sta de fapt soția sa, Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, femeie puternică prin prisma funcției sale de inspector școlar de Limba franceză.

E. Lovinescu – criticul amfitrion față în față cu adversitățile contemporanilor săi

Se cuvine acum să prezentăm o scurtă analiză a întâlnirilor care aveau loc la cenaclul *Sburătorul* dar și rolul criticului amfitrion. Astfel, în rândurile ce urmează o să ne îndreptăm atenția, prin lectură, către cel dintâi volum *Sburătorul. Agende literare*, mergând, cu precădere, pe firul conflictelor, contrariilor, controverselor sau chiar luptelor mentorului cu adversarii săi, pe motive interne sau externe sferei literaturii. Deoarece și „contactele acestea lumești sau prea omenești îi aduceau și multe necazuri: lipsa de politețe a interlocutorilor, pretențiile lor nejustificate, decepțiile întoarse în antipatie sau chiar adversitate.”¹⁰ Criticul amfitrion, E. Lovinescu, considera polemica drept „o armă suplă ...o înșiruire logică de argumente.”

Criticul amfitrion „era un conformist în viață domestică, un respectabil, și înțelegea să aplice aceleași principii de ținută convivilor săi, așteptându-se, bineînțeles, la reciprocitate, cînd era vorba de politețe.”¹¹ Căci, spre uimirea noastră: „amfitrionul trăia un adevărat martiriu, sacrificându-și timpul liber mai mult în paguba proprie decît în folosul cuiva.”¹²

Hrana spirituală a mentorului o constituiau aceste contacte cu oamenii motiv pentru care absențele unora sau ale altora de la ședințele săptămânale îi provocau o atare de îngrijorare, pe cînd posibilele plecări îl mîneau pînă în adîncul sufletului de-a dreptul. Notarea sistematică a revenirilor, întoarcerilor devenise o obișnuință necesară în acele momente cînd cenaclul „era adevărata sa natură”.

⁷Amintirea lui E. Lovinescu, în „Lumea”, anul I, nr. 2, 1945 apud E. Lovinescu, *Opere*, vol. I. Ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George. Studiu introductiv și note de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1982, p. 231-233.

⁸E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 17.

⁹*Ibidem*, p. 20.

¹⁰ E. Lovinescu, „*Sburătorul*”. *Agende literare*, vol. 1. Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Prefață și note de Alexandru George, București, Editura Minerva 1993, p. 23.

¹¹*Ibidem*, p. 23.

¹²*Ibidem*, p. 24.

Au existat conflicte ale criticului cu personalități din afara *Sburătorului* spre exemplificare din cercul „Vieții românești”, apoi al „Gândirii” și Institutul de literatură al lui Mihail Dragomirescu „unanim ironizat și hulit la *Sburătorul*.” E. Lovinescu îl includea pe N. Iorga în categoria „pamfletarilor de idei”. Pamfletul ca speță de frustete și invectivă nu ne interesează aici. El este un gen literar aparte. *Dar pamfletul de idei* (s. n.) e o raritate, o *mostră de rigoare croită pe muzica ideilor*. (s. n.)¹³ Dintre cei care i-au produs criticului episoade de enervare, momente neplăcute, îi amintim pe Camil Petrescu „un om realmente imposibil în relațiile cu alții,”¹⁴ sau pe Ion Barbu, „un personaj cu totul extravagant.”¹⁵ Conform portretului realizat prin apelativul din paginile jurnalului lovinescian, Camil Petrescu, Ion Barbu și Vladimir Streinu erau considerați cei „trei nebuni”¹⁶ fiind implicați într-o serie de scene supărătoare. Pe de-o parte, Camil Petrescu a rupt legăturile pe motiv că E. Lovinescu „nu i-a luat apărarea în afacerea din 1926, a eșecului reprezentării Mioarei, eșec datorat, după opinia autorului, insuficienței interpretării, punerii în scenă și unei cabale a piesei.”¹⁷ Pe de altă parte, Ion Barbu „a continuat să frecventeze cenaclul, în ciuda numeroaselor conflicte de ordin personal cu amfitrionul, ceea ce, după cum divulgă notele celui din urmă, nu numai că ar fi îndreptățit o ruptură, dar dă măsura maximă a dificultăților pe care i le-a creat vreunul din scriitorii ce i-au intrat în casă.”¹⁸ Acum, înconjurat de acest gen de persoane care păseau pragul cenaclului de regulă din „din interes sau din pură vanitate”, E. Lovinescu își descrie sintetic aceste vizite, deși de foarte puține ori a putut nota și atitudini de recunoștință, dar mai ales mulțumirea revelării câte unui talent recent, proaspăt. În ceea ce privește afirmația de mai sus considerăm necesară transcrierea rândurilor care descriu acest sentiment de gratitudine resimțit de amfitrion față de Ioana Postelnicu în calitate de autoare: „Citesc de mult... în ochii multora dintre d-voastră învinuirea că-mi pierd vremea de douăzeci de ani ascultând încercările tuturor debutanților. Poate; dar dacă în atîta mediocritate, mi se întîmplă la distanțe cît de mari să asist, ca acum, la momentul în adevăr rar al deschiderii la viață a unui talent, îmi ajunge. Lacrima de bucurie căzută din ochii doamnei mă despăgubește de toată truda. E un destin și acesta.”¹⁹

Revenind la volumele *Sburătorul. Agende literare* se poate menționa că „ne aflăm în nevăzutul literaturii, în partea ei de umbră, nedivulgabilă, de cele mai multe ori nu doar secretă, ci și regretabilă. Ne aflăm în acea zonă care nu interesează din punct de vedere estetic sau al definirii valorice; să spunem cuvîntul pe care-l considerăm cel mai potrivit: *în subsolul literaturii*.”²⁰ Pentru însemnătatea *Agendelor literare*, subscriem, prin urmare opiniei lui Alexandru George conform căruia acestea „înfățișează o noutate poate neplăcută... Ele au început însă prin a fi mici dări de seamă, cu caracter informativ, pe care, din cînd în cînd, criticul le strecura în unele gazete. Ulterior, ele devin mai succinte, aproape în stilul unor

¹³ Camil Petrescu, cap. *Polemicile*, în *Teze și antiteze*, ediție îngrijită, prefată și tabel cronologic de Aurel Petrescu

, București, Editura Minerva, 1971, p. 133.

¹⁴ *Ibidem*, p. 25

¹⁵ *Ibidem*, p. 25.

¹⁶ *Ibidem*, p. 25.

¹⁷ E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁹ E. Lovinescu, *Aqua Forte*, București, Editura Contemporană, 1941, p. 320 *apud* E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*, vol. 1. Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Prefată și note de Alexandru George, București, Editura Minerva 1993, p. 26.

²⁰ E. Lovinescu, *op. cit.*, vol. 1, p. 27.

stenograme și, în mod vădit, consemnează reacțiile amfitrionului și raporturile dintre oameni în toată spontaneitatea lor...²¹

Un prim popas polemic este cel al volumului I al *Agendelor literare* de la „Sburătorul”, când la 6 sept. 1923, E. Lovinescu oferea o justificare a notițelor sale precizând că: „în al cincilea an al întrunirilor noastre literare și când *Sburătorul* nu mai există ca publicație – am început însemnările aceste, privitoare la activitatea noastră literară «în cameră».”²²

Uneori atmosfera din interiorului cnaclului nu era tocmai plăcută, după cum în anul de început al însemnărilor sale în *Jurnal*, 1923 și în al cincilea an al întrunirilor de la *Sburătorul*, E. Lovinescu puncta în ziua de Miercuri, 19 sept, într-un ton deziluzionat următoarele aspecte „Lectura lui Melintie, comedie «socială» a maiorului Alinescu, a unui d. Sfetcu ... Ședință penibilă: comedie penibilă, cu nimic văzut și cu mijloace defuncte de o jumătate de veac. Atmosferă de platitudine și de lingușire în jurul meu; situație extrem de încurcată (penibilă): mi se aștepta cuvântul ca pe un oracol!”²³ Criticul amfitrion își reproșează neputința de a spune direct clar și răspicat părerea critică atunci când ea ar avea o valoare depreciativă asupra operei unui autor „Toate observațiile mele voalate, inutile. Autorii au înțeles că piesa lor e bună! Îi vor da drumul folosindu-se poate de numele meu. Sunt indignat că n-am avut curajul unui cuvânt categoric – nesusceptibil de două interpretări. Ce lașitate!”²⁴ – exclamă dezamăgit. Sunt momente de tumult interior care duc la un consum istovitor pentru critic, el care avea nevoie de răbdarea de pe lume și își rupea tot timpul său pentru a le acorda atenție tuturor celor care-i treceau pragul. - Uneori - renunța să mănânce pentru a nu lăsa în așteptare pe aceia ce-i așteptat aprecierile. Ni se confirmă, totodată că îi displăceau situațiile de acest gen menținându-și cu tărie luciditatea critică și lipsa de menajament. Îl oboseau lucrările slabe și incapacitatea sa de a spune autorului deficiențele observate, de teama de a nu răni. În plus, referindu-se la unele persoane care-i frecventau cnaclului, remarcați prin ieșiri prăpăstioase, prin ton sau personalitate iritantă nu ezita să comenteze pe seama lor, ca de exemplu afirmat chiar că va „număra zilele cât nu va veni de acum.”²⁵ Sau „eternul Robeanu mă ucide cu micile lui eseuri de șantaș și cu cupletul mizeriei lui!”²⁶ Aflăm că avea și plăcerea de a se plimba prin parc, de a merge la teatru, acompaniat de unii apropiați. S-a născut cu o neobișnuită deschidere către ceilalți, o sinceritate în comunicarea ideilor, dublată de luciditate și obiectivitate rar întâlnite când arareori nu putea fi sincer de teamă să nu supere, se ducea o luptă interioară grea, căci nu găsea vocea potrivită, cuvintele potrivite.

Începând cu a opta ședință a Cenacului *Sburătorul*, datată Duminică, 28 oct. 1923, E. Lovinescu tensiunile se propagă în tabere, cu adversari, ele care odinioară erau practic inofensive, se mărețesc luând forma unor adevărate lupte de idei: „duel între Stamatiad și Cioculescu, în privința lui Macedonski: amândoi epici.”²⁷ Apoi, nici Camil Petrescu nu trece neamintit „Camil Petrescu cetește un articol slab despre Baltazar, cu controverse...”²⁸

Ion Barbu

²¹ *Ibidem*, p. 29.

²² E. Lovinescu, *op. cit.*, vol. 1, p. 2.

²³ *Ibidem*, p.9.

²⁴ *Ibidem*, p.9.

²⁵ *Ibidem*, p. 17.

²⁶ *Ibidem*, p. 18.

²⁷ E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 21.

²⁸ *Ibidem*, p. 21.

Prezența sa incomodă, chiar stânjenitoare, în cadrul Cenaclului „Sburătorul” este consemnată de către critic în Ședința XXVI din ziua de duminică, 2 martie 1924. Astfel, mentorul punctează atmosfera întâlnirii, în note descriptive: „Reapariție senzațională dar dezagreabilă: Ion Barbu! O îndrăzneală care m-a deconcertat, slăbit; inteligent; complet descompus sufletește; egoist; a părăsit orice preocupare serioasă; împinge cabotismul pînă a mă pune să-l sfătuiesc să se călugărească ori... să se însoare. Prevăd perturbațiuni.”²⁹

Ion Barbu este cu siguranță una din personalitățile cele mai interesante care s-au aflat în jurul lui E. Lovinescu și s-au propus atenției și analizelor sale făcute cu toată luciditatea, atât în ceea ce privește opera sa, cît și comportamentul său uman, ambele ieșite din comun. Deși a publicat mult în primul *Sburător* (începând cu anul I, nr. 34, 6 decembrie 1919), s-a îndepărtat apoi de directorul revistei „fie din cauza conflictelor avute cu el, fie din cauza plecării sale din țară pentru studii în Germania.”³⁰

La întoarcerea la București, el va relua colaborarea cu *Sburătorul*, dar „manifestările lui literare își găsiseră între timp o expresie mai curînd barocă și dispersată, de natură să-l deruteze pe critic încă și mai mult. El părea atașat îndeosebi suprarealismului și producțiile sale, destul de variate, nu omologau prima sa ipostază lirică, pe care directorul *Sburătorului* o salutase în articolul *Un poet nou* și nici recunoașterea ulterioară din volumul III din *Critice, Poezia nouă*”³¹

Față de noua situație, criticul exprimă doar rețineri și mirări în Jurnalul său intim. Prin urmare poeziile sale „pornografice” sau „țigănești”, de care vorbesc în termeni de controrietate notațiile lovinesciene, pot fi deci încercări abandonate sau publicate sub alt pseudonim decât cel consacrat, în fine, versiuni prime ale unor creații cunoscute astăzi de către lector. În acest sens, criticul era de părere că „pornografia este o literatură de proastă factură” și „singura pornografie în artă e lipsa de talent”, responsabilitatea fiind de ordin estetic. În contrapondere, „elementul esențial al talentului este originalitatea și originalitatea înseamnă diferențiere.”

Relațiile dintre cei doi vor continua până la moartea criticului, nepotrivirile numeroase neducând la rupturi de ordin personal sau literar, însă în final rămânând și de o parte și de alta dintre cele mai deosebite.

Note despre prezența lui Tudor Vianu la Sburătorul

Întoarcerea în țară și revenirea măcar sporadică a lui Tudor Vianu în Cercul *Sburătorului* pe care-l părăsise după o scurtă colaborare cu revista titulară, sunt deosebit de interesante pentru genul de relații pe care E. Lovinescu știa să-l întrețină cu unele personalități scriitoricești, chiar dacă avusese cu ele conflicte. Aproximarea de cenaclul *Sburătorul* a marcat destinul intelectual al acestuia. Se știe că abia cu câțiva ani înainte, într-o pagină care reprezenta debutul său în critică, tânărul poet Tudor Vianu, atașat al cercului lui Al. Macedonski, îl atacase pe mai vârstnicul critic pentru desconsiderarea arătată celui din urmă. Articolul intitulat *Revizuire critică*, apărut în revista „Făclia” constituie o „generoasă pledoarie... tânărul publicist respingând vehement, argumentat opiniile depreciative ale lui E. Lovinescu, pretinzând „mai multă înălțime sufletească și mai multă pătrundere critică”³² Un „statornic sentiment de venerație purtat lui Macedonski alimentează numeroase pagini evocatoare și de exegeză semnate de Vianu, ca și efortul de restituire integrală a operei

²⁹*Ibidem*, p. 55.

³⁰*Ibidem*, p. 262.

³¹*Ibidem*, p. 262.

³² Tudor Vianu, *Revizuire critică*, în „Făclia”, nr. 8, ianuarie 1916, p. 66 *apud* Vasile Lungu, *Viața lui Tudor Vianu*, București, Editura Minerva, 1997, p. 18.

poetului *Noptilor*, prin ediția critică de mai târziu, în patru volume.”³³ Directorul *Sburătorului* nu numai că a depășit ușor acest incident, pe care un altul nu l-ar fi uitat, dar și-a invitat tînărul preopinent la o colaborare sistematică, dându-i posibilitatea de a-și preciza poziția de opinent chiar în cazul lui Macedonski.”³⁴ În pofida acestui început, T. Vianu nu va rămâne mult aproape de mentor, renunțând la rubrica sa *Cronica ideilor* și alegând alte căi. Cu toate acestea, după cîtva timp se va dovedi că nu a făcut o alegere tocmai reușită, acuzându-și „propria imaturitate, necesitatea de a-și completa formația filosofică și artistică, în sfîrșit neaderența sa la atmosfera cnaclului.”³⁵ După întoarcerea din străinătate, din Viena și obținerea doctoratului la Tübingen, el va continua să-și mențină interesul pentru persoana lui E. Lovinescu, dar nu va participa la ședințele cercului, ajungând să se apropie din ce în ce mai mult de gruparea „Gîndirii”, care se va înjgheba curînd prin mutarea acestei reviste la București, sub conducerea din ce în ce mai accentuată a lui Nichifor Crainic. De fapt, conflictul dintre Tudor Vianu și E. Lovinescu nu se va isca din motive de ordin ideologic, ci dintr-o chestiune personală, anume explicația pe care cel din urmă a dat-o în *Istoria literaturii române contemporane* «dezertării» mai tînărului său coleg, ceea ce îi va aduce din partea acestuia o replică foarte drastică, în paginile de evocare postumă,

În perioada aceasta „tînărul scriitor traversează o gravă criză morală, conștient de discrepanța dintre exigențele superioare ale actului intelectual, impuse de atingerea valorii autentice în cultură, în literatură, și posibilitățile sale spirituale, insuficient maturizate.”³⁶ Simțea o adîncă insatisfacție în redactarea acelor cronici ale ideilor în revista „Sburătorul”. În fond era dezamăgit de atmosfera cnaclului lovinescian, de acea „comedie a vanității literare”, de veleitarismul scriitoricesc al atîtor femei prezente acolo, femei care în opinia sa, întruchipau „vițiul literar prin excelență, pornirea de a-ți publica intimitatea, pe care o respingea în mine acea mîndrie personală.”³⁷

În această atît de desconsiderantă literatură feministă, Hortensia Papadat-Bengescu constituia o excepție, prozatoarea fiind „o adevărată scriitoare.” T. Vianu ia hotărîrea de a întrerupe colaborarea la „Sburătorul”, ca și la alte reviste literare. Îi înmînează lui E. Lovinescu o scrisoare explicativă, iar acesta, profund contrariat, fără să aibă consimțămîntul dezertorului din cîmpul criticii literare, o publică în numărul 18 al revistei „Sburătorul”, alăturînd și răspunsul său. Scrisoarea este revelatoare asupra proceselor de conștiință ce-l încercau pe Tudor Vianu, motivele renunțării la critica literară, pentru care avea o deosebită vocație, fiind nu numai sentimentul neîmplinirii intelectuale, preponderența feminină la ședințele cnaclului, dar și scrupulul moral în prețuirea muncii altora. Este vorba de renunțarea la critica de verdict pentru o înțelegere filosofică a judecării de valoare.

Bunăoară judecățile erau cinstite, vizînd chiar eșecurile literare. A fost oprit în loc de gîndul tulburător al disocierii a două idei „ideea de faptă și răsplată”, „munca și prețuirea ei.” Astfel, judecata, critica rece a muncii altora poate risipi cîmpul aprecierii umane și viitorul mare umanist lămurește: „În perpetuarea neconstrînsă a naturii sale, fiecare și-ar avea locul. Plini de griji ne-am pleca, unul asupra celuilalt, nu pentru a ne judeca, ci pentru a ne înțelege; pentru a ne bucura de umanitatea fiecăruia dintre noi. M-am întrebat în clipa de a vorbi despre oameni, cine îmi dă dreptul de a o face și dacă prezența umanității nu-mi ajunge. Eu știu că o

³³ Vasile Lungu, *Viața lui Tudor Vianu*, București, Editura Minerva, 1997, p. 18.

³⁴ E. Lovinescu, *op. cit.*, vol. I, p. 253.

³⁵ E. Lovinescu, *op. cit.*, vol. I, p. 253.

³⁶ Vasile Lungu, *Viața lui Tudor Vianu*, București, Editura Minerva, 1997, p. 26.

³⁷ Tudor Vianu, *O scrisoare a lui Vladimir Streinu*, în „Gazeta”, nr. 323, 8 aprilie 1935, p. 2 *apud* Vasile Lungu, *Viața lui Tudor Vianu*, București, Editura Minerva, 1997, p. 28.

asemenea soluțiune este primejdioasă și că într-o asemenea fericită contemplație, destinele omeneshi ar mistui termenul evoluțiunii lor. Indulgența nu e recomandabilă. O utopie valorează cât un sens, cât sensul unei tendințe... Și față de atâția cerberi păzitori, reamintirea omului poate fi folositoare.”³⁸

În revanșă, răspunsul lui E. Lovinescu mărturisește credința în rosturile superioare ale criticii; evitarea precizării răului „nu înseamnă însă a-i tăgădui criticii existența, după cum nu înseamnă nici a abdica de la ea.”³⁹ Nutrind speranța că „defecția” lui Vianu de la datorie este temporară, Lovinescu motivează necesitatea demersului critic: „Respectăm munca, dar n-o prețuim decât în rezultate. Să ne aplecăm însă asupra lor cu pietate și umanitate. Să le căutăm: trebuie să fie. Ar fi anormal ca o muncă să se piardă în sforțări cu totul inutile. Iată datoria criticii pozitive: imens câmp de investigație cu ajutorul lanternei simpatiei.”⁴⁰ Așadar, literatura noastră a pierdut un critic literar, de un previzibil viitor strălucit, dar a câștigat un remarcabil estetician și filozof al culturii. Cu toate acestea, T. Vianu nu se poate desprinde total de această sferă și va mai scrie critică literară, însă fără a mai face din aceasta o profesiune cu caracter permanent. Speranța slujirii criticii literare de către Vianu fiind spulberată, Lovinescu va reveni asupra cazului, exprimându-și dezamăgirea și amărăciunea în termeni destul de duri. Acesta acuză renunțarea, recunoscând în același timp calitățile intelectuale și *prezența atitudinii exclusiv estetice* (s. n.) în spiritul tuturor criticilor tineri.” Realmente, criticul își pune toată nădejdea în T. Vianu prevăzând în el „adevăratul critic al generației sale”: „Totul părea a-l hotărî pentru această unică sarcină: o sensibilitate dovedită în încercări poetice proprii, cultura generală și pasiunea ideilor, orientare deosebită în domeniul estetic, curiozitate față de formele contemporaneității, seriozitate profesională și gravitate de expresie. [...] Necesitatea unei cariere mediocre a asasinat în d. Vianu un critic literar: cum țara noastră, care a avut mii de profesori universitari selecționați în mare parte după criteriul obedienței, al colachiei și al spiritului gregar, n-a avut în cursul a o sută de ani decât câțiva critici, selectați numai după meritul lor personal, pierderea suferită e cu mult mai reală decât câștigul eventual.”⁴¹ Acestor reproșuri Tudor Vianu le răspunde într-un ton ironic, observat de mentor, prin articolele intitulate *Critica generației noastre* și *D-l E. Lovinescu*: „Îl rog însă pe d. Lovinescu să se consoleze. Eu îmi suport cu stoicism nenorocirea. Lacrimile d-sale nu pot decât să mă tulbure. Îl rog să nu-mi năruiască echilibrul meu sufletesc.”⁴² Cuvintele denotă plinătatea de sine și manifestarea indiferenței asupra cugetării și crezului mentorului.

Ca răspuns la articolele amintite mai sus *Critica generației noastre* și *D-l E. Lovinescu*, nu după mult timp apare replica lui Lovinescu. Redăm în următoarele rânduri o parte din articolul *Criticul generației sale*, publicat în revista „Sburătorul”, nr. 7, martie 1927: „Din speranța de pare mi-am exprimat-o în Evoluția criticei literare că d. Tudor Vianu ar fi putut deveni «criticul generației care se ridică» de nu i-ar fi lipsit «vocația», d. Vianu nu reține în «Gândirea» esențialul ci încearcă o diversiune prin variațiuni asupra raporturilor existente între un critic și «generația» sa, cu intențiuni agresive fără legătură cu chestia și, oricum, nepotrivite sub condeiul său nu îndeajuns de emancipat de regulile

³⁸ Vasile Lungu, *Viața lui Tudor Vianu*, București, Editura Minerva, 1997, p. 28.

³⁹ Tudor Vianu, *Opere*, vol. 1, ed. cit., p. 479 apud Vasile Lungu, *Viața lui Tudor Vianu*, București, Editura Minerva, 1997, p. 26.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁴¹ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1973, p. 180.

⁴² Tudor Vianu, *Opere*, vol. I, ed. Cit., p. 482 apud Vasile Lungu, *Viața lui Tudor Vianu*, București, Editura Minerva, 1997, p. 29.

convenienței, cu atitudini ironice din care se vede că , plecând de la «Sburătorul» și-a luat armele din panoplia antecamerei lui, dar și cu vulgarități de ton (de plidă când vorbește de «lăcrămile» mele) ce-i ca-i aparțin, deși mi-ar fi datorat să se supravegheze mai mult. Prin «critic al generației ce se ridică» n-am înțeles exponentul teoretic al aserțiunilor artistice ale generației sale: îi cunosc destul de precis respectul pentru autoritățile stabilite, vechile sale convingeri tradiționaliste, atitudinea fermă față de tinerii contemporani, pentru a nu-mi fi putut închipui că d. Vianu se poate risca întreprinderi pe care, cu drept cuvânt, mi le lasă mie, deși, cu mai puțin temei, le crede și profitabile; mutată în domeniul profitului și pierderii, polemica ar deveni și neplăcută și inegală. Mă mulțumesc deci să-i amintesc , că -denominația - «Critic al generației ce se ridică» este o expresie de valoare pur cronologică și fără raportare la natura temperamentului și convingerilor literare: pentru a se realiza, unui critic (al generației sale sau al oricărei generații) i se cere însă vocație, adică, pe lângă idei, și curajul de a le exprima în afară de orice considerații utilitare: este tocmai ceia ce nu i s-ar putea recunoaște d-lui Vianu. Aici este nodul discuției: considerațiile asupra generațiilor ce se succed și se anulează pot duce și ele la un «calcul». Pentru că se pare că oricât ar fi de scurtă viața e plină de «calcul», dar n-au nici o legătură cu regretul ce mi-am exprimat de a nu fi putut confirma în d. Vianu «un critic al generației ce se ridică», adică un critic pur și simplu ce-și poate împinge riscul dincolo de studiul pastelurilor lui Alecsandri.»⁴³

De-construcția textului polemic relevă caracterul, structura logică pe care E. Lovinescu aici, în calitate de preopinent își construiește discursul argumentativ, respectiv contra-argumentativ, sub forma unor replici gradate, la afirmațiile opinentului său, parte a unui dialog al ideilor. Vizibil iritat, criticul îi reproșează lipsa de bravură, considerând că are loc o divagație de la subiectul general care contează cu adevărat, cu axare directă, și căruia este cu necesitate afirmarea validității prin stabilirea, aducerea în lumină a adevărului. Criticul își susține argumentele cu exemplificare pertinentă atunci când afirmă că *vocația constituie o înaltă calitate a unui critic*. (s. n.). Elementele apreciative observate la tânărul critic sunt justetea și obiectivitatea acestuia. Recurența expresiei, sintagmei „un critic al generației ce se ridică”, folosită de patru ori capătă rolul de accentuare a regretului dar și de al face pe adresant să conștientizeze realitatea situației în sine. Cu dezamăgire observă ironia, tonul neadecvat care-i creau imaginea unui critic afectat, instabil, chiar slab și dependent de cei din jur la nivel de lamentație, pătând în acest fel imaginea clădită cu trudă, de zeci de ani. Dar, totuși, nu-l învinovățește în întregime știind că este influența din spate, și cu atât este mai mare dezamăgirea. Cum bine se știe, E. Lovinescu s-a aflat în multiple controverse dezamăgitoare. Este vorba despre o confesiune prin textul polemic a regretului adânc al mentorului, acum cu speranțe nematerializate. Explicativ, la finele articolului polemic, criticul constată și neasumarea riscului de a depăși studiul pastelurilor lui Vasile Alecsandri.

Atenția ne va fi îndreptată, în cele ce urmează, spre caracterizarea amabilă cu nuanțe de critică literară. Prin urmare, încă din început punctează delimitarea de opiniile de la *Sburătorul*: „Poet și disociator de idei la *Sburătorul*, ... e azi profesor, eseist și critic mai mult de principii. De formație universitară și de expresie academică, el a lucrat în domeniul esteticului și s-a pus în serviciul autonomizării lui în excursuri mai mult teoretice (*Arta și frumosul*). Spiritul lui doct și speculativ – adaugă criticul – s-a asociat și cu o lărgime de vedere neobișnuită de structura sa la toate formele noi ale artei apusene, dacă nu printr-o adeziune partizană, cel puțin printr-o atenție binevoitoare și comprehensivă, printr-o gravitate

⁴³ E. Lovinescu, *Criticul generației sale*, în „Sburătorul” an IV, nr. 7, martie 1927, p. 96-97.

temperamentală de a privi lucrurile de sus, dar în viabil.”⁴⁴ În plus, „modernismul în formele lui cele mai acute (expresionismul, cubismul) îi datorește, aşadar, o contribuție de elucidare, cu atât mai efectivă, cu cât nu venea de la un militant avangardist, ci de la un estetician ponderat.”⁴⁵ Și de această dată, perspicacitatea și rafinamentul criticii lui Tudor Vianu sunt remarcate de către E. Lovinescu.

Tudor Vianu a desfășurat o activitate literară „sub semnul autonomiei care se traduce în distanța pe care Vianu a știut să o păstreze atât față de lumea criticii literare, cât și față de cea a revistelor, atât față de deriva politică a unora din tovarășii săi de generație cât și față de afirmarea provocatoare a „tinerei generații de la începutul anilor '30.”⁴⁶

În final, libera deschidere către orice persoană preocupată de literatură a dus, deloc sporadic, la apariția unor polemici cu punct de plecare chiar în interiorul „Sburătorului”. Menținerea în acest spațiu presupunea cunoașterea și acceptarea unor principii de valorificare: „să știi a asculta adevărul” venit din partea celor în măsură să ofere indicații literare, să sprijine în demers, să sfătuiască la nevoie, și nu în ultimul rând, să tacă. Programul „Sburătorului” reclama, aşadar, vigilența critică. Totuși, acest respect al individualității putea merge până la unele rezerve, controversate sau chiar lupte literare provocate fie dintr-un anumit fel de a vedea, fie chiar numai din dorința, justă până la un punct, a afirmării independenței atitudinii. Astfel, Camil Petrescu, Ion Barbu, Victor Eftimiu, Tudor Vianu, Benjamin Fundoianu, aceștia și alți colaboratori ai cenaclului, s-au dovedit, mai târziu, adversari interni ai „Sburătorului.” Motivul înverșunării lua forma unei anumite frustrații interioare produse doar „dacă speranțele lor nu s-au realizat sub formă visată cu dânsii.”⁴⁷ Cu alte cuvinte revista lovinesciană se impune și prin promovarea spiritului polemic. Este „meritul lui E. Lovinescu, în primul rând, de a fi știut – excepțiile sunt puține – să păstreze în permanență desfășurarea controverselor pe planul ideilor. Intervențiile sale polemice – în cadrul cărora se consumă un arsenal de procedee bogat și variat – sunt, în acest sens, adevărate modele ale genului, reprezentând o altă vîrstă înfloritoare a spiritului polemic, după cea Maioreșciană și a «Convorbirilor literare».”⁴⁸ S-au desfășurat în paginile „Sburătorului” cîteva polemici răsunătoare, de reală importanță pentru confruntarea de idei din perioada interbelică și e de remarcat că mai întotdeauna revista a avut dreptate, înregistrînd izbînzii, de pe pozițiile raționaliste, progresiste.”⁴⁹

Amfitrionul cenaclului, ca și directorul revistei, a pus în slujba împlinirii acestei vocații energie, pasiune, trudă, pasiune, generozitate, răbdare, onestitate, înțelegere, calități recunoscute și elogiare nu numai de „sburătoriști”, ci și de adversarii lui E. Lovinescu. Spiritul cenaclului *Sburătorul*, liantul care i-a leagat pe „membrii esențiali ai cercului” a fost: sprijinirea creației literare noi, tinere și de valoare prin orice mijloace, respectarea individualității, al raționalismului, al tăriei de caracter și umanismul. Referitor la importanța sa în epocă – „nu se poate concepe existența literaturii române dintre cele două războaie

⁴⁴ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*. Postfață de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1989, p. 48.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 48-49.

⁴⁶ ****Scrisori către Tudor Vianu*, vol. III (1950-1964). Ediție îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu. Note de Geo Șerban. Postfață de Florin Țurcanu, București, Editura Minerva, 1997, p. 451.

⁴⁷ Felix Aderca, *Mărturia unei generații*. Prefață și note de Henri Zalis, București, Editura Hasefer, 2003, p. 182.

⁴⁸ G. Gheorghiuță, *Sburătorul. Momente și sinteze*, București, Editura Minerva, 1976, p. 10.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 10.

mondiale fără acest cenacul»⁵⁰ – nota Zaharia Stancu – precum puterea de iradiere, prelungită peste timp, lăsând încă și astăzi urme, nu pot fi contestate.»⁵¹

În concluzie, E. Lovinescu a înfăptuit un „oficiu public”, cum Tudor Vianu afirma cu exactitate, înscriind în evoluția literaturii române o nouă și prolifică epocă – *Epoca E. Lovinescu* – ce invită permanent la o reconsiderare temeinică a scrierilor sale și a rolului imens deținut de critic în răstimpul 1906-1943. Astfel, opera, cărțile promotorului modernismului în literatura și cultura română, rămân deschise suscitând mereu noi și variate interpretări.

BIBLIOGRAPHY:

Bibliografie generală

Monografii/Antologii:

LOVINESCU, E., *Opere*, vol. I. Ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George. Studiu introductiv și note de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1982

LOVINESCU, E., *Sburătorul. Agende literare*, vol. 1. Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Prefață și note de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1993

Istorii literare:

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, revizuită și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982

LOVINESCU, E., *Istoria literaturii române contemporane*, Vol. I-II. Ediție îngrijită de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1973

MANOLESCU, NICOLAE, *Istoria critică a literaturii române -5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008

Bibliografie selectivă

Referințe critice în volume:

GHEORGHITĂ, G., *Sburătorul. Momente și sinteze*, București, Editura Minerva, 1976

PETRESCU, CAMIL, cap. *Polemicile*, în *Teze și antiteze*. Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurel Petrescu, București, Editura Minerva, 1971

LUNGU, VASILE, *Viața lui Tudor Vianu*, București, Editura Minerva, 1997

Referințe critice în periodice:

LOVINESCU, E., *Criticul generației sale*, în „Sburătorul” an IV, nr. 7, martie 1927

⁵⁰*Ibidem*, p. 11.

⁵¹*Ibidem*, p. 11.

LOVE AND SEXUALITY WITH GEORGE ORWELL AND ALDOUS HUXLEY

Miruna Iacob, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: *The present paper attempts to analyse love and sexuality as well as their specific function in two Anglo-Saxon dystopian works, namely Nineteen Eighty Four by George Orwell and Brave New World by Aldous Huxley. A cultural and philosophical approach will point out the theoretical junctions of these notions and it will also emphasise the chain of perceptions on the dissemination of love and sexuality within an altered socio-political sphere. The variety of ideas stemming from cultural discourses will highlight the intersection between the image of eros established by philosophers and its projections in totalitarian literature. Somehow governed by political interests, the attempt to redefine the topos of eroticism will seek legitimation by exploring sensuality as means of moral rebellion against abstract vicissitudes, or by diminishing emotionally destructive tension, by abolishing the idea of a family and devitalizing feelings of affection.*

Keywords: *sexuality, eros, instinctual freedom, totalitarianism, dissociation*

1. Moralitate și sexualitate în *O mie nouă sute optzeci și patru*

Referindu-se la particularitățile unei etici a revoltei în prefața creației orwelliene, Vladimir Tismăneanu găsește într-una din ideile autorului cea mai bună definiție a îndrăzelii de a sfida totalitarismul: „Este un lucru extrem de încurajator să auzi o voce umană atunci când cincizeci de mii de gramofone transmit aceeași melodie” (Orwell: 5). Stephen Spender observă cum romanul *O mie nouă sute optzeci și patru* reflectă o intenție bine articulată a lui George Orwell de a simplifica până la esență noțiunile de politică bună, constructivă, și politică rea, negativă, distructivă. În cele din urmă, binomul alcătuit din figura fantomatică a Fratelui Cel Mare și Partidul nu se dovedește a fi nociv din cauza totalitarismului, ci pentru că permite cu indulgență setea pentru putere care se apropie mai degrabă de o beție în numele răului (Spender: 43). Singurul aspect satisfăcător în condițiile prevăzute de *O mie nouă sute optzeci și patru* devine o căutare conștientă a senzualității, întrucât acolo unde binele, în accepțiunea sa idealizată, este imposibil, păcatele simțurilor pot fi folosite ca o armă morală împotriva răutății abstracte.

Lumea lui Orwell este doar în chip specios văduvită de divinitate, Fratele Cel Mare fiind, de fapt, un anticrist al cărui pretenții vizează supunerea întregii societăți, îndeplinirea tuturor ordinelor și ranforsarea aportului de afecțiune din partea victimelor sale atât în această lume, cât și în cealaltă. Autoritatea figurii reprezentative a Oceaniei poate fi explicată prin prisma teoriei lui Freud referitoare la coeziunea unei societăți care se asigură prin intermediul legăturilor libidinale individuale ale membrilor cu liderul, acesta actualizându-și însușirile figurii paterne primare. Dacă ideea egalității între oameni se află în centrul viziunii abandonate a lui Orwell, ideea voinței Fratelui Cel Mare este epicentrul anti-viziunii sale. Așadar, sloganurile parodice care marchează debutul romanului sunt, de fapt, legile morale ale unei lumi unde Răul s-a metamorfozat în Binele anticristului (Spender: 43). „Războiul este pace”, „Libertatea este sclavie” și „Ignoranța este putere” (George Orwell, 20) sunt privite asemenea unor principii de drept ale membrilor din Partidul Interior, iar eroul Winston Smith trece printr-un proces de convertire atunci când este pe deplin convins că minciuna este adevărul. Tragedia lumii lui Orwell este că omul - Fratele Cel Mare - se transformă în Dumnezeu, însă de fapt, nici nu există Dumnezeu.

Gorman Beauchamp afirmă că influența pronunțată a lui Zamiatin se răsfrânge asupra romanului *O mie nouă sute optzeci și patru* atât la nivelul trăsăturilor comune dintre Statul lui Zamiatin și Oceania, cât și în structurile de profunzime marcate de reprimarea sistematică a dorințelor sexuale, strădania individului de a recupera libertatea instinctuală și de a întrerupe implementarea unei conformități de către un *etatisme* omniscient, omnipotent (Beauchamp: 45). Altfel spus, „Winston Smith, personajul lui Orwell, este ultimul Adam, care redă mitul Izgonirii din Rai, urmând-o pe Eva în nesupunerea față de Dumnezeu.” (Beauchamp: 30) Pe lângă aspecte arhitecturale ale construcției orwelliene (tele-ecranul, ochii Fratelui Cel Mare, nou vorba, dublu gânditul, sloganurile ubicue), este important de menționat metoda exactă a lui Orwell de a încorpora teoria lui Freud despre erotism în isteria iubirii condiționate față de Fratele Cel Mare. Descrierea emoției colective în timpul celor Două Minute de Ură conturează un rudimentar proces de manipulare a maselor, aceste orgii sado-masochiste atașând competiției dintre cele două figuri antagonice: Fratele Cel Mare și Goldstein, o energie erotică blocată. Julia, Eva lui Winston explică puritanismului sexual al Partidului prin aceea că abstenența induce isterie, de altfel absolut necesară pentru că poate fi transformată și folosită în febra războiului sau venerarea eroilor. Aceste aspecte contravin structurii erotice a individului, așa cum o percepe Arthur Schopenhauer care, anticipându-l pe Freud, definea sexul „ca un centru invizibil al tuturor acțiunilor și al oricărui comportament care se ițește pretutindeni în ciuda vălurilor în care este înfășurat” (apud Simon May: 224). Însuși Sigmund Freud ulterior va susține că indicii erotici se reactualizează cu ocazia fiecărei oscilații între nevoia de autoconservare și libido, cel din urmă necesitând satisfacere permanentă (apud Simon May: 251). Actul sexual deține o structură inerent euforică, de neconceput pentru Partid întrucât pune sub semnul întrebării sensul existenței Fratelui Cel Mare. Astfel, în direcționarea freneziei poporului din Oceania către figura Fratelui Cel Mare prin deplasarea centrului erotic de la individ la Stat, Partidul luptă pentru abolirea oricărei plăceri sexuale. Căsătoria va avea ca unic scop reproducerea, copiii urmând să fie ulterior adoptați de Partid, hrăniți cu larvele ideologice și instruiți ca atare. În sprijinul acestor idei, se creează ligi care militează împotriva sexului, evocând, prin castitate, dragostea superioară și loialitatea față de entitatea social-politică supremă. Obiectivele acestor demersuri prefigurează intenția de a abolii instinctul sexual și afecțiunea față de altă persoană decât Fratele Cel Mare. Mult mai evident decât în Statul lui Zamiatin, conducătorii din Oceania au înțeles amenințarea la adresa utopismului reprezentată de sexualitate, iar mișcările drastice vor folosi fie distrugerii sale, fie transferului în sectorul politic.

Istoria și sociologia ne-au dezvăluit că izolarea deliberată a individului, desființarea legăturilor dintre oameni și fenomenul atomizării populației constituie bazele psihologice ale dominației absolute. Căci doar în indivizii deposezați de capacitatea lor de a funcționa ca ființe sociale poate germina loialitatea absolută care va substitui sentimentul de apartenență afectivă cu apartenența la o mișcare, la o direcție, la un partid.

În *O mie nouă sute optzeci și patru* regimul tinde să devină moștenitorul familiei muribunde și să își însușească sistematic emoțiile acestei instituții, jonglând cu transferul afectiv din sfera privată în sfera publică. Referindu-se la eroii înscriși în sfera lumii kafkiene, Albert Camus susținea că personajele acestui autor trăiesc într-o lume „în care totul este dat și nimic nu este explicat”. Suita de intrigi din romanele lui Franz Kafka ne indică faptul că situația acestei lumi a fost dintotdeauna astfel și că, mai mult, nu există un viitor prevestitor de mai bine. În lumina acestei afirmații, putem observa că personajul lui Orwell trăiește constant în nostalgia unei lumi în care nimic nu a fost dat fără a fi în prealabil explicat, la toate nivelurile care intră în componența formulei socio-structurale a individului. Alex Zwerdling susține că ceea ce îi lipsește lui Winston Smith, în primă instanță, este sentimentul de

protecție maternă, motiv pentru care o visează constant pe mama sa; iubirea sa necondiționată nu își poate găsi niciun substitut în societatea în care trăiește (Zwerdling: 69). Sarcina sa este de a transforma această nevoie într-o emoție autorizată de stat.

Vehemența lui Zwerdling omite totuși faptul că ulterior Winston Smith găsește un substitut temporar al afecțiunii materne în personajul Juliei. Freud susține că iubirea ține cont prea puțin de gradul de consolidare al individualității unei persoane, aceasta declanșând o întoarcere către originea primară și cea mai familiară formă a confortului (apud Simon May: 258). Mai mult, tot celebrul psihiatrist pledează pentru o definiție a eului ca sumă a iubirilor sale ratate. Atât Sigmund Freud, cât și Marcel Proust recunosc legitimitatea legăturii dintre impulsurile erotice și afecțiunea din perioada copilăriei, pe filiera constantei nevoi de siguranță, încredere și sensibilitate, cultivate în faza inițială de figura protectoare a mamei. În definitiv, fundația emoțională a lui Winston Smith pendulează între două definiții schopenhaueriene ale noțiunilor de Eros și Agape. În concepția filosofului german, Erosul este un germen idealizant care își caută satisfacție în coordonate temporale determinate, fără a prilejui mântuirea, în timp ce Agape apare mai degrabă ca altruism și devotament față de aproape, scopul său fiind suprimarea scindării iluzorii dintre sine și ceilalți, vizând așadar eliberarea de povara grea intrinsecă individualității.

Din nefericire, revolta dionisiacă a autorului eșuează lamentabil, căci romanul nu susține până la final tentativa salvatoare de recuperare și menținere a echilibrului emoțional. Eroul sfârșește vitregit de însemnele afectivității prin reprimarea completă a nevoilor sale materne, paterne, fraterne verosimile și convertirea, apoi direcționarea lor ireversibilă către autoritatea supremă a statului.

Libertatea și adevărul sunt niște deziderate mărețe și evidente, iar *O mie nouă sute optzeci și patru* este o satiră a tuturor încercărilor de a justifica lipsa lor. Importanța libertății și a adevărului atât în cadrul cărții cât și pentru autor, este un numitor comun al criticilor, dar nu și tema încrederii reciproce, a sociabilității, a fraternității. Dincolo de a apăra individualismul ca autonomie și spațiu privat, Orwell privește către un timp în care oamenii sunt diferiți, dar totodată un timp în care nu sunt niciodată singuri, și transformă în mod paradoxal, pentru unii, Era uniformității în Era solitudinii. Necesitatea autoevaluării în funcție de un altul implică o tentativă de integrare într-o sferă colectivă pentru legitimarea identității. Intimitatea joacă un rol important pentru Orwell, cu atât mai mult cu cât este expusă în forma ei duală, bipolară: pe de o parte, există „intimitatea de a-l poseda pe celălalt și intimitatea de a ne pune la dispoziția celui alt fără rezerve” (Simon May: Istoria Iubirii: 30). Integritatea sa depinde însă de acțiunile politice: omul trebuie să oscileze constant și natural între public și privat, fiind în același timp și cetățean și individ. Din acest punct de vedere, George Orwell este mai aproape de Rousseau decât de Adam Smith sau John Stuart Mill.

Bernard Crick sesizează, de asemenea, existența unei parodii a Bisericii Catolice. Știm că Orwell a atacat poziția influenței antisocialiste a Bisericii în timpul Europei postbelice (Bernard Crick: 77). Biserica poate avea anumite trăsături totalitare, însă Orwell nu ne spune în niciun moment că ar fi într-adevăr totalitară, ci relevă mai degrabă existența unor elemente de tradiție autocratică în cadrul ei. Având aceste poziții date, o schiță geometrică ar putea înfățișa configurația puterilor din roman, sub forma unui triunghi isoscel, cu o bază subredă reprezentată de catolicism, între cele două brațe lungi ale totalitarismului, respectiv ale autocrației birocratice.

2. Individul și lipsa emoției în *Minunata lume nouă*

Societatea în care trăiesc personajele lui Huxley tinde să opereze cu disjunctii ontologice la nivelul liniilor stricte de demarcație între relațiile sexuale și emoții, promovând

promiscuitatea celor dintâi și denunțând-le pe cele din urmă. Structura acestui construct social abordează o aparentă filozofie nietzscheană extremistă ce reneagă așa-numitul platonism popular a cărui idee directoare sugerează că lumescul, trupescul, afirmarea forței și a puterii naturale ale omului sunt forme ale răului (Simon May: 239). Acestea, potrivit lui Nietzsche, cultivă sentimentul de vinovăție și instigă la propagarea și prețuirea contrariilor lor: bună-cuviință, pioșenia și altruismul. Atât filosoful german cât și personajele lui Huxley, cu o singură excepție, încurajează o anchetă sceptică și subversivă a întregului sistem platonician-creștin care a guvernat configurația axiologică occidentală vreme de două mii de ani, influențând astfel întregul spectru ideatic asupra iubirii.

În *Minunata Lume Nouă*, individul nu aparține unei singure persoane, ci aparține tuturor. Unele personaje se acomodează în perimetrul acestei lumi, altelenu își găsesc locul printre aceste reguli. Cazul personajului Bernard este de natură bipolară, întrucât este unul dintre personajele excentrice ale lui Huxley, însă ciudățeniile care îl particularizează sunt ale unui om în deplinătatea facultăților mintale. Drama sa are la bază o inadecvare temporal-axiologică. Refugiul în solitudine, înlocuirea pastilelor de soma cu ființarea într-o realitate contingentă sunt două dintre motivele pentru care personajul trezește suspiciuni într-un spațiu în care comunitatea surclasează individul. Adevăratul „focar de infecție” este însă reprezentat de un fel de cultură a emoției. Ca multe dintre personajele lui Huxley, Bernard Marx este infantil din punct de vedere emoțional, în parte din cauza condiționării, în parte din cauza unui conformism social. Prin mărturisirea pasiunii față de un individ, Bernard subminează în mod deliberat un sistem care oferă posibilitatea câtorva subiecți să fie adulți din punct de vedere intelectual, și confirmă caracterul infantil atunci când intervin emoțiile și dorințele. Tocmai această structură ontologică scindată îl împiedică să exercite mai mult decât o funcție critică minoră în societate, privat fiind de abilitatea de a trăi ca un adult în permanență. Ca tehnică scriitoricească, Bernard este folosit ca un instrument cu ajutorul căruia Huxley înserează în corpul narativ singura perspectivă care contravine normelor prevalente în Statul Mondial, și anume, cea a sălbaticului John – a cărui cultură a luat naștere la intersecția primitivismului indian și rafinamentului shakespearian, nefiind încadrată de limitele condiționării. Opțiunea lui Huxley pentru un personaj preluat din sfera naturalului ne amintește de Rousseau și de întreaga idealizare romantică a omului natural. Ironia constă însă în faptul că Huxley nu se arată pregătit să urmeze calea primitivilor romantici în afirmarea binelui înăscut, și nici nu e complet convins de neajunsurile mediului urban. Nutrește aspecte ale scepticismului romantic față de progres, și chiar acest sentiment de neîncredere, îndoială, pare să cearșaful alb de cinema pe care se desfășoară opera.

3. Deformarea instinctului sexual și pastilele de soma în *Minunata lume nouă*

Potrivit lui Peter Bowering, tabletele de soma constituie, alături de ectogeneză și procesul de condiționare, cel mai eficient mijloc de exercitare a autorității de care dispun conducătorii Statului Mondial (Huxley's Use of Soma: 70). Huxley însuși a făcut speculații cu privire la inventarea unui drog nou, mult mai eficace și un substitut mai puțin dăunător pentru cocaină și alcool. Tabletele de soma sunt rezultatul a șase ani de cercetări întrunind toate avantajele alcoolului: euforie, beatitudine, stări halucinante, fără niciun defect sau efect secundar. Pentru exponenții societății lui Huxley, administrarea pastilelor de soma nu ține de sfera individului devenind astfel un viciu privat, ci aparține sferei politice, fiind însăși esența vieții, a libertății și a căutării fericirii. Conducătorii acestei lumi încurajează drogarea sistematică a cetățenilor pentru beneficiul statului, tabletele de soma sporind sugestibilitatea, de altfel utilă propagandei guvernamentale. O rație zilnică de soma vindecă orice individ de tulburare socială, idei subversive sau de tendințe de inadaptare. Karl Marx susținea că religia

este opiul pentru popor; în *Minunata Lume Nouă* lucrurile stau invers: opiul (tabletele de soma) este religia poporului, având, ca și religia, acea proprietate de a crea universuri compensatorii, de a oferi speranțe, de a consola cetățenii, de a le ameliora necazurile și de a le induce viziunea unei alte lumi mai bune. În *Reîntoarcere în Minunata Lume Nouă*, Huxley surprinde foarte bine chintesența tabletelor de soma: „Soma nu era numai un tranchilizant și un drog dătător de vedenii; era, de asemenea, un stimulent al minții și al trupului, un generator de euforie activă dar și de acea fericire negativă care urmează eliberării de anxietate și încordare” (Huxley: 418)

Comparându-și romanul cu cel al lui Orwell, Huxley observă că în *O mie nouă sute optzeci și patru* un cod strict de moralitate sexuală este impus asupra ierarhiei partidului. Întrucât societatea lui Orwell este în război pe tot parcursul romanului, subiecții sunt ținuti într-o permanentă stare de tensiune. O abordare puritană a sexului reprezintă astfel unul dintre cele mai importante instrumente din punct de vedere politic. În opoziție cu lumea orwelliană, societatea lui Huxley elimină ideea de război de pe lista de interese, singura preocupare a conducătorilor fiind aceea de a-i împiedica pe cetățeni să dea naștere oricărui tip de conflict. Alături de tabletele de soma, libertinajul, făcut practic prin abolirea ideii de familie, este unul dintre cele mai puternice mijloace prin care Statul ferește cetățenii de eventuale tensiuni emoționale distructive. Chiar dacă odată lumea era plină de tot felul de perversiuni începând cu castitatea, terminând cu sadismul, conducătorii statului și-au dat seama că o civilizație industrială depinde în mare măsură de toleranța față de sine. Castitatea presupune pasiune și neurastenie, iar pasiunea și neurastenia reprezintă un semn de instabilitate care, la rândul său, constituie o amenințare perpetuă la adresa civilizației. În consecință, viața le-a fost ușurată emoțional locuitorilor *Minunatei Lumi Noi*; indivizii au fost salvați de sentimente, privați de orice fel de emoții.

În spiritul studiului *Revolta maselor* de Jose Ortega y Gasset, care analizează fenomenul suprapopulării ca fiind una din cele importante crize ale civilizației, Laurence Brander sintetizează de asemenea aspecte privitoare la gestiunea populației. Nimeni nu avea voie să iubească pe cineva mai mult decât era necesar, nu exista nicio tentație a căreia individul să-i reziste, libertatea sexuală deplină și legalizată a fost sprijinită de toate metodele, procedeele și instrumentele cunoscute de aria științei. Pilulele contraceptive sau hipnopedia devin automatisme, îngroșând conturul unei societăți fabricate științific. Se vor aplica electroșocuri copiilor aflați la o vârstă fragedă pentru a-i salva de teroarea lecturii și a botanicii, se va institui o regulă a jocurilor erotice în rândul copiilor pentru a le asigura tinerețea, potența și fericirea lor naturală pe durata celor șaizeci de ani de viață, femeile nu vor procrea niciodată, iar toți cetățenii vor fi sfătuiți să afișeze un comportament promiscuu. Nu va exista familie, după cum nu va exista nici ideea de dragoste maternă, iar prietenia se va lega doar în rândul inadaptaților. Cetățenii de rând trăiesc toată viața lor sub influența pastilelor de soma, deci, fără integritate sau individualitate. (The Mass Community: 75)

Prin aceste mijloace, conducătorii se asigurau de faptul că locuitorii se instalează vertiginos în postura unor ființe devitalizate, lipsite de impulsuri revoluționare la adresa unei societăți în care vocile conducerii transmit aceeași melodie „*Toți suntem ai tuturor celorlalți*” (Huxley, 2003: 111) un pseudo-proverb motivațional ce mediază un conflict emoțional inerent într-o comunitate în care, de fapt, este limpede că nimeni nu aparține nimănui.

BIBLIOGRAPHY:

- Beauchamp, Gorman. 2004. "Sexual Behavior as a Form of Resistance." In *Bloom's Guides. Comprehensive Research and Study Guides*, ed. By Harold Bloom, 45–47. New York: Chelsea House Publishers.
- Bowering, Peter. 2004. "Huxley's Use of Soma." In *Bloom's Guides. Comprehensive Research and Study Guides*, ed. By Harold Bloom, 70–72. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Brander, Lawrence. 2004. "The Mass Community." In *Bloom's Guides. Comprehensive Research and Study Guides*, ed. By Harold Bloom, 75–79. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Crick, Bernard. 2004. "The Novel as Satire." In *Bloom's Guides. Comprehensive Research and Study Guides*, ed. By Harold Bloom, 75–82. New York: Chelsea House Publishers.
- Huxley, Aldous. 2003. *Minunata lume nouă*. București: Polirom.
- Huxley, Aldous. 2003. *Reîntoarcere înminunata lume nouă*. București: Polirom.
- May, Simon. 2014. *Istoria iubirii*. București: Nemira.
- Orwell, George. 2002. *O mie nouă sute optzeci și patru*. București: Polirom.
- Spender, Stephen. 2004. "Morality in the Novel." In *Bloom's Guides. Comprehensive Research and Study Guides*, ed. By Harold Bloom, 43–44. New York: Chelsea House Publishers.
- Zwerdling, Alex. 2004. "The Isolation of the Individual." In *Bloom's Guides. Comprehensive Research and Study Guides*, ed. By Harold Bloom, 67–75. New York: Chelsea House Publishers.

HORIA GÂRBEA'S THEATRE AND THE INTERCULTURAL DIALOGUE

Elena Iancu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Horia Gârbea (b. August, 10, 1962, Bucharest) is an active personality in what the diversity of the creative act is concerned, as his dramatic works stand out through a heterogeneous and original game upon models and artistic formulae. Plays such as: Doamna Bovary sînt ceilalți [Madame Bovary Are the Others]; Mephisto (1993); Cine l-a ucis pe Marx [Who Killed Marx]; Pescărușul din livada de vișini [The Seagull in the Cherry Orchard] (1998), Decembrie, în direct [December, Live] (1999); Hotel Cervantes (2004) etc. reveal both the dialogue with "the world's great texts" and a polyvalence of styles and literary formulae. His continuity in the world of theatre and his manifest vision (in)voluntarily carry identity imprints specific to the Romanian space during the 1990-2000 decade.

The cultural interferences are "broken pieces" of worlds meant to reveal both individual and collective imaginaries. The plays introduce characters as portraits which suggest the specificities, particularities and pluralities of life through the dramatic art.

Keywords: theatre, cultural interferences, broken pieces of worlds, identity, existence

În ciuda „formației tehnice”, fiind doctor în Inginerie, activitatea creatoare a lui Horia Gârbea (Gîrbea Horia-Răzvan; n. 10 august, 1962, București), pentru care a obținut numeroase premii¹, include: scenarii de film și TV, publicistică, critică literară, eseuri, traduceri, poezie, proză, dar și dramaturgie. Implicat în viața culturală românească, este membru al unor instituții importante precum: Uniunea Scriitorilor din România, Institutul Cultural Român, Uniunea Teatrală din România (UNITER) ș.a. În calitate de om de presă, după debutul din 1982 în revista *Amfiteatru*, colaborează la numeroase publicații, printre care la: *Luceafărul de dimineață* (fiind, de altfel, și secretar general de redacție), *Scena*, *Caiete critice*, *România literară*, *Convorbiri literare*, *Ziua Literară*, *Cuvântul*, *Ramuri*, *ART-Panorama*, *Contemporanul*, *Monitorul de Iași*, *Ziarul financiar* etc.

Ca dramaturg „optzecist întârziat”, alături de Vlad Zografi², adesea încadrat și în categoria nouăzeciștilor, Horia Gârbea realizează o operă complexă ce însumează titluri sugestive pentru varietatea temelor, a motivelor și a strategiilor la care apelează în scriitură. Creații remarcate de critică, cu trimiteri, precum: *Doamna Bovary sînt ceilalți*; *Mephisto* (1993); *Pescărușul din livada de vișini*; *Cine l-a ucis pe Marx*³ (1998); *Decembrie, în direct* (1999)⁴; *Hotel Cervantes* (2004); *Leonida XXI* (în vol. *Divorț în direct*, 2006) ș.a. demonstrează vădite interferențe culturale ce ajung să poarte (in)voluntar amprente identitare specifice spațiului românesc. Similitudinile textuale, inclusiv prin reluări caracteriale, prin măști recognoscibile, sunt menite să înfăptuiască „alte piese”. Evidențiind dialogul cu „mari

¹V. Cristina Modreanu, *Portret de tînăr dramaturg*, în *Teatrul azi*, Nr. 3-4 (2001), pp. 59-61 și pagina online a autorului: <http://horiagarbea.blogspot.ro> (accesată: 1.05.2015).

²V. NicolaeManolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, București, 2008, p. 1416.

³ V. Ana-Maria Tupan, *Un cehovian de școală nouă*, în *Viața românească*, An. 98, Nr. 6-7 (iun.-iul. 2003), pp. 226-229.

⁴ V. Georgeta Drăghici, *Virtuțile limbajului*, în *Vatra*, An. 28, Nr. 10-11 (oct.-nov. 2000), pp. 167-168.

texte ale lumii”, despre teatrul autorului „reformator”⁵, Nicolae Manolescu punctează ducerea mai departe a manierelor „unor Ionesco, Arrabal, Sorescu sau Vișniec într-un intertextualism *à outrance*, nepracticat de nimeni la o asemenea scară”. Mircea Ghițulescu afirma că: „Horia Gârbea scrie ceva foarte ingenios, care ține deopotrivă de dramaturgie și de literatură comparată”⁶. Cât despre elementele recurente, acestea nu fac altceva decât să arate „organicitatea” viziunii sale dramaturgice⁷. Jocul insolit cu „modelele” conduce către determinantul „variat”, atribuit creației teatrale a autorului de Ileana Berlogea⁸.

Despre propria creație, dramaturgul precizează: „Știu doar că îmi doresc ca atunci când lumea cere imprevizibilul (fără să știe ce așteaptă, căci dacă ar ști, cum s-ar mai chema el imprevizibil?) eu să-i ofer cea mai enormă, neprevăzută mai ales ea, banalitate. Și viceversa...”⁹, punând de asemenea dificultățile presupuse de reprezentațiile scenice. Cât despre elemente de receptare (prin implicare) a fenomenului teatral de după 1990⁹, acesta semnalează, „cu durere mult amplificată de inutilitatea propriilor mele strădanii”, un spațiu cultural încă în căutare de sine, pentru a putea combate secvențe „plagă” ca „țară tristă” și „goală de umor”¹⁰.

Astfel, ca o împletire între „Madame Bovary, c’est moi”, „Je est un autre” și „L’Enfer, c’est les autres”, titlul *Doamna Bovary sînt ceilalți* anticipă „țesăturile” dezvoltate la nivelul piesei (1996, Teatrul Levant, București). Indicația din incipit, „*La Bovary acasă, oricînd*”, vizează o temporalitate deschisă, subliniind însă și caracterul „roditor” al strategiei și al tematicii puse la lucru. Pe podelele casei se transpune o adevărată mixtură de texte, netratându-se doar de un teatru în teatru, ci și de un metateatru. În acest sens, Horia Gârbea vizând problematica personajelor, face observația: „Cele rezistente au o vitalitate și un timp de folosință care depășește cu mult durata uzului lor într-o piesă ori într-un roman”¹¹. De asemenea, creațiile „de acum încearcă, de bine de rău, să rezolve această problemă dificilă - a supraviețuirii marilor personaje, a marilor acțiuni și a marilor replici chiar. (...) Nu ne putem permite luxul de a abandona personajele și replicile strălucite cu care civilizația ne-a dăruit”¹². În schimb, de-a lungul operei, timpul se distinge și printr-un caracter fluctuant, „de trecere”, demonstrat de comportamentul personajelor („*Regele și Regina se ridică, pun în cui*”).

⁵Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Ed. Academiei Române, București, 2007, p. 736.

⁶Ibidem, p. 737.

⁷Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, București, 2008, p. 1416.

⁸Ileana Berlogea, *Teatrul românesc în secolul XX*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 123.

⁹V. *Literatura română după comunism (3). Anchetă* (Răspund: Marian Victor Buciu, Virgil Diaconu, Marina Cap-Bun, Gellu Dorian, Horia Gârbea, Ioan Lăcustă, Constantin Trandafir), *Viața Românească*, An. 99, Nr. 8-9 (aug.-sep. 2004), pp. 115-135.

¹⁰Horia Gârbea, *Trei manifeste*, pp.: 6, 3-4. (Obs.: Citatele sunt preluate din varianta în format electronic a textului teoretic, trimis cu bunăvoință de către dramaturg, în urma corespondenței purtate, 6.05.2015).

¹¹Horia Gârbea, *Personaje second-hand și de folosință unică*, comunicare susținută în cadrul Colocviului *Mărirea și decăderea personajului în ficțiunea literară*, *Eveniment: Zile și nopți de literatură*, în *România literară*, Nr. 22-23, 2010, disponibilă online: http://www.romlit.ro/eveniment_festivalul_zile_si_nopti_de_literatura (accesată: 1.05.2015).

¹²Horia Gârbea, *Doamna Bovary sînt ceilalți*, 1993, p. 2. Obs.: Citatele din *Doamna Bovary sînt ceilalți* (incluzând prefața *Un spectator de școală nouă – fals tratat* –) și din *Pescărușul din livada de vișini* sunt preluate din variantele în format electronic ale textelor, trimise de către dramaturg, în urma corespondenței purtate, 6.05.2015. Pentru referințe ale volumelor, a se vedea bibliografia.

mantiile și coroanele, sînt acum Charles și Emma, care se comportă ca un cuplu burghez din secolul XIX la întoarcerea de la teatru.”), de decor („Același salon din primele trei părți, numai că mobila și decorațiunile sînt de sfîrșit de secol XX”), darși de aducerea lor în „actualitatea textului dramatic”, despre care discută, adesea, contradictoriu, chiar și după „resuscitarea” domnului Bovary cu inima „roasă”:

„CHARLES: (...) Piesa asta a fost o mare aiureală. (...) dracii ăia care tot apăreau și toate uciderile alea... Mai-mai să mă tem să-mi beau ceaiul.

EMMA: Chiar așa? Te lași influențat? (*Rîd amîndoi.*)

CHARLES: Știi ce nu mi-a plăcut? Titlul! (...)

CHARLES: Stai să văd exact în program. (*Răsfoiește.*) Aha! (*Sacadat.*) Doamna Bovary sînt ceilalți!

EMMA: Ceilalți?

CHARLES (*ridică din umeri*): Uite-așa! Ceilalți!”¹³.

Comentarea textelor nu este surprinzătoare în contextul în care modelele sunt „parodiate”. Trăirea „ficțiunii cărților” este ironizată de Emma însăși, devenită subit „superficială”. Charles cade de această dată pradă învățăturilor, moralelor extrase din teatru, ca într-o răzbunare, dar și ca într-o „răsturnare” a ceea ce însemna personajul feminin:

„EMMA: Crezi tot ce scrie?

EMMA: Adică mergi la teatru să înveți? Ce?

CHARLES: Morala... s-o desprinzi din replici.

EMMA: Ce prostie! Din piese nu e nimic de învățat (...) Cel mult cum să te răzbuni!”¹⁴.

Prefața manifest semnalează „propoziția cheie a demonstrației” dramaturgului¹⁵: „(...) ce este o piesă de teatru? Este parodia unor existențe care sînt parodia altor piese care... Un text pentru teatru este, pentru că operează cu personaje, o parodie de ordinul *n* a existenței celui dintîi troglodit”¹⁶. Uciderile shakespeariene și pactul cu „Luci” se succed frenetic în cadrul celor patru secvențe „descompuse” ale piesei, populate, de altfel, de curteni, dansatori, păpuși, marionete grotești, îngeri sluiți și decăzuți etc. Asistarea la spectacole cu omoruri, în ciuda neagreării tragediilor de către doamna Bovary, care le va pune însă ulterior în practică, conduc la categorisirea: „EMMA: (...) Instincte sadice!”, „piese proaste” și „balete răsuflăte”¹⁷, căci, după această manifestare, va replica: „Asta-i piesă? În piesele serioase mor toți”¹⁸. Dracul-Balerin devine chiar într-un alt text, apărut în același an¹⁹, „creatu(ra)” central(ă). Caracterul interșanjabil indicat la nivelul persoanelor (Emma e aceeași cu Regina; Charles, același cu Regele; Mefisto, același cu Ion, Prințul, Toreadorul, Hoțul și Bărbatul) îi transformă succesiv în Hamleți și în individualități aflate în căutarea de împlinire deplină, de „fericire”, pentru afirmarea și pentru (re)cunoașterea propriului eu. „Spițerul vrednic”, Erosul, nu mai devine un element nucleu al „dreptății umane”, ci unul al „dreptății personale”. Lirismul se îmbină cu dramaticul: „PRINTUL-PĂPUȘĂ(...): Luați seama că flaconul pomenit / cu cap de mort și oase-i zugrăvit. / Și eu iubesc, așa că prin urmare / am din amor puteri de

¹³ Horia Gârbea, *Doamna Bovary sînt ceilalți*, 1993, pp.: 7, 21, 26.

¹⁴ Ibidem, p. 7.

¹⁵ V. Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Ed. Academiei Române, București, 2007, p. 735.

¹⁶ Horia Gârbea, *Doamna Bovary sînt ceilalți*, 1993, pp.: 2, 7.

¹⁷ Ibidem, pp.: 10, 19.

¹⁸ Ibidem, p. 12.

¹⁹ V. Horia Gârbea, *Mephisto*, Ed. Phoenix, 1993 („dramatizare liberă după Klaus Mann”).

răzbunare: (*Le trage celor doi câte una în cap, ei cad.*)²⁰.

Pușcăriașul nebun Ion, ce și-a omorât iubita, mama și unchiul după visarea „Taichii”, are parte de un final stabilit de *Doamna Bovary* care ajunge să arunce vina asupra soțului, pentru reglarea tuturor „uciderilor succesive” resimțite, dar considerate de acesta ca salvare (între Caragiale și E. Ionescu):

„EMMA: Dar nu pe el, ci pe mine m-ai asasinat. Acum plătește! (...) Adevărul e că ești o secătură plicticoasă și te condamn la o viață agitată. O să te temi! (...)

CHARLES: Emma, te mai rog o dată... Te iubesc... Tu ai fost idealul meu.

EMMA: Dacă mai spui o dată cuvîntul ăsta sau orice altă vorbă răsuflată, chem poliția.

CHARLES: Tu ești, de fapt, criminala. De ce-ai tăcea?

EMMA: Ca să te chinuiesc cît mai mult timp. De aia. (...)

CHARLES: Tîmpită blestemată.

EMMA: În sfîrșit, o vorbă de duh. Te-am învățat cît în șapte piese, astă seară²¹.

Ieșirea din monotona existență marcată de ritualica scenă a ceaiului, totodată specifică peisajului, se realizează, prin reluări sugestive, ca în textul lui Flaubert, prin intrarea „altor” personaje. Disprețuirea vieții duse conduce la amenințări / avertizări din partea doamei Bovary către Charles pe bază de arsenic / de cianură, demonstrând însă, încă o dată, indisolubilitatea cuplului „sub blestem”. De această dată nu se va trata de o sinucidere, ci de un (posibil) omor, în lipsa unei cerți „iraționale” presărate cu „argumente absurde”: „EMMA: Tîmpit ce ești! Bei ceai în fiecare seară. Știi bine că aș putea să pun în el otrava aceea tare și bei... (...) Nu pot să aud și eu o dată de la tine: «pentru că de aia!» sau «uite-așa, na! ca să te miri tu. (...) Excesul de rațiune te face tembel!»²².

Scena ce surprinde apariția Toreadorului plasează, din perspectiva acestuia, corrida deasupra teatrului nu numai din cauza / datorită emoției, ci mai ales, deoarece:

„TOREADORUL: (...) la corridă piesa se joacă mereu altfel. Taurul poate fi furios ori apatic, toreadorul poate fi vesel sau deprimat. Se poate să-l ucidă el pe taur, dar asta nu-i sigur! Se poate întîmpla și pe dos. Altfel n-ar mai veni nimeni la corridă. Chiar mă mir: dacă la corridă s-ar ști de la început cum se termină, cine ar mai da banii? Și totuși, oamenii se duc la teatru chiar cînd au citit piesa. (...) EMMA: Cred că dînsul are dreptate. (*Ironică.*) E ca la teatru: pe împunse. (...) Numai că la tauri nu știi dinainte care pe care²³.

Imaginându-și a fi în arenă, Emma îl înjunghie „pătimaș” pe Charles, văzând în el „principiul masculin” subjugator, opresor, punând crima „pașnicului burghez” pe seama musafirului cu care intenționa plecarea „în lume” (de altfel, eșuată ca în textul de bază, în ciuda cufărului constant pregătit). Într-o reverie „drăcească” pe fundal sonor de fanfară, se enunță și se tratează problematica identității, încă o dată, nu numai a personajelor, ci și a instanțelor extradiegetice, a lumii „literaturii” în diversitate:

„EMMA: Ce credeți voi?! Că doamna Bovary sînt eu?! Voi sînteți doamna Bovary, nemernicilor! Osîndiților! (...) Vino-ncoace! (*Îl ia în brațe pe Drac*) Tu ești doamna Bovary, drăguțule, cam tuciuriu, dar nostim! Ah, singurul spițer pe lume e amorul! El te face să ronțai ca pe o acadea capul iubitului. (*Smulge capul Prințului și-l aruncă jos.*) (...) Ce credeți voi, spînzuraților?! Că eu sînt eu? Voi sînteți doamna Bovary, singureilor! (...) (*Trage de coadă marioneta Dracului.*) Hai la mine, măgărușule! Uite ce codîrlău! Dum-ne-zeu a mu-rit! Și te propun pentru postul lui! Asta am citit-o undeva. Unde? E bine să citești, atîrnaților, dar e mai

²⁰ Horia Gârbea, *Doamna Bovary sînt ceilalți*, 1993, p. 12.

²¹ Ibidem, p. 11.

²² Ibidem, pp.: 7, 13.

²³ Ibidem, p. 13.

bine să-ți vezi de treabă! (...)Să vină îngerașul! Să mă încoroneze! (*Din tavan coboară îngerașul hidos; o încoronează.*) Așa! Și tu ești madam Bovăroaica, sforarule!”²⁴.

O altă scenă, un alt act o înfățișează pe Doamna Bovary binevoitoare, încercând „a nu ieși din cuvântul șoșului”, fapt care, aparent paradoxal, îl enervează. Mefisto, ca reprezentant al universului malefic, pe care textual îl asociază dialogului din Faust, „dezvește spiritul” și duce la vânzarea, la oferirea acestuia demonicului:

„MEFISTO: De câte ori ai visat că-1 ucizi?

EMMA: Aproape în fiecare noapte”²⁵.

„Aneantizarea consecutivă” a lui Charles, căci neînsuflețitul prinde mereu viață, face trimitere, la un moment dat, la moartea lui Socrate, sugerând atât ideea tributului, cât și pe cea a eliberării Emmei, care de altfel nu suferă de vreo apăsare, de vreo „culpă metafizică”, în cazul episodului cu Hoțul. Aparițiile masculine sunt aproape obiectuale și la îndemâna deciziilor doamnei Bovary, însă doar până la recunoașterea identității lui Mefisto:

„EMMA: Atunci e bine. Când pornim?

MEFISTO: Când o cînta cocoșul. E vreun cocoș prin vecini?”²⁶.

Pactizarea cu acesta întărește androgenitatea personajului feminin ca exponențial, căci privirea măștilor în oglindă determină descătușare, prin întruchiparea propriilor fantasme în ceilalți. E un tip aparte de dedublare:

„EMMA: Deci, tu ești tot doamna Bovary?

MEFISTO: Evident.

EMMA: Atunci nu mi-e rușine de nimic.

MEFISTO: De ce să-ți fie?

EMMA: Păi, c-am ucis, c-am furat... că te-am chemat”²⁷.

Didascaliile sunt reduse sau lipsesc, autorul „frânând” zădărnicia acestora, întrucât: „(...) sînt inutile” rezultând „din replică. Prin lexic și sintaxă dialogul e plat. Spectatorii cască (...) Amestecul dramaturgului în această lucrătură este inadmisibilă. Ceea ce autorul are de făcut, și doară nu-i puțin lucru, este să aleagă personaje, scheme, tipuri de limbaj, iar apoi să le lase să lucreze singure. E foarte greu de rezistat și chiar autorul acestor rînduri își mai bagă nasul în propria piesă realizînd doar stricăciuni. Strădania sa ar trebui să fie nu să țină coamele plugului, ci să îndrăznească să umble pe unde îl trag boii. Iată metafora perfectă, a piesei autoreglate: «Bravo mă! prostovane!»”²⁸.

Pescărușul din livada de vișini (1998, Teatrul Al. Davila, Pitești), vizînd prin titlu intersecția textului cu Cehov și preferința pentru metaforele „obsedante” înglobate, se situează pe o linie de construcție similară cu cea a *Doamnei Bovary sînt ceilalți*, prin plasarea pe aceeași scenă a unor personaje precum: unchiul Vania, Nora, Zoe, Prefectul, Groparul (un cetățean turmentat) etc. Broderia textuală, prin întrepătrunderea trimiterilor, de la Cehov la Ibsen, la Caragiale, la Becktt, este purtătoarea unui mesaj puternic: așteptarea ca împlinire, ca sens al existenței²⁹. Dacă în *Deșertul tătarilor* al lui Dino Buzzati zonă era aridă, de această dată spațiul devine bîntuit treptat „de venirea, de creșterea apei”. Nu este însă o posibilă apă salvatoare, ca în imaginarul dezvoltat de Fănuș Neagu în *Dincolo de nisipuri*, dar nici una

²⁴ Ibidem, p. 15.

²⁵ Ibidem, p. 20.

²⁶ Idem.

²⁷ Ibidem, p. 25.

²⁸ Ibidem, pp.: 3-4.

²⁹ V. Doinița Milea, *Metamorfozele dramaturgiei românești. Note de curs și Strategiiile textului fantastic: la romantici*, disponibile la Biblioteca Universității „Dunărea de Jos”, Galați.

thanatică, pentru că „trăirea” nu devine sterilă: „VANIA: (...) Cert este că noi aici rămânem deasupra. (...) Că este un dar pentru cel care a știut să aștepte. Vezi? (...) Azi când sînt iarăși dispus să aștept...”³⁰. Visul unchiului de a deține livada se vișini se împlinește, dar „se scunfundă” (însă doar aparent) odată cu „îndeplinirea” celui al Norei de a vedea marea, în târgul pierdut. Pescărușul de pe gard îi spulberă celei din urmă „imaculată” imagine despre pasărea marină cu care se identifica: „NORA: Nu. Să fie pescăruș! Pasărea asta ca o rață grasă? E o rață sau altceva... (...) Nimic nu se întîmplă cum voiam...”³¹.

Finalul nu punctează o ratare, ci existențe, destine „teatrale, livești”:

„NORA: Ce vom citi?

VANIA: Vechile cărți. Sînt mult mai interesante. A treia lectură te va plictisi. Dar la a treizecea vei avea în față o carte nouă, despre care nu știi nimic. (...)

NIKOLAI: (...) Parcă m-ar privi cineva... parcă aș fi actor într-o piesă. (...)

NORA: Și dacă sîntem cu adevărat într-o piesă?

VANIA: Atunci se va termina curînd. Noi vom rămîne pe insula noastră iar publicul o să ne uite.

NORA (*în glumă*): Nu zău? Merităm noi un asemenea sfîrșit?

NIKOLAI (*tot în glumă*) Merităm un sfîrșit de melodramă?

VANIA: Nu cred că e vorba de merit... Dar nu se termină niciodată”³².

De-a lungul piesei, intensitatea trăirilor este gradual creată, „idealul” înrădăcinat primînd: iubirea unchiului față de tînăra adoptată secundă obsesia obținerii „locului cu pomi”, la fel cum se întîmplă și în cazul Norei de a și-l urmări pe al său prin Nikolai, căpitan în marina militară:

„NORA: Ce fel de curtezan ești? Ai promis!

VANIA: Atunci... Dar întîi îmi voi cumpăra livada”³³.

„Filozoafa de mahala” Zoe tinde în van, prin limbaj, spre aparența de erudiție, comicul în maniera lui Caragiale fiind savuros („amploiat”, „mașer”, „țato” etc.). Ca o femeie „neajutorată” a trebuit să-și elimine soțul dintîi pentru a se putea căsători cu Prefectul. Acesta, la rîndul lui, măsluitor de alegeri, este destituit printr-o depeșă ce semnală o stare „de alertă”, ajungînd astfel să fie înlocuit de un nou venit:

„ PREFECTUL: Adică e așa... o manoperă, mă-nțelegi. O manoperă grosolană ca să îi intimideze pe nehotărîți. Vin alegerile și , de... (...) Nici gazetele nu anunță... Eu înțeleg să fie stare de asediu, dar să știm și noi. (...) Cestiunea și articolul. Încadrăm și basta: *Nil medium est*, zice latinul! (...)

NIKOLAI: Bine și adînc și poate ultima oară! *Morituri te salutant*, domnule și iubită gazdă!

PREFECTUL: Pardon?!

NIKOLAI: Parcă știai latinește. (...) Cel ce va muri te salută, amice. (...)

PREFECTUL: Voi parcă nu aveți sînge în voi, Nikolai Vasilievici. Voi sînteți ca ăla, cum îi zice, ca Lancelot din... din mă-sa... din Lac, așa. Din lac în puț!”³⁴. Făcînd referire la limbaj, Mircea Ghițulescu evidențiază utilizarea de „cuvinte nefolosite care zac undeva într-o pivniță a limbii române, de unde Gârbea le încarcă într-o roabă și le scoate la lumină”³⁵.

³⁰ Horia Gârbea, *Pescărușul din livada de vișini*, 1998, p. 27.

³¹ Ibidem, pp. 23-24.

³² Ibidem, pp. 27-28.

³³ Ibidem, p. 4.

³⁴ Ibidem, pp.: 9, 10, 15, 17.

³⁵ Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Ed. Academiei Române, București, 2007, p. 738.

Prin intermediul elementelor de referință cu care jonglează, „frânturile” de lumi dezvăluind spații imaginare în diversitate, textele dramatice ale lui Horia Gârbea contribuie la conturarea unui parcurs teatral deschis „modelelor” și, totodată, „descătușat”, precum și la „închegarea” unei identități culturale specifice unei generații de creatori. Într-o adevărată polivalență de formulă dramatică, piesele sale mizează pe dialogul, prin forța actului creator autentic, dintre universul cultural al dramaturgului și așteptările unui public deschis teatrului lumii.

Acknowledgements

The work of Iancu Elena was supported by Project SOP HRD - PERFORM /159/1.5/S/138963.

BIBLIOGRAPHY:

I. Corpus

Gârbea, Horia, *Doamna Bovary sînt ceilalți*, Ed. Phoenix, București, 1993.

Gârbea, Horia, *Pescărușul din livada de vișini*, Ed. Phoenix, București, 1998.

Gârbea, Horia, *Trei Manifeste* (corespondență).

II. Antologii, studii și istorii literare

Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc în secolul XX*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000.

Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, București, Ed. Academiei Române, 2007.

Milea, Doinița, *Metamorfozele dramaturgiei românești și Strategiile textului fantastic: la romantici. Note de curs*, 2009, disponibile la Biblioteca Universității „Dunărea de Jos”, Galați.

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, București, 2008.

III. Articole

* *Literatura română după comunism (3). Anchetă* (Răspund: Marian Victor Buciu, Virgil Diaconu, Marina Cap-Bun, Gellu Dorian, Horia Gârbea, Ioan Lăcustă, Constantin Trandafir), *Viața Românească*, An 99, Nr. 8-9, aug.-sep. 2004.

Drăghici, Georgeta, *Virtuțile limbajului*, în *Vatra*, An 28, Nr. 10-11, oct.-nov. 2000.

Gârbea, Horia, *Personaje second-hand și de folosință unică*, comunicare susținută în cadrul Colocviului *Mărirea și decăderea personajului în ficțiunea literară*, *Eveniment: Zile și nopți de literatură*, în *România literară*, Nr. 22-23, 2010, disponibilă online: http://www.romlit.ro/eveniment/festivalul_zile_si_nopti_de_literatura.

Modreanu, Cristina, *Portret de tînăr dramaturg*, în *Teatrul azi*, Nr. 3-4, 2001.

Tupan, Ana-Maria, *Un cehovian de școală nouă*, în *Viața românească*, An. 98, Nr. 6-7, iun.-iul. 2003.

IV. Sitografie

<http://horiagarbea.blogspot.ro>.

<http://www.revistaluceafarul.ro>.

<http://www.romlit.ro>.

<http://www.teatrul-azi.ro>.

<http://yorick.ro>.

MULTICULTURAL CANADA IN GABRIELLE ROY'S FICTION

Veronica Ilaș, PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Canada's ethnic and cultural diversity is reflected in its literature, multiculturalism being a privileged theme in Canadian literature. The French Canadian writer Gabrielle Roy offers new insights into the issues of diversity, integration and identity in Canadian multicultural society.

Member of the francophone minority, Gabrielle Roy took a special interest in the life of the immigrants and Canadian settlers: in her major articles, fiction or autobiographical works are found representations of both individuals and groups of multiple ethnic and religious minorities.

*Aiming to investigate Gabrielle Roy's perception on Canada multiculturalism, for the present article we will use as study corpus two of Gabrielle Roy fiction works, *La rivière sans repos*, 1970, *Un jardin au bout du monde*, 1975 and the collection *Fragiles Lumières de la Terre*, 1996.*

Keywords: Canadian literature, multiculturalism, immigration, minority, cultural conflicts

La diversité culturelle et ethnique canadienne se reflète dans sa littérature. Résultat d'une histoire tumultueuse et de la politique d'immigration, le multiculturalisme canadien constitue, en tant que réalité sociale ou idéologie politique, une ressource intarissable pour la littérature. La vie des communautés humaines qui forment le tissu multiculturel canadien, notamment les populations autochtones et les immigrés, représente un thème privilégié par les écrivains, surtout après la deuxième guerre mondiale.

Appartenant à la minorité francophone de Canada, l'écrivaine québécoise Gabrielle Roy tient au cœur les problèmes des minorités canadiennes et affirme son idéologie sur le multiculturalisme dans ses écrits autobiographiques ou de fiction. L'abolition de la langue française dans le domaine politique en 1890 et la suppression du français de l'enseignement de Manitoba entraînent des conflits, « animosité qui règne entre francophones et anglophones, non seulement à Winnipeg, mais tout autant à Saint-Boniface. »¹, des sentiments d'infériorité et d'humiliation exprimés dans la réflexion amère sur la destinée des minorités :

« Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure ? »²

La romancière prête souvent sa voix aux communautés minoritaires et, comme Steiciuc l'affirme dans son ouvrage *Pour introduire à la littérature québécoise*, « ce sera une des constantes de la création de Gabrielle Roy que de peindre en couleurs vives, à la manière d'un reporter, des aspects de la vie des plus démunis, dont elle connaissait pas mal de détails de par une expérience personnelle. »³

Gabrielle Roy consacre plusieurs de ses écrits à la thématique du multiculturalisme canadien : *La Petite Poule d'eau*, *Rue Deschambault*, *Un jardin au bout du monde*, *La rivière sans repos*, *Fragiles lumières de la Terre* ont en commun la vision idéaliste de la romancière. Source d'enrichissement personnel, le multiculturalisme canadien est aussi la chance « d'instaurer une société plus juste, plus égalitaire et surtout plus fraternelle, où les clivages de

¹ Saint-Pierre, Annette *Au pays de Gabrielle Roy*, Les Editions de Plaine, Saint-Boniface, 2005, p. 16

² Gabrielle Roy, *La Détresse et l'enchantement*, Les Editions du Boréal, Montréal, 1988 (p. 11)

³ Elena Brândușa Steiciuc, *Pour introduire à la littérature québécoise*, Ed. Universității Suceava, 2003, p. 37

toutes sortes, économiques, culturels et nationaux, le céderaient à une harmonie universelle fondée sur le partage de la richesse collective et le respect des différences » (François Ricard, 1996 : 231)

Dans cette étude, nous allons passer en revue les différentes facettes du multiculturalisme canadien telles qu'elles ont été exprimées dans la nouvelle *Où iras-tu Sam Lee Wong ?* publiée dans la collection *Un jardin au bout du monde*, le roman *La rivière sans repos* et les reportages sur les peuples du Canada du recueil *Fragiles lumières de la Terre*.

La rivière sans repos

Dans la communauté des Inuit de l'Ungava, où se sont implantés depuis peu les premiers Blancs, l'histoire d'Elsa s'avère être la triste réalité de la rencontre de deux cultures, celles des soldats américains, symboles de la civilisation et du progrès et celle des esquimaux :

« Pourtant, un an ou deux ayant passé depuis l'arrivée d'un détachement de l'Armée américaine dans ce poste perdu de Fort-Chimo, il naquit, au village esquimau, un assez bon nombre de sang-mêlé » (Roy, 1995 : 94)

Après avoir été violée par un soldat américain, Elsa donne naissance à un bébé blanc qui va bouleverser sa vie et celle de la petite communauté esquimaude. Dans ce contact brutal entre les deux cultures, Elsa est forcée de remettre en question son identité et les valeurs de la civilisation esquimaude. Elsa entre en conflit non seulement avec sa mère, mais aussi avec son fils Jimmy qui la traite en étrangère et finit par la quitter pour retrouver les blancs. Pour élever son enfant, Elsa s'efforce d'abord de suivre le progrès des Blancs. On assiste à un phénomène d'acculturation, car d'abord Elsa refuse la « saleté » de la vie des siens et suit à la lettre le mode de vie des Blancs en se lançant dans la surconsommation :

« Elsa pour l'habiller, comme en toutes choses maintenant, ne suivait plus que les conseils des Blancs, et sur ce point mademoiselle Bourgoin avait été catégorique : les filles en rose, les garçons en bleu. » (Roy, 1995 : 110)

Même si Elsa tente retrouver le mode sain de vie de ces ancêtres les Inuit avec l'aide de son oncle Ian, elle est forcée de se soumettre aux nouvelles lois de la communauté transculturée. En réintégrant la civilisation des Blancs, Elsa échoue et son fils, en grandissant, la quitte, attiré par le mirage de la civilisation de son père.

La fascination pour la civilisation des américains, le mirage blanc représenté par le cinéma et les vitrines du magasin de la Baie d'Hudson, est encore prouvé par l'attitude adulatrice des esquimaux envers le petit métis. L'in vraisemblable rituel du bain de Jimmy est à la fois comique et triste, car toutes les mères jalourent Elsa pour la beauté du bébé blanc.

Souffrant elle-même d'un sentiment profond d'infériorité à l'égard du luxe de madame Beaulieu, Elsa se transforme jusqu'à devenir méconnaissable aux siens :

« A s'entendre dire de pareilles choses tôt le matin, quand elle aurait donné tout au monde pour s'entortiller dans sa couverture et dormir encore un coup, Winnie en venait à se demander si c'était bien toujours à sa fille qu'elle avait affaire. Or justement il arrivait à Elsa, en examinant sans bonté la pauvre Winnie tout édentée, peu soigneuse de sa personne, de se dire que ce ne pouvait être là sa mère. » (Roy, 1995 : 122)

La romancière met dans la bouche d'une esquimaude moribonde du vieux Fort-Chimo une définition du multiculturalisme canadien :

« Si on envoie les soldats loin de chez eux, forcément ils s'ennuieront et feront des enfants à laisser derrière eux. Grâce à la guerre et au mélange du sang, se formera peut-être donc à la fin la race humaine. Nous avions un pasteur autrefois, (...) qui ne parlait que de ça : une seule famille, toutes les nations réunies » (Roy, 1995 : 174)

Le roman *La rivière sans repos* fait réfléchir sur le sort des populations autochtones du Canada, sur les rapports qui peuvent exister entre deux cultures différentes. Ayant comme toile de fond le conflit dans le Grand Nord entre 1945 et 1968, un drame culturel se joue : celui de la confrontation entre les valeurs traditionnelles d'une civilisation millénaire – les esquimaudes – et celles qu'apportent avec eux le progrès scientifique et technologique, le « mirage blanc ».

Où iras-tu Sam Lee Wong ?

Les problèmes récurrents des immigrants de Canada comme l'isolation, la solitude et le déracinement se retrouvent dans la nouvelle à forte tendance réaliste *Où iras-tu Sam Lee Wong ?* du recueil *Un jardin au bout du monde*. Dans l'histoire simple d'un chinois effacé et presque sans identité qui tente sa chance au Canada il faut lire une autre histoire, intérieure, qui surgit dans la conscience du personnage suite au choc culturel vécu. Immigrant dans les plaines de Saskatchewan, Sam Lee Wong ouvre un petit restaurant où il vivra dans la solitude pendant vingt-cinq ans.

Le personnage Sam Lee Wong, le chinois restaurateur du village de Saskatchewan, vit la réalité de l'immigration canadienne : la solitude, l'angoisse et le déchirement intérieur jusqu'à ne plus s'identifier qu'à « une face jaune au sein d'une infinité de faces jaunes ; parfois une face seulement portée sur la mer des foules, des bruits et de la faim ; et aussi, il est vrai, au milieu du flot humain, une petite voix à peine distincte qui osait dire de lui-même : moi » (Roy, 2012 : 51)

En ce qui concerne la politique des migrations, à l'époque elle n'était pas très favorable au peuple chinois : Assistés par la Société d'Aide aux Fils d'Orient, ils étaient d'avance destinés au métier de restaurateur ou blanchisseur. Leur insertion sociale était d'autant plus difficile que le pays n'admettait encore pas l'entrée des femmes ou des enfants chinois :

« Il existait alors au Canada une bien cruelle loi régissant l'entrée au pays d'immigrants chinois. Des hommes, quelques milliers par année, y étaient admis, mais ni femmes ni enfants. Plus tard la loi devait s'humaniser. Dans ces villages de l'Ouest perdus d'ennui et de songes tristes, dans les mêmes petits restaurants à odeur de graisse, dès lors on verrait, aux côtés d'un Sam Lee Wong, une petite femme un peu boulotte le soutenant de son mieux ; et si tout ce monde serait encore à part du village, du moins il serait ensemble. » (Roy, 2012 : 70)

La langue joue son rôle dans l'isolement du restaurateur chinois. Dans la communauté des immigrants du village Horizon, la langue de communication est l'anglais, ce qui empêche la communication de Sam Lee Wong avec les villageois. Son client fidèle et seul ami, Smouillya, qui vient des Pyrénées françaises, parle lui aussi un anglais incompréhensible mais « à force de n'être compris de personne, en était venu à comprendre jusqu'aux chats errants. » (Roy, 2012 : 67)

Gabrielle Roy insiste sur la vie intérieure de Sam Lee Wong pour peindre la crise identitaire et le choc culturel des immigrants canadiens qui va jusqu'à la perte de l'identité :

« les collines (...) parvenaient à lui conserver une sorte d'identité et le sentiment que, projeté au Canada, il était encore un peu Sam Lee Wong » (Roy, 2012 : 54)

« Sous un feutre noir à larges bords, dans une gabardine claire, le cou frêle serré par une cravate fleurie, Sam Lee Wong moins que jamais semblait s'appartenir. » (Roy, 2012 : 55)

Dans *Où iras-tu Sam Lee Wong ?* l'attitude de la communauté canadienne majoritaire envers les problèmes d'adaptation culturelle des immigrants est traduite par la gêne : « les villageois (...) reculèrent à leur tour, dans la gêne, peut-être pour avoir surpris une image trop franche de la solitude » (p. 60)

Fragiles lumières de la terre

Rédigés pendant la guerre pour le *Bulletin des agriculteurs*, les reportages de la collection *Fragiles lumières de la terre* offrent à l'écrivaine la première chance d'y exprimer sa vision du monde, sans doute influencée par les récits de son père, Léon Roy, qui était un passionné agent de colonisation. Inspirée par l'amour de son père pour « ses colons » Gabrielle se penche sur la vie des colonies et consacre plusieurs articles aux paysans huttérites, doukhobors, mennonites, juifs, sudètes et ukrainiens (*Les Huttérites, De turbulents chercheurs de paix – les doukhobors, Les Mennonites, etc.*)

Le texte *Les Huttérites* ouvre la série des reportages *Peuples du Canada* sur un ton de conte de fées qui transpose l'admiration nostalgique de Gabrielle Roy pour les minorités religieuses du Canada :

« Le village m'enserra dans sa paix chaude et imprévue. Il ne possède ni magasin ni gare ni pompe à essence ni même de rues, encore moins d'enseignes ; il s'élève dans les champs de blé, parmi les vergers, les ruches, la couleur d'avoines et le tenace parfum du trèfle d'odeur ; il est dans la lumière et l'abondance comme un riche au milieu de ses biens. » (Roy, 1996 : 15)

La vie de la communauté d'Iberville, une colonie huttérite au bord de la rivière Assiniboine au Manitoba est présentée comme « une riche évocation biblique, une utopie d'amour qui dure depuis trois cents ans. » (Roy, 1996 : 16)

Le reportage finit par s'interroger sur le sort de cette communauté « miracle » le jour où elle sera forcée d'entrer en contact avec la culture de la communauté majoritaire canadienne considérée supérieure :

« Qu'en sera-t-il d'elle lorsque les frères huttérites tôt ou tard entreraient en contact brutal avec notre époque ? Leur isolement n'était-il pas au fond la faiblesse de ces êtres exceptionnels ? Sauront-ils seulement, quand ils prendront vraiment part à la vie canadienne, un jour ou l'autre, ne pas perdre pour autant quelque chose en eux qui répond aux plus hautes aspirations de l'homme ? » (Roy, 1996 : 32)

La série *Peuples de Canada* exprime le point de vue de l'écrivaine sur le phénomène d'assimilation culturelle qui ne se fait jamais sans pertes au moins pour l'une des cultures en contact : « Dieu veuille que, se rapprochant de nous, ce ne soit pas eux, les perdants ! » (Roy, 1996 : 33)

Conclusions

La perception que l'écrivaine québécoise Gabrielle Roy a sur le multiculturalisme canadien exprime une vision assez proche de celle de Stuart Hall dans *Identités et cultures*,

politique des cultural studies : une société où les différentes communautés vivent ensemble tout en gardant les valeurs et les traditions qui les différencient les unes des autres.⁴

Dans ses reportages et fictions, l'auteure exprime son amour pour les différentes communautés ethniques ou religieuses qui forment le Canada multiculturel. Elle donne voix aux pauvres, aux immigrants et aux minorités canadiennes en rêvant de rapprochement entre individus et peuples et d'une meilleure humanité.

BIBLIOGRAPHY :

- Roy, Gabrielle, *La rivière sans repos* (roman précédé de *Trois nouvelles esquimaudes*, Editions du Boréal, Québec, 1995
- Roy, Gabrielle, *Un jardin au bout du monde*, Editions du Boréal, Québec, 2012
- Roy, Gabrielle, *Fragiles Lumières de la Terre, Ecrits divers 1942- 1970*, Editions du Boréal, Québec, 1996
- Roy, Gabrielle, *La détresse et l'enchantement*, Editions du Boréal, Montréal, 1988
- Chapman, Rosemary, *Between Languages and Cultures, Colonial and Postcolonial Readings of Gabrielle Roy*, Bibliothèque Nationale du Québec, 2009
- Caillet, Elisabeth. Stuart Hall, Identités et Cultures : Politiques des cultural studies. In: *Culture & Musées*. N°11, 2008. pp. 103-105.
[/web/revues/home/prescript/article/pumus_17662923_2008_num_11_1_1474_t8_0103_0000_1](http://web/revues/home/prescript/article/pumus_17662923_2008_num_11_1_1474_t8_0103_0000_1), Consulté le 10 mai 2015
- Gérard, Bessette, *Trois romanciers québécois*, Editions du Jour, Montréal, 1973
- Gilbert, Paula, Ruth, *The Literary Vision of Gabrielle Roy. An analysis of her works*, Birmingham, Alabama and Lawrence, Kansas: Summa Publications, 1993
- Lemire, Maurice, (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec des origines à 1980*, Montréal, Éditions Fides, 1980.
- Ricard, François, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 1996.
- Saint-Pierre, Annette, *Au pays de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Editions des Plaines, 2005.
- Sasu, Voichita Maria, *Nouvelles lectures québécoises*, Cluj Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2014
- Steiciuc, Elena-Brândușa, *Pour introduire à la littérature québécoise*, Ed. Universității Suceava, 2003.
- Vera Regan, Isabelle Lemée, Maeve Conrick, (eds.) *Multiculturalism and Integration. Canadian and Irish Experiences*, University of Ottawa Press, 2010

⁴Cf. Stuart Hall, Identités et Cultures : Politiques des cultural studies. In: *Culture & Musées*. N°11, 2008 pp. 103-105.

IDENTITE ET INTERCULTURALITE DANS LA LITTERATURE MAGHREBINE D'EXPRESSION FRANÇAISE

Otilia-Maria Aioanei, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The intercultural dialogue and the concept of identity are fundamental to the understanding of Francophone Maghrebian literature. For many Maghrebian writers, French represented a more accessible language than the Arabic one, allowing them to use it as an instrument of expression in their written or oral communication, facilitating at the same time the access to a wide international public. Moreover the majority of the French Maghrebian writers lived in a context encompassing more than two languages, two cultures or two identities. Therefore, they were always surrounded by different other languages and cultures mingling with each other and influencing their writing style. These particularities have generated a continual debate around the specificity of the Maghrebian francophone literature. In their attempt to reveal and preserve the Maghrebian identity, the writers brought new life into standard French by inserting Berber and Arabian words and expressions or by changing the word order to resemble to Arabic syntax. This practice continued until present representing the vivid expression of a perpetual intercultural dialogue between the cultures and the languages from the Maghrebian territory. This is the reason why the present paper aims to critically investigate and understand the concepts of identity and multiculturalism as they result from the Maghrebian Francophone literature, in order to demonstrate their applicability in the present multicultural globalised society.

Keywords: *Maghrebian Francophone literature, colonisation, identity, multiculturalism, intercultural dialogue*

Les littératures francophones en général et la littérature maghrébine d'expression française en particulier, rendent visible un monde en train de se faire, un monde qui présente des crises identitaires et des convulsions reliées à un passé tumultueux. Parler de ces littératures c'est parler des productions littéraires très diversifiées qui révèlent des imaginaires multiples jusqu'à une réalité hétérogène.¹ Les textes maghrébins d'expression française sont originaux particulièrement par le fait qu'ils font vivre des langues, des identités et des réalités différentes dans une seule langue : la langue française. Cette littérature reflète en effet une appartenance plurielle à cause du fait que par le choix de la langue française l'écrivain maghrébin « sait qu'il s'adresse à un double public : celui immédiat, qui partage son univers référentiel, et un autre, plus éloigné, à qui il doit rendre sa culture intelligible ».² Par conséquent, la littérature francophone en général et celle maghrébine d'expression française en particulier sont considérées des écritures révélatrices qui apportent de nouveaux clivages dans le pensée, parce que elle a intervenu « dans l'espace littéraire français au moment où l'Europe prend conscience qu'elle n'est plus la 'mesure du monde' (Valéry) et commence à s'interroger sur son devenir ».³

La colonisation et la décolonisation ont engendré de vraies transformations culturelles connues sous la dénomination du *postcolonialisme*, un phénomène qui a créé une crise

¹ Talahite-Moodley, Anissa, 2007. *Problème identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.

² Gauvin, Lise, 2006. « L'archipel Romanesque » dans *Le Magazine littéraire* n° 451, mars 2006, p. 50.

³ Fonkoua, Romuald, citation de Talahite-Moodley, Anissa, 2007. *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p. 1.

d'identité globale, ainsi qu'une oscillation entre attirance et rejet par rapport à la culture et à l'identité de *Soi* et de l'*Autre*. La quête identitaire et l'enracinement postcolonial, soit dans la culture indigène, soit dans la culture hégémonique, se sont manifestés d'une manière diverse. Pour les écrivains comme Assia Djebar, Abdelkébir Khatabi, Tahar Benjelloun, Cheikh Hamidou Kane, Abdelwahab Meddeb, Malika Mokeddem et d'autres qui ont développé un rapport dualiste envers la culture et la langue de *Soi* et de l'*Autre* et qui ont été exilés pendant longtemps, l'enracinement s'est réalisé d'une façon complexe et ambiguë en même temps. L'ambivalence, l'hybridité, la construction d'une nation imaginaire, la dualité et l'aporie sont les signes des tensions subies par les écrivains maghrébins qui ont choisi comme instrument d'expression la langue de l'*Autre*, c'est-à-dire du colonisateur.⁴

Avant d'avancer avec ce mémoire, il nous semble nécessaire de nous concentrer d'abord sur de que les notions de l'*identité* et de l'*Autre* signifient.

Comme Lévi-Strauss le recommandait dans son essai intitulé *L'identité*, ce concept doit être utilisé avec précaution, parce que : « L'identité se réduit moins à la postuler ou à l'affirmer qu'à la refaire, la reconstruire, et [...] toute utilisation de la notion d'identité commence par une critique de cette notion »⁵. Si on consulte le Petit Robert, le terme est défini comme « le caractère de ce qui demeure identique à soi-même », mais, en réalité, le terme dépasse beaucoup toute tentative de l'encadrer en une définition.

L'identité représente une des questions fondamentales depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Selon la philosophie aristotélicienne, l'identité de quelqu'un correspondait à une réalité durable et fixée, à une certaine essence qui existait par elle-même, n'ayant pas besoin de se rapporter à l'*Autre*. À partir des théories de Descartes, Sartre, Husserl, Ricœur, Todorov et d'autres, de nouvelles conceptions se sont imposées.⁶ Même si parfois paradoxales, ces nouvelles conceptions ont distingué plusieurs types d'identité : l'identité religieuse, l'identité sociale, l'identité personnelle et collective, l'identité culturelle, littéraire etc. La contradiction apparaît lorsqu'on analyse le concept de l'identité collective qui implique d'une côté, la fusion, la similitude- l'individu devant s'encadrer dans les membres de la communauté à laquelle il appartient ; de l'autre côté, l'identité collective implique aussi la différence, l'individualité.⁷ Même si les deux dimensions ne s'excluent pas, le paradoxe conceptuel vient du fait que l'identité personnelle représente plutôt un processus d'altération constante qui est le résultat de l'évolution, de la prise de conscience. Par conséquent, le *moi* n'est jamais le même, il est changeable, il est instable, il est l'objet d'un processus perpétuel de construction et de reconstruction. Ce processus suppose qu'on se rapporte à l'*Autre* aussi, car notre propre identité est le résultat de notre rapport au monde et à l'existence, c'est un mélange entre la relation à soi et la relation à l'*Autre*, entre l'individuel et le social qui, à travers la vie, évolue d'une manière permanente:

« Si je parle de 'mon identité', ce n'est pas seulement de moi, Carole Ferret, en tant qu'individu unique dont il est question, mais aussi en tant que membre de collectifs plus vastes : celui des Français, des ethnologues, des parisiens, des femmes, etc. En un mot, non tant 'moi', que 'nous... et les autres' »⁸

⁴ Moisan, Clément, 2008. *Écritures migrantes et identités culturelles*. Québec- Éditions Nota Bene.

⁵ Lévi-Strauss, Claude 1977. *L'Identité*, Paris, PUF, 1977, p. 58.

⁶ Ferret, Stéphane, 1996. *Le bateau de Thésée. Le problème de l'identité à travers le temps*. Paris : Minuit.

⁷ Lenclud, Gérard, 2008. « Identité et identités », *L'Homme*, n°187-188, p. 447-448.

⁸ Ferret, Carole, 2011. « L'identité, une question de définition » dans *Cahiers d'Asie Centrale* n° 19-20, p. 459.

En ce qui concerne le concept de l'*Autre*, son étymologie vient du terme latin *alter* qui signifie le fait que quelque chose est étranger, distinct, différent, étant altéré. Le Petit Robert nous offre la définition suivante : « Ce qui n'est pas le sujet, ce qui n'est pas nous, moi »⁹. Par conséquent, si on tient compte de l'étymologie du terme, on observe que l'*Autre* est une chose ou une personne qui est différente de nous, qui ne nous appartient pas mais qui se définit en se rapportant à nous. En conclusion, l'*Autre* ne peut pas exister individuellement, parce qu'il devient visible seulement dans la rencontre avec un *moi*. Le moi, à son tour, doit aussi se rapporter à un *Autre*, pour définir son identité.¹⁰

C'est exactement cette confrontation que les écrivains maghrébins d'expression française illustrent à travers la littérature en exposant les conséquences de la rencontre avec l'*Autre*, en analysant les influences sur leur propre identité et sur l'identité collective de leur peuple. Né dans le contexte de la colonisation, le roman maghrébin d'expression française est, dès sa naissance, « un espace d'écriture de soi par soi face à la masse des écrits colonialistes »¹¹. C'est pour cette raison que le problème de l'identité se place au cœur de la littérature maghrébine d'expression française, surtout de celle algérienne, comme l'a bien dit Assia Djébar :

*« J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle. »*¹²

Le questionnement identitaire reste présent dans cette littérature jusqu'à nos jours, le thème de l'identité étant traité à travers la littérature maghrébine d'expression française du point de vue culturel, littéraire, historique et en même temps du point de vue humain.¹³

D'une côté, pour les écrivains maghrébins d'expression française, la France a représenté un oppresseur, étant le colonisateur qui par l'intermédiaire des guerres violentes, a eu l'intention de surclasser l'identité maghrébine. De l'autre côté, c'est le même colonisateur qui a contribué au développement de la société maghrébine en créant l'opportunité- surtout par l'intermédiaire de la langue française qui est une langue de circulation internationale, de transgresser les limites de ses frontières. Au début, cet écrivain, en tant que colonisé, a voulu dire son mal à la France, à l'*Autre* et au monde entier. C'est pour cette raison que les auteurs maghrébins qui ont choisi le français comme moyen d'expression ont vécu un conflit identitaire : ils ont utilisé la langue française pour faire connaître leur œuvre et leurs idées et en même temps pour revendiquer leur propre identité.¹⁴

La spécificité de la littérature maghrébine d'expression française est donnée par la fluctuation de l'enjeu identitaire. Les écrivains oscillent entre le désir obsessif de revendiquer leurs racines et la rhétorique de l'imaginaire. Il s'agit, en fait, d'une question de culture, parce qu'il y a des cultures qui démontrent une grande capacité d'absorber de nouveaux éléments et d'autres qui, au contraire, génèrent des résistances. Une culture représente « l'ensemble des modèles de comportement, de pensée et de sensibilité qui structurent les activités de l'homme

⁹ Le Nouveau Petit Robert de la langue française, 2010. Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris : Le Robert, 2010.

¹⁰ Todorov, Tzvetan, 1989. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Le Seuil, 1989, p. 324.

¹¹ Salah, Ameziane, 2014. *Le roman algérien: Un espace de questionnement identitaire*. [en ligne] <http://www.msh-m.fr/le-numerique/edition-en-ligne/doctorales/les-numeros/histoire-et-imaginaire-dans-la/article/le-roman-algerien-un-espace-de>

¹² Djébar, Assia, 1999. *Ces voix qui m'assiègent: -en marge de ma francophonie*. Paris: PUM, 1999, p. 29.

¹³ Moura, Jean-Marc, 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF

¹⁴ Moura, Jean-Marc, 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF

dans son triple rapport à la nature, à la société, au transcendant »¹⁵. La culture représente aussi le foyer de la conscience de soi, de la socialisation, de l'intersubjectivité, étant le terrain où se forme le processus identitaire. Est-ce qu'on peut considérer que toutes les cultures se valent ? Ou il existe, peut-être par la force des choses, une certaine hiérarchie déterminée par l'inégalité des rapports à travers l'histoire ?

La question la plus importante qui se pose dans toutes les cultures est celle de la reconnaissance. Paul Valéry parle du fait que la culture occidentale a la capacité de « digérer »¹⁶ des cultures différentes, donc toute reconnaissance suppose l'acceptation de l'*Autre* dans toutes ses dimensions, de respecter la diversité : « La diversité des cultures humaines est derrière nous, autour de nous et devant nous. La seule exigence que nous puissions faire valoir à son endroit est qu'elle se réalise sous des formes dont chacune soit une contribution à la plus grande générosité des autres »¹⁷. De l'autre côté, la tolérance de l'*Autre* engendre des conflits intérieurs profonds, car « Comment accueillir l'*Autre*, l'étranger, sans abandonner 'l'être qu'on était' ? »¹⁸ C'est pour cette raison que les notions de l'*interculturalité* et de l'*identité* ne peuvent pas être séparées.¹⁹

Comment, donc, accueillir l'*Autre* sans renoncer à notre identité, sans nous perdre nous-mêmes ? »²⁰. Et surtout, comment aborder de nos jours le problème de l'interculturalité par rapport au concept de l'identité dans la société contemporaine où des milliers de voyageurs circulent dans toutes les directions et le flux audio-visuel qui grandit d'un jour à l'autre offre accès aux informations du monde entier ? Ces sont des questions qui ont constitué et constituent la base des littératures francophones en général et de la littérature maghrébine française en particulier, dès la période de la colonisation jusqu'à nos jours. En fait, la littérature maghrébine est une littérature plurielle, étant de même francophone, berbère et arabophone, préfigurant le métissage culturel qu'on témoigne de nos jours, dans le XXI^{ème} siècle. Les enjeux, les cheminements et les thèmes de la littérature maghrébine sont souvent concomitants, tandis que les langues et les cultures travaillent l'œuvre littéraire à l'intérieur. Les différents romans maghrébins offrent des images de la société maghrébine, des imaginaires communs créés, partagés, réappropriés ou réinventés grâce aux rapports entre les différentes cultures et langues vivant dans le Maghreb. L'histoire même du Maghreb nous installe devant un paysage sociolinguistique complexe qui est le résultat du contact entre les langues. Les berbérophones et les arabophones entrent en contact avec la langue et la culture du colonisateur et c'est particulièrement cette situation qui a engendré une production littéraire très diversifiée. Pour cette raison, la littérature maghrébine d'expression française a été dès le début attachée à la question de l'identité culturelle dans tous ses aspects. Les thèmes de la revendication identitaire, de la quête du soi, du déchirement et du témoignage restent présents dans toutes les productions littéraires maghrébines.

Comme on l'a démontré, il est évident que la perspective interculturelle ne peut pas exister sans l'enjeu identitaire, plus particulièrement lorsqu'on a à faire avec un contexte historique et social ou l'échange culturel s'est réalisé dans une manière douloureuse, violente,

¹⁵ Abou, Selim, 1986. *L'identité culturelle, relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris: Ed. Anthropos, 2^{ème} édition, p. 13.

¹⁶ Valéry, Paul, citation de Nour, Mohammed et Affaya, Eddine, 1997. « L'interculturel ou la piège de l'identité » dans *Afers Internacionales*, n° 36, p 142.

¹⁷ Lévi-Strauss, Claude, 1973. *Anthropologie structurale*, Paris: De Plon, p. 421-422.

¹⁸ Gianni Humberto, 1991. « Accueillir l'étrangeté (Série Morales) », *Autrement*, n° 5, p. 20-34

¹⁹ Abou, Selim, 1981. *L'identité culturelle*. Paris: Pluriel.

²⁰ Gianni Humberto, 1991. « Accueillir l'étrangeté (Série Morales) », *Autrement*, n° 5, p. 20-34

comme dans le cas des territoires colonisés.²¹ Mais avant d'avancer dans notre analyse, il est important de comprendre ce que l'*interculturel* ou l'*interculturalité* représente.

Tout d'abord, il faut signaler que, d'une manière ou d'une autre, la différence entre les cultures a toujours été source de conflits. L'interculturel représente l'ensemble des relations fondées entre des cultures différentes, étant une alternance au multiculturalisme et à l'universalisme, ainsi qu'au différencialiste. D'une côté, c'est plus simple de rejeter l'*Autre* que de l'accepter et de l'autre côté, comme l'on a déjà mentionné, au cœur de l'identité individuelle se trouve la relation avec l'*Autre* ; on ne peut pas savoir qui sommes-nous si on n'a pas un point de repère. On ne peut pas être nous-mêmes si on ne voit l'*Autre* se comportant et agissant différemment. Mais, lorsqu'on parle de l'interculturel, cela ne signifie pas qu'on peut être nous même seulement en s'opposant à l'*Autre*. Lorsqu'on parle de l'interculturel on doit prendre en considération les interactions entre les individus, les échanges qui peuvent se produire lorsqu'on rencontre quelqu'un qui est différent. Ces interactions doivent être fondées sur l'équité et le respect mutuel, mais, comme l'on a déjà souligné, ce n'a pas été le cas des pays du Maghreb.

Jusqu'à un certain point, toute culture est exposée à des emprunts, des entrecroisements et des interférences, mais lorsque ces éléments entrent dans une culture sans être imposés, l'interculturalité ne fait que fonder une pluralité favorable à l'évolution humaine. Dans ce cas, l'interculturel constitue la modalité la plus développée du dialogue entre les cultures et les civilisations.²² Dans le cas des territoires du Maghreb, l'interculturalité n'a pas suivi les règles du respect et de l'équité. L'échange culturel ne s'est pas fait d'une manière naturelle, mais plutôt d'une manière imposée. Se considérant supérieure, la culture française a eu l'intention de dominer et de supprimer la culture maghrébine :

« La généralisation de la guerre fut à l'origine d'autres formes de violence qui devraient être rangées facilement aujourd'hui dans la catégorie des <crimes contre l'humanité> . »²³

Ce phénomène a déterminé les auteurs maghrébins de faire appel à toute leur capacité de conservation de soi. Cette situation a eu autant d'effets directs pour la culture française que pour celle maghrébine. C'est pour cela que la littérature maghrébine d'expression française est une littérature hybride, une littérature de l'aporie, car dans une première étape les écrivains ont adopté la langue et la culture de l'*Autre* pour revendiquer leur propre culture et identité :

« L'écrivain est irremplaçable dans son rôle spécifique : il est l'expression des inquiétudes de la société, de ses doutes, et même de sa lutte contre elle-même, de sa négativité. [...] Il faut qu'une société accepte et supporte une certaine dose de mise en question, et c'est là le travail des écrivains »²⁴

Au fur et au mesure, ils ont devenu reconnaissants pour la chance de représenter une culture qui leur a permis d'être connus le monde entier :

« Romancière de langue française, c'est ainsi que je pourrais me présenter aujourd'hui, les mains en avant en geste d'offrande (...) aujourd'hui, il y a ma parole présente : et ma parole est de langue française. Je suis femme, et de 'parole française'. (...) Cette parole

²¹ Abou, Selim, 1981. *L'identité culturelle*. Paris: Pluriel.

²² Gianni Humberto, 1991. « Accueillir l'étrangeté (Série Morales) », *Autrement*, n°5, p. 20-34

²³ Sellam, Sadek, 1999. *Parler des camps, penser les génocides*. Paris : Albin Michel, p. 132.

²⁴ Memmi, Albert, 1968. Interview de Memmi Albert « Rien ne peut remplacer l'écrivain dans son rôle spécifique » dans *Présence du Maghreb*, déc.1967–janv.1968, p.26–27.

certes aurait pu se déployer sur un autre registre- en arabe, ou éventuellement dans une autre langue : il n'en reste pas moins que mon écriture, dans son texte original, ne peut être pas que française. (...) Ainsi ma parole, pouvant être double, et peut-être même triple, participe de plusieurs cultures, alors que je n'ai qu'une seule écriture : la française. (...) Je suis femme algérienne, mais je devrais faire référence plutôt qu'à la terre natale, du moins à la langue des aïeux et des aïeules : 'je suis femme arabo-berbère', et en sus 'd'écriture française' »²⁵

Dans le cas du Maghreb et de la littérature maghrébine d'expression française, l'interculturalité ou plutôt la culture du colonisateur a constitué une problématique et, en même temps, un nouveau horizon vers l'évolution. Ce qui est particulièrement spécifique chez les auteurs maghrébins c'est leur vocation pour leur identité interculturelle. Les références qu'on peut trouver dans les productions littéraires maghrébines d'expression française « agissent dans le sens d'une exploration des différentes couches sédimentées de la culture maghrébine (berbère, arabo-musulmane, judéo-chrétienne, etc.). Ce ressourcement (philosophique, artistique, culturel...) fait découvrir ce continent culturel multiple enfoui dans l'inconscient de chaque maghrébin et dont l'occultation est souvent source de déséquilibre et d'atrophie ».²⁶ Pour les auteurs maghrébins l'interculturalité représente d'une côté, une possibilité d'évoluer, grâce à la langue française qui ouvre des univers culturels multiples et de l'autre côté, une menace pour leur repères identitaires :

« Écrivant en français, je savais que je n'écrivais pas en français. Il y avait cette singulière greffe d'une langue sur l'autre, ma langue maternelle l'arabe, ce feu intérieur. »²⁷

La pénétration linguistique du colonisateur français a été d'une violence inégalable et cela a engendré une résistance collective de l'enjeu identitaire où la culture d'origine a également été un refuge et un moyen de combat :

« Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. L'esclave, à l'instant où il rejette l'ordre humiliant, rejette en même temps l'état d'esclave lui-même. Le mouvement de révolte le porte plus loin qu'il n'était dans le simple refus. Il dépasse même la limite qu'il fixait à son adversaire, demandant maintenant à être en égal »²⁸

Malgré la résistance nationale contre le colonisateur, la langue et la culture française ont envahi toutes les institutions médiatiques, administratives, éducatives et familiales. La littérature a été l'un des plus importants instruments d'expression dans ce mouvement de résistance et le fruit de ce clivage existentiel et culturel. Partagé entre la crainte de perdre ses origines et la modernité apportée par la culture française, l'écrivain maghrébin se trouve dans une situation paradoxale. Après un siècle d'occupation française, il était plus étranger à la

²⁵ Djébar, Assia, 1999. *Ces voix qui m'assiègent: -en marge de ma francophonie*. Paris: PUM, 1999, p. 41.

²⁶ Alaoui, Abdallah Mdarhri, 1991. « Réflexion sur l'identité interculturelle en littérature Maghrébine ». *Identité culturelle au Maghreb*. Rabat : Université Mohamed V, Publications de la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines, 1991, p. 18.

²⁷ Amran El Maleh, Edmond , 1999. *Le Magazine littéraire*, mars 1999 [en ligne] <http://www.bibliomonde.com/auteur/edmond-amran-maleh-74.html>

²⁸ Camus, Albert, 1951. *L'homme révolté*. Gallimard, 1951, p. 27.

culture maternelle et à sa propre histoire qu'à l'égard de la culture du colonisateur ; il se trouvait dans la situation de communiquer plus facilement avec ses compatriotes dans la langue de l'Autre :

« ...s'il contribue à liquider son drame, il confirme, il accentue son drame d'écrivain. Pour concilier son destin avec lui-même, il pourrait s'essayer à écrire dans sa langue maternelle. Mais on ne refait pas un tel apprentissage dans une vie d'homme. L'écrivain colonisé est condamné à vivre ses divorces jusqu'à sa mort. (...) une autre possibilité peut tenter l'écrivain : décider d'appartenir totalement à la littérature métropolitaine. Laissons de côté les problèmes éthiques soulevés par une telle attitude. C'est alors le suicide de la littérature colonisée. Dans deux perspectives, seule l'échéance différant, la littérature colonisée de la langue européenne semble condamnée à mourir jeune »

Pour cette raison, l'une des questions les plus importantes à-propos de la littérature maghrébine de langue française a été la suivante : comment transposer l'imaginaire maghrébin dans la langue française et quelle sorte d'artifices linguistiques trouver afin d'obtenir la double reconnaissance- de l'Autre et de Soi ?

Par conséquent, pour l'écrivain maghrébin d'expression française le combat pour « la réintégration d'une identité collective »²⁹ et pour être reconnu dans le marché culturel de son pays a été féroce :

*« L'étrangeté se trouve inscrite dans un interculturel spécifique, exigeant et vigilant, produisant des textes métis incarnant des couches sédimentaires culturellement différents et émigrant entre les signes, les images et les frontières. »*³⁰

Or, « la question du métissage n'est elle pas au cœur de la problématique culturelle et identitaire ? »³¹, parce que ce métissage donne à l'écrivain maghrébin d'expression française la possibilité d'intégrer une double critique dans son œuvre, une critique « qui relativise la pensée, démonte les intégrismes culturels hégémoniques, l'uniformisation stérilisante d'origine aussi bien occidentale que musulmane ». ³²

Parler de l'interculturalité, de l'identité, de l'étrangeté, de l'émigration, n'est pas nécessairement facile et c'est pour cela que les questions soulevées par des auteurs comme Abdelkhebir Khatibi restent des questions essentielles dans la littérature maghrébine d'expression française : « Comment se redécouvrir devant l'abîme de son identité? Comment partager un secret avec l'étranger sans pouvoir, sans désirer le rencontrer au plus lointain de lui-même, comme une limite, un trait qui transforme mon identité en devenir? »³³ et

²⁹ Gontard, Marc, 1983. *Le Moi étrange, littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan, p. 201.

³⁰ Nour, Mohammed et Affaya, Eddine, 1997. « L'interculturel ou la piège de l'identité » dans *Afers Internacionais*, n° 36, p 147-148.

³¹ Alaoui, Abdallah Mdarhri, 1991. « Réflexion sur l'identité interculturelle en littérature Maghrébine », dans *Identité culturelle au Maghreb*. Rabat : Université Mohamed V, Publications de la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines, 1991, p. 19.

³² Alaoui, Abdallah Mdarhri, 1991. « Réflexion sur l'identité interculturelle en littérature Maghrébine », dans *Identité culturelle au Maghreb*. Rabat : Université Mohamed V, Publications de la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines, 1991, p. 19.

³³ Khatibi, Abdelkhebir, 1987. *Figures de l'étranger dans la littérature française*. Paris: Denoel, p. 13.

« Comment une culture parcourt-elle les différences? »³⁴. La littérature francophone en général et celle maghrébine en particulier sont le résultat de ces questions ; comme Khatibi le considère, dans *Figures de l'étranger*, toute littérature représente un espace de combat identitaire, parce que « toute notion est, en son principe, une pluralité, une mosaïque de cultures, sinon une pluralité de langues et de généalogies fondatrices ... [mais]... cette pluralité n'est jamais dans un rapport d'égalité réelle, elle est plutôt dans un rapport de hiérarchie, et de dissymétrie ». L'exemple de la littérature maghrébine d'expression française est très éloquent, parce que « d'une part, la composition linguistique réelle est à la fois arabe, berbère, française et marginalement espagnole, d'autre part, la langue arabe est très diglossique, séparée entre deux généalogies, celle de la mémoire écrite et celle du récit vocal fondateur ».³⁵ C'est pour cela que l'écrivain maghrébin d'expression française reste un émigrant entre les cultures et entre les langues. Étranger par rapport à l'Autre et à Soi, c'est écrivain s'est réfugié dans l'identité assez floue de l'« étranger professionnel », comme le dit Khatibi. Ainsi, la littérature maghrébine d'expression française est le fruit de l'interculturalité, des interférences entre les langues et entre les identités, mais sa capacité d'absorber de nouveaux éléments reste sélective, parce que « de toute manière un étranger est toujours étranger pour l'autre, mais entre eux il y a le tout-autre; le troisième terme, la relation qui les maintient dans leur singularité qui est, d'une manière ou d'une autre, intraduisible ».³⁶

Acknowledgements

This publication was financially supported by the PROGRAMUL OPERAȚIONAL SECTORIAL DEZVOLTAREA RESURSELOR UMANE 2007-2013 AXA PRIORITARĂ 1 „Educația și formarea în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere” DOMENIUL MAJOR DE INTERVENȚIE 1.5 „Programe doctorale și post-doctorale în sprijinul cercetării” through the project „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate” POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAPHY:

BIBLIOGRAPHIECRITIQUE

- Abou, Selim, 1986. *L'identité culturelle, relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris: Ed. Anthropos, 2ème édition.
- Abou, Selim, 1981. *L'identité culturelle*. Paris: Pluriel
- Camus, Albert, 1951. *L'homme révolté*. Gallimard, 1951.
- Djebar, Assia, 1999. *Ces voix qui m'assiègent: -en marge de ma francophonie*. Paris: PUM.
- Ferret, Stéphane, 1996. *Le bateau de Thésée. Le problème de l'identité à travers le temps*. Paris : Minuit.
- Gontard, Marc, 1983. *Le Moi étrange, littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan.
- Khatibi, Abdelkhebir , 1987. *Figures de l'étranger dans la littérature française*. Paris: Denoel.
- Khatibi, Abdelkhebir, 1993. *Penser le Maghreb*. Rabat: Ed SMER.
- Lévi-Strauss, Claude, 1973. *Anthropologie structurale*, Paris: De Plon.
- Lévi-Strauss, Claude 1977. *L'Identité*, Paris, PUF.
- Moisan, Clément, 2008. *Écritures migrantes et identités culturelles*. Québec- Éditions Nota Bene.

³⁴ Khatibi, Abdelkhebir , 1987. *Figures de l'étranger dans la littérature française*. Paris: Denoel, p. 13.

³⁵ Khatibi, Abdelkhebir , 1987. *Figures de l'étranger dans la littérature française*. Paris: Denoel, p. 209.

³⁶ Khatibi, Abdelkhebir , 1987. *Figures de l'étranger dans la littérature française*. Paris: Denoel, p. 204.

- Moura, Jean-Marc, 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF
- Sellam, Sadek, 1999. *Parler des camps, penser les génocides*. Paris : Albin Michel
- Talahite-Moodley, Anissa, 2007. *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Todorov, Tzvetan, 1989. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Le Seuil.

ARTICLES

- Alaoui, Abdallah Mdarhri, 1991. « Réflexion sur l'identité interculturelle en littérature Maghrébine ». *Identité culturelle au Maghreb*. Rabat : Université Mohamed V, Publications de la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines, p. 17-20
- Ferret, Carole, 2011. « L'identité, une question de définition » dans *Cahiers d'Asie Centrale* n° 19-20, p. 459-461
- Gauvin, Lise, 2006. « L'archipel Romanesque » dans *Le Magazine littéraire* n° 451, mars 2006, p. 50-52.
- Gianni Humberto, 1991. « Accueillir l'étrangeté (Série Morales) », *Autrement*, n°5.
- Lenclud, Gérard, 2008. « Identité et identités », *L'Homme*, n°187-188, p. 447-462.
- Memmi, Albert, 1968. Interview de Memmi Albert « Rien ne peut remplacer l'écrivain dans son rôle spécifique » dans *Présence du Maghreb*, déc.1967–janv.1968, p.26–27.
- Nour, Mohammed et Affaya, Eddine, 1997. « L'interculturel ou la piège de l'identité » dans *Afers Internacionales*, n° 36, p. 141-156.

SITOGRAFIE

- Amran El Maleh, Edmond , 1999. *Le Magazine littéraire*, mars 1999 [en ligne] <http://www.bibliomonde.com/auteur/edmond-amran-maleh-74.html>
- Salah, Ameziane, 2014. *Le roman algérien: Un espace de questionnement identitaire*. [en ligne] <http://www.msh-m.fr/le-numerique/edition-en-ligne/doctorales/les-numeros/histoire-et-imaginaire-dans-la/article/le-roman-algerien-un-espace-de>

DICTIONNAIRES

- Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2010. Nouvelle édition du *Petit Robert* de Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris : Le Robert.

FROM SOCIALIST REALISM TO POST-INDUSTRIAL DYSTOPIA IN EAST EUROPEAN POETRY

Alexandru Funieru, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The paper explores the ideological implications of Nâzim Hikmet's and Alexandru Muşina's poetry and the handling of the technological myths of the socialism in the poems "Memleketimden İnsan Manzaraları (Paysages Humains de mon Pays)" and "Budila Express". Although the train is the main motif of both texts, in Hikmet's socialist realist view it represents the symbol of the objective necessity of socialism, while Alexandru Muşina's poem, starting from the same symbol, illustrates the post-industrial dystopia in the 80s Romania and the de facto failure of the socialism.

Keywords: socialist realism, communism, ideology, dystopia, comparative literature

Studiul de față urmărește să construiască o comparație între epopeea „Peisaje umane”¹ a lui Nazim Hikmet și „Budila-Express” de Alexandru Muşina, având ca element coagulant modul de reprezentare al motivului trenului în cele două opere. Din punct de vedere metodologic, demersul meu se înscrie în direcția concepției comparatiste a lui Marcel Detienne², care subliniază importanța punerii în contact a unor spații culturale separate spațial și temporal și deschiderea unor noi trasee ale cunoașterii prin sincronizarea temporală a operelor în scopul relevării diferențelor și nu a omologiilor rezultate din contactul direct sau mediat. Prin umare, nu constituie o miză pentru studiul de față analiza surselor poeziei lui Alexandru Muşina și cu atât mai puțin identificarea similitudinilor cu epopeea lui Nâzim Hikmet, ci felul în care cei doi poeți prelucrează motivul literar amintit în cele două texte alese.

În analiza sa asupra impactului produs de avansul tehnologic asupra imaginarului colectiv și în mod special asupra rețelei complexe de reprezentări literare ale transportului feroviar, Remo Ceserani³ insistă asupra faptului că percepția polarizată, specifică secolului al XIX-lea, e stimulată, pe de o parte de angoasa romantică a modificării regimului spațiului – descoperirea naturii tranzitorii, instabile a peisajului – iar pe de altă parte de optimismul progresist exaltat al burgheziei emergente, interesată de schimbarea raporturilor de putere.

Această dialectică a reprezentărilor sugerează mai mult decât o simplă investire cu capital simbolic al unui mijloc de transport. Trenul devine pretextul și argumentul principal în înfruntarea între două paradigme ideologice și funcția de mediere a literaturii (în special a literaturii pentru copii, cu strategiile sale specifice de familiarizare – miniaturizare, personificare etc.) a fost esențială în atenuarea șocului produs de inovația tehnologică, ajutând la reducerea extremelor percepției și, în egală măsură, la dezinvestirea simbolică a unui

¹ Am utilizat în prezentul studiu versiunea franceză, întrucât e cea mai cuprinzătoare, știut fiind faptul că proiectul poetului nu a fost definitivat Nâzim Hikmet – „Paysages humains”, trad. de Munevver Andac, pref. Abidine Dino

² Cf. Marcel Detienne – „Constructing comparables”, în Marcel Detienne – „Comparing the incomparable” trad. Janet Lloyd, Stanford University Press, Stanford, 2008, pp 22-39

³ Remo Ceserani – The impact of the train on modern literary imagination – web.stanford.edu/group/SHR/7-1/html consultat 9.10.2015, 12:34

element care încetează, la un moment dat, să mai aibă o poziție centrală în experiența cotidiană.

Ceserani își sprijină observațiile pe un mare număr de exemplificări literare extrase în special din spațiul literar francez, englez, german, american și, în mod firesc, italian. Această geografie restrânsă și relativ omogenă nu exclude o temporalitate diferită. Familiarizarea societății engleze cu avansul tehnologic nu e simultană cu cea a societății italiene, dar acest decalaj temporal nu a produs mutații importante la nivelul mecanismelor percepției, aceleași polarități, aceleași mecanisme de reducere a polarităților și aceleași tactici ale compromisului și ambiguității specifice literaturii s-au repetat întocmai.

Însă această reglaj al raporturilor între imaginarul colectiv și imaginarul literar își pierde valoarea explicativă la extrema estică a continentului, unde elementele de discontinuitate economică, socială și politică precum și mozaicul ideologic complică și multiplică rețeaua de reprezentări dar și miza acestora, cu atât mai mult cu cât analiza de față vizează analiza a două opere care provin din spații culturale aflate în proximitate geografică dar la distanță temporală apreciabilă și în care modul de raportare la prezentul istoric urmează traiectorii cu grad de specificitate ridicat.

Între Turcia post-kemalistă și România ultimului deceniu socialist nu există similitudini evidente, la fel cum, așa cum am menționat mai sus, poziția și notorietatea celor doi scriitori în canonul literar național sunt complet distincte iar vizibilitatea lor în cultura europeană (cel puțin) este la fel de dificil de măsurat. Nâzim Hikmet este un poet angajat, care și-a asumat un scop al artei situat în afara acesteia și pe care convențe biografice l-au impus în centrul atenției stângii culturale franceze, beneficiind, în anii 50 de aceeași atenție, în privința circulației operei sale prin intermediul traducerilor, și în țările blocului comunist. Notorietatea poetului turc în literatura mondială se justifică prin girul simbolic al unei culturi europene dominante, în speță cea franceză. Sanja Bahun explică, în studiul „The Politics of the world literature”⁴, felul în care marii scriitori din culturi dominante sunt agenții periferiei, căreia îi oferă gir și respectabilitate anulându-i însă autonomia, întrucât, prin traducere se produce și o inevitabilă apropiere. Așa se explică situația de față, în care comparăm un exilat cu o poziție privilegiată într-un alt canon cultural decât cel național și, dacă ne referim strict la anii '80 ai secolului trecut, cu un marginal în propriul său spațiu cultural.

Sub influența lui Maiakovski, pe care îl citește în timpul vizitei în Uniunea Sovietică în anii '20, Nazim Hikmet abandonează turca otomană în favoarea limbii vorbite și probabil că tot în aceeași perioadă începe lucrul la vasta epopee a „Peisajelor umane”.

Opțiunea pentru limba vorbită, repudierea metaforei – pe care o percepe ca pe o formă de înșelătorie- renunțarea la formele fixe ale poeziei clasice reprezintă, în istoria literaturii turce postbelice, o răsturnare importantă de paradigmă, însă fără îndoială că nu aspectele formale îl interesează în primul rand pe poet ci adaptarea mecanismului poeziei la scopul propus, acela de a oferi o frescă monumentală a Turciei contemporane. Pe de altă parte, un astfel de proiect avea nevoie de libertatea formală a epopeii⁵, pe fondul resurecției poeziei epice în secolul al XX-lea. Nu liniaritatea epică asigură însă coerența textului ci tehnica montajului prin care poetul controlează dinamica secvențelor. În acest sens, trenul lui Hikmet funcționează și ca metaforă structurală.

Pentru Hikmet limba vorbită este singura capabilă să redea țesătura complexă a societății, contestând incapacitatea poeziei de a face vizibil realul și de a reda experiența

⁴ Sanja Bahun – “The politics of world literature”, în Theo D’haen, David Damrosch, Djelal Kadir (coord.) „The Routledge Companion to World Literature”, ed. Routledge, London and New York, 2011, pp. 377

⁵ Cf. Juliette Vion-Dury – „Permanence de la poésie épique au XXe siècle, ed. Sedes, Paris, 2010, p. 11

cotidiană. Concepția lui Hikmet despre poezie rămâne însă una schematică, în care se aglomerează multe locuri comune dar și multe clișee ideologice. Fără îndoială că eticheta de poet-militant care i se atribuie lui Hikmet poate explica și modul în care militantul ajunge să devoreze poetul, livrându-i soluții facile – orientate ideologic - la probleme de ordin estetic. Deși respinge tezele jdanoviste⁶, susținând că practica trebuie să îmbogățească teoria și să aibă întâietate, Hikmet cade în capcana schematizărilor, generalizând și nivelând tipologic personajele (în jur de 300) care forfotesc în acest proiect epic neîncheiat.

Pentru a-și realiza vastul proiect descriptiv poetul turc apelează la motivul trenului. Este vorba despre trenul care face legătura între Haydarpaşa și Eskişehir și care-i permite poetului să investigheze și să repertorieze un număr mare de personaje, ale căror biografii se întretaie aparent haotic, unele pitorești, prezentate amănunțit, altele banale, redade lapidar. Îl avem așadar pe Galip (visătorul) Nourri Djemil, (scriitorul fără noroc) Alattine (mecanicul de locomotivă), Ismail (fochistul) Halil (condamnatul politic) Kiyazime, grecul Trastellis pentru care Fidias, Homer și Aristotel sunt mai puțin valoroși decât langustinele și caracatițele etc. Clasa a III-a, vagonul 510, concentrează așadar marginalii, declassații, deziluzionații. Relațiile dintre aceste personaje, discuțiile dar mai ales solilocviile lor sunt marcate puternic de stereotipurile realist socialiste iar personajele sunt înzestrate cu înaltă conștiință ideologică. Prin intermediul lui Galip se abordează problema șomajului. La cinci ani, Galip se gândea ce-ar fi dacă ar mânca în fiecare zi dulciuri, la zece ani dacă ar merge la școală, la cincisprezece și-ar fi dorit pantofi galbeni și să îl iubească fetele, apoi confruntarea deziluzionantă cu vârsta adultă : „« et si je n'ai pas de travail... » pensa-t-il/à vingt-deux ans/ « et si je n'ai pas de travail... » pensa-t-il/ à vingt-trois ans/ « et si je n'ai pas de travail... » pensa-t-il/ à vingt-quatre ans/ Et souvent chomeur, / jusqu'à l'âge de cinquante ans,/ il se dit : « et si je ne trouve pas the travail... »”⁷ În alt loc Alaettine, mecanicul de locomotivă e întrebat de fochistul său, Ismail, mai tânăr și mai temător când se va termina războiul. Stimulat de răspunsurile încurajatoare ale lui Alaettine, Ismail visează cu ochii deschiși la o lume fără frontiere, în care căile ferate duc dintr-un capăt în altul al continentelor. Această reverie inocentă e proiectată pe fundalul unei lumi bântuite de război, a cărui soartă, în 1941, era încă incertă. În altă parte Halil, condamnatul se străduiește să citească o carte deși mâinile lui îi sunt legate cu câtușe. Jandarmului țaran i se face milă și îl dezleagă temporar, gândindu-se că destinul lor nu e diferit, că ambii sunt victime ale unei istorii necruțătoare. Între pasagerii aceleiași clase se stabilește o solidaritate ad-hoc, care stă sub semnul simpatiei și compătimirii pentru soarta celuilalt dar și conștiința comună a unei revanșe a exclușilor. Aceștia nu se intersectează cu ceilalți pasageri. La stația Pozanti, tânărul Memet, numai piele și os privește un german căruia nu îi mai este foame și îi aruncă macaroanele câinelui său rotofei. Memet se așează în mâini și fură mâncarea câinelui, aplaudat cinic pentru gestul său de nemții de la masă, reflectând apoi : „Pourquoi l'homme qui a faim devient-il loup ?”⁸ Pe tot parcursul poemului apar secvențe similare, în care distanțele dintre oameni sunt amplificate de ura de clasă și necesitatea unei răsturnări revoluționare a stării de fapt. Prezentarea în manieră naturalistă a unei societăți deziluzionate de lipsa de continuitate a reformelor kemaliste⁹ și de rezistența la

⁶ Abidine Dino – Préface în Nazâm Hikmet, op. cit. p.6

⁷ Nâzim Hikmet – op. cit. p. 128 [și dacă nu am de muncă...se gândea/ la douăzeci și doi de ani/ și dacă nu am de muncă...se gândea/la douăzeci și trei de ani/ și dacă nu am de muncă...se gândea/ la douăzeci și patru de ani/și adesea șomer/ până la 50 de ani/și spune: și dacă nu găsesc de lucru... – trad. n.]

⁸Ibid. p. 183 [De ce omul căruia îi e foame devine lup? – trad. n.]

⁹Cf. Monica Carbe – Le poète des paysages humains: chroniqueur d'une époque, trad. Aynur Sahin, în Bozdemir Michel, Muhidine Timur (cord.) – Nâzim Hikmet, héritage et modernité, ed. Pétra, Paris, 2010, pp. 89-109

schimbare a unei părți masive a poporului turc dar și caracterul anti-burghez al poemului constituie condiții declanșatoare ale schimbării. Deziluzia lasă deschide însă loc reveriei visării, proiecția unor utopii pseudo-personale (visul lui Ismail, de exemplu). Revoluția e așadar percepută ca o rezolvare necesară, impusă de o situație materială precară care închid personajele în lanțurile – mai abstracte decât cătușele lui Halil – necesității, din care acestea reușesc să se sustragă rareori.

Însă ceea ce trebuie remarcat aici este scoaterea în evidență a faptului că trenul, prin structura și funcționalitatea lui dezvoltă o societate profund divizată, în care clasele sociale nu numai că nu comunică dar rareori se întâlnesc în același spațiu. Hikmet își construiește poemul său uriaș pornind de la premisa că literatura este cel mai bun documentarist al realității iar trenul e mijlocul concret care face posibil un astfel de proiect de Însă, cum am văzut, trenul încetează să mai fie un agent al progresului și al democratizării accesului ci un simbol al înstrăinării și al antagonismelor sociale. Reveriile personajelor (locuri de muncă, echitate socială, libertate de expresie în cazul deținuților politici), majoritatea consumate în interior și nemărturisite își găsesc rezolvarea ideologică în socialism, pe care poetul îl consideră o necesitate obiectivă.

În „Peisaje umane”, sărăcia, mizeria, deziluzia sunt catalizatori ideologici iar motivul trenului funcționează ambivalent, atât la nivel compozițional cât și ca simbol menit să pună în evidență cu pregnanță stratificarea socială extremă.

În poemul „Budila-Express” de Alexandru Mușina trenul apare ca simbol al prăbușirii inerente a comunismului. Paradisul la care visa, cu optimism revoluționar, Nâzim Hikmet constituie, de fapt, infernul vieții de zi cu zi în România anilor 80 și eșecul unui proiect care antrenează după sine eșecul individului. Societatea dorită de Hikmet e aceea trăită de Alexandru Mușina. Utopia poetului turc constituie distopia poetului român.

Dacă utopia clasică e alimentată de refuzul condiționărilor istorice, de convingerea că dezechilibrele societății nu sunt imuabile ci conjuncturale și că știința – ca manifestare deplină și exclusivă a rațiunii – nu se subordonează naturii și nici nu are menirea de a-i corecta neajunsurile ci de a o domina și de a reglementa până în cel mai mic detaliu relațiile dintre oameni, având, așadar, un caracter fundamental represiv.

Paradoxal însă, această orientare deliberată spre viitor și spre post-istorie a utopiei nu o împiedică să participe efectiv la remodelarea continuă a prezentului. Distopia, în schimb, își asumă participarea la prezent prin distanțare temporală, avertizând asupra pericolului utopiei și relevând natura ambiguă a acesteia. Prin urmare distopia nu e alimentată de denunțul caracterului irealizabil al utopiei ci, dimpotrivă, tocmai de convingerea că aceasta e perfect realizabilă.

Așa se explică faptul că ficțiunea distopică trebuie corelată, în opinia lui M. Keith Booker, cu tradiția gândirii critice și a scepticismului pe filiera Nietzsche, Freud, Foucault, Baudrillard, Adorno etc.¹⁰ Privilegiind caracterul reflexiv și centrându-se, în intenție, pe critica socială și politică, țintele distopiei sunt în primă instanță regimurile totalitare ale prezentului istoric și nu cele ale viitorului întrucât acestea epuizează (aparent) toate posibilitățile de manifestare a răului în istorie.

Desigur că literatura distopică modernă și-a construit deja o tradiție, un canon, și-a fixat miturile fondatoare extinzându-se în zona culturii populare pentru a satisface nevoia de consum. Forța genului stă însă în caracterul lui fundamental subversiv, contestatar și de aceea transferul acestuia în cultura populară, ca urmare a presiunii pieței, hipercodificat, standardizând subversiunea și normativizând scenariul distopic. Prin urmare, conceptul de

¹⁰ M. Keith-Booker – The dystopian impulse in modern literature, ed. Praeger, Westport and London, 1994, p. 21

distopie se răsfrânge parțial în practica literară, îngustându-și aria semantică și de aceea nu îl putem confunda și nici suprapune cu genul ficțional căruia îi corespunde.

Așadar Budila-Express nu este o distopie în sensul didactic al termenului – de conformitate la un anumit tip de rețetă – ci în componenta esențială a acesteia: caracterul subversiv, orientat împotriva unor rețele de simboluri pe care se sprijinea, la momentul respectiv, societatea comunistă.

În perioada comunistă rețeaua de transport feroviar asigura mobilitatea forței de muncă dinspre sat spre oraș și unificarea teritorială și economică. Mai mult, acesta reprezenta simbolul industrializării galopante a României socialiste, care nu ar fi fost posibilă fără o infrastructură feroviară importantă. Pus în slujba obiectivului independenței economice care a alimentat obsesiv propaganda ultimului deceniu comunist, transportul feroviar a fost investit cu o puternică valoare simbolică față de care poetul ia o distanță în egală măsură critică, îndepărtând vălul iluziei. Budila-Express deconstruiește acest mit propagandistic pentru că reprezintă imaginea unei modernități precare și întârziate, care nivelează și anonimizează individul, într-o societate represivă, (aparent) fără polarități sociale importante. Pe de altă parte, mitului oficial, apropiat de optimismul progresist specific secolului al XIX-lea, i se opune imaginea unui micro-univers al deziluziei și ratării. Poetul prelucrează aici, în special în secțiunile intitulate „4. Defulare”, „5. Filtru” și „6. Ilustrație” o geografie derizorie, periferică, reconstruită ironic-compensator: Teliu-Valey, Întorsura-City, Cité de Sarmache. Această reconstrucție topografică imaginară e legată, pe de o parte de capacitatea poeziei de a oferi soluții de existențiale. De-localizarea reprezintă în același timp o strategie critică specifică scenariilor distopice în care distanțarea amplifică impresia de derizoriu și simulacru: „Și noi am coborât la Hermansdorf, am văzut/ Bidonville-urile din marginea terasamentului, Nesfârțitele turme de capre râioase, și noi /Am văzut Teliu-Valey, și noi am auzit/ Graiurile amestecate ale triburilor de culegători de ciuperci/ Și noi am prăjit slănină la flacăra brichetelor, am croșetat Răbdători, în așteptarea minunii, și noi/ Am vizitat Întorsura-City, ba chiar ne-am întors /Cu prea-frumoase suvenire”¹¹. Spre deosebire de poemul lui Hikmet, care are ambiția de a reda identitate și biografie personajelor sale, aici subiectul liric reduce individualul la categorial. Nu există nume proprii în acest spațiu de tranzit în care individul se rezumat ironic la postura de navetist: „Și noi am călătorit cu Budila-Express/ Și noi am vădit fețele stoarse, ca niște cârpe ajunse/ La gradul zero al folosirii, ale junelor navetiste”¹².

Descrierea propriu-zisă a trenului funcționează aici ca un corelativ parodic la investiția mito-simbolică a regimului comunist – nu vom lua în calcul aici ecourile intertextuale – devenind metaforă a unei lumi în care precaritatea materială e reflexul unei carențe ideologice: „Budila-Express, garnitură cu bou-vagoane, Garnitură dublată, uneori, garnitură bondoacă, Iute și verde-murdară printre grămezile de cartofi Putrezind pe câmpuri pe lângă peroanele Pline de cioburi și capace de bere, Budila-Express ruginind nevăzut Precum tinerețea, la încheieturi”¹³.

În concluzie, construcția comparatistă pe care am realizat-o în acest articol pornind de la motivul trenului are scopul de a ilustra, dincolo de clivajul temporal, cultural și ideologic care despart cei doi autori, ambivalența structurală a reprezentării tehnologiei în spații geografice apropiate dar informate diferit din punct de vedere ideologic. În poemul lui Nâzim Hikmet trenul și spațiile corelative (gara, sala de așteptare) reproduc întocmai stereotipuri

¹¹ Alexandru Mușina – Budila-Express, în Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan-Lefter, Alexandru Mușina „Cinci”, ed. Tracus Arte, București, 2011, p.90

¹² Ibid.

¹³ Ibid. p. 92

ideologice în timp ce „Budila Expres” pune în evidență, pornind de la același motiv, eșecul proiectului socialist și sfârșitul distopic al iluziei.

Acknowledgements

This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government.

BIBLIOGRAPHY:

- Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan-Lefter, Alexandru Mu – „Cinci”, ed. Tracus Arte, 2011
- Nazâm Hikmet – *Anthologie Poétique*, trad. H. Gureh, F. Adil, M.Kemal ed. Scandédition, Paris, 1993
- Nazâm Hikmet – „Paysages humains”, trad. Munevver Andac, ed. L’Aventurine, Paris, 2002
- Baroli, Marc - „Le train dans la littérature français”, ed. N.M., Paris, 1964
- Bodiu, Andrei – „Direcția 80 în poezia română”, ed. Paralela 45, Pitești, 2000
- Booker, Keith M. – „The dystopian impulse in modern literature, Praeger, Westport & London, 1994
- Bozdemir, Michel Muhidine, Timur (coord.) – „Nazâm Hikmet, Héritage et Modernité”, ed. Pétra, Paris, 2010
- Ceserani, Remo – „Treni di carta : L’immaginario in ferrovia : l’imruzione del treno nella letteratura moderna” ed. Marietti, Genova, 1993
- Damrosch, David – „World literature in theory”, ed. Wiley Blackwell, Oxford, 2014
- Delaperriere, Maria (coord.) – „(Post)modernisme en Europe Centrale. La crise des idéologies”, ed. l’Harmattan, Paris, 1999
- D’haen, Theo Damrosch, David Kadir, Djelal (coord.) – „The Routledge companion to world literature, ed. London&New York, 2011
- Murgescu, Bogdan – „România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010), ed. Polirom, Iași, 2010
- Vion-Dury, Juliette (coord.) – „Permanence de la poésie épique au XXe siècle”, ed. Sedes, Paris 2010

Webografie

- Ceserani, Remo – The Impact of the train on modern literary imagination – web.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/ceserani_html consultat 9.05. 2015, 12:34

THE PERSONAL MYTH AND THE OBSESSION OF DEATH

Cosmina Andreea Roșu, PhD Student, University of Pitești

Abstract: The originating knowledge defines Anton Holban's male character, an intellectual obsessed by introspection, personal myth, love and death. By adopting the diary formula in his novel, the writer facilitates the path to introspection leading to moral torture. The holbanian character itself suffers from modern man sickness: personal dissolution in a painful fragmentation, being constrained to recognize the relative nature of his introspective steps, having the suffering vocation. The organic necessity of psychological infinitesimal introspection disintegrates everything leaving the hero disarmed in front of life, under the empire of doubt, thinking of death.

In this context, love is a knowledge problem, not a living one; the heroes are trying to decompose the love mechanism. They are duplicates and live the gap between the unsatisfactory compromised, imperfect, uncertain reality and their inner world, privacy devouring certainty, immutable truths and beauty.

Keywords: *personal myth, obsession, death, introspection, diary*

Proza lui Anton Holban, în mod special *Romanul lui Mirel*, *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana* și *Jocurile Daniei*, este formată dintr-un colaj de ipoteze asupra unor teorii psihologice care emană din voința de a experimenta în jurul unui mit personal. În analiza operei holbaniene va fi folosită această noțiune nu în sensul subcurent al conștiinței, ci în sensul de totalitate a reprezentărilor conștiente pe care le are despre sine personajul lui Holban, și care-l conduc spre ideea superiorității sale asupra mediului.

Mitul personal se constituie treptat, pe măsura acumulării autoobservațiilor, din multipla variere a perspectivei introspective. Substratul mitologic al mitului personalității din proza holbaniană este oferit de prelungirea și persistența psihismului adolescentin. Literatura obsesională la Anton Holban afirmă un singur personaj, indiferent de numele atribuit, personaj care nu-și modifică decât sensibil, de la un roman la altul, configurația psiho-spirituală, ceea ce se schimbă date fiind circumstanțele creionate pentru experimentarea ei.

Personajul care își construiește și își alimentează un mit al personalității este întotdeauna personajul masculin. Indiferent de ipostaza în care este surprins – adolescent, student, tânăr bărbat – acesta își hrănește mereu existența interioară sau exterioară din impunerea personalității sale asupra celor din jur, în special prin minimalizarea sau suprimarea personalității feminine. În romanele holbaniene, majoritatea trăirilor personajului masculin – trebuie menționat că la Holban eroul masculin este unul și același în toate scrierile sale, surprins în diferite ipostaze ale vieții, fiind o reflectare a eu-lui creatorului însuși – sunt mediate de strategia desfășurată pentru a impune mitul artistului.

În *Romanul lui Mirel* întâlnim impunerea artistului asupra unei lumi liniștite și domestice. Manifestarea mitului personalității la Mirel (imaginea personajului masculin în ipostaza adolescentină) se realizează prin detronarea zeului tutelar al familiei, Tata, necontestat de nimeni până atunci. Scopul pentru care Mirel atentează la influența dominatoare a Tatei este de a institui propriul său mit. Mirel are un spirit iscoditor, nu scapă nicio noutate din literatură, muzică sau artă, iar istețimea și spiritul său de observație fac să pară inexplicabilă timiditatea pe care o afișează. Alături de luciditate și observație, conștiința că este un artist completează mitul personal.

Atât la Mirel, cât și la Sandu (ipostaza autorului ca tânăr bărbat), latura dominatoare include un fel de didacticism care vrea să transforme ambianța după principiile frumosului. Factorul intelectual de care personajul holbanian face atâta caz mistifică adesea absența iubirii sau indecizia erotică. Discuțiile savante la care își provoacă partenerii acest caracter au acea semnificație a unui cod indirect, menit să ascundă fondul discuțiilor sau al situațiilor. În acest caz, cultura devine mediatoarea unor sentimente inautentice, un subterfugiu la care Sandu recurge pentru a escamota un conflict latent, cum este cel dintre el și Irina (*O moarte care nu dovedește nimic*). Cultura este și un argument pentru afirmarea superiorității. Această puternică manifestare a superiorității masculine se reflectă și se răsfrânge mai ales asupra imaginii feminine. De fiecare dată când această manifestare a mitului personalității se acutizează, femeia este (nedrept, de cele mai multe ori) minimalizată, ironizată, uneori chiar desființată.

Superioritatea, forța caracterului masculin înseamnă, implicit, inferioritatea netă și slăbiciunea personajului feminin. Niciuna din iubirile eroului holbanian nu este scutită de o stare – mai surdă sau mai lămurit cristalizată – de nemulțumire față de situația prezentă, pe de o parte, și de mobilizare a tuturor aspirațiilor spre un viitor nebulos, pe de altă parte, dar încărcat de promisiuni. Sandu are o părere extrem de proastă asupra posibilităților intelectuale și a resurselor sufletești ale Irinei – prezentată încă de la început printr-un portret caricatural, considerată incapabilă de a lua singură inițiativa asupra celei mai insignifiante decizii. Irina este lipsită de personalitate, este *aluatul moale căruia îi putusem da orice formă*¹ – mărturisește Sandu. Ea este oglinda în care el se poate contempla și verifica – un adevărat narcisist. În finalul romanului vedem o latură total necunoscută a ei, o vedem capabilă de a lua decizii capitale surclasându-l astfel pe Sandu care rămâne un veșnic indecis.

În analiza Irinei perspectiva îi aparține lui Sandu, fiind limitată și unidirecțională. Un romantism nemărturisit îl împinge pe acesta la un sistem întreg de perfectare a iubitei încercând să-i inoculeze propriile gânduri, căutând să-i formeze o personalitate care nu este altceva decât dublul personalității sale, asemenea unui Pygmalion modern, dar ratat. Acaparator absolut, se vede neîncetat contrazis de realitate, dezamăgit în încercarea de a-și impune individualitatea unei alte ființe; deși încearcă sentimentul creatorului, nu-și poate domina opera. Este minat de nevroză fără a realiza contradicția din structura sa morală. Forma neurastenică a iubirii îl duce pe Sandu, în etapele esențiale ale confesiunii, la dubiu integral.

Personalitatea Irinei apare strivită, întinzându-se copleșitor mitul personal al lui Sandu. Romanul nu reprezintă radiografia nici a geloziei, nici a indeciziei erotice, ci o incapacitate de a iubi. Sandu este acea emblemă a superiorității, a tăriei eu-lui, atât al personajului, cât și al autorului masculin, pentru care a iubi o femeie înseamnă o slăbiciune, o breșă produsă în imaginea puternică a bărbatului. Neputința de a iubi i se pare o realitate naivă, stăpânirea de sine o certitudine și indiferența la durerea altuia un semn al superiorității. Însă, este de ajuns să se simtă singur, ca închipuirea și curiozitatea să-i sfărâme presupusa indiferență. Sandu face abstracție de zbuciumul lui real, de sentimentele pentru Irina, din dorința de a cunoaște iubirea în forme și mai autentice, nu în forme particulare. Or, deocamdată, Irina pare menită să reprezinte principiul inevitabilei inferiorități. Personajul tremură la gândul că Irina ar putea fi *dragostea vieții lui*, dragoste pe care – din nebăgare de seamă – el ar fi îndepărtat-o de la sine, ipoteză devastatoare pentru conformația psihică a eroului.

În toată această afirmare a mitului personalității se infiltrează pe nevăzute o slăbiciune, o obsesie care diminuează tăria de caracter a bărbatului: obsesia morții. În romanul

¹ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, Ioana, Ed. Minerva, București, 1982, p. 95

O moarte care nu dovedește nimic, aceasta este prezentă încă din titlu și se strecoară ușor prin paginile romanului, evoluând de la o simplă idee, ca oricare alta, până la acel gând insistent, obsesiv, omniprezent, care macină și distruge încet un personaj aparent puternic.

La începutul analizei personalității și sentimentelor Irinei, Sandu afirmă că tânăra se gândește la moarte atunci când nu are nicio altă scăpare din situațiile critice. Aparent, obsesia morții este una din multele trăsături care o conturează pe Irina ca fiind fire slabă. Personalitatea marcantă a bărbatului se impregnase atât de mult de voința și manifestările cele mai intime ale personajului feminin, încât un gând atât de personal ca cel al sinuciderii este reprimat de voința lui Sandu, devine obsesia acestuia, marcă evidentă a unei slăbiciuni. Această obsesie a morții devine omniprezentă, iar Sandu începe să-și perceapă propria-i slăbiciune atât la nivel fizic, cât și la nivel psihic. Însă, în același timp, această slăbiciune devine, paradoxal, dovadă covârșitoare a tăriei lui de caracter, a superiorității lui: doar oamenii într-adevăr talentați pot *gusta* moartea și pot *simți* cu adevărat sentimentul puternic al apropierei marelui sfârșit.

Sentimentul de dominație pe care Sandu îl manifestă, în superioritatea lui, față de acea creatură slabă, pe care o știa și o modelase chiar el, i se părea teribil. Această atitudine probează ideea ascendenței mitului personal, a amorului propriu asupra erosului în romanul *O moarte care nu dovedește nimic*. Se sugerează și imaginea dramei trăită alături de Irina. Se observă motivului ochiului, investigația care eșuează tocmai din cauza faptului că eroul se străduiește atât de mult să vadă cât mai mult și cât mai adânc, încât nu află și nu înțelege nimic, deși dispune de toate mijloacele de investigație. Astfel, el este adevăratul infirm, condamnat la cecitate.

În obsesia lui de ființă superioară, realizând forța sentimentelor sale față de Irina, Sandu recunoaște slăbiciunea personală și își dorește anularea acestei verigi slabe din lanțul trăirilor sale de om puternic: Irina trebuia să dispară cumva din viața sa. Cum el nu avea suficientă forță interioară pentru a realiza pe cont propriu acest deziderat, începe să-și dorească moartea ei: *Aș prefera-o moartă! Așa de mult aș vrea să fi murit!...*, dar, în același timp, își dă seama de monstruozitatea ideilor sale, iar un monstru este, cum se știe, o creatură inferioară, în contradicție cu toată strădania de a-și construi imaginea de ins superior. Imediat, în replică, acționează la nivelul conștiinței recunoașterea, admiterea slăbiciunii caracteristice firii umane: *N-aș fi în stare s-o omor. Sunt laș și mi-e frică pentru mine sau mi-e frică de sângele care-l voi vedea curgând*².

De altfel, de-a lungul întregului roman, este prezentată dărâmarea acestui mit personal al bărbatului tocmai prin această obsesie a morții femeii de lângă el: *de sunt consecvent cu mine, moartea ei ar face prezența mea inutilă...*³. Simpla idee că Irina, femeia, i-ar fi fost superioară prin faptul că ea însăși, cea care a fost capabilă de a lua o decizie atât de importantă ca aceea de a-și sfârși zilele, este dureroasă și insuportabilă pentru Sandu, sursa acidității cu care el o persecută fizic, dar mai ales psihic pe eroină, atacul constituind el însuși o metodă de apărare. În fața gândului morții Irinei, Sandu încearcă teama de ridicol. Aceeași teamă, chiar groază, datorată orgoliului și sentimentului proprietății, intervine la gândul apariției Celuilalt. Sandu este torturat de ideea infidelității Irinei.

Subiectivitatea aprecierilor asupra Irinei este acceptată ca o fatalitate. Ne este oferită o imagine *a posteriori* a Irinei, prima victimă a lucidității lui Sandu, și viziunea actuală a naratorului asupra evenimentelor trecute asupra cărora revine cu o debordantă luciditate, prin rememorare, prin încercarea acestuia de a reconstitui situațiile și atitudinea sa din acele

² idem, p. 75

³ ibidem

momente: *E, în fond, un joc de oglinzi, un permanent balans trecut-prezent, aruncând, din unghiuri diferite, lumini crude și penetrante asupra personajului și a psihologiei lui speciale*⁴.

Scepticismul bărbatului hipertrofiat își mângâie raționamentul cu o posibilitate, dacă nu controlabilă, anulatoare a durerii ca un calmant la îndemână: *Poate a lunecat...*, se gândește el. Autorul este însă un ego grav care se autoapreciază și evită asemenea situații. Pierderea ireparabilă a Irinei se transformă în pierderea ireparabilă a unui adevăr. Moartea ei dă naștere unei îndoieli eternizate, prelungită la infinit.

Stocul de sentimente devine principala sursă de analiză a celui alt: s-a sinucis din prea mult sentiment de iubire sau a fost doar un accident? Astfel, finalul rămâne deschis, ambiguu, lăsându-l pe Sandu să se consume în continuare cu investigații inutile asupra a ceea ce pare un afront din partea Irinei care, dispărând, și-a luat cu ea taina pe care eroul nu a putut-o descifra (și în aceste condiții nu va avea nicio șansă de reușită).

Orgolios și labil, Sandu acceptă în subconștient sacrificiul femeii. Ca și în mitul meșterului Manole, născut din concepția superiorității bărbatului, sacrificiul femeii se dovedește zadarnic în dobândirea fericirii. În sufletul lui orgolios interpretează sacrificiul femeii ca o jertfă logică: *A fost convinsă că-mi este de prisos și dispăruse*⁵. Sandu constată, dezamăgit, că – omorându-se – ea a stricat toată *arhitectura propunerilor mele*⁶. Mai mult decât atât, eroina a făcut inutilă toată strădania de a-i contura chipul, de a afla *cine este ea* până la cea din urmă pagină a romanului. Astfel, structura narativă a romanului holbanian (ca și *Ioana* și *Jocurile Daniei*) s-ar putea dilata la nesfârșit.

Adoptând formula jurnalului intim, scriitorul facilitează drumul către autoscopie. Personajul holbanian este constrâns să admită caracterul relativ al demersurilor sale introspective și este asuprit de sentimentul amar al înfrângerii în fața infinitului interior și face ca frontierele dintre sentimentele cele mai contradictorii să fie abolite.

Dacă în romanul *O moarte care nu dovedește nimic*, pe fondul ascendenței mitului personal, al amorului propriu asupra erosului, este dezvăluită evoluția unui gând dus până la obsesie, iar această omniprezență a morții vizează mai mult sfârșitul fizic al unei ființe, în romanul *Ioana*, pe același fond al mitului personal, obsesia morții nu mai este atât de pregnantă și vizează mai mult moartea psihică decât pe cea trupească.

Sandu, cel pe care ni-l oferă autorul în această carte, este mult mai evoluat decât cel din romanul precedent. Multiplele lui fațete contradictorii se combină aici într-un caracter unitar. Această dublă confruntare a protagonistului cu sine și cu imaginea lui surprinsă în ipostază feminină oferă o viziune perfect simetrică asupra operei. Această luptă în sine reprezintă permanent, în cazul de față, o sfâșiere a eu-lui. Așadar, Ioana apare ca o proiecție materială a unei stări interioare și există doar prin raportare la Sandu, trăiește numai ca un alter-ego al acestuia. Vedem o primă imagine a Ioanei care amintește de cea a Irinei. Ulterior, rememorat, reconstruit din frânturi și contraste, portretul ei reprezintă ceva nou, este mereu retușat revelând o femeie extrem de inteligentă care-l poate depăși foarte ușor pe cel care încearcă să o formeze. Ea evoluează, trece la un statut superior, ceea ce îl face pe Sandu să nu mai dețină controlul absolut asupra iubitei, să se transforme spiritual fiindu-i oferite anumite satisfacții intelectuale alături de aceasta. Ioana, nemaifiind simpla oglindă care reiterează părerile eroului, dă dovadă de mult bun gust, rafinament și intuiție, dar și subtilitate în discuțiile pe teme intelectuale; au o structură temperamentală asemănătoare și îi este cel puțin egală. Eroina devine imprevizibilă pentru Sandu având o sensibilitate *nevrotică* după cum

⁴Al. Călinescu, *Anton Holban. Complexul lucidității*, Ed. Albatros, 1972, p. 112

⁵ Anton Holban, op. cit., ed. cit., p. 97

⁶ ibidem

observa G. Călinescu. Femeia depășește statutul de victimă și aici observăm extraordinara diferență dintre Ioana și Irina – permanenta victimă, receptorul pasiv. Și totuși, cu argumente puerile, Sandu susține superioritatea bărbaților; singurul motiv pentru care o mai poate considera inferioară pe Ioana este simplul fapt că aceasta este... femeie – reacția clasică a misoginului care se simte în inferioritate și încearcă să riposteze. Existența Ioanei și a lui Sandu se consumă prin permanente răsuciri spre trecut, un trecut analizat cu patimă, cu înverșunare și a cărui evocare aduce în prim-plan sentimente confuze: umilință, remușcări, gelozie, ură. Numai în momentul în care află de boala lui Viky, cei doi înțeleg că nu pot nega realitatea și că trebuie să o înfrunte.

Viața ei cu Celălalt nu poate fi concepută decât prin chinurile prin care le declanșează în conștiința eroului. Eroul, Sandu, este foarte asemănător, din punct de vedere structural, cu Ioana. El îi recunoaște femeii inteligența virilă, absența vicleniei, loialitatea, trăsături foarte puțin specific feminine. Sandu nu o mai poate domina și este nevoit să o accepte ca parteneră egală. Protagonștii sunt ca niște monade între care nu este posibil acordul. Comunicarea se produce numai la nivel intelectual, dar rezolvarea neînțelegerilor nu poate veni de aici. Doar suferința lui Viky le mai atenuează și purifică drama interioară abătându-le atenția de la trăirile intime la lumea exterioară, până atunci ignorată.

Mecanismul medierii duble iese la iveală în acuzațiile pe care și le aduc unul altuia. El, posesorul unui imens orgoliu se teme mereu de spiritul ei dominator și face, în secret, planuri *de evadare*. Instinctul sigur al femeii descoperă punctul vulnerabil, exprimând o constatare fără replică: *Se poate, spune Ioana, să fi fost nedreaptă cu tine, să te fi chinuit, să-ți fi distrus viața, dar un adevăr se desprinde sigur: eu te-am iubit, și tu nu!*⁷. Acest tu nu! trebuie reportat la firea dilematică a lui Sandu pentru care a trăi înseamnă, înainte de toate, a suporta complexul lucidității. Ioana îi reproșează, și nu doar o dată lui Sandu, excesul cazuistic, acuzându-l de lipsa spontaneității.

Necesitatea organică a autoscopiei infinitezimalului psihologic dezagregă totul, lăsându-l pe erou dezarmat în fața vieții, sub imperiul tutelar al îndoielii. Sandu descoperă în el un rău structural care-l frustrează de orice fericire posibilă, o fatalitate a firii care-i interzice nu numai bucuria dragostei, ci pur și simplu orice emoție spontană. Într-o singură frază Sandu numește lapidar termenii esențiali ai dramei lui: *temperamentul meu nu este în stare de nicio certitudine, orice definiție mi se pare în același timp posibilă și imposibilă și n-am încredere în mine*⁸. Eroul se vrea rece, calculat, intangibil, stăpân pe situație și pe viața Ioanei.

Dacă în *O moarte care nu dovedește nimic* obsesia morții izvorăse din slăbiciunea personajului feminin, în *Ioana*, această obsesie reapare din debilitatea bărbatului: *Ideea morții a devenit la mine un tic. [...] Sunt un temperament așa de nenorocit, încât mă gândesc cu toată seriozitatea să mă sinucid!*⁹. Voința de putere pe care personajul holbanian o exercită asupra femeii iubite se ascute în momentul apariției mediatorului, numit *Celălalt*, prin introducerea căruia, Sandu experimentează dimensiunile tiraniei sale și trăiește, totodată, voluptatea acestui riscant experiment. Dar, dovedindu-se slab și dorind să escamoteze realitatea, se refugiază în ideea morții, încercând să suprimă astfel și personalitatea Ioanei. Moartea devine o stare posibilă sieși cu tot corolarul de angoase, făcând, de asemenea, obiectul de analiză al romanului alături de dragostea urmată indispensabil de gelozia care macină, până la disoluție, personalitatea.

⁷ idem, p. 149

⁸ idem, p. 135

⁹ idem, p. 200-201

Sandu nu se poate vindeca prin reluarea unei pasiuni întrerupte, nu poate redobândi fericirea, ci poate numai aspira la *cunoașterea, introspecția ifinitezimală, chinul sterp al explicărilor și justificărilor formulate în sentințe morale care însoțesc fiecare moment analitic*¹⁰ și, neputând reconstitui magia vieții, refuzul vine ca un răspuns prea categoric.

În personajul holbanian, snobismul coexistă deopotrivă cu agentul distructiv al mitului personal, spiritul critic. Există în *Ioana* un pasaj sugestiv pentru o mai bună înțelegere a ceea ce înseamnă mitul personal: Ioana se confesează lui Sandu, încercând să-i ofere noi dovezi de iubire cu efect paleativ pentru gelozia lui nestăvilită. Ea evocă imaginea unui Sandu foarte apropiat de aparițiile romantice ale Luceafărului eminescian: slab, imaterial, cu ochii triști, neuitând să introducă între atributele care-l făceau pe erou demn de iubire și supraviețuirea în el a sensibilității infantil-adolescentine, și anume neputința sa de copil ce trebuie ocrotit. Acesta ar fi personajul mai frumos în care se recunoaște artistul în elanurile lui de spontaneitate. Imaginii frumoase despre sine i se contrapune în roman cea rezultată din demersurile lucide. Personajului spiritualizat, adolescentului care inspiră gânduri protectorale, i se opune egoistul cu impulsuri clar dominatoare.

Pe același fundal romantic se insinuează ideea obsesivă a morții spirituale a celor doi tineri. Ioana, tristă sau plângând, conștientizând sfârșitul, este mereu surprinsă pe malul mării. Marea este acel personaj care pare să prevestească mereu, un sfârșit apropiat.

Obsesia morții, motivul thanatic nu apare numai la nivel teoretic, ci și în fapt, prin boala neașteptată a lui Viky, sora Ioanei, iar finalul cu moartea simbolică a motanului Ahmed, conturează drama celor doi care nu-și mai pot tămădui prezumtele răni sufletești. Această obsesie este împinsă *in extremis* de autorul care, măcinat de această idee, ajunge chiar să personalizeze acest fenomen. Reluată sistematic pe tot parcursul romanului, această obsesie a morții este parcă mai evidentă la final. Întâlnim în roman tema vieții ca drum spre moarte. Moartea nu este înțeleasă ca un sfârșit absolut, ea este mai degrabă un ritual de trecere spre o altă modalitate de existență. Sandu și Ioana își vor găsi sfârșitul interior, în plan psihic. Totul murise – la propriu sau la figurat.

Cercul vicios se reface perpetuu în această *carte a mișcării absurde pe loc*¹¹. Adevărata temă a romanului pare a fi metamorfoza unei stări morale absolute, disecată până la epuizare, gelozia: *Sunt bolnav de gelozie*¹², recunoaște, la un moment dat, Sandu, pentru a o nega, însă, mai târziu. Analiza interioară este dusă până la o veritabilă tortură morală. Sandu este un neliniștit, un analist nemilos al tuturor stărilor sufletești, un cazuist al propriei pasiuni; re trăiește pasiunea printr-o gelozie extenuantă, cu o luciditate absurdă până la sadism, care îi destramă echilibrul interior.

Legat de mitul personal, există la Anton Holban o mare obsesie: Celălalt care reprezintă moartea eu-lui. *Prin el, eu nu exist*, iar dragostea devine și este o experiență inautentică. Sandu, autorul jurnalului din *Ioana*, are, asemenea lui Proust, conștiința discontinuității psihice, sentimentul că este în fiecare clipă *altul*, precum căutătorul timpului pierdut. În clipele cele mai apropiate de Ioana, el nu își pierde tovarășul interior (luciditatea), care îi controlează toate gesturile.

Există atât în *O moarte care nu dovedește nimic*, cât și în *Ioana* o dublă luciditate: aceea care îl însoțește și îl inspiră în momentul în care așterne pe hârtie evenimentele și aceea care îi domină judecata și analiza severă a tot ceea ce își poate aminti. Sandu este creat de

¹⁰ Pompiliu Constantinescu, *Considerații asupra romanului românesc în Scrieri*, vol. VI, Ed. Minerva, București, 1975, p. 136

¹¹ Silvia Urdea, *Anton Holban sau interogația ca destin*, Ed. Minerva, București, 1983, p. 111

¹² Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, Ed. Minerva, București, 1982, p. 213

Holban intelectual doar pentru a face posibilă confesiunea la persoana întâi și pentru a se conforma modalității narative: *stilul este personajul*¹³. Sandu acționează cu sine asemenea psihologului cu pacientul său: prin memorare și analiză amănunțită inclusiv a aparent insignifiantelor detalii, urmărind comprehensiunea pentru a reuși depășirea situației, eliberarea, vindecarea de obsesia Ioanei și a inferiorității sale în fața acesteia. Confesiunea are valoare terapeutică; contrazicerile sale sunt *rezultatul capriciilor umorale și al labilității sentimentelor*¹⁴.

O interpretare a romanelor se poate realiza numai prin raportarea unui roman la celălalt.

În *Jocurile Daniei*, romanul *a doi oameni care cred că se iubesc, și totuși nu-și pun nicio întrebare existențială*¹⁵, eroul nu mai exercită asupra Daniei aceeași influență pe care o avea Sandu asupra Irinei sau a Ioanei. Romanul păstrează vechea plăcere a introspecției, situându-se sub pecetea mitului lui Narcis. Bogată, tânără și capricioasă, Dania îi creează lui Sandu – de această dată omul matur – un sentiment de inferioritate. Spre deosebire de Ioana, egala lui Sandu, Dania nu este decât o adolescentă superficială, iresponsabilă care refuză să-și asume maturitatea, lipsită de naturalețe, care conduce automobilul și face excursii în străinătate și care îi scapă permanent lui Sandu. Cu ea eroul nu poate comunica în preocupările sale fundamentale, nu poate fi singurul care conduce *jocul iubirii*. Ea este cea care face jocul, cea care stabilește regulile, cea care asigură desfășurarea și consemnează rezultatul. El se află în defensivă continuă. Ea rămâne o enigmă, *cu atât mai mult cu cât reacțiile imprevizibile ale acestui homo ludens feminin îi scapă*¹⁶. Rolurile se schimbă radical în această carte. Cele două personaje întruchipează două lumi incompatibile care se intersectează doar accidental, iar condiția lor se dovedește paradoxală.

Deși nu lipsesc chinurile dragostei, suspiciunea, gelozia, par uzate, fără virulența deja consacrată în fața regulilor celui alt. Pentru prima dată apare ideea împăcării cu sine și cu realitatea construită de celălalt. Sandu se lasă dominat, se conformează, apare compromisul. Este o ființă expusă, permeabilă lumii și comunicării, prins de vraja și de chinul iubirii, presimțind moartea – sentimentul morții răzbate mai puțin intens din acest roman decât din cărțile anterioare – și acceptând-o. El are instinctul cioranian de *a vedea rău pretutindeni*, își pierde curajul în preajma Daniei, este anxios și nesigur, nu mai este stăpân pe sine și cu atât mai puțin pe situația creată. De această dată Sandu este cel care așteaptă explicații, cel în tensiune continuă, cel complexat de statutul său inferior. Dania îi perturbă întreaga existență.

În acest roman intervine elementul citadin, modern; orașul devine alienat, tentacular favorizând angoasa și stările incerte. Apare aici mitul lui Metropolis; sunt amintite frecvent câteva locuri familiare ale Bucureștiului. Totul capătă o coloratură citadină – chiar și obsesia morții care îl determină pe Sandu să-și imagineze o sinucidere modernă, spectaculoasă: când cei doi nu vor mai putea fi împreună, Dania îl va plimba cu automobilul și se vor arunca într-un șanț. Alături de automobil – pe care Dania îl conduce, dar la care el nu are acces –, cinematograful reprezintă încă un element care marchează viețile personajelor: Sandu se imaginează uneori protagonistul unei pelicule: *Întâlnirea mea cu Dania pare o proiecție de cinematograf*¹⁷. Există și radioul, *mijloc prodigios de comunicare*¹⁸, prin intermediul căruia

¹³ idem, p. 145

¹⁴ idem, p. 142

¹⁵ George Pruteanu, *Convorbiri literare*, nr. 5, 15 martie 1972, p. 9

¹⁶ Gh. Glodeanu, *Anton Holban sau transcrierea biografiei în operă*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2006, p. 117

¹⁷ idem, p. 96

¹⁸ idem, p. 39

îndrăgostiții își trimit semnale cunoscute numai de ei. Însă elementul care intervine decisiv atât în viața protagoniștilor, cât și în construcția romanului este telefonul, instrument modern de comunicare, aparatul magic ce joacă un rol esențial în stabilirea cuplului. El sporește bucuria celor doi îndrăgostiți, dar, în același timp, amplifică suferința prin tăcerile lui nejustificate. Fiecare întâlnire cu Dania stă sub semnul imprevizibilului. Climatul de insecuritate născut în jurul ei se integrează în cel determinat de imanența unei morți premature.

Romanul este alcătuit în mare parte din convorbirile telefonice dintre Sandu și Dania, repetate tentative de comunicare eșuate însă, dar care provoacă stări acute de panică, de dezechilibru, devenind o adevărată obsesie, mai ales pentru faptul că favorizează un tulburător dialog erotic – Sandu și-o imaginează pe Dania vorbind cu el la telefon din camera de baie. În funcție de stările pe care le provoacă, telefonul este o ființă vie sau un cadavru simbolizând despărțirea, moartea iubirii. Personajul se *agață* de orice *semn*, oferă propria (numai!) interpretare chiar și asupra evenimentelor incontroabile pentru a-și crea imaginea de deținător al controlului dacă nu asupra femeii, cel puțin asupra unor lucruri pur întâmplătoare; telefonul ajunge să producă elanuri mistice.

Instinctul de autoanaliză a devenit pentru Sandu o a doua natură îmbrățișându-i toate inițiativele. Cunoașterea de sine este văzută ca element de referință în cunoașterea celuilalt; imposibilitatea cunoașterii propriei personalități este o dovadă în plus că celălalt va rămâne un străin. Ca și Ștefan Gheorghidiu, Sandu vrea să afle orice amănunt despre iubita lui. Luciditatea lui este temperamentală și, unită cu teama de ridicol, îi interzice orice efuziune; *Sandu nu face nicio observație fără să întrevadă și posibilitatea contrariului*¹⁹.

Nu la fel de bine conturat, mitul personalității pierde teren în romanul în care diferențele dintre cei doi îl fac pe Sandu să tempereze asaltul erotic în fața numeroaselor opreliști impuse de tradiția celuilalt. S-a modificat optica celui care iubește. Relațiile insolite dintre personaje produc o mutație esențială a perspectivelor: Sandu privește mai puțin adânc în abisurile propriului eu labirintic fiind mai mult preocupat de observarea iubitei care este departe de perfecțiunea idealului romantic al femeii, dovedindu-se *un amestec de înger și demon, ce împarte cu aceeași nonșalanță atât iubirea, cât și suferința*²⁰.

Drama nu mai este de natură cognitivă, ci ontică. Amorul se dovedește, în ultimă instanță, mai puternic decât amorul propriu, de unde o înțelegere mai profundă a dialecticii contrariilor. Tragicul în acest roman se naște la confluența dintre firea anxioasă a lui Sandu și provizoratul absolut în care îl aruncă iubirea lipsită de gravitate a Daniei. Starea de alertă, torturantă, este indispensabilă dramei personajului masculin. El este prea dens, ea este prea volatilă. Protagonistul suferă din cauza unei participări afective multiple, dar și din cauza neparticipării totale, în același timp, a abstragerii ca spectator, a permanentei dedublări. Există un dezechilibru între acumularea tensiunilor psihogene și descărcarea lor. Dedublarea înseamnă flagelul lucidității. Personajul *sărută analizând sărutul, analizând apoi analiza, apoi felul în care a analizat analiza ș.a.m.d. E un abis de oglinzi paralele ale gândirii ce nu poate să nu dea angoasă și disperare*²¹.

Romanul este construit din ipotezele, închipuirile, visurile și solilocviile unui îndrăgostit de o frumoasă mereu absentă. Mentalitatea și snobismul ei o împiedică să perceapă drama și, prin comportamentul ei, îi amplifică lui Sandu sentimentul de dezaprobare și eșec atât de specifice lui. Astfel, *criza de identitate a eu-lui, relativismul exacerbat, scepticismul și*

¹⁹ Anton Holban, *Pseudojurnal. Corespondență, note, confesiuni*, Ed. Minerva, București, 1978, p. 197

²⁰ Gh. Glodeanu, op. cit., ed. cit., p. 119

²¹ George Pruteanu, *Convorbiri literare*, nr. 5, 15 martie 1972, p. 10,

*abulia împiedică personajul din proza lui Holban să atingă principiul de unitate și contribuie vital pentru realizarea organicității persoanei*²².

Provizoratul iubirii crește din provizoratul însuși al vieții, simțit cu acuitate de Sandu. În iubirea pentru Dania filosofia clipei nu-l ajută să se împace cu situația, ci i-o agravează, adâncindu-i sentimentul insecurității. Starea de provizorat și de aruncare în lume care marchează psihologia personajului holbanian îl înrudește cu literatura existențialistă și cu aceea a absurdului.

Toți eroii lui Anton Holban au vocația suferinței.

Odată cu eroul, Holban se prezintă ca un temperament frământat, neurastenic, prea avid de certitudini și absolut într-un spațiu prin excelență al incertului și relativului care este iubirea, iubirea unui om problematic și grav pentru o tânără. Maniera labirintică de relatare a avalanșelor sentimentale se explică prin temperamentul chinuit de incertitudini al scriitorului, prin constituția sa interioară complicată. Romancierul Sandu se gândește la felul cum îi va fi receptată cartea mai târziu de către Dania, opera sa devenind *un veritabil testament literar*²³. Paradoxul acestei cărți stă în faptul că personajul-narator încearcă tot timpul să se definească, dar această circumscrierea a eu-lui său profund are loc indirect, prin intermediul bucuriilor și suferințelor trăite.

Cunoașterea originală definește personajul masculin din opera lui Anton Holban, intelectual însetat de absolut, care, prin însăși natura lui, refuză să trăiască altfel decât conștient, cu luciditate, asemenea eroilor lui Camil Petrescu – *singura existență reală e aceea a conștiinței*.

În acest context, iubirea este o problemă de cunoaștere și nu de trăire; eroii săi încercând să descompună mecanismul iubirii se dedublează și trăiesc prăpastia dintre realitatea nesatisfăcătoare, compromisă, imperfectă, incertă și lumea lor interioară, intimitatea devoratoare de certitudini, adevăruri imuabile și, implicit, frumusețe. Personajul masculin reușește să supraviețuiască doar în ipostaza de creator de certitudini, baza acestei arhitectonici este, însă, mereu în interior, de aici apărând drama.

BIBLIOGRAPHY:

- Călinescu, Al., *Anton Holban. Complexul lucidității*, Ed. Albatros, 1972;
 Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, București, 2003;
 Ciopraga, Constantin, *Romanele lui Anton Holban*, în *Convorbiri literare*, nr. 21, 15 noiembrie 1973;
 Constantinescu, Pompiliu, *Considerații asupra romanului românesc în Scrieri*, vol. VI, Ed. Minerva, București, 1975;
 Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Ed. Minerva, București, 1977;
 Crohmălniceanu, Ov. S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, București, 1984;
 Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Univers, București, 2003;
 Glodeanu, Gheorghe, *Anton Holban sau transcrierea biografiei în operă*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2006;
 Holban, Anton, *Romanul lui Mirel*, Ed. Ancora, București, 1929;
 Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, Ioana, Ed. Minerva, București, 1982;

²² Silvia Urdea, op. cit., ed. cit., p. 114

²³ Gh. Glodeanu, op. cit., ed. cit., p. 123

- Holban, Anton, *Parada dascălilor*, Ed. Cugetarea, București, 1932;
Holban, Anton, *Ioana*, Ed. Pantheon, București, 1934;
Holban, Anton, *Jocurile Daniei* (publicat postum la Ed. Cartea Românească, în îngrijirea lui Nicolae Florescu în 1971);
Holban, Anton, *Pseudojurnal. Corespondență, note, confesiuni*, Ed. Minerva, București, 1978;
Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, II, Ed. Minerva, București, 1973;
Pruteanu, George, *Convorbiri literare*, nr. 5, 15 martie 1972;
Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. III, *Diarismul românesc*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2005;
Urdea, Silvia, *Anton Holban sau interogația ca destin*, Ed. Minerva, București, 1983;
Vasilescu, Emil, *Anton Holban*, Ed. Erc Press, București, 2002.

THE SPACE OF WAITING IN MATEI VIȘNIEC'S THEATRE

Maria-Monalisa Pleșea, PhD Student, Prof., "Mihai Eminescu" National College, Buzău

Abstract: Matei Vișniec, a very known contemporan romanian and french playwright, use the spaces of waiting to show the absurd of some life situations. He shows the human condition in some stages, under the sign of the absurd: the waiting room and the battlefield become their favourite places. Vișniec knows how to light the contemporary human being.

Keywords: *Vișniec, absurd, drama, space, waiting, human being*

Matei Vișniec iubește spațiile care-i dau posibilitatea, ca dramaturg, să potențeze așteptarea, prin dezvoltarea variațiunilor pe tema *topos*-ului ce pune în relief perpetua amânare a luării unei decizii, a unei idei bine definite, a unui personaj lipsit de ambiguitate, deci cu o vădită propensiune spre trăirea unor situații absurde. De la *Ușa* până la *Despre sexul femeii- câmp de luptă în războiul din Bosnia*, trecând prin piese precum *Și cu violoncelul ce facem*, *Trei nopți cu Madox* sau *Angajare de clown*, spațiile definesc o trecere spre noi sensuri, cu toate că rămân spații ale așteptării. De la cameră la câmpul de luptă, dacă ar fi să le enunțăm doar pe cele mai des utilizate, aceste spații ale așteptării sunt etape, sau așa cum preciza un critic literar : „ Nuanțe din cele mai diferite sunt etalate prin scalări succesive care merg de la neutru la isterie, de la non-acțiune la nerv”¹.

„Teroarea provizoratului”², aceasta pare a fi emblema stărilor personajelor din aceste spații ale așteptării. Este vorba, mai bine spus, de reliefarea, în haina teatrului absurdului, cu mijloace teatrale specifice, mai ales cu *topos*-ul spațiului liminal, de însăși condiția ființei umane. De la anticul Sisif – paradigmă a existențialiştilor în linia lui Albert Camus – la personajul parcă împietrit în indecizie, ce umple spațiile așteptării la Vișniec, pare că nimic nu s-a schimbat. Poate doar mijloacele expresiei, nu și substanța mesajului. Bogdan Crețu propune, în acest sens, o grilă de interpretare a condiției umane la Vișniec : „ Iată simplificată, pe cât posibil, condiția umană în teatrul lui Matei Vișniec; ea urmează un traseu sinuos, dar ineluctabil, care pornește de la monotonia declanșată de așteptare, trece prin angoasă și se sfârșește o dată cu alienarea (cu deumanizarea în cele din urmă)”³.

Ușa, piesă într-un act, pare să concentreze valențele așteptării prin spațiul consacrat acesteia: „sala de așteptare”. Nici cititorul și nici spectatorul, într-un real joc al intertextualității, nu se poate împiedica să nu constate că titlul piesei, precum și tematica, sunt un pod peste timp al capodoperei sartriene *Cu ușile închise*. *Topos* favorit al lui Vișniec, spațiu al unei largi game de sentimente, dar nu al deciziei, în orice caz, sala de așteptare este propice dezvoltării temerilor; ușa se deschide abia la finalul piesei, iar didascalia dramaturgului adâncește și mai mult misterul ambiguității. Ușa nu dezvăluie, ci potențează angoasele, prin posibilitățile de punere în scenă pe care ni le propune atât de des Matei Vișniec. Fuga de sens, aceasta pare a fi hermeneutica cea mai cuprinzătoare a textului lui

¹ Daniela Magiaru, Matei Vișniec. Mirajul cuvintelor calde, Editura Institutului Cultural Român, București, 2010, p. 47

² Bogdan Crețu, *Matei Vișniec, un optzecist atipic*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2005, p. 131

³*Ibidem*, p. 130

Vișniec: „Sau: cum crede regizorul că e mai bine”⁴.

Se bănuiește că dincolo de ușă este o cameră de exterminare, sau de tortură. Tensiunea dintre cele două lumi transpare din dialogul celor două personaje care nu sunt identificate, lipsa identității fiind semnul ambiguității în care trăiește ființa umană. Ele devin „arhetipuri, simboluri ale ființei umane”⁵. „A fi venit cu patru zile mai devreme”, așa cum sună reproșul *Personajului 1*, pare că induce acest sens al unei perpetue așteptări, al lipsei de maturizare a ființei umane, sau, în ultimă instanță, al indeciziei.

Absurdul situației, lupta contra monotoniei, precum și o gamă largă de interogații asupra logicii sau lipsei de logică din viața omului, îl fac pe dramaturg să transforme *Personajul 1* într-un adevărat gânditor ce propune o definiție a sălilor de așteptare, nu fără ironia unei oarece legături cu filosofia: „Toate astea țin de o morală anume, aș putea spune de o etică a sălilor de așteptare”.

Sala de așteptare nu calmează angoasele, nu ridică vălul incertitudinilor. Din contră, ea devine un spațiu ce îndeamnă la acceptarea fatalității unei situații anume, așa cum enunță *Personajul 1*, ca o concluzie a unui conflict cu al său interlocutor: „Domnule, mă exasperați! Ce credeți că s-ar mai putea îmbunătăți aici? Vreo sală de așteptare mai mare, mai elegantă?”. *Personajul 2* pare că este ecoul ființei umane aflate în așteptare, de-a lungul existenței sale, înainte de a lua o decizie: „Știți, sunt și eu un simplu om care așteaptă...fără panică...nu-i așa?”. Dar ironia textului este evidentă, de vreme ce, dincolo de ușă se aud țipete, iar mașinăria infernală este în funcțiune. Sala de așteptare este un spațiu al trecerii, un răgaz.

Sala de așteptare din *Și cu violoncelul ce facem?* este un spațiu în care degradarea ființei umane, în lupta cu monotonia, este evidentă. Omul cu violoncelul, un exilat înconjurat de oameni banali, continuă să cânte deși celelalte personaje par din ce în ce mai deranjate și de muzica lui, și de lipsa lui de comunicare. Teme ale absurdului, acestea par să îi semneze dispariția. Spiritul gregar pare, în societatea modernă, mult mai la modă decât actul unei individualități ce se asumă. Ca atare, identitatea asumată – aici arhetipul este omul cu violoncelul – se cere a fi expulzată dintr-o lume a indistinției. Dar victoria supremă a identității – deși omul cu violoncelul este ucis pentru vina de a fi diferit – continuă prin întrebarea reiterată de către fosta Doamnă cu voal: „Dar cu violoncelul ce facem?”. Sala de așteptare devine un spațiu în care sunt adăpostiți doar cei ce-și găsesc interese comune, ca un simbol al ștergerii nuanțelor din lumea contemporană. De aici și absurdul situației, căci cel diferit trebuie să dispară. Bărbatul cu ziarul propune așteptarea, deci indecizia, lipsa de nuanțe de care pare că este cuprinsă nu numai lumea lui Vișniec, ci și lumea de dincoace, cea a existenței cotidiene: „Ș-atunci, de ce cântă? Nu poate să aștepte cum așteaptă toată lumea?”⁶. Sala de așteptare devine, în consecință, un spațiu ce trebuie să definească o lume ce-și refuză identitățile, deci originalitatea și progresul. Vișniec are talentul de a transforma o situație banală într-o paradigmă a lipsei de sens, boala omului modern.

Dacă omul cu violoncelul era arhetipul alterității de neacceptat într-o lume lipsită de nuanțe, în *Trei nopți cu Madox*⁷ alteritatea țese un context dramaturgic al acceptării graduale a celuilalt până la dedublare. Spațiul așteptării până la descoperirea finală a *alter-*

⁴ Matei Vișniec, *Ușa*, în *Păianjenul din rană*, Ediția a II-a, Cartea Românească, București, 2007. Vom face referire la această ediție când cităm din textul lui Vișniec.

⁵ Bogdan Crețu, *op.cit.*, p. 131

⁶ Matei Vișniec, *Și cu violoncelul ce facem ?*, în *Groapa din tavan*, ediția a II-a, Cartea Românească, București, 2012

⁷ Matei Vișniec, *Trei nopți cu Madox*, în *Păianjenul din rană*, ed. cit.

egoului Madox este și de această dată unul al închiderii: „Un fel de pensiune, la marginea mării”. În plus, motivele călătoriei, al capătului de lume, potențează sensurile descoperirii din deznodământul piesei. Acestora li se adaugă atât ubicuitatea lui Madox, cât și, paradoxal, lipsa identității clare. Bruno declară ca într-o concluzie fără drept de apel: „Vrea să zică tipu ăsta apare în trei locuri deodată...și în același timp”. Absurdul lipsei identității cunoscute apare în momentul în care Clara îl numește Madox pentru ca trei replici mai departe să nu mai reușească să-l numească cu exactitate: „Da, îl cheamă ceva cu Max... cu Ax...cu...În orice caz, are o cămașă fără guler.” Tot Clara este cea care, într-un moment de luciditate și de ieșire din transă – așa cum precizează dramaturgul – dezvăluie misterul ubicuității lui Madox: „Numai că apare-n mai multe locuri deodată”. Pensiunea pare un tărâm al așteptării dublului, un fel de „mormânt” absurd al așteptării timp de „trei nopți” a revelației proprii identități. Așa cum, poate, ca un joc al intertextualității, și Iisus Hristos, după cele trei nopți petrecute în lumea de dincolo, a adus revelația redempțiunii fiecăruia dintre oameni, prin propria sa înviere. Este această cheie interpretativă o posibilă referință pe care Vișniec va fi avut-o în vedere? Dacă semnele există, în textul însuși, referința la lumea biblică și la simbolurile sale pare a fi doar apanajul dramaturgului. În laboratorul lui Vișniec, Madox cel prezent în pensiune și în viețile fiecăruia dintre personaje, pare a fi o încarnare a dorinței oricărei ființe umane de a trăi și un alt tip de existență decât cea obișnuită. Aici cheile absurdului par să deschidă cheile unui paradis interior al fiecărei ființe gânditoare și creatoare.

Finalul piesei, când personajele se descoperă dincolo, oricare ar fi dintre cele propuse de dramaturg, are valoare simbolică. Bogdan Crețu propune o concluzie bine fundamentată: „*Căutându-și inamicul, oamenii se găsesc pe ei înșiși. Piesa capătă, astfel, valoare alegorică.*”⁸ De aici și până la alegoria hristică nu mai este decât un mic pas, cel al referinței biblice, dar fără a suprainterpreta substanța textuală în această situație dată. Nu putem să nu subliniem că Matei Vișniec pune în scenă moartea lui Hristos pe cruce *Păianjenul din rană*, „Cel rănit sub coastă” fiind însuși Hristos. Ca atare, pe teritoriul fertil al imaginației creatoare, Vișniec face apel la simboluri biblice pe care le tratează modern, într-un joc al intertextualității specific postmodernismului.

Spațiul claustrant, specific teatrului absurdului, apare și în *Angajare de clown*. Histrionici, purtători de măști, deci cu personalități histrionice – așa erau și actorii din teatrul din Grecia antică – cei trei clowni se întâlnesc într-o „sală de așteptare, o anticameră”, așteptând să fie angajați. Deci, tot într-un spațiu al așteptării, trei vechi prieteni se confruntă pentru ultima dată într-o rememorare a trecutului lor glorios. Sala de așteptare nu are ieșire pentru nici unul dintre ei: unul, Peppino, moare din dorința de a le face o farsă foștilor prieteni, ceilalți fug, deci nu așteaptă proba angajării. Corespondența dintre acest spațiu al coerciției și decăderea grotescă a clownilor, aflați la crepusculul unei lungi cariere, este evidentă. Firele nevăzute dintre personaje și locul ultimei lor confruntări, histrionică și aceasta, există și în analiza lui Bogdan Crețu: „Se creează, astfel, noi coordonate spațiale în care ființa umană este îngrădită. Scenariul este deja cunoscut nu există cale de ieșire, omul, depozat de libertate își relevă adevărata natură”⁹. Poate că șansa lui Peppino a fost cea de a fi fost „angajat”¹⁰ pentru ultima dată, dar în slujba morții: cadavrul său este scos din sala de așteptare de ceilalți doi clowni, ca și cum doar ei ar mai avea de așteptat angajarea, o alegorie a morții ce va să vină implacabil. Filippo îl admonestează, de altfel, pe Nicollo, în privința

⁸ Bogdan Crețu, *op.cit.*, p. 137

⁹ Bogdan Crețu, *op.cit.*, p. 139

¹⁰ *Ibidem*, p. 140

acestui tip de așteptare: „Așteaptă, că nu-ți crapă oasele! D-aia-i venit, s-aștepți!”¹¹.

Câmpul de luptă, spațiul între două lumi, pare că este unul dintre spațiile favorite de așteptare ale lui Vișniec. Este un spațiu al indeciziei, al frontierei, al ambiguității, al așteptării răspunsurilor, sau doar un subterfugiu dramaturgic pentru a pune în scenă mari interogații ale lumii. Războiul, ființa care se supune orbește legilor acestuia, lipsa de sens după terminarea unui conflict. Mașina de adunat cadavre din *Depanatorul* face legătura între spațiul unei lumi în extincție și nevoia de sens a omului. Cu toate acestea omul rămâne sclav al mașinii de adunat cadavre, iar hermeneutica ultimului său gest se supune tehnologiei, fără ca gândirea sau vreo urmă de sentiment să fie convocate la o posibilă redempțiune după cataclismul descoperit. Descrierea acesteia anulează însuși gândul că omul își va putea găsi vreodată sensul: „*Mașina este complet automatizată și are o autonomie de câteva săptămâni. Se adaptează la toate denivelările terenului, plonjează în adâncurile fluviilor și ale mării, străbate pădurile și se cațără pe munți*”¹².

Mai mult, parcă sugerând dezvoltări ale extincției, putem distinge trei spații ale așteptării ce pot fi identificate în *Despre sexul femeii – câmp de luptă în Bosnia*¹³: câmpul de luptă, camera de spital și pânțele Dorrei, femeia violată. Spațiile par a avea o formă concentrică, de cercuri ce se cer a fi parcurse unul câte unul pentru a avea un răspuns la așteptarea vindecării. Transgresarea produce interogații despre sensul rostului persoanei în lume, de la atrocitățile războaielor etnice, prin perioada de convalescență într-un spital din Germania, în așteptarea unui decizii personale despre soarta vieții ce se dezvoltă în pânțele; posibil spațiu al așteptării, acesta este o „sală” spre ieșirea în lume. Spre naștere, deci spre acceptarea unei identități. Tragic, absurd, fără răspunsuri, drumul umanității violente este un lung parcurs spre căutarea sensului, deși adversarul nu este clar definit, deși „câmpul de luptă nu este clar circumscris” (Scena 5).

Dorra așteaptă vindecarea, o dublă vindecare, deoarece este victima unui viol în războiul din Bosnia, dar și o vindecare de interogația continuă a unui *De ce* fără de răspuns. O vindecare fizică și sufletească. Dublul ei, Kate, medicul voluntar, fie că citește din fișele de observație, fie că îi propune Dorrei un dialog al vindecării, pentru a ieși din această așteptare ce are toate elementele absurdului, ajunge totuși la o concluzie: „Pânțele tău, Dorra, este un câmp de luptă” (Scena 28). Poate că vindecarea este această acceptare a nașterii unui copil al cărui tată nu e cunoscut: Dorra pare că reintră în sensul existenței și acceptă nașterea copilului pe care îl poartă în pânțele. În căutarea sensului, de la „refugiul în tăcere”, un alt posibil spațiu al așteptării, trăit personal, dar fără a avea concretețe fizică, așa cum își notează Kate în a doua sa fișă de observație, pare că absurdul este învins prin actul de a scrie. Dorra îi comunică lui Kate decizia de a păstra fructul violului prin intermediul unei scrisori. Scrisul devine panaceu al unor suferințe de nedescris, un balsam vindecător al bolii contemporane descrise drept absurde.

De la sala de așteptare, la anticameră, de la pensiune la câmpul de luptă – sau pântecul, extensiune a vieții – Vișniec recurge înțelept la aceste spații ale așteptării. Teatrul său, atunci când irigă absurdul cu care este confruntată ființa umană, are drept de cetate în spații ale coerciției, că sunt închise sau deschise. Pentru că decorul spațial este simplificat la maxim, atât cititorul cât și spectatorul au posibilitatea de a găsi grilele hermeneutice ale teatrului lui

¹¹ Matei Vișniec, *Angajare de clovn*, în *Păianjenul din rană*, ed.cit.

¹² Matei Vișniec, *Depanatorul*, în *Omul din cerc. Antologie de teatru scurt 1977 -2010*, Paralela 45, 2011, p. 101

¹³ Matei Vișniec, *La femme comme champ de bataille ou du sexe de la femme comme champ de bataille*, coll. Actes sud – Papiers, Actes Sud, 1997. Traducerea citatelor în limba română ne aparține.

Vişniec. Plasând marile interogații ale lumii în spații ale așteptării, Matei Vişniec lasă deschisă ușa spre găsirea și analizarea detaliului, spre nuanțarea stărilor de degradare care le dezumanizează pe personajele sale. Este și aceasta o artă: cadrul simplu este o estradă pe care sunt reprezentate fragmente din condiția tragică a omului contemporan.

BIBLIOGRAPHY:

- Crețu, Bogdan - *Matei Vişniec, un optzecist atipic*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2005,
- Magiaru, Daniela - *Matei Vişniec. Mirajul cuvintelor calde*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2010
- Vişniec, Matei - *Groapa din tavan*, ediția a II-a, Cartea Românească, București, 2012
- Vişniec, Matei - *Omul din cerc. Antologie de teatru scurt 1977 -2010*, Paralela 45, București, 2011
- Vişniec, Matei - *Păianjenul din rană*, Ediția a II-a, Cartea Românească, București, 2007
- Vişniec, Matei - *La femme comme champ de bataille ou du sexe de la femme comme champ de bataille*, coll. Actes sud – Papiers, Actes Sud, 1997.

THE FOOD BEFORE ANYTHING ELSE. NUTRITIONAL ASPECTS IN THE NOVELS OF CHRÉTIEN DE TROYES

Diana Gradu, Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The medieval French literature of the XIIth century is among the few testimonies of the interest towards the food of people of period. And these testimonies are all the more precious as they offer a composite image of lifestyle, food itself (thus information) and a specific behavior. But, except for this explanation of the cultural models connected to almost wild nobiliary representations of the strength and of the value, there are cases where the courteous hero shows a concern of moderation and detachment to compared with the food. It is here about the creation of a new model, the Christian knight. That is why in the novels of the XIIth and of the XIIIth centuries, the food aspects are hardly touched. We know that all had enough to eat, but there is no additional idea. It is a concern of decency and a refusal of the description which go hand in hand with this model of the Christian warlike knight. Chrétien de Troyes does not make an exception there. The notations on the food system of its sides - informative and symbolic - are rare. I chose as exemplification some passages pulled by Erec and Enide and Yvain. The accent is put on the last novel of Chrétien de Troyes, The Tale of the Grail or The Roman de Perceval.

I am going to try to extract from the Tale of the Grail, the moments which lend themselves to the proposed theme. I operated a choice among these sequences, thus I do not claim to contain everything. I am rather interested in the analysis of the food in the medieval context, through the text of Christian. Where there are symbolic values which exceed the strict threshold of the medieval behavior, I shall try to highlight them.

Keywords: *French Medieval Literature, Food, Chrétien de Troyes, Graal*

La littérature française médiévale du XIIe siècle se trouve parmi les peu nombreux témoignages de l'intérêt vis-à-vis de la nourriture des gens de l'époque. Et ces témoignages sont d'autant plus précieux qu'ils offrent une image composite de style de vie, nourriture proprement dite (donc information) et comportement spécifique. Mais, à part cette explication des modèles culturels liés à des représentations quasi sauvages de la force et de la valeur nobiliaires, il y a des cas où le héros courtois fait preuve d'un souci de modération et de détachement par rapport à la nourriture. Il s'agit ici de la création d'un nouveau modèle, le chevalier chrétien. C'est pourquoi dans les romans du XIIe et des XIIIe siècles, les aspects alimentaires sont à peine touchés. On sait que tous ont eu suffisamment à manger, mais il n'y a aucune idée supplémentaire. Les auteurs ne s'y attardent trop. C'est un souci de décence et un refus de la description qui vont de pair avec ce modèle du chevalier guerrier chrétien. Chrétien de Troyes n'en fait pas exception. Les notations sur le système alimentaire de ses côtés – informatif et symbolique – sont rares. J'ai choisi comme exemplification quelques passages tirés de *Erec et Enide* et *Yvain ou le Chevalier au lion*. J'ai laissé de côté les autres romans de Chrétien de Troyes car mon étude n'est pas comparatiste. Je donne quelques exemples choisis par moi-même parmi les œuvres du poète champenois. Mais la liste peut être continuée avec le même thème dans *Lancelot* ou dans *Cligès*.

En ce qui concerne la nourriture dans le *Conte du Graal* je consacrerai un autre paragraphe plus détaillé.

Dans *Erec et Enide* Chrétien de Troyes décrit la splendeur des vêtements et du décor du couronnement d'Erec, mais il ne donne aucune indication sur le festin nuptial :

« Quant aux divers mets, je ne vous le cite pas. Je saurais bien vous en rendre compte, mais j'ai d'autres choses à faire »¹.

Par compensation, l'auteur nous dit plus loin : « je ne veux pas vous parler de ce qu'ils mangèrent parce qu'ils se préoccupèrent d'avantage d'avoir un comportement noble que de manger beaucoup »².

Ce qu'il me paraît intéressant à observer c'est le fait que les occasions de se réunir pour manger ne manquent pas, même si le but de l'auteur n'est pas celui-ci. Qu'il s'agit d'un repas frugal ou d'un banquet les héros mangent beaucoup. Ou, plus correctement, ils mangent souvent.

Un autre moment à retenir dans *Erec et Enide* c'est le souper offert par le roi Arthur aux héros, un samedi soir, jour maigre. Par conséquent, on sert du poisson (brochets et perches, saumons et truites) et des fruits (poires crues et poires cuites). Ces détails nous permettent à nous en faire une image plus complète : il s'agit d'un repas princier, qui, même frugal, est fin et rare. Le fait de servir des fruits cuits est encore un signe de civilisation supérieure. Et puis, tenir compte des jours maigres symbolise le respect des valeurs chrétiennes et l'affirmation de l'appartenance à la communauté religieuse. Toujours dans *Erec et Enide* le héros subit à un moment donné un régime de convalescent, ni ail, ni poivre. Le poivre, épice rare, réservée aux nobles, est cette fois-ci interdite, en raison de santé. Le repas offert par le roi Evrain, à Erec et à Enide met en évidence d'autres aspects du système nutritif de l'époque : « C'est le summum de l'alimentation aristocratique : oiseaux, venaison, fruits et vin »³. L'auteur emploie les termes génériques, sans nous en dire davantage. Mais il manque le pain. Négligence ou sens déjà compris de la part de l'auteur, car on supposait qu'ils ne pouvaient manger de la viande sans le pain, et en plus, boire du vin après.

Le deuxième roman choisi est *Yvain ou Le Chevalier au lion*, car, à côté du système alimentaire nobiliaire, Chrétien de Troyes introduit des informations sur les autres façons de se nourrir. On ne sait pas s'il le fait par le jeu des oppositions, pour mieux relever les mécanismes auxquels il reste fidèle.

Yvain, maudit par Laudine, abandonne le monde civilisé (le monde du cuit) pour vivre dans la forêt. De surcroît, il perd temporairement sa raison, en devenant comme un sauvage. Chrétien ne dit rien sur la manière de se nourrir de son héros, pendant cette période. Pour le sauver et donner une suite heureuse à son aventure (l'horizon d'attente de son public !), il fait de telle manière que, après une période de punition, il (Yvain), regagne le monde par la rencontre avec l'ermite. Celui-ci, par la nourriture fournie, le fait revenir à la normalité. Il dispose du pain, même si c'est un pain de seigle et d'orge (pain de pauvre). Il développe certaines compétences agricoles, parce qu'il fabrique lui-même ce pain. Il fait rôtir la viande qu'Yvain lui apporte. Ainsi, l'univers du cru et l'univers du cuit se retrouvent-ils dans un essai de civilisation. Manger des plats préparés signifie abandonner l'état de nature, retrouver la raison et se socialiser.

¹ Chrétien de Troyes in A. Planche, *La Table comme signe de la classe. Le témoignage du comte d'Anjou (1316)* in *Manger et boire au Moyen Age*, Actes du Colloque de Nice (15-17 octobre 1982), tome 1, *Aliments et société*, Les Belles Lettres, 1984, p.239

² Chrétien de Troyes in M. Montanari, *La Faim et l'abondance. Histoire de l'alimentation en Europe*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 84

³ D. Buschinger, *La Nourriture dans les romans arthuriens allemands entre 1170 et 1210* in *Manger et boire au Moyen Age*, Actes du Colloque de Nice (15-17 octobre 1982), tome 1, *Aliments et société*, Les Belles Lettres, 1984, p. 378

2. Perceval ou Le Conte du Graal

Vers 1181, Chrétien de Troyes, « sur l'ordre du comte », Philippe de Flandre, son protecteur, « s'applique et s'évertue / à rimer le meilleur conte / jamais conté en cour royale : c'est le Conte du Graal »⁴. Le sujet de ce roman n'est plus un héros singulier, mais bien un objet mystérieux, et plus précisément, sa quête. Même si le roman reste, au niveau de l'intrigue, un peu confus à cause de l'imbrication des aventures des deux héros (Perceval et Gauvain), il tire son importance des valeurs symboliques qu'il met en circulation. Le fait qu'il est resté inachevé plaide pour un sens supplémentaire : certaines choses ne sont pas accessibles aux mortels. Le Graal en fait partie. Toute la cérémonie déclenchée, toute la quête, le nom inconnu du héros, l'atmosphère créée sont les éléments de ce sens caché.

Ce n'est pas le lieu ici de parler de la fortune littéraire de ce mythe.

Je vais essayer d'extraire du roman, les moments qui se prêtent au thème proposé. J'ai opéré un choix parmi ces séquences, donc je ne prétends pas de tout contenir. Puisqu'il s'agit du Graal, les interprétations pullulent et c'est pourquoi je m'abstiens à souscrire aux choses déjà dites. Je suis intéressée plutôt par l'analyse de la nourriture dans le contexte médiéval, à travers le texte de Chrétien. Là où il y a des valeurs symboliques qui dépassent le seuil strict des comportements de l'époque, j'essayerai de les mettre en évidence.

- *'la semence' de Chrétien*

Avant de commencer l'histoire proprement-dite, l'auteur avertit son lecteur de son dessein. Et, selon ses propres mots « Chrétien sème et fait semence / d'un roman qu'il commence »⁵. La semence de Chrétien est un don spirituel qui va nous nourrir tout au long de la lecture de ce roman. Si nous y participons, et puis, nous en sortirons enrichis, ce n'est plus le problème de l'auteur. Il essaye de ne pas semer peu car, « qui sème peu, récolte peu »⁶.

- *« les vivres » de Chrétien : les séquences nutritionnelles les plus importantes du roman et leur(s) valeur(s) symbolique(s)*

Juste au début on fait la connaissance du héros, sans apprendre son nom. Il vient de voir aux alentours de sa maison les cinq chevaliers aux armures étincelantes. Il rentre chez sa mère et demande des renseignements. Il apprend ainsi l'histoire tragique de son père, blessé entre les hanches, et des ses frères aînés, ruinés et morts, vaincus aux armes. Sa mère a juré de l'épargner de cet univers qui lui a apporté tant de malheur. La réponse de son fils est décevante, car, au récit des exploits infortunés de ses proches il dit :

« *Donnez-moi dons à manger ! fait-il*

Je ne sais de quoi vous me parlez »

(Chrétien de Troyes, *op.cit.*, v. 455-456)

Cette réplique ne correspond pas à l'évolution ultérieure du héros, ni au modèle de chevalier chrétien, proposé par l'époque.

La deuxième séquence se passe dans le pavillon de l'Orgueilleux de la Lande, un chevalier redoutable où l'inexpérimenté Perceval arrive par hasard. Là, il tombe sur la belle dame du chevalier, seule. Après avoir lui voler un baiser et arracher l'anneau du doigt, le jeune homme mange avec appétit les vivres qu'il y trouve :

« *Il mourait de faim*

Il trouve un barillet plein de vin,

Avec, à côté une coupe en argent,

⁴ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, édition du manuscrit 354 de Berne, traduction critique, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p.31, v. 60-64

⁵ Chrétien de Troyes, *op.cit.*, vers 7-8

⁶ Chrétien de Troyes, *op.cit.*, vers 1

*Et voit sur une botte de joncs
Une serviette blanche, bien propre
Il la soulève et découvre
Trois bons pâtés de chevreuil tout frais »*
(Chrétien de Troyes, *op.cit.*, v. 699-705)

D'habitude, l'auteur est beaucoup plus parcimonieux. Or, maintenant, il donne des informations sur le contenu du repas pris à la hâte par le héros, sur la quantité et sur la qualité des mets, et même sur l'arrangement. Il s'agit des mets préparés pour un chevalier, car on a du chevreuil et en plus en pâté. Les aliments ne sont pas à l'état pur. L'auteur emploie 'tout' pour renforcer l'idée de fraîcheur. Le vin est en quantité suffisante et il fait « *plaisir à voir* »

Pour ce qui est du décor il est en harmonie avec le reste, car la coupe est en argent, la serviette est blanche et propre. Dans ce monde civilisé et arrangé avec soin arrive Perceval, qui « mange sans retenue » et, en plus, il invite la jeune dame à lui tenir compagnie. Ce n'est pas par courtoisie, bien entendu, mais par enthousiasme. La belle dame refuse, et alors, il finit seul le repas, sans remords, surtout qu'il parte avec l'anneau et le baiser. C'est un repas de vainqueur :

*« Quant à lui il mangea tout à sa guise
il but jusqu'à plus soif
puis, brusquement, il prit congé »*
(Chrétien de Troyes, *op.cit.*, v.723-725)

Beaucoup plus décevant, du point de vue de la description, est le repas chez le roi Arthur, où le personnage arrive finalement pour se faire adouber. Chrétien nous dit que « *le roi et ses chevaliers étaient attablés pour le repas* » (Chrétien de Troyes, *op.cit.*, v. 859-860) Et c'est tout. Aucune indication supplémentaire. Le roi Arthur est « abîmé dans ses pensées » et nous pouvons voir dans la constatation de cette attitude, une explication pour le refus des détails. Si le personnage principal est triste et accablé par le chagrin, à quoi bon décrire une table ? On sait bien qu'à l'époque, le repas avait une fonction socialisante plus ouvertement manifestée qu'aujourd'hui. Le repas est une occasion, une rencontre, surtout pour les classes dirigeantes. Et puisque le roi est songeur et muet, Chrétien n'insiste pas.

Plus loin, lorsque Perceval arrive chez Gornemant de Goort, le gentilhomme qui l'apprend les bonnes manières en variante chevaleresque, l'auteur ne nous fatigue pas par la description du repas. C'est justement un signe de courtoisie, car, Gornemant de Goort, en parfait hôte, invite Perceval à manger :

*« Le repas était préparé
il était bon et agréablement disposé »*
(Chrétien de Troyes, *op.cit.*, v. 1517-1518)

Mais le lecteur ignore ce qu'ils ont mangé. Apparemment il s'agit d'un repas de seigneurs, car il y existait aussi des serviteurs.

Au château Beaurepaire, l'hôtesse de Perceval est Blanchefleur, la nièce de Gornemant de Goort. Celle-ci refuse d'épouser Clamadeus, et, par la suite, son château est assiégé. Ils manquent, naturellement, les vivres, le blé et le vin. Pour que Perceval soit reçu convenablement, en futur sauveur, Blanchefleur l'invite à goûter ce que son oncle a envoyé: « *six miches de pain* » et « *un barillet de vin* » (Chrétien de Troyes, *op.cit.*, v. 1868-1872). Pour compléter à merveille le dîner, l'un des hommes de Blanchefleur, a tué un chevreuil. De cette manière, le système alimentaire nobiliaire est complet, car il y a du pain, du vin et de la viande. Le vin n'est pas cru mais cuit, signe de civilisation, la viande n'est pas ordinaire, mais chevreuil. Le pain seulement fait preuve de régime de pénurie. La miche est un petit pain individuel, la moitié du pain monastique. Ce n'est pas un pain de luxe, mais plutôt ordinaire, à l'usage des moines. Somme toute, le rang est gardé, l'honneur est sauvé et il n'est pas question que, même assiégés, les personnages n'ont de quoi à

vivre. Chrétien s'est conformé aux exigences de son temps selon lesquelles il était interdit de décrire la disette, la pénurie, la famine. Le public préférerait entendre des propos sur la décence, sur l'aisance, sinon sur l'abondance et sur la richesse (Yvain, seulement sous l'empire de la déraison est voué à la famine et à la sauvagerie, mais pas pour longtemps). On va voir plus loin, en quoi consistent les exceptions dans ce roman.

La description du repas chez le Roi Pêcheur nous semble la plus significative, parmi toutes les autres du roman. Tout plaide pour une concentration de valeurs et de symboles. Chrétien renonce à sa parcimonie descriptive et nous fait partager la scène dans les menus détails. Le Roi Pêcheur est un nom prédestiné, en dépit de l'explication rationnelle du nom. A cause d'une blessure entre les hanches (cf. le père de Perceval), il ne peut plus user de ses jambes et son seul divertissement est la pêche dans une barque. Les commentateurs ultérieurs ont fait des rapprochements avec la valeur chrétienne du poisson, en l'inscrivant dans le cercle biblique : graal, hostie, sang du Christ. Le Roi s'avère être le plus policé de tous, car il « *commande aux jeunes gens / d'apporter de l'eau et de sortir les nappes;* » (Chrétien de Troyes, *op.cit.*, v. 3192-3193). Chrétien va plus loin en disant que ce service était une habitude ; de surcroît, l'eau se présentait convenablement chauffée, ce qui pour l'époque est le comble de l'étiquette.

Continuons la lecture :

« *Deux jeunes gens ont apporté
une grande table d'ivoire,
qui au témoignage de cette histoire
était toute d'une pièce* »

(Chrétien de Troyes, *op. cit.* v. 3198-3201)

Les tréteaux de cette table précieuse sont, eux aussi, en matériau cher et rare, l'ébène. Tous ces détails, déployés avec tant d'application, sont un signe de classe. La table est mobile, en bois précieux et en ivoire, la nappe est incroyablement blanche (« *Légat, cardinal ni pape/ jamais ne mangea sur plus blanche* »). Ni pour le roi Arthur l'auteur ne gaspille tant de mots pour une description. Il faut remarquer le souci de Chrétien de mettre en accord le décor et la nourriture proprement dite.

Ce que l'on sert chez le Roi Pêcheur ? De la viande, du vin, des fruits et – pour une bonne digestion – des électuaires. La viande est celle des seigneurs et des princes, *id est* cerf, « de haute graisse et relevé au poivre ». Le poivre est la garantie de richesse et de goût exquis ! Le vin est pur, mais aussi râpé.

Les couverts sont précieux en or (les coupes) et en argent (le tailloir).

La cérémonie suit son cours, car, après avoir présenté la hanche du cerf sur le tailloir, le Roi la coupe en morceaux, mises sur une large galette. Selon J-C Mühlethaler, tout, dans cette scène « est soumis aux plaisirs de la vue, du goût et du toucher »⁷.

Ce repas fin est clos par des fruits et des vins. Signe d'un raffinement inconnu à Perceval, le vin aux aromates, le vin des mûres et le clair sirop sont « pour la bonne bouche ». Dattes, figues et noix muscades, girofles et pommes-grenades contribuent à une bonne sensation après le repas.

Ce faste est un peu en contradiction avec le caractère privé du repas. L'opposition s'accroît lorsqu'on pense aux objets symboliques véhiculés à travers la cérémonie. Le Roi Pêcheur traite Perceval en invité d'honneur, un virtuel sauveur de son royaume. Il le fait témoin aux choses merveilleuses et inexplicables :

« *Et le graal pendant ce temps,
par devant eux repassa* »

⁷ J.-C. Mühlethaler, *De la frugalité de l'ermite au faste du prince: les codes alimentaires dans la littérature médiévale* in *Manger*, Editions Payot, Lausanne, 1996, p.27

(Chrétien de Troyes, *op.cit.*, v. 3228-3229)

Toute la scène est construite pour émerveiller n'importe quel autre chevalier : la lance saignante portée par le jeune noble, les candélabres « d'or pur, finement niellés », et le graal de « l'or le plus pur » et serti « des pierres précieuses de toutes sortes » (Chrétien de Troyes, *op. cit.* v. 3161). Est-ce le graal, comme l'on a longtemps pensé, une source d'abondance et de bonheur ? Ou tout simplement le vase qui a recueilli les gouttes de sang du Christ ? Vu l'abondance et le luxe dont fait preuve le Roi Pêcheur, on pourrait croire que le graal en est la cause. D'ailleurs, le *Dictionnaire des Symboles* nous propose une variante d'interprétation : « Dans la littérature et l'iconographie chevaleresque le Graal est proprement un objet surnaturel, dont voici les vertus principales : il nourrit (don de vie), il éclaire (illumination spirituelle), il rend invincible »⁸. Avec tant de vertus le graal est censé sauver le royaume du Roi Pêcheur et faire revenir la richesse et le bonheur. À une seule condition : quelqu'un jeune et innocent, noble de souche et chevalier, rompt le silence. Perceval ne le fait pas, en reconnaissant sans le savoir la faute envers sa mère.

La lance magique 'bénéficie' elle aussi des interprétations diverses, de l'épée qui tire d'elle même jusqu'à la lance du soldat romain blessant le Christ. La lumière des candélabres faisant partie de la cérémonie, peut être interprétée spirituellement, comme lumière intérieure de la croyance. Graal, lance, candélabres correspondent au plan figuré, à la richesse, au sacrifice et à la lumière. Chrétien suggère que la nourriture spirituelle est plus importante, et que le chemin vers le salut passe par le sacrifice et par la croyance. Les autres biens, en ivoire ou en ébène, en or et serti de pierres précieuses ne sont que vanité. L'idée de résistance au temps, incluse dans leur composition, ne compte plus. L'éternité n'existe que par rapport à Dieu.

Le secret et l'importance du Graal vont être révélés à Perceval par l'ermite, l'oncle maternel, chez lequel le héros va séjourner, vers la fin de ses aventures. Le Graal a une fonction nutritive, mais pas dans le sens de l'abondance :

« *Le saint homme, d'une simple hostie
Qu'on lui apporte dans ce graal,
Soutient et fortifie sa vie* »

(Chrétien de Troyes, *op.cit.*, v. 6348-6350)

Chrétien enchaîne avec art les deux repas, chez le Roi Pêcheur et chez l'ermite, justement par le symbole de l'hostie. Chez le premier, le pain n'est qu'un support pour la viande (la galette). L'hostie, en tant que pain de communion, pain sacré n'apaise pas la faim. Il est fait pour permettre l'accès à une cérémonie sacrée où le sens initial de 'manger' est perdu. Le chrétien se nourrit, mais il le fait spirituellement, et c'est son âme qui reçoit l'essence vitale, soit-elle pain ou vin (corps et sang du Christ). Le graal n'est pas accessible à tout être mortel (l'ermite *dixit*). Ni même lui ne peut tout dire. Les termes de l'opposition par rapport à l'hostie sont tirés du monde aquatique : « *Ne va pas t'imaginer qu'il ait / brochet, lamproie ou saumon* ». Le roi enfermé dans sa chambre – pendant douze ans – ne connaît pas les plaisirs du palais. Il mange seulement du poisson.

Punition pour son silence, Perceval fait deux jours de pénitence. Ainsi il suit l'une des plus répandues pratique chrétienne, selon laquelle le renoncement aux plaisirs du corps (de plus innocents jusqu'au plus graves) apporte le salut.

Le repas de l'ermite, partagé volontairement par Perceval, se compose de
« *menus herbes,
Cerfeuil, laitues et cresson
Du millet, du pain d'orge et d'avoine,
Et l'eau d'une froide source* »

⁸ Jean-Claude Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, RobertLaffont / Jupiter, 1992, p. 389

(Chrétien de Troyes, *op. cit.* v. 6423-6426)

Le trajet nutritionnel monacal est refait ; la viande manque, le vin aussi, le pain n'est pas blanc. Les épices ne retrouvent pas leur place, si la viande n'entre pas dans le menu. Le régime alimentaire spécifique est respecté, surtout qu'il s'agit d'une période d'abstinence, avant les Pâques. Le 'triangle chevaleresque' est remplacé par le 'triangle érémitique', selon J.-C. Mühlethaler. Viande, pain et vin devient végétaux, pain et eau. Le dernier triangle traduit le souci de se soumettre au canon religieux centré sur l'humilité frugale et sur la prière ; Le moine n'a pas besoin d'affirmer son pouvoir ; toute manifestation d'orgueil est signe de péché. De même, un moine ne nécessite pas de force physique pour les exploits guerriers. Sa puissance réside dans le renoncement et dans la capacité de faire partager aux autres les lumières de la croyance. Le moine est seul avec Dieu et personne ne lui fait concurrence.

Finalement, le héros communie 'dignement' le jour de Pâques, et à part cette réhabilitation, il rejoint le modèle de chevalier chrétien dont j'ai parlé.

Après une relecture de tout le parcours comportemental de Perceval à travers le roman, quelques observations s'imposent. Au début, il préserve une certaine brutalité, tant envers sa mère, que pour la demoiselle du Pavillon.

Chez Gornemant de Goort, et chez Blanche fleur il est dans la phase 'd'assimilation', car il se contente d'observer et d'apprendre, en se manifestant moins évident. Chez le Roi Pêcheur il se pose des questions intérieurement, mais de nouveau il contemple.

Pour ce qui est de la nourriture proprement dite, son trajet a quelques constantes : il mange plutôt de la viande (fine et rare – cerf, chevreuil), il boit du vin, il apprend à apprécier les épices (le poivre), et les vins aromatisés. Tout ce qu'il mange le recommande comme chevalier. Il n'y a pas de légumes, du fromage ou de viande ordinaire. La seule exception est le repas chez son oncle, mais aussi de ce côté-là il se fait un titre de gloire. Il se définit également comme bon chrétien. Le mouvement est d'ailleurs évolutif, ascensionnel, de pâté de chevreuil, jusqu'au cerf de haute graisse, pour aboutir à la communion à la veille de Pâques.

J'ai laissé de côté – à dessein – les exploits de l'autre héros, Gauvain, et implicitement, tout rapport avec la nourriture en ce qu'il le concerne. Les valeurs symboliques à mettre en évidence sont plus nombreuses chez le personnage qui donne le titre du roman. Ce texte littéraire, ma source essentielle, s'est constitué(e) en *corpus* abondant et riche et en modèle d'écriture et de « mise en scène » d'un comportement nutritionnel et social spécifique.

BIBLIOGRAPHY:

- G. Althoff, *Manger oblige: repas, banquets et fêtes in Histoire de l'alimentation*, Paris, Librairie A. Fayard, 1996, sous la direction de J.-L. Flandrin et M. Montanari, p.305-315
- Autrement*, série Mutations, no 108/ septembre 1989, *Plaisirs et angoisses de la fourchette*
- Autrement*, série Mutations / Mangeurs, no 154/ mars 1995, *Mille et une bouches*
- A. M. Bantier, *Pain et pâtisserie dans les textes médiévaux latins antérieurs au XIIIe siècle in Manger et boire au Moyen Age*, Actes du Colloque de Nice (15-17 octobre 1982), tome 1, *Aliments et société*, Les Belles Lettres, 1984, p.39-49
- J. O. Benoist, *Le Gibier dans l'alimentation seigneuriale (XI-XVe siècles) in Manger et boire au Moyen Age*, Actes du Colloque de Nice (15-17 octobre 1982), tome 1, *Aliments et société*, Les Belles Lettres, 1984p. 74-82
- A. Bourreau, *Le Calice de Saint Donat. Légende autorité et argument dans la controverse hussite (1414-1415) in Médiévales no 16/17 / 1989*, P.U.U. Saint-Denis, 1989, p. 208-215

- D. Buschinger, *La Nourriture dans les romans arthuriens allemands entre 1170 et 1210* in *Manger et boire au Moyen Age*, Actes du Colloque de Nice (15-17 octobre 1982), tome 1, *Aliments et société*, Les Belles Lettres, 1984, p.377-389
- G. Comet, *Dur ou tendre? Propos sur le blé médiéval* in *Médiévales*, no 16/17 / 1989, P.U.U. Saint-Denis, 1989, p. 103 –112
- A. Cortonesi, *Autoconsommation et marché: l'alimentation rurale et urbaine au bas Moyen Age* in *Histoire de l'alimentation*, Paris, Librairie A. Fayard, 1996, sous la direction de J.-L. Flandrin et M. Montanari, p. 419-431
- Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, sous la direction de P. Brunel
- Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1992, sous la direction de Jean Chevalier & Alain Gheerbrant
- R. Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age*, Paris, Tallandier, 1980
- N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann Lévy, 1998
- J.-L. Flandrin, C. Lambert, *Fêtes gourmandes au Moyen Âge*, Paris, Imprimerie Nationale, Editions, 1998
- J. Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1997
- M. Montanari, *La Faim et l'abondance. Histoire de l'alimentation en Europe*, Paris, Editions du Seuil, 1995
- M. Montanari, *Les Paysans, les guerriers et les prêtres: image de la société et style de l'alimentation* in *Histoire de l'alimentation*, Paris, Librairie A. Fayard, 1996, sous la direction de J.-L. Flandrin et M. Montanari p. 295-303
- J.-C. Mühlethaler, *De la frugalité de l'ermitte au faste du prince: les codes alimentaires dans la littérature médiévale* in *Manger*, Editions Payot, Lausanne, 1996
- W. Passini, *Nourriture et amour*, Paris, Payot, 1994
- A. Planche, *La Table comme signe de la classe. Le témoignage du comte d'Anjou (1316)* in *Manger et boire au Moyen Age*, Actes du Colloque de Nice (15-17 octobre 1982), tome 1, *Aliments et société*, Les Belles Lettres, 1984, p.239-241
- A. Riera-Melis, *Société féodale et alimentation* in *Histoire de l'alimentation*, Paris, Librairie A. Fayard, 1996, sous la direction de J.-L. Flandrin et M. Montanari, p.397-417
- D. Romagnoli, *Guarda no sii vilan: les bonnes manières à la table* in *Histoire de l'alimentation*, Paris, Librairie A. Fayard, 1996, sous la direction de J.-L. Flandrin et M. Montanari, p. 511-523
- A. Rowley, *A table ! La fête gastronomique*, Paris, Gallimard, 1994
- M. Sot, *Mépris du monde et résistance des corps aux XIe et XIIe siècles* in *Médiévales* no 8/1985, P.U.U. Saint -Denis, 1985
- M. Szkilnik commente *Perceval ou Le roman du Graal* de Chrétien de Troyes, Paris, Gallimard, 1998
- Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, édition du manuscrit 354 de Berne, traduction critique, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, 1990
- J. Verdon, *Les loisirs au Moyen Age*, Paris, Tallandier, 1980

H. BONCIU ȘI LITERATURA VIENEZĂ A ANULUI 1900

Dragoș Silviu Păduraru, Univesitatea din București

Abstract: The work is interested in reconsidering an interwar modernist writer, H. Bonciu, following a repertoire of procedures and attitudes that belong to the so-called Mitteleuropa, a particular typology of culture. There is – in Bonciu's fiction and poetry – a special need to (re)discover this unitary paradigm with its constellation of values.

Keywords: *Mitteleuropa, modernity, expressionism, memory, decadence*

S-au dezvoltat în jurul modernității culturale din spațiul central-european câteva puncte de vedere, ținând cont, desigur, și de fizionomia literară a acestui vast teritoriu multiethnic, precum și de predispozițiile intelectuale ale Centrului – Viena. În acest sens, Jacques Le Rider, preocupat de mentalitățile vieneze ale anului 1900, propune o abordare care se va dovedi utilă demersului nostru. Teoreticianul distinge modernitatea Occidentului european propriu-zis – incluzând aici marile capitale simbolice, în frunte cu Parisul revoluțiilor culturale – de modernitatea central-europeană, aceasta din urmă fiind resimțită mai curând ca o modernitate întârziată, măcinată adesea de anumite complexe de inferioritate.¹ Delimitarea pe care o susține autorul nu este lipsită de efecte, cunoscând felul cum anumite spații culturale radiante au contribuit la scenariul modernității. În acest sens, modernitatea de care ne vom ocupa, aceea care se edifică pe structurile vechiului Imperiu Austro-Ungar, se detașează de cealaltă – radicală, prioritară –, fiind, cum afirmă cercetătorul invocat, „mai subtilă și mai critică, mai sceptică decât cea a Occidentului”.² Este vorba despre o modernitate care, în ultimă instanță, nu-și propune să ignore marile tradiții culturale, ci să le integreze în proiectul său, însă cu o certă predispoziție critică. Programul unor intelectuali ai vremii va fi unul riguros selectiv și problematizant, invocând parcă în permanență un dialog cu vechile fundamente ideologice, încercând pe toate căile să le depășească. Așa se explică arta marilor creatori vienezi ai epocii, fie că vorbim de literatură sau de așa-numita „Secesiune”: ea nu „demolează” (pentru a prelua un termen folosit de Karl Kraus însuși, în *Die demolierte Literatur*), ci regândește vechile structuri pe un teren nou, distanțându-se astfel de creația resimțită ca „îmbătrânită”, vetustă și, prin urmare, anacronică. Pe această cale, se pot face disocieri importante între manifestările moderniste radicale din cele două spații europene: astfel, observăm că practicile distructive, iconoclaste ale avangardelor franco-italiene, bunăoară, nu s-au manifestat – în același mod „revoluționar” – și în spațiul central-european. Caracterul tardiv al acestui al doilea val al modernității, pe care îl definește Le Rider, îi impune o nuanță critică: viziunea scriitorilor vienezi, și a artiștilor în general din jurul lui 1900, este una mai curând polemică la adresa moștenirii europene, nu însă și distructivă, anarhică, așa cum și-au propus generațiile succesive de avangardiști occidentali, având drept scop dinamitarea fantasmelor trecutului.

¹Vezi și Jacques Le Rider, în volumul *Europa Centrală sau paradoxul fragilității*, coord. Dana Chetrinescu și Ciprian Vălcan, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 56.

²*Ibidem*, p. 57.

Sursele modernității literare românești, în perioada dintre războaie, sunt majoritar franceze, iar cultura în ansamblul ei pare interesată doar de prima configurație modernistă. Literatura urmează – pe această cale – un traseu mai vechi, inaugurat de intelectualii pașoptiști și care va continua până mai târziu. Avangardismul, la rândul său, nu face excepție de la regulă: radicalismul scriitorilor de avangardă se înscrie în linia unora dintre „extremismele” din vestul european, în ciuda faptului că spiritele contestatatoare de acolo au la îndemână un bogat material, o tradiție seculară pe care spațiul românesc nu o cunoaște. Pe de altă parte, trebuie amintit și rolul limbii germane ca limbă de cultură în cadrul acestei geografii simbolice central-europene. Modelul cultural german, foarte productiv odată cu reprezentanții „Junimii”, este, în spațiul românesc, unul strict *academic*, orientat spre discursul de catedră și, în general, spre disciplinele teoretice, fapt confirmat în interbelic de maioreșceni de felul lui Tudor Vianu sau de anumiți germaniști de formație ca Ion Sîn-Giorgiu, preocupat și de teoretizările expresioniste. De altfel, scriitorii care își propun să urmeze îndeaproape motive ale literaturii germane – clasice sau moderne – sunt foarte puțini, lăsând la o parte circuitul subteran al unor procedee și tematici expresioniste.³

Particularități ale spiritului *Mitteleuropean* regăsim în opera literară a lui H. Bonciu, autorul celor două romane de scandal din interbelic, *Bagaj...* (1934) și *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1936), lucrări ce – împreună cu o serie de articole ale scriitorului – reformulează mentalități și tipare culturale din acea „Kakanie”, imaginată de Robert Musil în *Der Mann ohne Eigenschaften*. Scriitorul român se detașează, astfel, de modernitatea franceză și de rețetele celebre ale epocii (gidism, proustianism și celelalte). Viziunea acestor proze fragmentare, scrise în maniera expresioniștilor, trebuie raportată la temele și motivele decadentei vieneze, acolo unde modernitatea este „gândită pe fondul premoniției sfârșitului unei lumi.”⁴ Într-adevăr, Bonciu este „cel mai vienez dintre prozatorii bucureșteni”⁵, cum s-a mai spus, și cel mai apropiat de sensibilitatea acestui spațiu cultural, de „harta mentală” central-europeană. Într-un interviu din 1935, autorul – care s-a considerat el însuși în primul rând poet – își motivează interesul pentru arta literară austriacă, pe care, spre deosebire de cea germană, o vede ca fiind „mai lirică”.⁶ Dacă majoritatea scriitorilor români de avangardă se orientează spre modelele contestatatoare ale Franței, acolo unde experimentele de tot felul, mai mult sau mai puțin zgomotoase, urmau să conducă la configurarea unei modernități radicale, H. Bonciu, în schimb, își propune o recapitulare a unor secvențe din modernitatea Europei Centrale, al cărei centru simbolic este marele oraș imperial, Viena lui Hofmannsthal, a lui Arthur Schnitzler și Stefan Zweig.

În fond, expresionismul său – invocat de toți comentatorii – se apropie de maniera avangardiștilor tocmai prin viziunea caricaturală și grotescă, pe care au ilustrat-o

³ Este notabilă, în acest sens, distincția lui Blaga – aceea dintre influențele culturale *modelatoare* și cele *catalitice* – pe care o reia Ovid S. Crohmălniceanu, în studiul său dedicat expresionismului românesc. În acest fel se explică permisivitatea fenomenului expresionist, foarte deschis provocărilor străine și diversității creatoare, urmând principiul lui „fii tu însuși!”, spre deosebire de modelul francez radiant, ce „se oferă ca «model»”, cum opinează criticul literar. Vezi și Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 49.

⁴ Jacques Le Rider, *op. cit.*, p. 131.

⁵ Marian Victor Buciu, „H. Bonciu – între experiment și experiență”, în *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 3, martie 2009, p. 11.

⁶ Mihail Chirnoagă, „De vorbă cu romancierul H. Bonciu”, în *Frize*, an. II, nr. 2, 1 martie 1935, p. 3, apud *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, antologie, sinteze bibliografice și indice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. I, Editura Minerva, București, 1985, p. 379.

reprezentanții „Noii Obiectivități” (*Neue Sachlichkeit*) din Germania anilor '20. Fără această perspectivă sarcastică și fără nota de umor negru, care îl singularizează în peisajul epocii, Bonciu nu s-ar fi putut defini ca autor de avangardă, ca un *homme revolté*. Critic al unei lumi absurde, autorul nu merge mai departe, până la demolarea tradiției și a memoriei. Dimpotrivă, avangardismul său trebuie citit ca un modernism cu accente radicale, evitând deci latura experimentală și exercițiul ludic în favoarea unor scenarii erotice care, în epocă, au scandalizat grupările tradiționaliste, preocupate de apărarea cu orice preț a moralității în artă. Am putea afirma că Bonciu este un paseist scandalos. Înseși poemele sale, publicate în *Rampa* anilor '20, încorporau și procedee neo-romantice sau simboliste, apelând, de asemenea, la motive expresioniste. Viziunea de ansamblu însă – a versurilor și, cu atât mai mult, a prozelor –, se bazează pe o veritabilă *ars memoriae*. S-a vorbit foarte puțin despre dimensiunea „memorialistică” a celor două romane, frecventă și în lucrările unora dintre scriitorii vienezi. Ingeniozitatea lui Ramses Ferdinand Sinidis, un fel de *alter-ego* al autorului, constă și în reconstituirea unor secvențe de viață. Cititorului i se dezvăluie, treptat, scenarii din viața unui ins solitar care nu cunoaște adevărata artă a dialogului. Despre „această solitudine dorită și îndurată”⁷ s-a mai vorbit în contextul invocat, cunoscând teoretizările unor filosofi atipici precum Richard Krafft-Ebing, autorul *Psihopatiei sexuale*, sau Otto Weininger.

În continuare, ne propunem să cartografiem câteva dintre mărcile vieneze, așa cum se dezvoltă ele în literatura lui H. Bonciu. Astfel, putem pleca de la două mari compartimente: pe de o parte, locurile din Viena, cu semnificațiile ce decurg de aici și, pe de altă parte, oamenii, acei „revoltați”, boemi sau, cu o noțiune ce revine în literatura scriitorului, „nomazii” epocii.

Există la Bonciu locuri și evenimente pe care le regăsim și la autori ca Arthur Schnitzler sau Joseph Roth. Cultura locului și-o însușise mai devreme, în perioada când Bonciu a colaborat pentru ziarul *Rampalui* Faust-Mohr cu articole din și despre Viena, cele mai multe despre viața teatrală, foarte dinamică, a orașului. Privite și din acest context, al anilor '20, putem înțelege mai bine opțiunile unui scriitor cu preferințe culturale europene, manifestând interese foarte largi ce depășesc adesea spațiul austriac. Sunt suficiente articolele ce demonstrează o foarte bună asimilare a modernității din epocă, pornind chiar de la reprezentațiile Burgtheater-ului. De fapt, o parte consistentă a *Rampe*i era dedicată lumii teatrale vieneze: de la principalele puneri în scenă, clasice sau moderne, la interviuri diverse cu actori și oameni de teatru.⁸ Multe dintre piesele montate de Reinhardt aici sau la Berlin îi sunt familiare lui Bonciu, ele punând în valoare o tradiție pe care autorul nu o respinge.

Fără intenții literare, dar cu o vădită imaginație de scriitor, articolele despre Viena sunt și manifestările unui neobosit călător, comparabil într-un fel cu eroul lui Goethe, Wilhelm Meister. Autorul este aici un veritabil ghid turistic, iar prezentările sale conțin detalii ce puteau fi explorate într-un roman. Detaliul arhitectonic, ca și cel portretistic, primează aici:

„Am revăzut «Grota Capucinilor». Am coborât în frigurosul mausoleu, conduși de un dominican bărbos, înalt, îmbrăcat cu un domino cafeniu și încălțat cu sandale. Ascultam distrat explicațiunile sonore. Sarcophagele simbolizează misticism și bizarerie: capete de morți încoronate și Cristoși cu trupuri rupte decorează enormele capace. Sarcofagul Mariei Tereza,

⁷ Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, trad. rom. Magda Jeanrenaud, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1995, p. 50.

⁸ Vezi și H. B. c., „Un interviu cu marele tragedian german Alexandru Moissi”, în *Rampa*, V, nr. 1100, 30 iunie 1921, p. 1.

de o mărime neobișnuită și grea (aproape patru tone) e prevăzut cu ornamente remarcabile. În preajmă, Rudolf de Habsburg, și în gândul meu se desfășoară tragedia de la Mayerling.”⁹
Totuși, intenția este alta:

„Și totuși [,] scăldat în atmosfera voioasă, caracteristică spiritului vienez, simt o tristețe care se desprinde din grămada oamenilor nevoiași, sleiți de foame, dar înarmați cu resemnare, cu blândețe și cu speranța în zile mai frumoase. Inspirat de complexul impresiunilor, Viena îmi pare o regină care întinde o mână din domul Sft. Ștefan și cerșește ajutor țărilor mai binecuvântate. Deasupra înalt, cer senin și soare. Praterul împodobit de stejari enormi, se întinde viguros spre Criau. Seara târziu, când rătăcesc prin aleile Praterului, mă surprind fredonând în neștire (...).”¹⁰

Articolul surprinde de fapt fațeta unei Viene întunecate de ororile Primului Război, un oraș care și-a pierdut vechiul farmec imperial. Starea de dezolare a autorului decurge și de aici. Ea îl va defini și pe Ramses, eroul romanelor, un solitar veșnic rătăcit prin labirintul marelui oraș.

Un articol din 1922, „Din Viena în catastrofă”, scris sub forma unei epistole, reflectă mai clar acea lume în ruină. Viena stă aici sub semnul catullian, al lui „odi et amo”:

„Dragă prietene,

Încăpățânat să regăsesc frânturile veritabile și rămășița lirică a vienezului de baștină, m-am retras în împrejurimile marelui oraș unde am căpătat, tot mai mult, dureroasa convingere că Viena moare!

Singur și maiestuos, domul Sft. Ștefan stă de strajă în mijlocul catastrofalei prăbușiri, scuipat de noroiul echipajelor din care stăpânește maiestatea sa dolarul!

Pe ornamentele trufașului edificiu, pare că mai odihnesc încă privirile calde ale nemuritorilor cântăreți cari au trăit să făurească faima bătrânului oraș.

- Cristos a pățimit mai mult: - sunt singurele cuvinte de mângâiere ce i se pot spune în treacăt.

[...]

O, dacă simpaticul meu bucureștean s-ar fi aventurat prin „Otakring” să vadă tinerele lucrătoare supte și galbene de foame, cu tocurele întoarse, dezarmate de răbdare și hotărâte să bată noaptea trotuarele primului arondisment, desigur că s-ar fi convins de sosirea vertiginoasă a dezastrului inevitabil.

De aceea, iubitul meu amic, neconsolat de schimbarea extraordinară survenită în Viena de aur, îți scriu oarecum mulțumit că am părăsit acest enorm cazan, în care clocotește disperarea omenească și agonizează duioasa melodie în ritmul căreia m-a legănat pe vremuri orașul visurilor mele.”¹¹

Viena pe care o descrie scriitorul, departe de cea de dinaintea marelui război, pare a fi un oraș dezorientat, asemenea locuitorilor săi. În raza sa de observație intră oamenii cu neajunsurile lor. Orașul, oricum, va ocupa un loc important în creația lui Bonciu, el fiind spațiul de desfășurare a întâmplărilor din romane, mai ales din *Pensiunea doamnei Pipersberg*. În acest sens, Călinescu, într-o cronică interbelică, și-a expus obiecția în legătură cu cadrul acțiunii ales de scriitor, ce poate crea impresia de artificialitate: „Dar pentru o

⁹ H. Bonciu, „Scrisori din Viena. Grotă Capucinilor – Aiglon! – Un oraș de cerșetori – Praterul”, în *Rampa*, an. V, nr. 1089, 17 iunie 1921, p. 1.

¹⁰ Idem, p. 1.

¹¹ Idem, „Din Viena în catastrofă”, în *Rampa*, an. VI, nr. 1430, 6 august 1922, p. 4.

activitate lirică, împrejurarea dă naștere unui sens de bizarerie și ai impresiunea că paginile sunt traduse din altă limbă și venite din condiții în totul străine acelor pe care le trăim noi.”¹²

Orașul reprezintă marea scenă în care vor evolua eroii lui Bonciu. Odată cu *Pensiunea doamnei Pipersberg*, acțiunea se mută la periferia Vienei, într-un pension-bordel, patronat de o anume doamnă Leny Pipersberg. Spre deosebire de primul roman, aici este decriptat și aspectul matrimonial, știind că eroul se arată dezamăgit de soția cicălitoare și infidelă, Zitta Gloria Ferdinand Sinidis, „născută von Büffelschwein”, cum ne informează autorul. Fragmente diverse vorbesc despre aceeași Vienă decadentă, artistică și, înainte de toate, muzicală:

„E un farmec ce nu se poate reda, împreună cu patina singulară a clădirilor vechi și scunde, cu ferestrele lor, asemănătoare ochilor întunecați și triști, cu umbra zidurilor, dozată fantastic de lumina palidă a unei lanterne pusă parcă strâmb pe deasupra unui stâlp de lemn, lăsat și el într-o parte.

E Viena veritabilă, din care s-au înfiripat primele acorduri din «Dunărea Albastră» și acel chiot formidabil de senină bucurie: «Iumhaidi - Iumhaidà».”¹³

O „instituție” a boemei este, fără îndoială, cafeneaua. Sunt cunoscute cele două mari cafenele vieneze, *Griensteidl* și *Café Central*, de numele cărora se leagă diverși creatori. Pe autorul român îl preocupă însă cafenelele de periferie, așa cum îl preocupă tema marginalității. Dacă în *Pensiunea doamnei Pipersberg* confesiunea lui Sinidis este întreruptă de un interesant ritual al cafelei, apropiat de cel din povestirile clasice în care cafeaua ar putea reprezenta un motor al narațiunii, în *Bagaj*, în schimb, un loc important îl ocupă *cafeneaua*. Local al uitării și al scenariilor onirice, preferat de Sinidis, cafeneaua ne conduce către o imagine foarte frecventată de literatura europeană, aceea a creatorului romantic, un solitar și contemplativ, predispus la visare:

„În viorat de constatare, intrai într-o cafenea mică, ce abia își ridică obloanele.

Scaunele erau încă pe mese. Un chelner bătrân mă întâmpină, târșâindu-și ghețele fără urmă de tocuri, dar bine lustruite.

Ceaiul fierbinte ce mi-l servi pe trei sferturi răsturnat din pahar pe tava ce tremura în mâna lui veștedă, l-am sorbit cu ochii lipiți de somn. Am adormit apoi de-a binelea, cu cotul sprijinit de masa de marmură și cu bărbia în palmă.”

Cafeneaua este, dacă vrem, un spațiu rezervat artistului și, desigur, rătăcirilor lui spirituale. Romanele scriitorului nu reflectă însă funcția socială a cafenelei, așa cum se întâmplă în alte romane ale autorilor dintre războaie.

Un loc la fel de important îl ocupă casele de toleranță, cele care deschid, de fapt, palierul erotic al prozelor și în care unii critici au căutat motiv de scandal în epocă. O „locatară” a pensionului erotic face declarații despre clienții scriitori:

„ – Am poezii mei care îmi vorbesc destul. Țasta-i obiceiul lor. Și înainte și după... Când rămân goală în fața lor, câte unul mă întreabă cât de grele îmi sunt cozile.”

Scriitorii vienezi – în scrisori sau memorii, dar și în literatură – refac acest drum al păcatului și inițierii erotice, vorbind despre femeia ca obiect sexual, precum și despre spaima bolilor „venerice”. O astfel de pedagogie o descrie Schnitzler, între alții, amintindu-și de un

¹² G. Călinescu, „«Bagaj», «Pensiunea doamnei Pipersberg»”, în *Adevărul literar și artistic*, an. XV, seria a II-a, nr. 792, 9 februarie 1936, pp. 9-10, apud G. Călinescu, *Opere*, vol. al III-lea („Publicistică. 1936-1938”), ediție coordonată de Nicolae Mecu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2007, p. 47.

¹³ Fragmentele de roman sunt preluate din ediția: H. Bonciu, *Bagaj... Pensiunea doamnei Pipersberg*, studiu introductiv de Adriana Babeți, Editura Polirom, Iași, 2005.

scenariu similar: „În timp ce această tânără și încântătoare persoană zăcea goală pe un divan, eu mă rezemam de fereastră, în costumul meu de puștan, cu pălăria de pai și bastonul în mână.”¹⁴ E adevărat, acest spațiu – foarte subtil reliefat și de expresioniștii germani – reprezintă un pretext pentru configurarea unui întreg repertoriu feminin. Prostituția vieneză, cunoscută din memoriile lui Schnitzler sau din romanul pornografic atribuit lui Felix Salten, *Josephine Mutzenbacher – Die Lebensgeschichte Einer Wienerischen Dirne, Von Ihr Selbst Erzählt*, publicat în 1906, își găsește în Bonciu un atent explorator, preocupat de funcția erotică a femininului.

Pe de altă parte, autorul este preocupat de câțiva artiști vienezi. Pe unii, celebri deja, îi recuperează în romane. În jurul acestora se conturează un imaginar mitologic. Primul ar fi un personaj fără nume, ca în piesele expresioniste, „Tatăl”. Despre autoritatea paternă au mai scris și alți autori, de la Hofmannsthal la Hasenclever, dezvoltând cu subtilitate acel conflict cu ecouri dostoevskiene între tată și fiu, conflict care poate căpăta valențe freudiene. Cert este că în această revoltă nu trebuie să vedem doar un complex oedipian, ci, cum afirmă Carl E. Schorske, o distanțare față de mentalitatea culturală a părinților.¹⁵ Este și o revoltă îndreptată împotriva unei culturi, aceea rigidă, falsă, moștenită de la părinți. Un vis al lui Ramses Ferdinand Sinidis face referire la o serie de dispute dintre tată și fiu:

„Or, și de astă dată căuta să-mi ocolească privirea, dar mâna lui frumoasă îmi mângâia obraji, pe care altă dată îi pălmuia, orbit de mânie.

- Iartă-mă că te-am alungat de acasă la vârsta de doisprezece ani, începu tata, oftând cu amărăciune. [...]

„- Fiul meu, răspunse el cu privirile în pământ, iartă-mă și uită că te-am bătut cu frânghia, fiindcă nu ai vrut să mergi la dentist. (...)

- Să mă ierți, mai zise tata iar, pentru palma ce ți-am tras-o atunci, când mi-ai mărturisit că ai pierdut pofta de învățătură.”

Putem afirma, prin extensie, că și literatura română dintre războaie se regăsește într-un conflict de acest tip. Există o „autoritate paternă”, cum este cea a lui Iorga, de care modernii („lovinescienii”) se detașează. Cultura tatălui este reprezentată, de fapt, de spirite conservatoare, aflate într-o polemică deschisă cu modernii. Incriminarea modernității, a noului, a „modelor” literare de orice fel, periculoase pentru spiritul național sunt teme recurente în articolele iorghiste, îndreptate împotriva noilor curente occidentale (de la simbolismul francez, cum se știe, la expresionismul german). Expresionismul, de exemplu, face parte din aceeași categorie, fiind tratat ca atare: „Afară de articolul prim (...), restul e o copiere pe fereastră a jargonului modernist pe care-l bâiguie Münchenul ca să-i răspundă prin alte îngânări, nebune ori șarlatanești, Viena.”¹⁶ De altfel, autorul se arată un admirator al literelor clasice germane, nu și al celor moderne. Arta vienezului Kokoschka este, de asemenea, oferită ca exemplu negativ: „Excursii făcute în lumea germanică, departe de Goethe, cât Kokoschka de Apelle, au adus noi recruți unei mode perverse.”¹⁷ Pe acest fundal cultural și social evoluează și literatura modernistă a lui Bonciu, iar receptarea critică a romanelor cunoaște nenumărate direcții: de la elogiatori și sceptici, până la contestatari.

¹⁴ Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, în Michael Pollak, *Viena 1900. O identitate rănită*, trad. rom. Camelia Fetița, Editura Polirom, Iași, 1998, p. 151.

¹⁵ Vezi și Carl E. Schorske, *Viena fin-de-siècle. Politică și cultură*, trad. rom. Claudia Ioana Doroholschi și Ioana Ploșteanu, Editura Polirom, Iași, 1998, p. xxv.

¹⁶ N. Iorga, „Maimuțării germanice”, în *Ramuri*, an. XVIII, nr. 1-4, 15 februarie 1924, p. 1.

¹⁷ *Ibidem*, p. 2.

Pe de altă parte, scriitorul este, cum spuneam, și un fin evocator al unor personalități vieneze. Doi dintre aceștia, Peter Altenberg și Egon Schiele, merită o atenție deosebită. Primul reflectă acel spirit „nomad”, specific eroilor lui Bonciu. Un articol din 1933, „Nomazi”, apărut în *Viața Românească*¹⁸, și care va fi reluat în romanul *Bagaj*, ne oferă portretele unora dintre reprezentanții notorii ai decadenței vieneze. Nomadismul nu este o referire doar la o identitate precisă – cum este cea iudaică – ci, în primul rând, la o stare spirituală pasageră, un moment de rătăcire în viață, asemenea tuturor personajelor din cele două romane, ce reflectă foarte bine sensibilitatea vieneză din jurul anului 1900. Tema eului solitar, a acelei *Icheinsamkeit*, este esențială la Bonciu, autor care creează o literatură de însingurați, plecând, totuși, de la un spațiu geografic multiethnic, în care un rol important îl are factorul evreiesc. Un personaj inedit este Peter Altenberg:

„În toiul verii, el purta o manta cu pelerină scurtă, de culoarea tabacului și o pălărie decolorată și pleoștită. Avea sandale cu tălpi de lemn, care în plimbările sale nocturne pe trotuarele de piatră ale Vienei, vesteau cadentat trecerea lui, cu mult înainte de a-și face apariția. Se oprea să sărute mâna unei prostituate, fără să observe slutenia unui chip topit de boală și alcool, surd la hohotul ei de râs, spart și batjocoritor. Ca un logodnic timid îi lua brațul, să o petreacă prin cele mai elegante localuri vieneze, oferindu-i șampania și crabii, cu distinsă și largă generozitate.

Spre ziuă, când patronul îi prezenta respectuos socoteala, acest copil adorabil își scotocea, inconștient, toate buzunarele, cu imperturbabilă seninătate, până când patronul surâzător cu perfidie îl ruga să nu se mai obosească pentru o sumă atât de minimă. Socoteala era un cec sigur, acoperit la prezentare de către un frate al acestui nomad celebru, un magistrat mai în etate și om cu stare.”

Autorul are plăcerea de a surprinde aici, ca și în alte cazuri, neobișnuitul, incredibilul, dar, dincolo de orice, umanitatea unui personaj-cheie al epocii. Galanteria se întâlnește în acest caz cu faptul senzațional, însă maniera este aceea memorialistică, foarte la îndemâna autorului care amintește, astfel, de Stefan Zweig, cel din *Die Welt von Gestern*. Alți poeți preferați ai lui Bonciu sunt Alfons Petzold și, firește, Anton Wildgans, pe care îl cunoaște la Viena în calitate de director al Burgtheater-ului¹⁹ și căruia i-a tradus *Poemele către Ead*.

Nu se poate vorbi despre Viena anterioară anului 1914, fără a invoca figura lui Egon Schiele, personajul lui Bonciu și prieten imaginar. Romanul *Bagaj...* reproduce un autoportret celebru al pictorului. Despre problematica desfigurării vorbește Le Rider, subliniind tranziția pe care o înregistrează arta lui Schiele: „Modernii vienezi au fost revoltați, nu însă și revoluționari. (...) Autoportretele lui Schiele reprezintă niște gesturi de autodistrugere. Ele nu duc de la figurativ la nonfigurativ, ci de la figurativ la desfigurare.”²⁰ Este curios că cei mai mulți critici nu vorbesc și despre prezența acestui „revoltat” în romanul lui Bonciu. Un istoric de artă, mai târziu, va puncta elementele comune, amintind de colecția particulară a

¹⁸ H. Bonciu, „Nomazi”, în *Viața Românească*, an. XXV, nr. 3, ianuarie-martie 1933, pp. 233-237.

¹⁹ Vezi și H. Bonciu, „Directorul Burgtheater-ului vorbește Rampei. Anton Wildgans, autorul «Sonetelor către Ead», despre poezie, teatru și despre viața sa”, în *Rampa*, V, nr. 1105, 6 iulie 1921, p. 3.

²⁰ Jacques Le Rider, *Jurnale intime vieneze*, trad. rom. Magda Jeanrenaud, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 237.

scriitorului care ar fi cuprins și creații de Schiele.²¹ Simbioza dintre cei doi este, din această perspectivă, relevantă: „(...) H. Bonciu a avut în pictorul Egon Schiele un *alter ego* și (...) multe dintre poemele sau imaginile prozei lui dovedesc un cert *einfihlung* cu desenele sau picturile celui alt.”²² Scandalul, în cazul lui Schiele, va cunoaște alte proporții, spre deosebire de cel al lui Bonciu din interbelicul românesc. Ideea însă, a conjugării eroticului cu thanaticul, este comună amândurora și trebuie să fi fost și ea un pretext în cazul proceselor pentru „atentat la bunele moravuri”. Desigur, apariția lui Schiele în roman poate avea și alte urmări, interesante pentru fenomenul decadenței vieneze. În cel mai deplin spirit modernist, scriitorul problematizează corpul, în acord cu tendințele artei noi, cea care, în definitiv, „tematizează dispariția trupului”.²³ Bonciu insistă, de multe ori, pe eroziunea trupului, pe acel trup deformat, desfigurat de boală și de excese, într-o manieră care îl înrudește cu Arghezi și care definește câteva dintre personajele masculine ale romanelor (Marcu Fișic, Zaharia, „fabricantul de coșciuge”, Johann Tzindl, Moș Isidor). De asemenea, multe dintre siluetele feminine din cele două proze se reduc la o schemă: liniile sunt estompate, ca în pânzele expresioniștilor, iar activitatea lor principală este adesea una strict erotică. Un personaj interesant este Hilda, iubita lui Egon, „extrasă direct din pânzele acestuia”, cum susține Ovid S. Crohmălniceanu, cel care vede în aceste portrete mărci ale stilului *Jugend*²⁴: „Părea o dansatoare spaniolă, cu «cinciul» negru al părului presat și bine lipit de frunte, între sprâncenele subțiri, prelungite cu creionul spre tâmpale.” Într-adevăr, multe personaje, mai ales dintre eroinele feminine, par lucrate după opere de Schiele sau Klimt, fiind de fapt ecouri literare ale acestora.

Ceea ce putem afirma, la capătul acestor sumare observații, este că opera lui Bonciu poate fi receptată și ca o extensie autohtonă a unor particularități vieneze – fie din epoca *fin-de-siècle*, fie de mai târziu, din Viena de după 1914, mutilată de ororile unei conflagrații mondiale –, devenind pe această cale un reper incontestabil. Știm, firește, că multe dintre poemele sale, precum și părți consistente din proză se situează la interferența stilului *Jugend* cu expresionismul sau cu alte curente moderne. Problematika eului reprezintă un aspect care îi definește pe intelectualii din jurul lui 1900: un eu paradoxal, metamorfotic sau, apelând la formula lui Musil, „fără însușiri”. Aceste câteva elemente dintr-un șir mai lung delimitează un cadru istoric, cultural pe care Bonciu și l-a asumat. De altfel, putem vorbi, în cazul său, de o modernitate asimilată direct la sursă, nu prin intermediari. Ceea ce a fost cândva obligație profesională, în calitate de corespondent extern al unui important ziar cultural, s-a transformat în literatură: o literatură contestată, marginalizată și derutantă, însă semnificativă pentru completarea unui tablou de epocă. În acest fel, ipoteza unui Bonciu văzut ca *Homo Viennensis* nu poate fi trecută cu vederea.

²¹ Andrei Pintilie, *Ochiul în ureche. Studii de artă românească*, ediție îngrijită de Ileana Pintilie, Editura Meridiane, București, 2002, p. 14. Informația lui Pintilie poate fi completată cu un document de epocă din colecția de manuscrise a Bibliotecii Academiei Române: este vorba despre un bilet adresat lui Felix Aderca, aflat sub cota S^{14 (10)}_{DCCCXIV}: „Dragă Felix. Îți trimit mapa Schiele. Alege-ți – fără jenă - și reține ce-ți place și cât vrei. Au revoir.”

²² *Ibidem*, p. 16.

²³ Jacques Le Rider, *op. cit.*, pp. 236-237.

²⁴ Semnificativ este articolul lui Ovid S. Crohmălniceanu, „Literatura română și stilul Jugend”, în *Secolul XX*, nr. 1-3, 1997, p. 143.

BIBLIOGRAPHY:**Articole:**

Bonciu, H., „Scrișori din Viena. Grota Capucinilor – Aiglon! – Un oraș de cerșetori – Praterul”, în *Rampa*, anul V, nr. 1098, 17 iunie 1921, p. 1.

Bonciu, H., „Un interviu cu marele tragedian german Alexandru Moissi”, în *Rampa*, V, nr. 1100, 30 iunie 1921, p. 1. (semnat „H. B. c”)

Bonciu, H., „Directorul Burgtheater-ului vorbește Rampei. Anton Wildgans, autorul «Sonetelor către Ead», despre poezie, teatru și despre viața sa”, în *Rampa*, V, nr. 1105, 6 iulie 1921, p. 3.

Bonciu, H., „Din Viena în catastrofă”, în *Rampa*, an VI, nr. 1430, 6 august 1922, p. 4.

Bonciu, H., „Nomazi”, în *Viața Românească*, an XXV, nr. 3, ianuarie-martie 1933, pp. 233-237.

Buciu, Marian Victor, „H. Bonciu – între experiment și experiență”, în *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 3, martie 2009, p. 11.

Crohmălniceanu, Ovid S., „Literatura română și stilul Jugend”, în *Secolul XX*, nr. 1-3, 1997, pp. 141-148.

Iorga, N., „Maimuțării germanice”, în *Ramuri*, an XVIII, nr. 1-4, 15 februarie 1924, pp. 1-2.

Bonciu, H., bilet către Felix Aderca, nedatat (cota: S^{14(10)DCCCXIV}).

*** *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, antologie, sinteze bibliografice și indice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. I, Editura Minerva, București, 1985.

Bonciu, H., *Bagaj... Pensiunea doamnei Pipersberg*, Editura Polirom, Iași, 2005.

Călinescu, G., *Opere*, vol. al III-lea, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2007.

Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, București, 1971.

Le Rider, Jacques, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, trad. rom. Magda Jeanrenaud, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1995.

Le Rider, Jacques, *Europa Centrală sau paradoxul fragilității*, coord. Dana Chetrinescu, Ciprian Vălcău, Editura Polirom, Iași, 2001.

Le Rider, Jacques, *Jurnale intime vieneze*, trad. rom. Magda Jeanrenaud, Editura Polirom, Iași, 2001.

Pintilie, Andrei, *Ochiul în ureche. Studii de artă românească*, ediție îngrijită de Ileana Pintilie, Editura Meridiane, București, 2002.

Pollak, Michael, *Viena 1900. O identitate rănită*, trad. rom. Camelia Fetița, Editura Polirom, Iași, 1998.

Schorske, Carl E., *Viena fin-de-siècle*, trad. rom. Claudia Ioana Doroholschi și Ioana Ploșteanu, Editura Polirom, Iași, 1998.

THE DISTINCTIVE ELEMENTS OF THE OTHER

Lucian-Nicu Rădăşan, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The balance between surreal and real mental space has not yet been discovered in the cognitive sciences. It is definitely time for us to get used to the idea that mental space is not something impossible, unreal, but a different kind of reality. Moreover, the interdependance between the mind and the physical world cannot be dismissed as both phisics and philosophy have demonstrated that one cannot exist without the other.

Keywords: interdisciplinary approach, identity, reality,virtual.

The identity is the one that reunites all the major features which a person can comprise while the alterity sums up all the distinctive elements of the Other. A series of authors consider the identity as a ontological concept but there are theories that stat the fact that alterity and identity represent two notions which are subjected to the continuous change. The analysis of the two concepts requires a interdisciplinary approach which starts from the nature and the functional aspect of these two, from the idea of evolving structures, highly dependent on the historical factor and of course on the mentality of a specific group of a particular epoch.¹

Identity and alterity are related to a series of factors such as: family, religion, class, gender, region, age, nationality and so on. The toughest factor to measure is the role of these factors in the evolution of the two terms. The sociologist Manuel Castells underlines the significance of the communication and the interaction between individuals and the limits raised by the previous mentioned factors.² Castells puts forward a typology of the identity, which makes a clear distinction between the legitimation identity, the identity as a strength form and the identity as a form of change. The last one redefines the position needed by the individual in a group and simultaneously the one changing the social structures.³ We can state that identity and alterity are a necessity for a human, while a person needs to be individualized

¹The identity and the alterity are concepts that have their own past. These had different meaning through history and have generated history by the way they gave meaning to different objects. When referring to the imperialist expansion, identity and alterity are defined firstly in terms of race and ethnicity. When referring to the threat opposed to other territories and the change of governmental systems, they are defined as nationality [...] In other words, identity and alterity belong to a series of concretely situations [...] The simple fact that these concepts have their own past has underlined that they are more of a constructions type than ontological categories. (Emst van Alphen, The Other Within, in Raymond Corbey, Joep Leerssen (eds.), op. cit., p. 1).

²Identity must be dissociated from what the sociologists call roles [...] such as worker, mother, neighbor, smoker, member of a union, which are defined by structural rules and social organizations. The influence on the behavior of an individual is relative and it depends on negotiations and arrangements both between individuals and also between individuals and organizations. (Castells, Manuel, The Informational Age: Economy, Society and Culture, vol. II: The Power of Identity, Blackwell Publishing, Oxford 2004, pp. 6-7).

³The identity is built according to the historical conditions, geographic, biologic, production factors, institutions, collective memory and individual fantasies, power and religions. Despite these facts, an individual, a social group and the society as a whole processes these conditions, reorders them in a way that is socially determined and also cultural defined by the roots in the social structures. (Ibidem, p. 7.)

from the others and also wants to assign attributes to the ones around him, sketching up a sort of distance between the self and the non-self. Identity and alterity accompany the process of replaying the entire world and the steps of conjuring the image, pointing out only the need for individuality, without comprising the content at the representation level.

From the social point of view, identity depends both on the familial background and also on the group in which the person lives, this explains why the self is a construction which grows influenced by a series of social landmarks, from which he gets the common features in order to integrate with the others, but it is also the point of the genesis of his individual characteristics. It is highly interesting that the last elements have their roots in the group, which defines the social classes, the factors that determine the inclusion or the alienation which give meaning to different features which form the identity. In the absence of the group, identity would not make sense as this implies a particularization in comparison with the other, or in the absence of this, the differentiation process and the personal features would not have the role to individualize the person's life, with all that this implies.

The first step of the differentiation takes place inside the self, expanding to the differentiation towards the other. It is the step when the self-consciousness "starts to behave towards himself in a manner close to the one it acts towards the others"⁴, developing a reflex behavior which represents the fundament of the self. According to George Mead, the self is summoned at the mental level through the interaction between the environment and him, when he has to face the challenges⁵. Apart from the self-consciousness, identity is an empty concept, without any meaning or signification which cannot be materialized without some interactions focused on identification and differentiation. The self is a construction which takes place by various interactions and relationships, it is a process of gaining the meaning and assigning significance to the self and also to the others.

Studies carried by Jean Piaget emphasize the manner in which the identity creates itself, starting from the freeing of the self-esteem and the first forms of the self-conscience⁶. In order for this to happen, the parents or the others surrounding the child are the ones who influence the identity gaining process as the child expresses the imitation ability and the need to adapt to the group. However, Piaget pints out the importance of the assimilation, accommodation process and the imitation in the building identity, underlining the fact that a child makes a transition from the submission state towards the group to the autonomy state⁷.

⁴ George J. McCall, J. L. Simmons, *Identities and interactions*, New York, Free Press, 1978, p. 52.

⁵ Mead, George, H. *Mind, Self and Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1934.

⁶ *We can talk about an absolute egocentrism to designate this phenomena without self-conscience because the subject does not know the moving settings which he perceives towards his basic activity. At the other end, in the moment of a fully developed sensorimotor intelligence to the point when the knowledge becomes possible in the reflexive language and intelligence, the universe is structured spatially, causatively and temporally. This arrangement of the reality is done by [...] as long as the self-frees itself unveiling itself and positions itself among the other things.* (Piaget, Jean, *Construirea realului la copil*, traducere de Dan Răuțu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975, pp. 4-5).

⁷ It is easy to notice the assimilation and accommodation of the person towards the social group as it presents at the beginnings of the language a not so well defined balance in comparison to the *sensorimotor intelligence and in order to enable the adaptation to the group spirit*, these functions must pass again through the same steps in the same order as in the first days of life, *Accommodation to the social point of view is not anything other else than the imitation and the sum of the operations which enable a person to reset to the examples and the imperatives of the group. When it comes to assimilation it consists of [...] incorporating the reality to the activity and to the perspectives of the subject [...] on the social layer the child, even if at first he listens to the*

The entire mechanism is triggered by self segregation from the universe and the becoming a self, and the self- conscience is born literally from the dissociation between realities as it is proposed by the primitive conscience and not from the association of some predetermined contents.¹

The mechanism of identity and alterity can be searched inside some constructions which are changing. The ontogenical perspective of the self/non-self indicates the logical correlations which are the fundament of the idea of identity and alterity marking two categories: the self and the other.

Johan Gotlieb Fichte uses the ontological opposition self/non-self to express the perspective on the human conscience, describing the relationship between these two by using the principle of identity and negation. Self/non-self can be the equivalent of the subject-object, when the subject determines the object, the opposition case being the one that generates the content. Fichte states that when the content of the identity is fixed we can talk about the alterity because this is a denial form of the identity, the first one being determined by the first.⁸ He also speaks about egoity⁹, which is opposed to the other (*dem es*)¹⁰. By this, the man refuses everything which comes from the outer part not only from the others, representing a concept which defines the spirituality of the self. The self is a summary of the self and itself as I am what establishes itself «because I» and not just what establishes in general; and what is established in the same act as me and not by himself as I'm «you». However, there is no doubt that it is possible to disregard the product of a synthesis that must be exposed: because it can reassess what was synthesized, and what remains after this abstraction is the ego in general, as non-object¹¹. Fichte's philosophy proposes the self which is an absolute subject and a non - self representing any object outside the self. Non-ego exists in relation to an I being quantified based on negation operations, non-self is therefore detached from the outer ego and finds certain dominant characteristics by the inner call it realizes. Fichte leaves open the question of non-self nature as not sublimating clear to what

suggestions of the others, he remains a very long time trapped in his own way of thinking before staying among the other. The self and the group start by being unseparated, in a mix «sui generis» of egocentrism and submission to the environment limitations, only to separate later on and give room to the cooperation of some independent personalities. (Ibidem, p. 297).

⁸ I mean me determined, as my name is Caius Sempronius in opposition to all others who call themselves such. If, as required by scientific doctrine, disregard this individual personality, I have nothing else to be characterized by "I" \ as well as what remains might call "that (es)". (Fichte, Johan Gotlieb, *Doctrina științei*, translated by Paul Blendea and Radu Gabriel Pârvu, București, Ed. Humanitas, 1995, p. 93).

⁹ The ego arises not through a synthesis whose diversity could be further analyzed, but by absolute release. And this is the equity generally speaking, for, as we have just demonstrated, the concept of individuality obviously arises by synthesis, and its principle is therefore a synthetic sentence. (Ibidem, p. 94).

¹⁰ The ego, for that matter is a rational being, in so far as, on the one hand, the universal reason in itself is perfect, it is indeed completely rational and nothing else; ie: the extent in which he ceased to be an individual, it was only by virtue of a sensitive limitation: and, secondly, to the extent that rational being conducted largely beyond reason itself in the world which therefore remains established and this idea [...] the whole philosophy is based on intuition and the I is her fundamental concept; It is moving towards the idea of self; this idea cannot be established only in the practical reason as supreme goal of aspiration. Ego as intuition as it is, as said, is the original intuition and becomes concept in a manner which was exposed enough; the other is only the idea; it cannot be conceived and effectively determined nor ever will be, but we need to approach this idea indefinitely. (Ibidem, p. 107).

¹¹ Ibidem, pp. 92-93.

extent it precludes self, or if it is a denial of the content of his ideas or just dissociation to them.

We consider that it is important to analyze the concept of the collective identity, which influence that acceptance and the rejection, the integration or the alienation of a individual or of a category towards the group. The same for the identity and alterity, the collective identity is a construction, the result of processing the individuals following a series of variables. In the specific case of the collective identity, we can talk about the influence of some factors like the social environment, the geographic area but it is essential the way they gain the signification in the process of creating the collective identity because, as Michael Wintle said, building the identity is a political process and is always important to ask ourselves who promotes the elements of the collective identity and for what reason and who is against them¹². This does not mean that we have to negate the importance of climate, environment, ties of blood and kinship in their collective identity, but that we must accept that these «givens» are just some of the elements of a complex whole that we call collective identity, and their role is most often determined by the degree to which they are valued¹³. From this point of view, Wintle points out that collective identity is by no means a natural given, but is linked to processes of education in social, culture is defined not by genetic inheritance, but this does not necessarily mean a consistency, or lack of contradiction to the collective identity as its elements, often can stand by content¹⁴.

It is necessary to discuss this report in terms of identity, otherness and alien representation to analyze categories of foreign and Romanian literary space marginal in relation to the self-image of the social group. Integration or exclusion shall be done according to horizons of interpretation of society and its interests, interests that are linked so that individuals have access to resources and the need to preserve the unity of the group, or, conversely, the need to interact. The criteria by which acceptance and exclusion occurs depend on the type of society in rural areas exclusion is less common, the need to ensure the cohesion of the group members in order to survive, while in urban societies are more important the economic interests and involvement of the central authority influences the marginalization process¹⁵.

The phenomenon of inclusion or exclusion of the stranger is quite different than the marginal, in this case the different interests of the two leading types of companies determine opposed attitudes, according to the potential benefit or danger that the stranger represents for him. Prevailing interest and context: it becomes obvious inverse correlation between an

¹²Wintle, Michael, *The Image of Europe. Visualizing Europe in Cartography and Iconography Throughout the Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 3-4.

¹³*Ibidem*, p. 4.

¹⁴*Oamenii sunt loiali unor instituții care, la un anumit moment dat, se pot afla în dezacord.* (Wintle, Michael, *The Image of Europe. Visualizing Europe in Cartography and Iconography throughout the Ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p. 4).

¹⁵*If for micro-societies of farmers the exclusion is less clear in the case of urban micro-societies, it states with much more force. One possible explanation is that the number of micro-societies of farmer's fragility makes them bound to protect members of the community solidarity which exceeds apparently exclusion criteria. Another plan is to force the central authority exercises its powers. Thus, the central authority is present in the micro-society, the phenomenon of exclusion and marginalization is evident.* (Bogdan-Alexandru Halic, Ion Chiciudean, Corina Daba-Buzoianu, *Strangers, Aliens and Foreigners in Romanian Medieval World* în Pedro F. Marcelino (ed.), *Home in Motion. The Shifting Grammars of Self and Stranger*, Interdisciplinary Press, Oxford, 2011, p. 60).

exclusion and marginalization of the stranger. Thus, if the exclusion is less used, the exclusion of foreigners is stronger and vice versa¹⁶. Adrian Neculau and Gilles Ferreol explain the mechanism by the fact that every aspect of exclusion corresponds not only to a specific vocabulary (asocial, misfits ...) but also to different modes of action, private or public, organized around helping or sanctions, torture or compassion¹⁷. At this level it is important to note that social influence phenomenon occurs and requires a permanent exchange between the reference group, on the one hand, and minority and marginalized, on the other hand, exchange process which needs revaluation of causes of exclusion which can be observed in time. Obviously, the categorization is latent, and the effects are observable as the influence can be seen in time¹⁸. Moreover, Serge Moscovici, Gabriel and Juan Antonio Perez Mugny consider that not only the evaluative connotations of social influence determines the characteristics of the group, but sociocognitive conflicts which may arise between categorization and attributes, as the source case with the "in-group" that reveals the negative connotations (the identifying conflict is particularly strong) or source "out-group", with positive connotations. Besides, the consistency of minorities could have the effect of introducing new uncollected attributes and contradicting initial categorization and initial assessments. Maintaining the conflict, the consistent behavior of the minority lead to changes associated with sign-livers minority¹⁹.

The social construction of identity must be understood and analyzed in terms of social governing policies, economic and political, as they are the ones which assign social meaning and historical events, have access to society's resources and regulate its activities in accordance with certain interests either specific or general²⁰. Moreover, educational policies content should be considered, also from social and cultural perspectives, as they have a great influence on how it is shaped the otherness, indicating that groups can interact and they may have some type of exchange. In this respect, identity is closely linked to social and political institutions that govern a society, but also from those who control information, as this will determine which individuals are exposed to messages, messages that have an influence on their behaviors, attitudes, but also of how the group perceives itself. Thus, there is in every society a policy through which it is structured both identity and otherness, and this policy is subject to slow changes. If in traditional societies, these policies are closely linked to the religious factor in the modern ones it passes into obscurity due to the secularization of society and culture. Also in modern societies, information and communication have a far greater impact because the individual is exposed to huge amounts of messages. Moreover, while in

¹⁶*In a hierarchical society based on real estate proprietary, such as micro-societies of farmers, the stranger is heavily marginalized. Conservatism of this type of society, the major interest shown by community members to preserve land assets in the congregation as a significant share of that imaginary traditional collective mentality has on the structure generates a reaction marginalization of foreigners wholly unambiguous. Instead, societies in which the hierarchy is based on the patrimonial goods with high value and low volume or amounts of money hoarded, the acceptance of foreigners is much easier, significantly restricting their marginalization. (Ibidem).*

¹⁷ Neculau, Adrian, Ferreol, Gilles (coord.), *Minoritari, marginali, excluși*, Editura Polirom, 1996, Iași, p. 12.

¹⁸*Categorization of minorities as "in-group" or "out-group" may acquire, at latent effects theory postulates opposing the relations between groups. We regularly find evidence supporting the idea that a minority is capable of inducing influence especially when it was categorized as "out-group" and are the subject of discrimination manifest. (Moscovici, Serge, Mugny, Gabriel, Perez, Juan Antonio, The influence of the minorities, in Adrian Neculau, Gilles Ferreol (coord.), op. cit., p. 21).*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Castells, Manuel, *The Informational Age: Economy, Society and Culture*, vol. II: *The Power of Identity*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004.

the traditional societies, the individual receives messages that respond mainly to its system of reference in modern societies, although he pays attention only to some of them, he is exposed to a significant number of messages that appeal to other values and content which may conflict with his views. This exposure to a variety of messages, some of them being incompatible, generates a permeation in the reference system of the individual. Identity and otherness mechanism is the same in all three situations that we talked about – I - we, I-other and I / we-other - but there are different factors that determine the process of building identity and otherness. In all cases, we are talking about specific regulatory elements that institutionalized identity as much of their meaning is derived from the group, but also incorporate absolutely essential constants: the interests and background, according to a certain context and certain interests, identity and alterity are processed or adapted to meet new requirements and to meet new needs to meet new expectations. Taking into account a number of factors, the identity of the contents of the individual structures and otherness, exteriorizing in this respect the two main types of image.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

References

1. Bogdan-Alexandru Halic, Ion Chiciudean, Corina Daba-Buzoianu, *Strangers, Aliens and Foreigners in Romanian Medieval World' în* Pedro F. Marcelino (ed.), *Home in Motion. The Shifting Grammars of Self and Stranger*, Interdisciplinary Press, Oxford, 2011
2. Castells, Manuel, *The Informational Age: Economy, Society and Culture*, vol. II: *The Power of Identity*, Blackwell Publishing, Oxford 2004.
3. Castells, Manuel, *The Informational Age: Economy, Society and Culture*, vol. II: *The Power of Identity*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004.
4. Fichte, Johan Gotlieb, *Doctrina științei*, translated by Paul Blendea and Radu Gabriel Pârvu, București, Ed. Humanitas, 1995.
5. George J. McCall, J. L. Simmons, *Identities and interactions*, New York, Free Press, 1978.
6. Mead, George, H. *Mind, Self and Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1934.
7. Piaget, Jean, *Construirea realului la copil*, traducere de Dan Răuțu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975.
8. Wintle, Michael, *The Image of Europe. Visualizing Europe in Cartography and Iconography Throughout the Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

IMAGINATION AS A FORM OF KNOWLEDGE IN THE SEVEN AGES BY LOUISE GLÜCK

Sînziana Şipoş, PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

*Abstract: This paper investigates the technique with which Louise Glück succeeds in creating a complex poetic universe in the book *The Seven Ages*, a work in which the mind has an ability to stop the time and make the world a bearable place to live in. The existence is dominated by chimerical realities like dreams and deceptions in which the self deliberately draws itself in; for imagination is the only one which can save the subject from the pain inflicted by the ones closest to it. The system of memories, another important component of Louise Glück's poetic world, is brought up as an instrument which determines the identity of the self. There's an anxiety present throughout the texts, a deep-seated fear of time passing too fast which is sent off with the help of imagination, a compensatory universe in which the subject chooses to live.*

Keywords: poetry, memory, imagination, mind, knowledge.

În poezia scrisă de Louise Glück timpul și spațiul sunt transportate într-un alt univers, construit după reguli proprii. În acest fel, ele sunt controlate conform dorințelor individului. Teama care-l împinge să-și construiască o serie de lumi compensatorii este aceea de a nu îmbătrâni. Subiectul conștientizează faptul că moartea este următoarea etapă după cea a îmbătrânirii, așa că încearcă să oprească procesul de trecere a timpului. Cum reușește însă Louise Glück să creeze efectele de stopare a temporalității și a spațialității? La ce tehnici apelează pentru a contura noi lumi în realitatea celorlalți, și ce reguli sunt introduse în aceste noi spații private? Studiul de față își propune să investigheze aceste chestiuni, stabilind în același timp și modul în care contribuie aceste răspunsuri la descoperirea unei viziuni globale asupra operei poetice din volumul *The Seven Ages*.

Jürgen Klein, Vera Damm și Angelika Giebler, în *An Outline of a Theory of Imagination*, împart imaginația în două tipuri: „Imagination can be seen 1) as a mental faculty common to all people to some degree and 2) as an important principle in literary theory.”¹ Aplicând primul punct expus de teoreticieni, se poate observa că în opera poetică studiată nu este deloc ceva obișnuit apelul la imaginație printre personajele create. Dimpotrivă, voi demonstra că discursul poetic conține o singură voce principală în care se proiectează rezultatele unei imaginații active întrucât individul parcurge un drum pe parcursul căruia transformările sunt inevitabile. Pe de altă parte, celelalte personaje sunt bine ancorate în realitate și nu vor să evadeze din ea. Așadar, imaginația este văzută ca fiind instrumentul care transportă subiectul într-o altă lume, una construită după legi proprii, în care idealul este atins. În același timp, individul conștientizează că acest nou univers este unul iluzoriu, construit printr-o înșelare intenționată a sinelui; nu alunecă în el fără voie, împins de alte personaje, ci îl construiește cu meticulozitate și se retrage în el, izolându-se de restul oamenilor. Totodată, singurătatea nu lasă subiectul să petreacă prea mult timp în construcția sa mentală, aducându-l

¹ <http://link.springer.com/article/10.1007%2F978-3-319-11721-7#page-1>, accesat 9.05.2015; Tr. P. *Imaginația poate fi văzută 1) ca o facultate mentală comună tuturor oamenilor într-un anumit grad și 2) ca un principiu important de teorie literară.*

din nou în realitatea inconfortabilă. Aceste călătorii dintr-o realitate în alta sunt redade prin imagini atent construite, care redau cu precizie atmosfera banală a vieții reale și ciclicitatea ei. Astfel, subiectul este singurul care apelează la imaginație, acest proces fiind necesar evadării dintr-un fundal al unui univers anost, noile lumi construite devenind o consolare pentru senzațiile experimentate în existența cotidiană.

Descriind imaginația, teoreticienii afirmă că „We must think of imagination not as a simple power but a complex series of processes, involving the impression – idea – relationship and memory. The data derived thus are still bound to their epistemological context, and only imagination provides the possibility to transcend the space – time – determination and the cause – effect – relationship, so that it allows a freer display of the sense – data.”² Louise Gluck ascunde aceste procese în actul estetic, creând ipostaze pe care le introduce prin intermediul unor imagini insolite, construcția lor fiind supravegheată cu un interes deosebit; această supraveghere, care poate fi cu ușurință percepută la nivelul versului, creează un anumit efect de fluctuație al situațiilor din universul poetic în sensul că toate schimbările de stare sau de situație sunt bruște, în același timp fiind atent calculate. Deși tehnica utilizată intenționează să ofere impresia de spontaneitate, eșuează. Trecerea dintr-o lume în alta are loc așadar fără avertismente; ea se petrece brusc, la fel de brusc cum intervine și motivul plecării din universul compensatoriu, urmat de revenirea în realitatea care nu aduce vreo consolare.

Aceste suspendări vizibile ale împrejurărilor în care se găsesc personajele sunt posibile întrucât sunt introduse abrupt alte situații, la fel de atent supravegheate în construcția lor. Datorită atenției colosale pentru formarea imaginii maschează toate procesele puse în discuție (amintirea, impresia, preocuparea continuă pentru a transcende spațiul și timpul), acestea fiind o parte importantă a operei care oferă subiectului mijloacele necesare pentru continua creare de noi lumi, în care acesta să se retragă. Fundația universului real este una îninteligibilă, una superficială care creează comportamente nenaturale, ele obligând la o viață trăită într-un mod nefiresc: „all of us lived our lives / as the simultaneous ritualized enactment / of a great principle, something / felt but not understood. / And the remarks we made were like lines in a play, / spoken with conviction but not from choice.” (YOUTH) Sunt introduse concepțiile lui Shakespeare despre viață, scriitoarea creând un individ care conștientizează că lumea este o scenă, oamenii jucând viața ca pe o piesă de teatru. Mai mult, întregul set de alegeri, vorbele, acțiunile indivizilor sunt niște automatisme care nu au la bază nimic specific umanului. În același timp, lumea reală este reprezentată în versurile de mai sus de lumea familiei, o familie opresivă care rămâne închistată în vechile obiceiuri: „a terrifying familial will / that implied opposition to change, to variation, / a refusal even to ask questions –”.

Revenind la procesele care țin de imaginație, menționate de teoreticieni, amintirea este pregnant prezentă în poemele autoarei Louise Glück. Construcția apare sub mai multe aspecte. Unul dintre ele este susținerea faptului că amintirile sunt construite în cea mai mare parte mental, nefiind legate de trecut decât într-un foarte mic procent. Autoarea reinventează în acest fel termenul de amintire, contribuția adusă de imaginație fiind dusă la extrem. Inventarea amintirilor are la bază evadarea din realitate: „and twilight washed over the shore and deepened there. / And from out of nowhere lovers came, / people who still had bodies and

²Ibidem, accesat 9.05.2015, Tr. P. *Trebuie să ne gândim la imaginație nu ca la o simplă capacitate, ci ca la o serie complexă de procese, care include ansamblul impresie – idee – relație și memoria. Datele derivate sunt așadar legate de contextul lor epistemologic, și doar imaginația oferă posibilitatea de a transcende ansamblul spațiu – timp – determinare și cel de cauză – efect – relație, astfel încât să permită o expunere mai liberă a ansamblului judecată – date.*

hearts. Who still had / arms, legs, mouths, although by day they might be / housewives and businessmen. / The same night also produced people like ourselves [...] Then it's daylight again and the world goes back to normal." (MOONBEAM). Noua realitate în care eul evadează este creată noaptea și conține în linii mari un erotism care eliberează. Numai în timpul nopții este posibilă intrarea pe acest tărâm diferit în care oamenii devin *umani*.

Construcția amintirii devine posibilă prin actul evadării din real: întrucât universul este unul imaginat, toate cele petrecute în acest spațiu devin ireale. Louise Glück folosește și sugestia faptului că odată ce prezentul devine trecut, imaginația devine un element dominant în reconstrucția faptelor, ele neputând fi vreodată vizualizate obiectiv într-un procent total. Odată cu venirea răsăritului, totul dispare cu excepția amintirii: „But what of our memories, the memories of those who depend on / images? / Do they count for nothing? / The mist rose, taking back proof of love. / Without which we have only the mirror, you and I.” (MOONBEAM) Chiar dacă orice dovadă a existenței în lumea imaginată dispare, rămâne amintirea, structurată pe imagini, care ar trebui să aibă în opinia individului o valoare mai mare. Singurătatea devine inevitabilă, oglinda fiind un motiv important pentru a reflecta lipsa partenerului.

Imaginația are însă în poezia scriitoarei Louise Glück nu numai capacitatea de a crea o nouă lume cu legi proprii, într-un timp ales (noaptea), în interiorul celei reale, dar și abilitatea de a transcende spațiul și timpul și de a depăși relația cauză – efect. În primul rând, individul trăiește drama de a nu putea opri timpul și ca urmare este într-o continuă căutare a unui metode de a-i opri trecerea: „But there were many of us; we took up time. We crowded out / our own children, and the children of friends. We did great damage, / meaning no harm.” (ARBORETUM) Dorința de a rămâne în viață este puternic exprimată, timpul fiind văzut ca un dușman care trebuie învins. Unica soluție pe care individul o găsește este aceea de a evada din realitate într-un univers în care legile sunt schimbate în privința timpului. Devine tot mai dificil însă întrucât aceste evadări vin însoțite de atacuri împotriva celor apropiați, care nu înțeleg această dorință de a pătrunde într-un univers în care prezentul nu devine trecut.

Studiile filosofice și literare au avut ca centru de interes imaginația începând cu secolul al XVIII-lea, secol în care epistemologia a devenit un punct de interes, împreună cu teoriile filosofico-psihologice. Romanticismul, reprezentând o schimbare de paradigmă de la raționalismul clasicist la subiectivism, a încercat să unească într-o serie de încercări diferitele aspecte ale conceptului de *imaginație*. Pe de altă parte, I. A. Richards face diferența între șase sensuri ale cuvântului. Al doilea sens privește imaginația ca fiind necesară pentru crearea limbajului figurat (metafora sau comparația). El definește metafora ca agent suprem prin care lucruri disparate neconectate sunt aduse împreună în poezie în numele efectelor de atitudine și impuls care izvorăsc din colocațiile lor și din combinațiile pe care mintea le-a stabilit între ele. Richards vede metafora ca „the wholeness of an experience”.

Filosofia din secolul al XVIII-lea nu crede că între imaginație și judecată există o relație strânsă. Pentru John Locke, intelectul este reprezentat de capacitatea de a crea metafore, pe când judecata este facultatea analitică a minții. El consideră că intelectul se manifestă mai degrabă în asamblarea ideilor cu repeziciune și în mod variat, așadar în crearea imaginilor plăcute și viziunilor agreabile în fantezie; judecata, dimpotrivă, se află la un antipod, prin separarea ideilor între care se află diferențe minore. Astfel, aceasta se manifestă prin evitarea greșelilor posibile din cauza similitudinilor. Trecând la literați, Lawrence Sterne a înțeles că imaginația este o facultate care are energia de a crea o lume nouă. Acesta nu acceptă separarea făcută de Locke între intelect și judecată, ci le combină pe cele două în scrierea creativă. Această idee anticipează teoria romantică a imaginației, întrucât permite imaginației să fie mai mult decât o facultate prin care se creează comparații și metafore; îi permite să devină o

facultate care construiește lumi imagine sîi generis. Aceste lumi nu pot fi reduse total la idei luate din memorie.

Mary Warnock tratează imaginația ca o facultate ce creează imagini: „supplies us with ideas to think about”, și reproduce impresii, „so that we can think of things in their absence. Așadar, cele două elemente cheie ale imaginației sunt: impresie – idee – relație și memorie. Dacă impresiile sunt formate din senzații, pasiuni și emoții, ideile sunt bazate pe impresii din procesul de gândire.³ Mergând în aceeași direcție, poemele autoarei americane înglobează nenumărate impresii: „An opportunity / for happiness: earth / and now / sensation: the mind / silenced by fruit –” (RIPE PEACH) Senzațiile sunt însoțite de încercări de a înțelege mecanismele lumii reale, de a percepe modul în care funcționează trupul și mintea împreună sau existența vieții de după moarte. Așadar, aplicând teoria prezentată mai sus în textele scriitoarei, (conform căreia ideile sunt bazate pe impresii din procesul de gândire, impresiile fiind la rândul lor formate din senzații, pasiuni și emoții), ideea morții sau ideea fricii are la bază impresii rezultate din simțurile gustului și vazului: „And then the world, / the experiment. / The obscene mouth / famished with love – it is like love: the abrupt, hard / certainty of the end -- / In the center of the mind, the hard pit, the conclusion. As though / the fruit itself / never existed, only / the end, the point / midway between / anticipation and nostalgia –” (RIPE PEACH). Individul recunoaște faptul că senzațiile devin inutile după ce prezentul este depășit și este înlocuit cu un alt moment prezent. Subiectului nu-i rămân decât anticiparea și nostalgia, atunci când sfârșitul, reprezentat de moarte, e aproape. De altfel, ideile au o importanță aparte pentru individ, ele reprezentând o formă ideală a unui univers: „That is the problem of silence: / one cannot test one's ideas. / Because they are not ideas, they are the truth.” (BIRTHDAY) Ultimul vers subliniază faptul că subiectul tinde spre o lume ideală, în care nu există singurătate sau suferință, și din care senzațiile de moment sunt expulzate. Pe aceeași linie, individul creează astfel de lumi, bucle incluse în realitate, în care elementele care dăunează existenței sunt înlăturate.

Într-o recenzie a volumului *The Seven Ages*, se afirmă că “Glück's latest work makes the most of idea and philosophy and pleasure, embodied in its paced and quiet understatement, signifying its origins in the truly genuine.”⁴ Astfel, în versurile autoarei se întâlnește continuu noțiunea de idee, aceasta fiind camuflată de pasiunile intense, nedurabile însă: „I wanted you to fall in love. But the arrow / kept hitting the mirror and coming back.” (FROM A JOURNAL). Ideea este adevărul iar individul tinde spre el. Întrucât concepția conform căreia adevărul nu poate fi exprimat decât prin cuvinte este preluată de scriitoare, liniștea, lipsa vorbelor, este respinsă. Majoritatea situațiilor este încărcată de erotism, acesta din urmă susținând de multe ori o iluzie. O altă formă a imaginației, așadar, practică de individul din poemele autoarei Louise Glück, este decepția: „My sister didn't bother with these adjustments. / When I told her to cover her feet, she tried a few times, / but she got bored; she didn't have enough willpower / to sustain a deception.” (SUMMER AT THE BEACH). Evadarea din lumea înconjurătoare se face brusc, individul găsind nenumărate mijloace din natură pentru susținerea lumii imaginate. Cât timp durează această închipuire, timpul pare că se oprește, subiectul nefiind afectat în vreun fel de trecerea lui.

În acest sens, imaginația are abilitatea de a transcende spațiul și timpul și de a depăși relația cauză – efect. În primul rând, individul trăiește drama de a nu putea opri timpul și ca urmare își conștientizează suferința, ea fiind cauzată de incapacitatea de a stăpâni o cunoaștere deplină: „And how sad to think / of dying before finding out / anything. And to realize / how

³*Ibidem*, accesat 9.05.2015;

⁴<http://www.amazon.com/The-Seven-Ages-Louise-Gluck/product-reviews/0060185260>, accesat 8.05.2015;

ignorant we all are most of the time, / seeing things / only from the one vantage, like a sniper.” (FROM A JOURNAL) Ca urmare a faptului că realitatea nu-i satisface subiectului nevoile, relațiile de determinare, având o conexiune impotantă cu timpul și cu spațiul, sunt anulate, acestea din urmă dilatându-se fără limite: „And each meeting charged with a sense of exactness, / as though we had traveled, separately, / some great distance; as though there had been, / through all the years of wandering, / a destination, after all.” (THE DESTINATION)

Pe de altă parte, nici timpul nu rămâne o formă fixă: „a kind of passionate joy that seemed, somehow, / to extend those days, to be inseparable from them. / So that a few hours could take up a lifetime. / A few hours, a world that neither unfolded nor diminished, / that could, at any point, be entered again – / So that long after the end I could return to it without difficulty, / I could live almost completely in imagination.” (THE DESTINATION). Individul este conștient aici mai mult ca niciodată că lumea construită este una iluzorie, că aceasta este posibilă datorită imaginației și că poate reveni la ea de câte ori dorește. Pătrunderea în lumea formată astfel este necesară subiectului întrucât existența reală în care putea fi fericit îi este inaccesibilă, fiind localizată în trecut. Universul poetic conține în acest sens nenumărate scrutări ale momentelor din trecut, în care fericirea era posibilă.

Unul din motivele pentru care individul putea să creadă într-un trecut fericit este tinerețea: „Someone dying of love. Someone from whom time had taken / the only happiness, who was alone now, / impoverished, without beauty.” (THE BALCONY) Vârsta înaintată este un subiect comun în opera din *The Seven Ages*, fiind în opinia individului un element care îl aduce din ce în ce mai aproape de moarte. Aceasta din urmă este un mister pentru individ, el nereușind să înțeleagă necesitatea ei. Există o evoluție în acest sens pe parcursul volumului întrucât subiectul realizează că nu poate evita experiența morții; el investește astfel lumile create cu o putere de existență independentă. Revenirea la lumile imaginare care depășesc moartea devine posibilă în mod necondiționat, iar imaginația se transformă în acest caz într-o variantă a raiului.

O altă formă a manifestării imaginației este visul, în care construcția de lumi este de asemenea posibilă. El apare sub două forme utilizat: ca lume construită în timpul somnului și ca speranță de viitor, în care se creează de asemenea o nouă lume. Individul se asigură că întreaga existență îi este coordonată de imaginație. În timpul nopții apelează la vis, iar atunci când e în stare de trezie, o altă formă a visului apare de asemenea. Discutându-le pe rând, visul din timpul nopții este un constructor de lumi, în el existența dobândind coordonatele realității. Individul visează pentru început lumea cu aspectele sale reale: „In my first dream the world appeared / the salt, the bitter, the forbidden, the sweet / In my second I descended / I was human, I couldn’t just see a thing / beast that I am / I had to touch, to contain it”. Reprezentarea mentală din timpul somnului este o altă realitate în care existența umană este suportabilă. Devine un pretext pentru a defini un univers în care individului i se înfățișează viața într-o formă care tentează. Primul vis din poem este urmat de un al doilea vis, ce reprezintă o formă în care simțurile sunt singurele care oferă senzația de stabilitate. Visul este de fapt o lume care sugerează ideea de realitate ca iluzie. Lumea reală nu este una în care individul se simte în siguranță, așa că alege ca mijloc de evadare universul visului. Credința în ceea ce nu poate fi verificat nu este un punct forte, individul având nevoie de certitudini. Doar cu ajutorul simțurilor poate subiectul să creadă în existența anumitor elemente. Coordonatele visului sunt situate noaptea, întrucât realitatea se transformă: „It was a night like this / at the end of summer” (THE BALCONY)

Visul este introdus indirect, printr-o transformare a oamenilor. În timpul nopții, oamenii devin umani: au corpuri și inimi, brațe, picioare și guri. În timpul zilei, umanitatea dispare, în contrast fiind prezentat planul social, care prin joburi și nu numai, dezumanizează

indivizii. Ziua aduce cu ea singurătatea, reprezentată de aceeași oglindă utilizată și în alte poeme, care arată imaginea unei singure persoane. De asemenea, este introdus rolul societății, care distruge ceea ce este natural ființei. Familia, funcțiile sociale sunt instrumente care deposează individul de ceea ce îi este propriu, depozându-l în acest mod de ceea ce îl face fericit. Acest lucru împinge toți oamenii într-un anumit procent spre refugiul în imaginație, în care găsesc un mijloc de apărare: "We're all dreamers; we don't know who we are. / Some machine made us; machine of the world, the constricting family. / Then back to the world, polished by soft whips. / We dream. We don't remember. [...] I improvised; I never remembered." (MOTHER AND CHILD) Individul este într-o continuă căutare a identității. Întregul volum devine un drum inițiativ, pe parcursul căruia individul găsește răspunsuri la chestiunile care îl neliniștesc. Intervine ideea conform căreia omul este creat de ceea ce-și imaginează, de ceea ce visează. Nu amintirile sunt cele care oferă o identitate omului, ci imaginația, întrucât omul își creează mental amintirile, le modelează, fiind incapabil de a rămâne obiectiv în relatarea experiențelor. Ceea ce visează devine parte definitorie în căutarea unui sens al vieții.

Omul este un produs al societății în care trăiește, care-l modelează și-l îndepărtează de adevăratul scop al existenței. Legat de ideea amintirii este dorința permanentă de întoarcere în trecut: „All different, except of course / the wish to go back. Inevitably / last or first, repeated / over and over –” Toate dorințele diferă între ele cu excepția uneia care este constantă și comună indivizilor, aceea de transportare în trecut. Amintirea ca imagine are o importanță atât de mare, încât experimentarea realității se petrece doar pentru a crea amintirile: „How sad to have lost you, to have lost / any chance of actually knowing you / or remembering you over time / as a real person”. (FROM A JOURNAL) Individul anulează funcțiile timpului, acestea fiind distrugătoare în existența reală: „Time was passing. Time was carrying us / faster and faster toward the door of the laboratory, / and then beyond the door into the abyss, the darkness.” (RADIUM)

Pe de altă parte, discutând visul ca speranță de viitor, acesta devine mecanismul care diferențiază oamenii: „And what we wished – / that changed also. Because / we had such different dreams.” (FABLE) Seturile de dorințe se modifică, iar oamenii de modifică în funcție de visele avute. Familia este un element foarte important, individul trasând diferențe care îl despart definitiv de ceilalți membri. Incapacitatea de comunicare ca și incapacitatea de empatizare sunt prezente în versuri, familia transformându-se într-un univers trist, care aduce suferință. Sora subiectului nu-l înțelege și nu-i aprobă mijloacele la care acesta din urmă apelează pentru a evada din realitatea care-l sugrumă. Individul realizează însă lipsa de compatibilitate și o declară în mod direct. Singurătatea devine iminentă, nevoia de a fugi devenind din ce în ce mai intensă.

Este exprimată diferența dintre aparență și esență, iar realitatea diferă de imaginile mentale în care este construită: „not to force / the fruit down. One of three result must follow: / the fruit isn't what you imagined [...] I stood under the tree, / waiting for my mind to save me.” (THE TRAVELER) La finalul căutărilor, individul conștientizează că singura șansă de a se salva este oferită de imaginație, întrucât corpul reprezintă un obstacol. Substanța, esența, se află închisă într-un trup, acesta din urmă restricționând adevărata putere a ființei. Corpul devine un element comun, fiind cel care egalizează oamenii. Subiectul crede că diferența dintre ființe poate fi exprimată doar de ceea ce se află în interiorul trupului.

Imaginația este singura care transportă subiectul într-o altă lume, în care toate particularitățile individualității se regăsesc. În lumea reală, totul este confuz, individul nereușind să înțeleagă modul în care trebuie asimilat acest mod de existență: „It is what I thought and not what I thought: / the world is not my world, the human body / makes an

impassé, an obstacle.” (DREAM OF LUST) Subiectul are o senzație de înstrăinare care se datorează și trupului pe care-l percepe ca pe o închisoare. El nu se simte el însuși și nu recunoaște realitatea în care se află, considerându-se limitat în ea.

În fine, individul din volumul scriitoarei Louise Glück, *The Seven Ages*, parcurge un drum inițiat, creându-și subterfugii multiple din realitate prin intermediul imaginației. Ceea ce îi creează disconfort este vârsta înaintată, incapacitatea de întoarcere în trecut, conectată de incapacitatea opririi timpului. Crearea de lumi compensatorii, în care retragerea este posibilă, facilitează derularea existenței.

De asemenea, după nenumărate drumuri în lumile complexe ale imaginației, care funcționează după reguli proprii, cum ar fi aceea de stopare a trecerii timpului, subiectul ajunge la soluția unei refugierii permanente. Realizează că nu poate opri procesul de îmbătrânire și nici nu poate controla factorii care îi ghidează existența. Decizia asumată îi aduce mulțumire, lumea construită prin imaginație fiind una în care cunoaște toate elementele. Universul compensatoriu reușește să înlăture puterea socială care modelează omul în ceva ce nu îi este propriu. Apare părerea conform căreia omul nu reușește să se cunoască din cauza rolului pervertitor al societății.

În concluzie, individul din poemele scriitoarei Louise Glück este un revoltat care găsește consolare în propria imaginație, cu ajutorul căreia se retrage într-o realitate ideală. În această lume, timpul nu mai trece, moartea și procesul de îmbătrânire devenind în acest fel experiențe imposibile. Amintirea, visul pe timp de noapte și în stare de trezie sunt formele preferate de autoare pentru a evada din lumea în care suferința, incapacitatea de înțelegere a propriei condiții, înaintarea în vârstă și senzația de limitare degradează ființa. Imaginația devine în acest mod singurul instrument prin care individul poate obține nemurirea.

Bibliografie primară:

1. Glück, Louise, *The Seven Ages*, Ecco Press, New York, 2001;

Bibliografie critică:

1. Călinescu, Matei, *A citi, a reciti*, Iași, Editura Polirom, 2003;
2. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999;
3. <http://www.amazon.com/The-Seven-Ages-Louise-Gluck/product-reviews/0060185260>, accesat 8.05.2015;
4. <http://link.springer.com/article/10.1007%2F01801172#page-1>, accesat 9.05.2015.

DESCRIBING SENSORY EXPERIENCES: WINE IMAGERY IN LITERARY DISCOURSE

Alina Țenescu, Assist. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: In this paper¹, we aim to explore the figurative language used in wine literary discourse. Starting from an approach whose overall view is guided by conceptual metaphor theory, we will analyze and classify conceptual metaphors related to wine. We will illustrate the identified categories by examples taken from a corpus of excerpts of Romanian literary discourse and explain how wines are conceived and described metaphorically.

Tackling the issue of perception and description of wine in literary discourse allows us an orientation of the research by multiple approaches of the semantics of winespeak: the recognition of essential aspects of the wine imaginary in our research corpus; the analysis of sensory impressions and representations in literary winespeak; an analysis of the main categories of conceptual metaphors associated with wine and wine tasting notes.

*Our main objective is to organize conceptualizations of wine tasting notes into several categories of cognitive metaphors related to wine, according to the model inspired by the research of Lakoff and Johnson (*Metaphors we live by*, 1980).*

Keywords: conceptual metaphors, description, literary discourse, perception, senses, wine imagery, winespeak.

1. Introduction. Theoretical premises

A major tendency of current semantic research is reflected by the emphasis on cognitive semantics and cognitive stylistics, following the model inspired by the conceptual metaphor theory, as it was illustrated by Lakoff and Johnson in their book *Metaphors We Live By* (1980).

From construing and locating metaphor within the poetic or the figurative domain, modern theories move to and are directed towards an approach of the metaphor as pervading element in our day-to-day life, as issue or as a locus of thought that can be dealt with and analyzed cognitively, once we understand that metaphor is “[...] an indispensable part of our ordinary, conventional way of conceptualizing the world” (Lakoff, 1992: 203) and all the more so as we become aware that the “cognitive linguistic view of metaphor” can paradoxically and simultaneously account for “the universality and diversity in metaphorical thought” (Kövecses, 2005/2007: xii).

The cognitive conceptualization of metaphor developed by Lakoff and Johnson starts from the premise that metaphors do not represent mere linguistic expressions or mere “devices of poetic imagination and rhetorical flourish”, “matters of extraordinary rather than ordinary language” (Lakoff, Johnson, 1980: 2-3) whose aim is to illustrate vivid poetic images, but cognitive structures or metaphorical concepts which can be identified and reflected at a level “prior to their manifestation in language” (Faur, 2004: 340).

Their theoretical framework allows an extension of the use of the concept of metaphor outside the literary and rhetorical domain since for them metaphor is a cognitive category of

¹ The research was carried out within research direction: *The discourse and the promotion of the image of wine in Europe* within the framework of the Research Excellence Network in Translation Studies, Communication Sciences and Terminology, University of Craiova, 2014-2015.

thought by which new cognitive contents within the framework of mental spaces are created and these conceptual domains of thought are unconstrained by language functioning.

Starting from exemplifications with current expressions, certainly metaphorical, but which, by continuous use have become common place and have been stripped of the novelty that characterizes metaphors in literary context, Lakoff and Johnson acknowledge that it is possible to reconstruct a “pattern” of thinking, situated at the origin of these expressions, everything being integrated into a coherent and systematic structure. Thus, the non-literary dimension of metaphor, which Lakoff and Johnson (1980) call conventional metaphor, and which is materialized at the level of speech, represents a projection of the way in which the speaker can operate with abstract concepts, hardly cognoscible, by comparison to the empiric world, through his/her straightforward experience. The new dimension of the metaphor unveils the consistent and systematic manner in which our knowledge is organized according to a *pattern* known a priori and expressed metaphorically.

Cognitive metaphors permit the structuring and restructuring of our common conceptual system and their study relying upon current conceptual-semantic theories allows the orientation of research based on the approach of the metaphor as locus of thought, while the major framework of analysis remains conceptual, since metaphor is not only a way of conceptualizing the world and things around us, but all the more so as our common behavior reflects “our metaphorical understanding of experience” (Lakoff: 1993: 203-204 following Reddy, 1979: 287). The construal of everyday language as locus of manifestation of the metaphor began at the end of the 20th century and at the beginning of the 21st century and the study of the metaphor has focused, starting from this new perspective, on specialty languages: winespeak, language of fragrance, juridical language, economic language and so on.

The corpus chosen for the study of figurative language used in Romanian literary language is analyzed starting from the approach whose perspective is directed by conceptual metaphor theory. The aim is to classify and analyze categories of conceptual metaphors related to wine and wine tasting. We will understand how wines are described metaphorically and we will illustrate the identified categories by examples taken from a corpus of excerpts of Romanian literary discourse.

Dealing with the issue of perception and description of wine in Romanian literary discourse allows us an orientation of the research by several approaches of the semantics of winespeak: the identification of essential aspects of the wine imagery in our research corpus; the analysis of sensory perceptions and representations in winespeak; an analysis of the major categories of conceptual metaphors associated with wine and wine tasting notes.

The overall purpose of our paper is to distinguish characteristics of metaphors in the language of wine tasting and establish the main characteristics of these metaphors in Romanian literature, all the more so as they have not been deprived of the novelty which characterizes metaphors in literary context.

If authors and researchers such as Caballero, Diaz-Vera (2013), Suárez-Toste (2007), Lehrer (2009), Paradis, Eeg-Olofsson (2013) have emphasized that conceptual metaphors are pervasive in wine advertising/TV/media discourse and that several conceptual frames such as 1) WINES ARE LIVING BEINGS, 2) WINES ARE CLOTHES, 3) WINES ARE THREE-DIMENSIONAL ARTIFACTS, 4) WINES ARE BUILDINGS, 5) WINES ARE SHAPEABLE PIECES OF WOOD OR METAL BUILDING MATERIALS²) are common place, in this paper we would like to draw the attention on peculiar categories of conceptual

² These categories were first accounted for by Caballero and Suárez-Toste (2008) in the language of wine reviewing and wine tasting in Romance and Germanic languages.

metaphors related to wine and wine tasting notes that are to be met only in Romanian literary discourse such as WINE IS A DAYBREAK, A SPELL, BLOOD or CRYSTAL LIQUID.

Literary metaphorical extensions are employed in order to convey the wide array of sensations and perceptions in wine tasting and these are based on different source domains such as human/bodily fluid, the beginning of twilight and so on. Our corpus-based research will check whether or not we can identify peculiar or exclusive characterizations of wine in Romanian literary discourse different from those already identified in media discourse. Since wine imagery in Romanian literary discourse is so rich and complex, we believe it is better for the purpose of the current study to choose excerpts from the works of a single writer/poet (Mihai Eminescu) in order to build our corpus.

2. Wine metaphors in Romanian literary discourse

Peculiar conceptual wine metaphors have been identified as characteristic of literary discourse. With Mihai Eminescu, in *Demonism*, the readers comprehend that romantic inebriation is brought about by a beverage which resembles not so much usual wine, but is visually closer to an unusual God's drink sipped from a tall glass, reflecting a rainbow of colours, lost and scattered amongst a foam of white clouds; this wine is a *daybreak*, marking the beginning of twilight before sunrise, highlighting the moment after which the sky is no longer dark:

„Acolo sta la masa lungă, albă, / Bătrânul zeu cu barba de ninsoare / Și din păhare nalte bea auroră / Cu spume de nori albi.” (Eminescu, ed. 1999: 366)

In *Egipetul*, the wine evoked at the end of the poem becomes a profane excessive drink, subject to desacralization, since the once mystic liquor turns unholy, and wearisome are the cases where the heathen liberating effects of the beverage lead to abuse and moral corruption, as well as to endless means of distraction. Wine turns into mere *entertainment* as people enjoy themselves in wine and shout from dusk to dawn:

„Sub nisipul din pustie cufundat e un popor, / Ce cu orașele-i deodată se trezește și se duce / Sus în sălile din Memphis, unde-n săli lumina luce; / Ei petrec în vin și-n chiot orice noapte până-n zori.” (*Ibidem*: 101)

The metaphor WINE IS A SWEET FRAGRANCED SPICE is found in *Memento mori* where the wine of Sardanapal becomes one and the same with the aromatic spices of the largest continent – Asia. This synaesthetic metaphor does not only emphasize wine's structure and body, but it also shapes the perceptual way of tasting in relation to other modes of perception (smell) rendering wine description richer. It shows the readers of *Memento mori* that wine and wine tasting are based on a human experience involving simultaneously two or more senses: taste and smell. This metaphor involves a multi-sensory mapping where smelling becomes involved in the construction and shaping of taste. That is why wine tasting is metaphorically conveyed as smelling a sweet fragranced Asian spice:

„Asia-n plăceri molateci e-mbătătată, somnoroasă. / Bolțile-s ținute-n aer de colonne luminoase / Și la mese-n veci întinse e culcat Sardanapal; / Și sub degete măiestre arfele cugetă mite, / După plac și-mpart mesenii a cântării flori uimite, / Vinuri dulci, mirositoare și femei cu chipul pal.” (*Ibidem*: 393)

As we can easily observe from the example above, the cross-sensory mapping where smelling implies the construction and shaping of taste is enriched by another sense: hearing; tasting is not only metaphorically rendered by smell, but it is also linked to a music composition; its metaphorical design also refers to sections or parts of a peculiar music composition once the guests at a feast enjoy and share the amazed flowers of a liquorish song.

Finally, the whole exotic continent gets sleepy and drunken and is permeated by soft lingering vapors of wine.

In the poem *Povestea magului călător în stele*, the wise man serves wine to a young emperor; wine is an unusual *narcotic* visually rendered by the ruby-like color of bull blood, hiding treasured written spells:

„O cupă cu versuri, cu cifre de maur / Ia-n mână bătrânul – ca sânge de taur, / Un vin roșu toarnă și regelui dă. [...] O cupă pe margini cu aur / El ia și-n ea varsă cristalicul vin. / Stau în jurul cupei cu cifre de maur / Obscunse vrăji scrise...Ca sânge de taur / E vinul și totuși e clar ca rubin. // - Bea – zice –atunci somnul din muri se coboară / Și ochii-ți sărută cu dulce surâs; / Atunci tu grumazu-i cu brațu-nconjoară, / El aripa lui și-o ridică și zboară, / Te duce cu dânsul în lumea de vis. // Și junele bea și adoarme. Deodată, / Pe ochi buze calde și moi a simțit.” (*Ibidem*: 450-451)

The metaphorical image of wine as narcotic is enhanced and refined by that of wine as magic bloody potion, able to transport the individual to another dimension of reality, mediating the path to a strange spell bound dream provoked by the crystal liquid contents of a cup filled with verses and numbers which accomplish the young emperor's wish to feel soft warm lips on his skin. The magical liquid narcotic makes the young emperor fall into a profound slumber embracing his eyes with a sweet sedative smile.

With the romantic poet, wine is not only a magical narcotic drug, since it is also construed as strange *sacrificial liquid* sipped by the vanquished Dacians (in *Memento mori*), following their defeat by the army of the Roman emperor Trajan, in order not to lead a life in slavery. Wine as sacrificial liquor makes possible for them to commit mass suicide, by sipping the *poisonous* drink out of white, smooth, dry human cups shaped from the enemies' skulls. Goblets filled with alcoholic poison, white, smooth and dry, carved from human skull bones are strangely silver gilded and adorned with finely chiseled gold ears. The environment is surrounded by the tragic vapors of death breaking the night's silence together with the sounds of clinking goblets clanged by defeated Dacians who talk and laugh, mocking death:

„Cupele – țeste de dușman – albe, netede, uscate, / În argint, cu toarte d-aur prea maestru cizelate – / Și cu ele-n mână-nconjur lunga masă de granit; / Vor mai bine-o moarte crudă decât o viață sclavă / Toarnă-n țestele mărețe vin și peste el otravă, / Și-n tăcerea sânt-a nopții ei ciocnesc, vorbesc și râd.” (*Ibidem*: 421)

Voncu (2013: 171) notices that the romantic poet is interested in wine as poetic matter, therefore he seeks it in the works of other poets. The poet lets himself inspired by Goethe in *Cântec de nuntă*, asserts Voncu, and associates wine with the sober Germanic gaiety which is this time stylistically enhanced and rendered by more blatant colors:

„Ș-acum clappai și dappai și rappai, așa / De laiți, scaune, mese. / La masa cea mare oricare ar vre / Să stea lângă puicele-alese. / Ș-aduc cârnăciorii, jamboanele mici / Și păsări și pești și fripture pitici / Și vinul înconjură mesele mici, / Și vuiesc, gălănesc pân'dispare / Întreg-adunare-n cântare. ” (*Ibidem*: 765)

In this example, the metaphorical design illustrates a conceptualization of wine as life sweetener, as peculiar liquid maintaining a friendly feel and atmosphere at a feast prone to carnality. The profane wine liquor and its mouthfeel raises the spirits of the whole assembly and sets the tone of music, made up of swaying vocal pieces with accompaniment, overtures and interludes.

Conclusion

We conclude that the metaphors illustrated in Romanian literary discourse do not only uncover the way a romantic poet conceptualizes wine, but they also function as effective means for conveying the complex sensory experience of tasting and drinking wine to readers.

Our research provides a brief corpus analysis of the range and occurrences of metaphors associated with wine and wine tasting in Romanian literary discourse. The analysis reveals the lexical richness in Romanian romantic poetry and it also makes us become aware that the metaphoric configuration of wines in Romanian literary discourse emphasizes the presence of rare mental images of wine, peculiar images, such as that of wine as daybreak, as sweet fragranced spice, as sacrificial liquid, as narcotic that rather rely upon the conceptualization of wine tasting as a system of complex experiences and sensations, involving the mastership of visual, gustative, olfactory, and tactile mental imagery. Wine literary discourse composes and recomposes emotional and sensory experiences through the richness of the metaphorical thought built around the conceptualization of wine and wine tasting.

SOURCES

Eminescu, Mihai. Ed. 1999. *Opere. I. Poezii*, edition coordinated by D. Vatamaniuc, foreword by Eugen Simion, collection „Opere fundamentale”, Academia Română, București: Editura Univers enciclopedic.

Voncu, Răzvan. 2013. *O istorie literară a vinului în România*. București: Curtea Veche.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Amorăriței, Loredana. 2002. La métaphore en oenologie. *Metaphorik.de* 3: 1-12.
- Bratož, Silva. 2013. The Anthropomorphic Metaphor in Slovene and English Wine Tasting Discourses. In *English Language Overseas. Perspectives and Enquiries*. Vol 10, ed. Smiljana Komar, Uroš Mozetič, Ljubljana: Birografika Bori, pp. 23-35.
- Brochet, F., & Dubourdieu, D. 2001. Wine descriptive language supports cognitive specificity of chemical senses. In *Brain and Language*, 77(2), 187-196.
- Caballero, R. and Diaz-Vera, J. 2013. *Sensuous Cognition. Explorations into Human Sentience – Imagination, (E)motion and Perception*. Berlin&New York: Mouton de Gruyter.
- Caballero, R. and E. Suárez-Toste. 2010. A genre approach to imagery in winespeak. In G. Low, Z. Todd, A. Deignan & L. Cameron (Eds.), *Researching and Applying Metaphor in the Real World*, 265–287. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins
- Caballero, R. and E. Suárez-Toste. 2008. Translating the senses. Teaching the metaphors in winespeak. In F. Boers and S. Lindstromberg (eds.), *Cognitive Linguistic Approaches to Teaching Vocabulary and Phraseology*. 241-259. Berlin: Mouton.
- Cacciari, C. 1998. Why do we speak metaphorically? Reflections on the functions of metaphor in discourse and reasoning. In A. N. Katz, C. Cacciari, R. W. Gibbs Jr., M. Turner. *Figurative Language and Thought*, 119-157. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Châtelain-Courtois, M. 1984. *Les mots du vin et de l'ivresse*. Paris: Belin.
- Coutier, M. 1994. Tropes et termes: le vocabulaire de la dégustation du vin. *META* XXXIX, 4: 662-675.
- Dard, P. 1994. *Tout savoir sur le vin*. Paris: Comptoir du Livre-Créalivres.
- Dominé, A. 2005. *Le Vin*. Paris: Éditions Place des Victoires.
- Faur, Elena. 2014. “Semantica cognitivă și teoria metaforei conceptuale. O abordare din perspectivă integrală”. In *Diacronia.ro*, Editura Academiei, pp. 340-355.
- Faurion, A. 1992. Mille et une saveurs et seulement quatre mots pour le dire. *L'Amateur de Bordeaux, no hors série, Le Goût*: 19-24.

- Gawel, Richard. 1997. The use of language by trained and untrained wine tasters. *Journal of sensory Studies*, 12: 267-284.
- Goded, M. and R. Varela, eds. 2008. *The Language of Wine. An English Course*. Madrid: Ediciones Académicas.
- Howes, David, 2003. *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Howes, David. 2002. "Nose-Wise: Olfactory Metaphors in Mind". In *Olfaction, Taste and Cognition*, edited by Rouby, Catherine et al., Cambridge: Cambridge University Press.
- Hughson, Angus and Boakes, Robert. 2001. Perceptual and cognitive aspects of wine tasting expertise. *Australian Journal of Psychology*, 53: 103-108.
- Kövecses, Zoltán, *Metaphor in Culture. Universality and Variation*, NY: Cambridge University Press, 2005/2007.
- Lakoff, G. 1992. The contemporary theory of metaphor. In Andrew Ortony (ed.) *Metaphor and thought: Second edition* (pp. 202-251), Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. and Turner. M. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. 1987. *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. and Johnson, M.. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.
- Lehrer, Adrienne. 2009. *Wine and Conversation*. 2nd edition, Oxford : Oxford University Press.
- Logette, L. 1995. *La vigne et le vin*. Paris: Éditions La Manufacture.
- Nau, G.A. 2001. *Pour l'amour du vin authentique*. Paris: Cheminements. Peynaud, E. 1980. *Le goût du vin*. Paris: Bordas.
- Negro, Isabel. 2012. Wine discourse in French language. In *Revista Electronica de Linguistica Aplicada*, 11:1-11.
- Paradis, Carita and Eeg-Olofsson, Mats. 2013. Describing Sensory Experience: The Genre of Wine Reviews in *Metaphor and Symbol*, 28:1, 22-40.
- Peynaud, E. and J. Blouin. 1996. *Le goût du vin. Le grand livre de la dégustation*. Montrouge: Dunod.
- Puisais, J. 1986. *Connaître le vin*. Tours: NR éditions.
- Reddy, M. J. 1979. The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language. In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought* (pp. 284–310). Cambridge: Cambridge University Press.
- Renouil, Y., ed. 1988. *Dictionnaire du Vin*. Boulogne-sur-Seine: Sésame.
- Robinson, J., ed. 1999. *The Oxford Companion to Wine*. Oxford: Oxford University Press.
- Suárez-Toste, E. 2007. Metaphor inside the wine cellar: On the ubiquity of personification schemas in winespeak. *Metaphorik*, 12: 53-64.
- Ullman, Steven. 1957. *The Principle of Semantics*. Oxford: Blackwell.

VICTOR VLAD DELAMARINA: CULTURAL PREMISES AND POETIC ASPIRATIONS

Gabriela Benga-Țuțuianu, Scientific Researcher III, PhD, "Titu Maiorescu" Socio-Humanistic Institute of Research, Timișoara

Abstract: Victor Vlad Delamarina was a Romanian writer and painter who lived in the late XIXth century. The cultural memory says that he is the first Romanian dialectal poet, but unfortunately nowadays he is almost forgotten. His short life (he died at 26) reflects the way in which a cultural background may influence an individual evolution.

Sofia Vlad, Victor's mother, was deeply involved in the cultural activities that took place in Banat. Many of Victor's relatives chose to be an important part of Romanian emancipation (from both cultural and political points of view), too. Victor Vlad was brought up in a family delighted with literature, drawing and music, but also truly interested in Romanians' civil and political rights. The first part of the study focuses on Sofia Vlad's portrait and reconstructs the dynamic cultural atmosphere in Banat, in the end of the XIXth century.

Victor Vlad's first literary attempts were encouraged by one of his teachers in the Military School. The shadows that surrounded his literary beginnings and work are thrown away in a particular part of the paper, which offers a historical approach of this problem. Finally, the poems written by Delamarina (Victor Vlad's literary nickname) are thematically and stylistically analysed. What Delamarina's poetry emphasized is the search of a story with a certain message. The poet avoided the staggering perceptions but he was deeply interested in characters and expressiveness of his native dialect. His tireless desire for quest (travelling by sea or exploring different art forms) led him to a new literary path: the dialectal poetry.

Keywords: cultural background, family, quest, story, dialectal poetry

De cele mai multe ori, despre Victor Vlad Delamarina se știe doar că a fost primul „poet dialectal” (Maiorescu 1898: 119) din literatura română. Poezia în grai pare a fi condamnată la uitare, iar despre prozatorul, memorialistul și acuarelistul Victor Vlad nu s-au spus niciodată prea multe. Totuși, prin Delamarina (pseudonimul literar al lui Victor Vlad) se deschide un drum și se reflectă un anume fel de așezare în lume. Recuperarea scrierilor lui Victor Vlad Delamarina intră în mecanismul firesc al bune înțelegeri a literaturii și a evoluției culturale, în sensul ei larg.

Prin mama lui, Sofia Vlad-Rădulescu, Victor Vlad se înrudea cu două dintre familiile de vază ale Banatului: familiile Brediceanu și Dobrin. Cornelia, una dintre surorile Sofiei Vlad-Rădulescu, era o muziciană pasionată (pianistă și coristă), dar și actriță. A devenit soția lui Coriolan Brediceanu¹. Cealaltă soră a Sofiei, Elena², s-a căsătorit cu George Dobrin, faimos avocat bănățean, primul prefect român al județului Caraș-Severin după Marea Unire din 1918.

¹Coriolan Brediceanu (1849-1909), avocat, om politic. Născut la Lugoj. Membru al Comitetului Central al Partidului Național Român. Deputat în Dieta Ungariei. A fost avocatul apărării în mai multe procese politice intentate unor publicații și oameni politici români, inclusiv lui Valeriu Braniște. A sprijinit intens acțiunile culturale din Banat.

² Elena Dobrin, pianistă, îl seconda pe Ion Vidu la conducerea „Reuniunii de cântări și muzică” din Lugoj.

Sofia Vlad-Rădulescu s-a născut în 24 decembrie 1951 în comuna Ciacova. Era fiica Paulinei și a lui Constantin Rădulescu³, avocat și inginer. A fost „o femeie de elită” (Bistrițianu 1943: V), una dintre redutabilele animatoare ale unei vieți culturale efervescente, așa cum a fost cea a Lugojului din ultimele decenii ale veacului al XIX-lea. De foarte tânără citea, scria, desena, participa la serate muzicale⁴ organizate la Lugoj de tatăl său, Constantin Rădulescu, de protofiscul comitatens Filip Pascu și de un farmacist italian, Franz Galliny. Programele acestor serate includeau muzică românească, dar și piese din repertoriul clasic. Se cântau, bunăoară, opusuri din Mozart, Mendelssohn-Bartholdy, Beethoven, Franz Liszt. Printre invitații acestor serate s-au aflat Alexandru Mocioni⁵ (și el un bun pianist și compozitor) și Nică Iancu-Iancovici⁶, un faimos lăutar lugojean. La pian, adesea era Sofia Rădulescu. A concertat de două ori la Timișoara unde, în 1866 a interpretat *Piesa română* de Saligny iar în 1868 a ales *Românul de sub munte*, potpuriu de arii române, reluat într-un concert la Arad în 1869 (cf. Stan, Luchescu 2009: 25-28).

În 1869, Sofia Rădulescu s-a căsătorit cu Ioan Vlad⁷, un avocat erudit, prim-pretor în Satu-Mic (actuala comună Victor Vlad Delamarina). Au avut patru copii: Victor (1870-1896), Lucia (1873-1913), Laura (1877-1956) și Paula (1875-1884). Înclinațiile artistice ale Sofiei Vlad s-au împărțit: Victor a preluat sensibilitatea literară și plastică, Lucia a moștenit talentul muzical al mamei. Coristă a „Reuniunii Române de Cântări și Muzică” din Lugoj, Lucia a fost solistă în rolul Anicăi din operata *Crai nou* de Ciprian Porumbescu, cu spectacole la Lugoj, Timișoara, Caransebeș, Arad și Sibiu. În 1881, soții Vlad au plecat la București pentru a lua parte la manifestările prilejuite de încoronarea regelui Carol I. În timpul călătoriei, Ioan Vlad a contractat o răceală gravă. În 1883, pentru a oferi fiicelor ei o educație românească, Sofia Vlad-Rădulescu s-a mutat la București împreună cu acestea iar Victor Vlad, elev la gimnaziul din Lugoj, a rămas în grija bunicilor. În același an, într-un sanatoriu din Budapesta, în ziua de 25 decembrie, s-a stins Ioan Vlad. A fost înmormântat în cimitirul „Kerepes”⁸, unde se odihnea și Eftimie Murgu⁹. La București, Sofia Vlad-Rădulescu a fost profesoară de pian și de limba germană la Azilul „Elena Doamna”. Loviturile sorții nu au ocolit-o nici în Regat: fiica cea mai mică, Paula, a murit în 1894. În același an, Victor a fost exmatriculat din gimnaziul lugojean, din motive politice. Sofia Vlad a hotărât să-l aducă la București, elev la Liceul „Sf. Sava”. Nici cariera ei de profesoară nu a fost fără greutăți. A fost exclusă din corpul profesoral al Azilului „Elena Doamna”, în 1887, după un episod care a inclus intrigi țesute de

³ Constantin Rădulescu a fost avocatul familiilor Mocioni și al Consistoriului Ortodox Român din Caransebeș. A fost ales primar al Lugojului.

⁴ O astfel de întâlnire între cei interesați de muzică era numită în epocă *Musikproduction* (lb. germ.).

⁵ Alexandru Mocioni (1841-1909), om politic, deputat (în mai multe legislaturi) în Camera Ungară a Parlamentului de la Budapesta. Militant pentru drepturile românilor din Banat și Transilvania. A propus și a sprijinit înființarea Partidului Național Român, al cărui prim președinte a fost (în 1869). S-a implicat intens (inclusiv financiar) în activități culturale și sociale.

⁶ Nică Iancu-Iancovici (1821-1903), lăutar român, culegător de folclor. În 1861 l-a întâmpinat cu „Deșteaptă-te, române!” pe noul prefect al Lugojului. I-a inspirat pe Ion Vidu, pe Filaret Barbu și pe Tiberiu Brediceanu.

⁷ Ioan Vlad era fiul învățătorului din Leta Mare, localitate de lângă Oradea, actualmente situată pe teritoriul Ungariei.

⁸ Sofia Vlad-Rădulescu și soacra ei, Catarina Vlad, au publicat un necrolog în „Luminătorul”, IV, 1883, nr. 101, care conține această informație.

⁹ Eftimie Murgu – jurist, avocat, profesor de filosofie, doctor al Universității din Pesta. Revoluționar pașoptist, republican, adversar al absolutismului habsburgic. Deputat în Parlamentul revoluționar maghiar în timpul revoluției de la 1848. A militat pentru unitatea românilor și a prezidar, în iunie 1848, Marea Sdunare națională de la Lugoj. În 1849 i-a înmânat lui Avram Iancu noua lege a naționalităților. A murit la Buda, în 1870. În 1932, osemintele lui au fost aduse la Lugoj și reînhumate în capela cimitirului ortodox.

o doamnă care ar fi vrut să ia locul. (cf. Stan, Luchescu 2009: 30-31)¹⁰. În urma acestui neplăcut episod bucureștean, Sofia Vlad-Rădulescu s-a întors în Banat. Între 1887-1889, a urmat cursurile Institutului Pedagogic Diecezan Greco-Oriental Român din Caransebeș. În 1897, s-a stabilit la München împreună cu una dintre fiice, Laura, pe care o înscrie la Academia de Arte Plastice. Pe când avea deja 50 de ani, în 1901, Sofia Vlad-Rădulescu a audiat ca studentă, timp de patru semestre, cursurile de filosofie și pedagogie ale Universității. Era, din nou, o precursoră: una dintre primele femei admise în învățământul superior din München. S-a întors la Lugoj în 1903, la fel de energică și devotată culturii, pasionată de teatru, de muzică și de graiul bănățean. Un portret entuziast, care surprinde un caracter și un stil de viață, i-a făcut Al. Bistrițianu: „Sofia Vlad [...] a fost nu numai o soție și o mamă model, dar și o intelectuală, o talentată mânăitoare a condeiului și o subtilă cunoscătoare a clavierului. Deși mamă a patru copii și cu o gospodărie grea – care totuși a putut fi luată ca exemplu pentru priceperea și hărnicia celei care o conduce – S. V.-Rădulescu își găsea și clipe libere de tănuire cu ea însăși, de încântări imateriale, spre care o îndemna sufletul ei înmiresmai de farmecul artei. Scria atunci câteva versuri, compunea o melodie, desena un portret...” (Bistrițianu 1943: V)

Sofia Vlad-Rădulescu a oferit culegeri și prelucrări din folclor, a făcut traduceri din germană, a scris articole cu tentă literară în „Familia” și „Luminătorul”, epigrame și meditații, a semnat texte originale pe teme muzicale și teatrale, a propus spre lectură sau reprezentare creații dramatice (mai ales dedicate copiilor). *La Maial*¹¹ a fost pusă în scenă în premieră în 1882, printre actori aflându-se Victor Vlad, dar și Tiberiu și Caius Brediceanu, iar *Recept pentru soacre* s-a jucat la Lugoj în 1891, ca prolog la premiera operetei *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu. Finalizată în 1905, *Oala cu galbeni. Piesă populară în dialect bănățan, în 4 acte, o scenă și un întreact*, a fost publicată la Tipografia Ludovic Sziklai din Lugoj, „Biblioteca amatorilor de teatru”, nr. 9 și în revista „Luceafărul”, 1908). Piesa a fost jucată la Lugoj în iunie 1907 (cf. „Drapelul” 1907: 3) (așadar, înainte de a fi publicată) și în 1914, la Teatru Orășenesc. O traducere inedită a fost piesa *Resbelul vesel*, operă muzicală în trei acte, de C. Zell și Richard Genée, muzica de Johann Strauss (cf. Iliescu 2002: 24). A tradus, de asemenea, textul mai multor lieduri, dar și *Mănușa* de Fr. Schiller, poem prezentat în 1888 la una dintre seratele literar-muzicale organizate la Lugoj. Tot din germană a transpus Sofia Vlad-Rădulescu basmul *Roza din spini*¹², într-o adaptare scenică prezentată în premieră în 1888, la Hotelul „Concordia” (în distribuție aflându-se și Laura Vlad), dar și în 1905, într-un spectacol organizat de „Reuniunea Română de Lectură” din Lugoj, în regia Elenei Dobrin-Rădulescu. În distribuție se aflau nume importante ale vieții socio-culturale bănățene: membri ai familiei Dobrin, dar și Traian Grozăvescu¹³, cel care va deveni un tenor apreciat de marii muzicieni ai lumii. În antracte, tineri lugoieni ofereau întotdeauna mici concerte (cf. Stan, Luchescu 2009: 34-35). Deși (cu mici excepții) nu au greutate estetică, producțiile Sofiei

¹⁰Detaliile sunt povestite într-o scrisoare a lui Victor Babeș către tatăl său, Vincențiu Babeș. Cu însemnări din 2 noiembrie 1887, de la „Hôtel de France”, scrisoarea a fost descoperită de Lucian Blaga în dosarul „Vincențiu Babeș” de la Institutul de istorie și Filosofie din Cluj. O copie dactilografiată a ajuns la Caius Brediceanu, prin intermediul Corneliiei Blaga, apoi a fost transmisă Laurei Vlad.

¹¹Piesa fost publicată în „Familia”, XXVI, 1890, nr. 1, p. 4-6.

¹² Piesa, prelucrată după basmul *Dornröschen*, a fost publicată în 1923 la Editura Ioan Baci, „Biblioteca teatrală pentru copii”, nr. 12, Tipografia Adolf Auspitz, Lugoj.

¹³ Traian Grozăvescu (1895-1927), tenor român cu studii de drept și de muzică la Viena. A debutat la Cluj în 1919, a cântat la Opera din Viena, Berlin și Budapesta. A fost împușcat de soția sa, într-un acces de gelozie. Peste câteva săptămâni, urma să cânte la Metropolitan Opera din New York.

Vlad-Rădulescu au avut un impact deosebit în viața culturală a vremii. Autoarea a fost întotdeauna onestă, atentă la indicarea corectă a izvoarelor străine. Nu meritul personal o interesa, ci efectul public al trudei individuale, puse în slujba valorilor naționale.

Pasionată de muzică, Sofia Vlad-Rădulescu a scris în 1871 un cântec de leagăn, cu care îl adormea pe primul ei copil, Victor. Acest cântec a fost tradus în limba germană de L. V. Fischer și armonizat de Louis Wiest (cf. Cosma Jr. 1936: 8-9). Printre compozițiile de mai târziu ale Sofiei Vlad-Rădulescu (armonizări de dansuri românești și prelucrări de cântece lăutărești) se află *Cântecul ciobanului*, doinele *Lăcrimioară* și *Primăvara*, însă „ceea ce îi conferă [...] prioritate în istoria muzicii românești este culegerea și transcrierea pentru pian a jocului *Ana Lugojana* (prelucrat ulterior pentru cor de Ion Vidu). [...] A desfășurat o muncă asiduă, de pionierat, în folcloristica muzicală, intuind importanța capitală a conservării și valorificării folclorului autentic românesc. A contribuit la propagarea muzicii clasice apusene, la formarea gustului estetic pentru receptarea acesteia și dezvoltarea muzicii instrumentale.” (Cosma Jr. 1936: 36-37) În 1915, Sofia Vlad-Rădulescu s-a retras la Chizătău, în casa părintească. La Chizătău, Sofia Vlad-Rădulescu s-a numărat printre organizatorii primelor trei ediții ale Olimpiadelor Corale (1922-1924). La 80 de ani, a acompaniat-o la pian pe Laura într-un concert comemorativ Beethoven, în 1933. A fost ultima apariție în public la Sofiei Vlad-Rădulescu (cf. Cosma 1936: 33). A murit în 5 aprilie 1944. Avea 93 de ani. Pe fiul ei, măcinat de tuberculoză, îl înmormântase în 1896, pe când Victor Vlad avea 26 de ani.

O influență importantă asupra lui Victor Vlad a avut unchiul său, Constantin Rădulescu junior. S-a născut la Lugoj în 15 iunie 1858, al patrulea fiu al inginerului și avocatului Constantin Rădulescu (1824-1895), primar în trei legislaturi, și al Paulinei, descendentă a unor meseriași lugojeni întemnițați pentru că au făcut parte din Societatea secretă „Constituția”. La Lugoj, Constantin Rădulescu a înființat banca „Lugojana”, iar soția lui, Paulina, a condus „Reuniunea Femeilor Române”. Fratele mai mare al Sofiei Rădulescu, Gheorghe, a fost farmacist la Curtea Regală din Budapesta.

Constantin Rădulescu jr. a urmat Școala Confesională Ortodoxă Română din Lugoj și apoi Facultatea de Medicină la Budapesta, cu licența în 1881. A devenit medic chirurg și, după un an de practică la Budapesta, s-a stabilit la București. După decesul lui Ioan Vlad, Constantin Rădulescu jr. l-a sprijinit constant pe Victor. A participat ca medic chirurg la Războiul sârbo-bulgar, la solicitarea guvernului sârb. În 1888, s-a căsătorit cu Zoe Boerescu, fiica lui Vasile Boerescu, profesor de drept la Universitatea bucureșteană și vechi luptător pașoptist. A colaborat la *Enciclopedia Română* (coordonată de Corneliu Diaconovici), ocupându-se de noțiunile și de planșele cu caracter medical. S-a stins în 8 martie 1936, la București (cf. Stan, Luchescu 2009: 51-53).

De Școala Militară sunt legate primele încercări literare ale lui Victor Vlad – încercări care nu au fost lipsite de controverse. Când, în 1961, Virgil Birou a publicat un articol despre carnetul de buzunar al lui Victor Vlad (oferit de avocatul C. Dobrin) și care conținea 11 poezii, lucrurile au început să se limpezească. Carnetul purta semnătura autorului și data (1887) iar cele 11 poezii erau *Cătănie*, *În mijlocul codrului*, *Într-o noapte*, *Cei trei amici ai omului*, *Pe câmpul de luptă*, *O umbră sfântă*, *Inimi negre*, *Fluturașul*, la care se adaugă trei fabule versificate (*Lupul și cocorul*, *Căinele și lupul*, *Vupoiul și strugurii*). Luând în considerare grafia și conținutul, Virgil Birou a ajuns la concluzia că unele poezii au fost scrise înainte de 1887, susținând că Victor Vlad s-a transferat la Iași în 1886. Dar autorul articolului a făcut o eroare. Victor Vlad a urmat Școala militară din Craiova timp de doi ani (1885-1886 și 1886-1887, parțial) iar la Iași a stat trei ani (1887-1888, 1888-1889, 1889-1890). De la Craiova, în 14 februarie 1887, a trimis mătușii sale Elena Dobrin o scrisoare în care îi

povestește despre „reușita” poeziilor lui, pe care profesorul de română Mihai Strajanu¹⁴ le-a apreciat ca fiind cu „idei bogate și bine țesute” (apud Vintilescu 1967: 129). Victor Vlad a transcris în epistolă poezia *Pe câmpul de luptă* și i-a cerut mătușii adresa revistei „Familia” a lui Iosif Vulcan. Dat fiind că *Pe câmpul de luptă* a deschis atât carnetul de buzunar cât și seria promisă Elenei Dobrin, probabil a fost și prima poezie a lui Victor Vlad, văzută și corectată de profesorul Strajanu. Este și opinia lui Virgil Vintilescu, susținută în monografia apărută în 1967 și reluată zece ani mai târziu, într-un articol din „Orizont” (Vintilescu 1977:3). Cât despre plecarea lui Victor Vlad la Iași, monograful a explicat-o prin influența profesorului Strajanu, care credea că în atmosfera junimistă tânărul talentat are mai multe șanse de evoluție. Poate chiar Strajanu (sau alt junimist) l-a prezentat pe Victor Vlad lui Titu Maiorescu, care va luat act nu numai de compozițiile petice ale tânărului bănațean, ci și de încercările lui teatrale.

Scrise în limba literară (la fel ca proza și piesele de teatru), primele încercări poetice ale lui Victor Vlad sunt, prin urmare, fabule versificate (cu subiecte date de profesorul Strajanu) și un șir de compoziții pe teme față de care autorul lor se simțea apropiat afectiv: satul (trei dintre poezii sunt concentrate asupra lui) și viața militară (*Cătănie*, *În mijlocul codrului*). Bunăoară, *Pe câmpul de luptă* a fost o poezie dezvoltată pe un subiect schițat de profesorul Strajanu. Se sărbătoreau zece ani de la Războiul de independență și Victor Vlad era sub impresia lecturilor din *Ostașii noștri*, faimosul ciclu de poezii semnate de Vasile Alecsandri (cf. Vintilescu 1967: 133). Versificația acestei poezii e, desigur, forțată. Dar ceea ce ar fi, totuși, de remarcat la această primă încercare poetică este autenticitatea trăirilor, la care s-ar putea adăuga gradarea laborioasă a faptelor.

Cele 11 poezii din carnetul de buzunar sugerează că preocupările poetice ale lui Victor Vlad nu au fost întâmplătoare, așa cum pretindea, de pildă, Tancred Bănațeanu (Bănațeanu 1942: 15), ci au început să apară foarte devreme, probabil chiar înainte ca autorul lor să fi împlinit 16 ani. Prima poezie publicată de Victor Vlad în periodicele vremii, a fost *Toaca la Logoj* (în „Dreptatea”, 1894, nr. 54)¹⁵, scrisă în graiul bănațean și menită să surprindă atmosfera încărcată de emoție și de bucurie din preajma Paștelui. Aflată pe muchia dintre laudă și glumă inofensivă, *Toaca la Logoj* împletește pasiunea pusă într-un gest încărcat de rezonanță spirituală cu superstiția șugubeață a „ghiocului”. Cornel Ungureanu accentua că „literatura dialectală păstrează, conservă, revitalizează <limba veche și-nțeleaptă>”. Recuperează imagini ale comunității rurale. Ale enclavelor. Dar într-un timp în care cultura a devenit a elitelor, într-un timp în care ritmul transformărilor culturale devine tot mai asasin, e greu să înțelegem că mai există literatură care păstrează cuvinte și imagini din spațiile insulare – din enclavele conservatoare. [...]. Ele (textele, n. n.) aparțin unui stil de a înțelege evenimentul – de a-l comenta. E recuperarea carnavalului, a timpului sărbătoresc: a barocului etnografic bănațean evocat de Blaga, pus sub semnul întrebării după Unire.” (Boldureanu, Dănilă, Ungureanu 2011: 7-8).

Scrisoare Bincii a avut ca titlu inițial *Carce în dăpărce* și a deschis volumul postum editat de Valeriu Braniște. Binka a fost un personaj real, care a trăit la Chizătău și, după mărturiile lui Sever Șepețian (apud Stan, Luchescu 2009: 69), se pare că a fost prima dragoste a lui Victor, pe la 13-14 ani. Poemul o aduce în prim-plan pe Binka, înstristată de absența iubitului ei, Trăilă plecat în cătănie: „Înimioara îi zdrobită/ Îi topită,/ Opărită,/ Fiin'că, viedz, biata-i ugită,/ Moartă-n dor, după Trăilă.” (Vlad Delamarina 1972: 33) Ruptă de lume,

¹⁴Mihai Strajanu., licențiat în Litere și Filosofie, cu un doctorat în filosofie, a fost profesor la Iași, Botoșani, București și Craiova. Colaborator la “Convorbiri literare”. Autor de manuale apreciate în epocă.

¹⁵ Pseudonimul cu care a semnat mai multe lucrări în „Dreptatea” a fost Delamarina. Pentru ușurința folosirii numelui propriu în vorbire și text, s-a impus forma Delamarina.

neinteresată nici de joc, nici de hainele de sărbătoare, Binca se bucură la vestea că iubitul ei a ajuns căprar, așa că se duce repede la un evreu care știe carte și îl plătește pentru a-i scrie lui Trăilă. Ceea ce îi dictează evreului reușește să contureze mentalitatea țărăncii îndrăgostite, bine ancorate viața de zi cu zi (cu muncile și ritmurile ei) și incapabile de efervescență patetică. Printr-un anume confort domestic al gospodăriei țărănești, depistabil în versurile lui Delamarina și printr-o sensibilitate nobilă, ludic înfățișată, care iese delicat la suprafața textului, poeziile în grai sunt departe de literatura dialectală ostentativă. Atributele lui Trăilă (istețime și mândrie) sunt trecute prin filtrul unui umor de bună calitate, în timp ce sentimentele Bincii se lasă arhitecturate (în cele 3 episoade ale poeziei) conform unei așezări în lume care ține cont de discreție jovială și de bună-cuviință, nu de patos inflamant.

Tot erosul, dar în alte dimensiuni al lui, este subiectul poeziei *Mă, Cimișe!*, în care flăcăul îndrăgostit își exprimă gelozia față de râul Timiș, cel care, ca un tânăr exuberant și seducător, atrage fetele în brațele lui: „Mă, Cimișe, făt frumos,/ Făt frumos și dragăstos,/ Ieși viclean pă vreme caldă,/ Cu răcoare și cu pești/ Fiecele mi le momesci.”... Componenta nevinovăției ludice, pe care se altoiește atracția față de pierderea în imensitatea mării, dă specificul acestei poezii: „Dunărea, ca un potop,/ Mi ce-nghice ca p-un strop/ Ș-apoi ce-nneacă și-n mare!// D-aș trăi ca ciine, mă, / N-aș crânci; înneșie-mă!” (Vlad Delamarina 1972: 49) Se vede că veselia jocului erotic inocent se dublată, pe neașteptate, de o reflexivitate plastică, abia sugerată, care conferă acestei poezii sprintare o altă greutate.

Despre *Mă, Cimișe!* s-au adunat păreri diferite. A fost asemănată cu *Prahova* lui Coșbuc și s-a subliniat deosebirea între poeți – bănățeanul subiectiv și năsăudeanul obiectiv (Chendi 1901: 27), în timp ce alte voci au susținut că diferențele nu vin din structura firii, ci din sentimentele exprimate în versuri (Vintilescu 1967: 144-145). Monograful și-a probat opinia prin faptul că singura asemănare între cele două poeme este personificarea râurilor, dar în schimb, poezia lui Delamarina se apropie mai mult de *Vântul* lui Coșbuc. Concluzia ar fi ceea că „Delamarina nu va evita sentimentele înalte, ci le va prezenta realist, convingându-ne de autenticitatea lor. Preferința sa nu vor fi așadar posteminescienii, ci Coșbuc” (Vintilescu 1967: 137), opunându-se lui Ion Popovici-Bănățeanul, admirator ale eminescianismului.

Dragostea și jocul sunt iremediabil sudate în *D-a baba oarba* și în *N-am ghișit-o* – ultima, poezie a neputinței de fixare a iubirii, disipate ludic pe mai multe chipuri. Amărăciunea flăcăului rămas singur, fără „ortacă”, este însă deviată (procedeu exploatat în multe poezii) spre un final neprevăzut, în care apăsarea sufletească se lasă înlocuită de optimism. Cheia acestei devieri constă în autoironie și umor, ambele contribuind la închegarea unei atmosfere de substanțială voioșie. Nici *Baș sămnu’...!* nu se îndepărtează de această formulă. De această dată, punctul de plecare îl constituie o iubire neîmpărtășită. Un îndrăgostit nefericit că fata nu-l iubește insistă să primească un semn de afecțiune. Iar când primește dovada categorică de respingere, îi deformează mesajul potrivit așteptărilor lui excesive. Nefericitul Gavrilă ar fi putut impulsioana o atitudine elegiacă, dar Delamarina nu se oprește asupra eșecurilor, nu se plânge, nu caută fiorul compasiunii. Pe el îl atrage bucuria de dincolo de suprafața încruntării și veselia deghizată în melancolie. Îl seduce malformarea produsă de inadecvare. Căci inadecvat se dovedește Gavrilă, când iubește îndărătnic pe cineva care nu îi este potrivit, așa cum tot inadecvat traduce un mesaj care îi arată limpede situarea lui eronată în lume. Ceea ce ar fi putut fi o elegie a ratării în iubire devine, prin întorsătura pe care o dă discursului Delamarina, o seducătoare comicărie.

Dar nu toate poeziile în grai bănățean au comicul ca tonalitate principală. Tristețea provocată de abandonarea potului popular se transformă chiar în muștrare în *Lu’ Ana lu’ Gica* iar *Unui ghigăr! rumân întors la pere* este o satiră necruțătoare focalizată asupra celui care își abandonează limba și obiceiurile: „Și tu calși aristocracii/ Nu mai știi niși rumânesce,/ Ce-ai

întors dâן şcoli sălbacic,/ Prost rumân şi mut ca-un pesce, / Ghigărlos,/ Cu  ol frumos,/ Până-n os/ Tot cicălos!”... (Vlad Delamarina 1972: 73-74) Delamarina se substituie aici  ăranului bănățean pentru care păstrarea demnită ii naționale era ( n contextul veacului al XIX-la) un reper fundamental. Discrepan ele între mentalitatea tradi ională şi noul orizont al aşteptării apare şi în *Păm ntu*’, unde reacția unei doamne murdărite pe mănuşă cu p m nt este mali ios ironizată.

Cea mai cunoscută poezie a lui Victor Vlad Delamarina este, fără doar şi poate, * l mai tare om din lume*. Inspirat de spectacolele trupelor ambulante care i-au marcat copilăria, discursul urmăreşte toate etapele unei narațiuni, începând cu crearea atmosferei de b lci până la întâmplarea propriu-zisă. „Carnavalul, petrecerea, bucuria de a trăi sărbătoarea, de a fi împreună cu ceilalți, fac din literatura dialectală o creație cu statut special. ‹Barocul bănățean›, descoperit de Blaga (şi supralicitat de anali tii culturilor locale)  şi poate descoperi în poezia dialectală un tip de afirmare.” (Ungureanu 2003: 37) Opozi ia dintre neam ul lăudăros („ l mai tare”) şi românul modest şi curajos este valorificată cu naturele e şi umor în versuri dinamice şi magnetizante prin acumularea de amănunte descriptive şi de energii fluide. Nu at t fonetismul regional (mai important ca pondere dec t lexicul bănățean) sau semantica subversivă a numelui propriu (Sandu Blegia) catalizează umorul din versurile lui Delamarina, c t savoarea cu care se pun în scenă beatitudinea derizorie şi revelarea meritorie a adevărului. Versurile forjează teatralitatea şi sinceritatea (ba chiar naivitatea) omului într-un creuzet din care se succed,  nvolverate, imagini de o netăgăduită expresivitate (fonică şi dinamică): „Să r gea  eam u d  Sandu,/ Dar  Sandu, fi iorandu,/ Mi-l cuprinsă d  subsuoară/ Şi nu să lăsă cu „doară”!/ Str nje-! Su ie-! Z -i p  nume!/  lui mai tare om din lume!!! G f ia neam u, - a silă/ Dar lui Blegia nu-i fu milă.../ Hopa- upa,  upa-hopu!/ Ş’o găsit  em  niu popa!/   ne-l, lasă-l! Ia-l dă mână!/ Zdup cu  eam u în   r n !” (Vlad Delamarina 1972: 44)

Dincolo de divertismentul spectacular, se întrevede în poezia dialectală a lui Victor Vlad Delamarina şi un tip de afirmare a valorilor locale, „o formă de a rezista şi a de a diferen ia de ceilalți. [...] Chiar dacă nu e un scriitor mare, chiar dacă e departe de autorii  nsemna i ai momentului (care sunt Co buc, Goga, dar şi Maria Cu an, zice Maiorescu), t n rul mort la 26 de ani are o importanță deosebită: exprimă un moment inaugural.” (Ungureanu 2003: 34)

De cu totul altă factură față de spectacularul din * l mai tare om din lume* este * uc -l mo u*’, o poezie de o gravitate nema  nt lnită la Victor Vlad Delamarina. Incluzând un portret moral al mo ului, „biet suflet chinuit”, poezia reuşeşte să contureze o imaginea reverberantă - bătr nul cer etor pe care ochii copilului îl văd în aura sf n eniei: „Chipul lui bătr n şi dul ie/ Sam n , mă g ngeam ieu,/ Ba  cu a lu Dum nezeu/ Şi-m’ve ea să fac şi cru  e.” (Vlad Delamarina 1972: 52) Sobr , nostalgică, îndurerată, de un dramatism subtil, * uc -l mo u*’ e una dintre reuşitele poetice ale autorului. Forma ei timpurie a fost cea din *Inimi negre*, poezie inclusă în carnetul negru scos la iveală de Virgil Birou.

Despre influențele folclorice în poezia lui Delamarina s-a scris acum mai mult de un secol, identific ndu-se anecdote populare versificate: *Coada vulpii*, *Poezie şi proză*, *D-a baba oarba*, *P prica ul na ului*, *Calu’ lu’ Doanc * (B nă eanu 1942: 15). Dar, dintre ele, *D-a baba oarba* şi *Poezie şi proză* au fost într-at t prelucrate  nc t caracterul anecdotic e dificil de identificat. „Anecdotele pure ale lui Delamarina îl apropie de cel mai reprezentativ scriitor român, în acest sens, Anton Pann. Stimulentul de a se orienta spre astfel de compozi ii a putut veni şi din partea profesorului său de limba română de la liceul militar din Craiova, Mihail Strajanu, cel care obi uia să le dea elevilor f bule, anecdote în versuri, spre a le transpune în proză. Delamarina [...] a preferat să le prelucreze în versuri.” (Vintilescu 1967:

172) În cazul poeziilor *Coada vulpii și Păpricașul nașului*, autorul însuși a precizat sursa folclorică, notând în subtitlu „După auzâcie”.

Dar folclorul și valorificarea graiului bănățean nu au limitat aria de desfășurare poetică a tânărului autor, ca dovadă că cea de-a doua poezie publicată de autor în timpul vieții (în „Dreptatea”, 1894, nr. 64) a fost scrisă în limba literară, ca satiră îndreptată împotriva epigonismului eminescian: *Liricul modern*. De aceeași factură tematică și cu aceeași verificare zglobie este *Poeților profunzi*: „Eteric crezi al său sonet;/ Când colo-i: mămăligă!” (Vlad Delamarina 1972: 82)

Este limpede că pe Victor Vlad îl interesa să caute alte mijloace de expresie și să denunțe sentimentalismul stătut. De pildă, versuri în care stăpânesc erosul și aluzia inteligentă, nu lipsită de umor, sunt cele care alcătuiesc *Luna*, care iese în evidență prin gradarea tensiunii erotice pe coordonate ludic-umoristice: „Colo-n fundul grădiniței/ Stan săruturi vrea să puie/ Pe gurița Smărandiței./ Luna suie!// Fata a silă se-nvoiește/ O guriță, numai una!/ Stan ia o sută voinicește./ Râde luna!” (Vlad Delamarina 1972: 78)

Nu prin densitate a ideilor, subtilitate expresivă sau tehnică se remarcă Delamarina, ci prin atitudinea (lipsită de echivoc) împotriva mistificărilor emfactice și a sentimentalismului rânțed. Ocolește baia de senzații amețitoare, pentru a se concentra asupra unei „povești” cu mesaj. Atent la caractere, analist al atitudinilor și degustător al vorbirii, tânărul autor are vocația căutărilor. În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, poezia în grai era un filon neatins în cultura română. Delamarina îl descoperă, îl urmează și îl valorifică, deschizând calea altor generații care să-l exploateze mai departe. George Gârda¹⁶, Petru E. Oancea (Tata Oancea)¹⁷ și Marius Munteanu¹⁸ sunt doar câțiva dintre scriitorii bănățeni care au ales, după Victor Vlad Delamarina, drumul poeziei în grai.

Bibliografie

Bănățeanu 1942: Tancred Bănățeanu, *Poezia dialectală și Victor Vlad Delamarina*, „Revista Fundațiilor Regale”, nr. 8.

Bistrițianu 1936: Alexandru Bistrițianu, *Introducere la Victor Vlad Delamarina, Poezii în grai bănățean*, Timișoara, Editura Luceafărul.

Bistrițianu 1943: Alexandru Bistrițianu, *Doi scriitori bănățeni: Victor Vlad Delamarina și Ioan Popovici-Bănățeanul*, Craiova, Editura Scrisul Românesc.

Boldureanu, Dănilă, Ungureanu 2011: Ioan Viorel Boldureanu, Simion Dănilă, Cornel Ungureanu, *Antologia literaturii dialectale bănățene (poezie, proză, teatru)*, 1891-2011, Timișoara, Editura Universității de Vest.

Chendi 1901: Ilarie Chendi, *Zece ani de mișcare literară în Transilvania*, „Familia”, nr. 3.

Cosma Jr. 1936: Aurel Cosma Jr., *Introducere în Victor Vlad Delamarina, Schițele mele de călătorie*, Timișoara, Biblioteca „Luceafărul”.

Iliescu 2002: Ion Ilescu, *Victor Vlad Delamarina. Secvențe de istorie literară*, Timișoara, Editura Mirton.

¹⁶ George Gârda (1879-1948), avocat, om politic, deputat în Parlamentul României.

¹⁷ Petru E. Oancea (1881-1973), autodidact fără o profesie stabilă; a fost hamal, zilier, plugar, lemnar, funcționar inferior, zețar, sculptor, pictor, editor al revistei bilunare „Vasiova” (1929-1947). A avut o bibliotecă impresionantă, de peste 5000 de volume. O carte ludic-riguroasă i-a fost dedicată de Cornel Ungureanu, *Introducere în viața și opera lui Petru E. Oancea (Tata Pancea)*, Reșița, Editura Modus P. H. 1999.

¹⁸ Marius Munteanu (1920-2005), profesor, bibliotecar. A înzestrat poezia dialectală cu certe atribute estetice.

Maiorescu 1898: Titu Maiorescu, *În memoria poetului dialectal Victor Vlad Delamarina*, „Convorbiri literare”, 1898, nr. 2.

Stan, Luchescu 2009: Constantin-Tufan Stan, Gheorghe Luchescu, *Victor Vlad Delamarina și familia sa: contribuții biografice*, Timișoara Editura Eurostampa.

Ungureanu 2003: Cornel Ungureanu, *Geografia literaturii române, azi*, vol. IV, *Banatul*, Pitești, Editura Paralela 45.

Vintilescu 1967: Virgil Vintilescu, *Victor Vlad Delamarina*, Timișoara, Sfatul Popular al Regiunii Banat, Casa Regională a Creației Populare.

Vintilescu 1977: Virgil Vintilescu, *Un debut literar sub semnul independenței*, „Orizont”, nr. 9.

Vlad Delamarina 1972: Victor Vlad Delamarina, *Ăl mai tare om din lume: versuri, proză memorialistică, scrisori*, ediție îngrijită și prefată de Simion Dima, Timișoara, Editura Facla, 1972

ASPECTS OF FEMININITY IN ELIADE'S *MISS CHRISTINE*

Nicoleta Dumitrache Henț, PhD Student, "Aurel Vlaicu" State University of Arad

Abstract: This article is a brief presentation of the aspects of femininity in Mircea Eliade's short story, Miss Christina. It emphasises the importance of this kind of aspects in Eliade's work and the way these concepts influenced his way of building his feminine characters. The feminine characters are studied in their deepest thoughts and actions and also as archetypes – all these being analysed from different points of view.

Keywords: femininity, specter, vampire, demon, archetype.

Domnișoara Christina reprezintă opera eliadescă în care relațiile dintre femei și bărbați, precum și cele dintre femei și femei sunt reprezentate sub aspect fantastic și ancorate treptat în fantasticul folcloric; după cum mărturisea chiar Eliade în *Oceanografie*, ele nu se rezumă la exaltații demonice, ci conectează cititorul la o realitate irațională, însă ancorată în concret. Fantasticul folcloric reprezintă, de fapt, manifestarea fantasticului într-o colectivitate. Relațiile dintre personaje sunt pe cât de diferite, pe atât de surprinzătoare reușind să seducă și să captiveze prin complexitatea și, totodată, prin ambiguitatea lor.

Toate femeile și toți bărbații se află oarecum sub puterea Christinei, strigoiul venit din altă dimensiune. Este vorba despre personaje care trăiesc în lumea reală, la un conac din zona Giurgiului: familia Moscu (doamna Moscu, Simina, Sanda), doica, fata în casă, apoi invitații lor: pictorul Egor Pașchievici și profesorul arheolog Nazarie, iar, mai târziu, doctorul. În plan oniric au loc evenimente stranii care rup echilibrul realului: domnișoara Christina i se arată lui Egor în vis, deși ea a murit în timpul războaielor de la 1907. Apare, așadar, elementul miraculos – strigoiul (vampirul) care are un plan cunoscut doar de el și pe care vrea să-l pună în acțiune. Domnișoara Christina pare a deveni pe parcursul narațiunii personajul principal al acțiunii, dar acest lucru se manifestă doar în aparență, căci Simina, spectrul său principal prin care încearcă să-și atingă scopurile, este adevăratul personaj principal feminin al nuvelei. Simina acționează sub constrângerea Christinei punând în pericol viața lui Egor. Constrângerea e un element specific vampirilor moderni: în aceste condiții, persoana constrânsă poate face orice rău în numele „stăpânei” fără să aibă vreo remușcare, mai mult, adesea nici nu-și mai amintește ce a făcut. Constrângerea poate funcționa permanent sau până când „stăpâna” hotărăște altceva. Simina pare mereu sub „vraja” Christinei, un mic instrument de distracție pentru mătușa ei vampir. În fapt, toate femeile de la conac cu care Egor și Nazarie intră în contact sunt vampirizate, doar că fiecare face față acestui fenomen cum știe mai bine. Atmosfera în care trăiesc e stranie și încărcată de mituri; aceste mituri sunt valorificate din plin de Mircea Eliade. El i-a creat pe Egor și pe Nazarie sub forma unor artiști (pictor și poet arheolog), suflete sensibile la mituri, creatori la rândul lor. Un aspect inedit în nuvelă este faptul că moșia familiei Moscu este stăpânită numai de femei; prezența lor se simte peste tot, iar prezența umbrei domnișoarei Christina se face simțită în fiecare dintre cele trei: „(...) toate femeile sunt locuite de prezența spectrală a domnișoarei Christina”¹. În *Domnișoara Christina*, Eliade construiește personajele feminine cu atâta măiestrie încât acestea devin feminități deosebite; e atâta pasiune, concentrare și magnetism în aceste personaje încât cititorul e pătruns de un sentiment de miraculos de la început și până la finalul operei. După cum afirma și Eugen Simion, în această nuvelă „(...) atmosfera, ambiguitatea fantasticului este dată nu atât de prezența elementului irațional, miraculos (strigoiul) în narațiune, cât de modul în care individul normal trăiește

¹ Paul Cernat, *Domnișoara Christina și spectrele lui Mircea Eliade*, în *Prefață la Domnișoara Christina*, Editura Tana, Mușătești, 2007, p. 9.

și primește supranaturalul”². Încă din primele pagini sunt prezente diferite semne care introduc cititorul într-o atmosferă a fantasticului; toate aceste semne sunt urmate de altele care vor deveni din ce în ce mai alarmante, dar care, în același timp, se vor dovedi a fi necesare pentru a pătrunde în universul fantastic creat de autor. Oarecum, găsim un indiciu și în vorbele lui Nazarie: „(...) locurile unde au fost păduri sute de ani de-a rândul sunt locuri vrăjite”. (2006: 24)

Domnișoara Christina este personajul absent; deși fiecare o „vede” într-un anumit fel, de fapt ea nu e prezentă niciodată în spațiul real, ci doar în cel oniric. Realitatea domnișoarei Christina este chiar spațiul oniric pe care ea îl modelează după bunul său plac. Feminitatea demonică este ipostaza ei principală sub care bântuie gândurile și sufletele celor prezenți la moșie tulburând „ordinea vieții, devastând lumea din planul terestru”³. Domnișoara Christina are două povești din timpul vieții ei pămâtenene. O dată ne este prezentată ca fiind tânără și frumoasă, îndrăgită de toți, „căci o iubeau toți țăranii” și ucisă într-o revoltă de la 1907. Cealaltă poveste are conotații negative și ne-o descrie pe Christina ca pe o adolescentă destrăbălată și crudă care „nu prea și-a cinstit familia”. (2006: 54) Îl pune pe vechilul cu care trăia să bată țăranii în fața sa până la sânge, sucea gâtul puilor de găină, iar în timpul răcoalei s-a lăsat violată de țărani: „(...) se lăsa siluită pe rând de toți. Ea îi îndemna, chiar ea. Îi primea goală, pe covor, doi câte doi”. (2006: 55) În final a omorât-o vechilul din cauza geloziei. Un amănunt important reiese de aici, și anume pofta imensă de sânge a tinerei boieroaiice, cruzimea de care era capabilă și care părea că îi face o plăcere perversă. Portretul ei are un efect ciudat, aproape devastator asupra celor doi bărbați: Nazarie simte că zâmbetul Christinei „parcă l-ar fi privit înadins pe el”, dar în același timp el „simți teroarea ca o gheară apăsându-i pieptul” (2006: 40). Nazarie e atât de șocat de portret încât rămâne înmărmurit și are impresia că „vede din nou nălucirea din noaptea trecută, chipul acela de abur care se apropiase atunci, la masă, de umerii d-nei Moscu” (2006: 40); Egor e de-a dreptul fascinat de fata „foarte tânără, îmbrăcată într-o rochie lungă, cu talia subțire și înaltă, cu buclele negre lăsate pe umeri”. (2006: 40) Egor nu simte teroarea, ci „melancolie și oboseală”; și el, ca și domnul Nazarie, simte că este alesul, dar el îi simte deopotrivă suferința și singurătatea: „(...) parcă l-ar fi ales numai pe el din tot grupul, să-i spună numai lui de nesfârșita ei singurătate. Plutea mult dor și multă jale în ochii domnișoarei Christina”. (2006: 40) Egor e fascinat de tablou, iar Sanda este cea care observă prima acest aspect. Când îi spune Sandei că tabloul este o capodoperă datorită modelului, totul se schimbă: mirosul din cameră devine ciudat, „domnișoarei Christina îi sticliră ochii mai viclean”. (2006: 40) Egor se pierde în ochii Christinei și acest impact îi va schimba destinul, căci tabloul nu e altceva decât o reprezentare a maleficului personaj, un fel de „portret” al lui Dorian Grey feminin, de data aceasta cu conotații vampirice. Poate nu întâmplător ochii Christinei sunt sursa prin care ea reușește să-l atragă, să-l hipnotizeze oarecum pe Egor căci, se știe, vampirii au această putere malefică de a constrânge muritorii prin contact vizual. Tabloul poate fi considerat o ipostază a încarnării domnișoarei Christina deoarece el este însuflețit, prinde viață chiar sub ochii oaspeților. Este un substitut al moartei, o dublură prin care Christina își prelungește viața de dincolo de moarte. Sultana Craia surprinde metamorfozarea expresiei tabloului: „Tabloul își schimbă expresia. Disprețuitor, arogant, răutăcios, viclean, chipul frumoasei domnișoare din *La Belle Époque* trăiește de fiecare dată altfel”⁴. Această „însuflețire stranie a tabloului”, după cum afirmă Andreea Răsuceanu, este un alt avatar al domnișoarei Christina, căci „întreaga atmosferă a nuvelei pare dominată de o *privire* anume – e ca și cum toate întâmplările, fiecare mișcare sau reacție a personajelor sunt privite din umbră de cineva, o prezență nefirească, înspăimântătoare, căci vine dintr-un spațiu interzis: mai mult, de dincolo de rama tabloului, ca printr-o fereastră, domnișoara Christina privește către lume, iar aceasta se organizează în funcție de privirea ei”⁵. În camera Christinei, timpul pare că s-a oprit, senzațiile sunt nefirești: liniștea, mirosul par cu totul altfel răsfirând cumva file din „tinerețe fără bătrânețe”: „Mirosea ciudat în odaie; nu a mort, nici măcar a flori funerare, ci un miros de tinerețe oprită pe loc, oprită și conservată aici, între patru pereți. O tinerețe de-acum multă vreme. Parcă soarele nu trecuse prin această odaie și timpul nu

² Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, București, Editura Demiurg, [s. a.], p. 106.

³ Sultana Craia, *Îngeri, demoni și muieri*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2009, p. 110.

⁴ Sultana Craia, *op. cit.*, p. 110.

⁵ Andreea Răsuceanu, *Bucureștiul lui Mircea Eliade*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 261 – 262.

măcinase nimic. (...) Mirosul acesta e parfumul tinereții ei, resturi miraculos păstrate din apa ei de colonie, din aburul trupului ei”. (2006: 41) Dacă „soarele nu trecuse prin această odaie” e ca și cum acolo s-ar fi conservat întreaga esență vampirică păstrată pentru momentul potrivit.

Domnul Nazarie începe „să înțeleagă” lucrurile. Totul capătă un anumit sens. El remarcă privind tabloul că domnișoara Christina seamănă foarte mult cu doamna Moscu, dar și cu Simina. Pentru el tabloul rămâne o simplă pictură într-o încăpăre unde „oboseala și tristețea odăii veneau din alte vămi și vorbeau altfel sufletului”. (Eg: 41) Revelația sa în ceea ce privește tabloul îi dă o senzație de liniște interioară atunci când realizează că doar i s-a părut că în el o vede pe *cealaltă*. Egor „își dorește să picteze *fantasma* Christinei, așa cum *nu se vede* în tabloul celuiilalt (n. n. al lui Mirea). Fantasma vizibilă doar cu ochii minții devine, astfel, mai reală decât «realitatea» contingentă; pe parcursul romanului, ea tinde să se instituie drept *adevărată realitate*”⁶. Un amănunt ciudat este faptul că domnișoarei Christina nu i s-au mai găsit rămășițele pământești pentru a fi îngropate creștinește și dispariția ei este cel puțin ciudată: „oamenii spun că s-a făcut strigoi...” (2006: 55) Iar strigoiul bântuie de atunci lumea viilor în căutare de sânge și viață. Ucide toate animalele și păsările, ucide copiii țăranilor sugându-le sângele fără pic de remușcare asemeni crudei Lilith, năluca nopții.

Dacă inițial domnișoara Christina este percepută de Egor doar ca „altceva”, o părere „ce n-are chip, nici nume”, după o vreme registrul se schimbă și ea începe să-i apară în vis. Prima dată îi apare în vis prietenul său mort, Radu Prajan, care îl avertizează în privința unui mare pericol ce-l așteaptă. Apoi o descoperă pe domnișoara Christina întinsă lângă el: „Întoarse capul și întâlnește alături trupul domnișoarei Christina. Îi zâmbea ca în tabloul lui Mirea. Dar parcă era altfel îmbrăcată; într-o rochie albastră, cu franjuri, cu dantele multe. Avea mânuși negre, lungi, care îi făceau mai albe brațele”. (2006: 58 – 59) Glasul ei era amețitor: „se deosebea de toate celelalte glasuri auzite în vis. Parcă venea *din afară*, din altă lume”. (2006: 59) Un glas tenebros, ca însăși stăpâna lui, îl învăluia pe Egor ca într-un giulgiu ținându-l captiv în vis. Dar ea îl voia pe Egor într-un alt fel: voia dragostea lui. De aceea se joacă cu mintea lui, îi spune că ea nu reprezintă un motiv de teamă pentru el: „nu-ți fie teamă că sunt moartă...” (Eg: 59) Ea e fascinată de frumusețea și tinerețea lui după care a tânjit o veșnicie. Parfumul ei de violete, apropierea caldă, respirația ei îl seduc. Femininitatea ei fatală este atuul ei din mână: „Domnișoara Christina era emoționată, era nerăbdătoare – căci răsufla ca o femeie tulburată în preajma unui bărbat...” (2006: 59) Este șansa ei de a trăi din nou. Altfel decât o făcuse înainte. De fiecare dată altfel. Mintea ei diabolică vrea o nouă șansă, vrea dragostea lui Egor și, pentru a obține aceste lucruri, e capabilă să facă orice sacrificiu. De aceea ea vrea inițial să îl sărute, iar apoi, realizând că astfel ar putea pune totul în pericol, se abține de la acest gest intim: „părea că se luptă cu sine, că încearcă să-și stăpânească o pornire oarbă, puternică. Își mușca buzele”. (2006: 60) Tentația era mare, însă riscul era și mai mare. Egor trebuia să se îndrăgostească de ea și pentru aceasta ea avea nevoie ca Egor s-o creadă pură și umană. Însă încercarea ei se sondează cu sentimentul de teroare din sufletul muritorului: „senzația acelei mâini calde – și totuși de o căldură nefirească, inumană – era îngrozitoare”. (2006: 55) Încearcă să-l liniștească: „— Nu te speria, dragostea mea, șopti atunci Christina. Nu-ți voi face nimic. Ție nu-ți voi face nimic. Pe tine te voi iubi numai”. (2006: 60) Și îi promite dragostea ei de dincolo de timp: „— Te voi iubi cum niciodată n-a fost iubit vreun muritor (...)” (2006: 60)

Christina îi recită versuri din *Luceafărul* eminescian, versuri care îi transmit lui Egor „o neînțeleasă turburare”, îl privește „nesățioasă, înfometată”, uzează de atributele feminității ei, parfumul de violete și mânușa (cu scopul de a-i încânta simțul olfactiv și vizual) și totuși are puterea de a-și stăvili setea: „Cu tine mă voi purta altfel, altfel... Sângele tău mi-e prea scump, dragul meu...” (2006: 62) Când se deșteaptă, Egor simte încă parfumul feminității ei și îi vede mânușa, semn că poate n-a fost chiar un vis, mai ales că năluca îl privea cu ochii sticloși. Numai atunci când Egor îl invocă în minte pe Dumnezeu, zâmbetul domnișoarei Christina „deveni parcă acum mai trist, mai deznădăjduit”. (2006: 62) Ea îl citește însă ca pe o carte deschisă și nu pleacă imediat, ci încearcă să-l convingă de existența ei materială înainte de a dispărea atât ea, cât și teroarea care o însoțea, însă nu reușește decât să mascheze artificialul: „Christina mai face un pas. Foșnetul rochiei de mătase se auzea cu o extraordinară claritate. Nu se pierdea nicio nuanță, niciun detaliu. Pașii domnișoarei Christina se

⁶ Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Editura Art, București, 2009, p. 286.

împlântau în tăcerea odăii cu o perfectă siguranță. Pași de femeie, moi, dar vii, emoționați. Când se apropie de pat, Egor îi simți din nou trupul și simți aceeași senzație de căldură artificială, dezgustătoare (...) Domnișoara Christina, privindu-l mereu în ochi, ca și cum ar fi vrut să-l convingă dincolo de orice îndoială de prezența ei concretă, vie, trecu pe lângă el și-și luă mănua de lângă măsută. Din nou brațul gol, mirosul de violete. Și apoi tresărirea mănuii care îmbracă mâna, care se întinde ușor, elegant, către cot (...) Apoi, cu același pas feminin, grațios, se apropie de fereastră”. (2006: 62) Toate promisiunile ei de iubire dispar în văzduhul încremenit odată cu sfârșitul nopții. Înainte de ivirea dimineții se metamorfozează într-un fluture mare de noapte care, la lumina lămpii, zbura disperat și se lovea de pereți. E vorba despre o altă ipostază a domnișoarei Christina, de data aceasta în spațiul real unde nu avea cum să se simtă confortabil și avea acces doar sub această înfățișare, marcându-și, totuși, teritoriul prin puternicul parfum de violete. Această metamorfoză zoomorfică a Christinei în fluturele imens este echivalentă, de fapt, cu strigătul strigoiului în fața unei noi dimineți când puterile îl părăsesc deoarece el este un element nocturn căruia îi este interzis accesul terestru în perioade solare; e blestemat să bânuie nopțile ca nici un muritor să nu-i vadă chipul hidos. Astfel, domnișoara Christina este un fel de Dracula feminin, conștient atât de puterile, cât și de slăbiciunile sale pe care le gestionează cu măiestrie în atingerea scopului final. Dar Christina nu se metamorfozează doar în fluture; ea este prezentă când în spectrele sale feminine, când în roiurile dese de țânțari care dădeau buzna la apusul soarelui în camera Sandei, atrași de mirosul de sânge: „E un miros aici care îi atrage, își spuse Egor. Prea sunt mulți și prea vin de-a dreptul aici. Poate mirosul acela care m-a lovit și pe mine azi-dimineață, își aminti el, mirosul de sânge”. (2006: 75) Când vrea să o împiedice pe Sanda să o urmeze pe doamna Moscu, el simte o mușcătură ascuțită de țânțar, îl strivește cu palma și vede o pată de sânge: „A mușcat cu sete, bestia, își spuse Egor!” (2006: 78)

Domnișoara Christina este condamnată la o existență nocturnă infernală neavând posibilitatea accederii în zone diurne și solare care palpită de viață și care i-ar evidenția structura diformă; de aceea e condamnată la o eternitate subterană, damnată, în infern. Numai întunericul îi etalează feminitatea ei de moartă – numai întunericul și visul sunt realitățile ei. Lui Egor i se arată mereu în vis; acolo e spațiul unde ea se desfășoară, unde își etalează frumusețea ispititoare care, în alte circumstanțe, devine o infirmitate. Ea, reprezentanta infernului și a morții, fantoma de la Bălănoaia, crede încă în iubire, într-o iubire otrăvită ce-i drept, dar care, în mintea ei, o poate salva din infern. Pentru această iubire a fost dispusă să traverseze vămile timpului și ale spațiului. Egor, muritorul de rând, nu poate înțelege dragostea strigoiului: „— N-ai să înțelegi niciodată, dragostea mea! șopti Christina. Căci pe tine nu vreau să te pierd, nu-mi trebuie sângele tău... Vreau să mă lași câteodată să te iubesc”! (2006: 87) Asistăm la o scenă de disperare după iubire, un fel de „iubire de iubire” specifică Evului Mediu care are menirea de a-l înspăimânta mai degrabă pe Egor. El fuge de Christina, fuge de promisiunea acestei iubiri, însă, în final, ajunge să-și dorească ceea ce inițial respinge. Îl atrage ceea ce nu poate înțelege. Domnișoara Christina e „tristă, nerăbdătoare, amenințătoare (...), obrazul ei e atât de viu și totuși atât de înghețat. Și ochii erau prea mari, prea ficși, ca două inele de cristal”. (2006: 88) Egor îi amintește că e moartă și nu mai poate dispune de capacitatea de a iubi în aceste condiții. Christina râde și face aluzie la Cătălina din *Luceafărul*: „— Nu mă judeca așa repede, dragostea mea! exclamă Christina. Eu vin din altă parte... Dar sunt încă femeie, Egor! Și dacă au fost fete care s-au îndrăgostit de luceferi, de ce nu te-ai putea și tu îndrăgosti de mine...” ? (2006: 88) Ea se identifică cu un luceafăr și se poate recunoaște un model inversat al *Luceafărului* eminescian. Dacă în *Luceafărul* întâlnim următoarele versuri: „(...) Căci eu sunt vie, tu ești mort/ Și ochiul tău mă-ngheață”, în *Domnișoara Christina* modelul e inversat: „ea e moartă, iar el e viu”. (2006: 88) Christina, femeia-demon, are însă, în afară de puterile ei malefice, și o doză imensă de curaj: chiar dacă cunoaște consecințele faptelor ei în „cealaltă lume”, își asumă aceste consecințe în numele iubirii: „(...) oriunde m-ar duce dragostea asta, nu mi-e frică...” (2006: 88) Este hotărâtă să plătească tributul „dincolo” în schimbul iubirii cu un muritor, iubire care o va salva, o va elibera. Vraja ei nemuritoare îl învâluie treptat pe Egor. Chiar și atunci când el încearcă să se smulgă de lângă ea, Christina dă dovadă de tact și e conștientă de faptul că lui îi este imposibil să înțeleagă lucruri atât de stranii. Iubirea vampirilor e diferită de cea a oamenilor, în accepțiunea că ea ar exista. Se pare că primii simt totul cu o intensitate maximă, de aceea e și mai greu să-și controleze emoțiile și sentimentele. Din acest punct de vedere, Christina e un personaj admirabil conceput. Domnișoara Christina, deși pare că gestionează viețile tuturor, este și ea o victimă până la urmă, o victimă a „celuilalt” în compania căruia se plimbă adesea. Puterile ei sunt infinite, manipulează visele și realitatea – absolut totul e dominat de prezența fantomatică a domnișoarei Christina. Nu-i face plăcere atunci când Egor se roagă pomenind

divinitatea; evident, ea se întristează pe de o parte, iar pe de alta dă senzația că rugăciunile nu o pot atinge. Este mult prea conștientă de puterile pe care le deține și, totuși, alege să nu-i facă niciun rău lui Egor considerând că nu este pregătit s-o accepte: „— Aș fi putut să-ți îngheț gândul și să-ți usuc limba, spuse ea. Aș putea oricând să te am în puterea mea, Egor!... Mi-e ușor să te farmec, să fac tot ce vreau din tine... M-ai urma și tu, ca ceilalți... Și sunt foarte mulți, Egor... Nu mi-e teamă de rugăciunile tale... Tu nu ești decât un om viu. Eu vin din altă parte. N-ai să poți înțelege, nimeni nu poate înțelege. Dar pe tine nu voiam să te ucid, dragostea mea, cu tine voiam să mă logodesc...” (2006: 89) Dacă pe ceilalți i-a ucis nereușind să fie pentru ei altceva decât strigoiul oripilant, pe Egor îl vrea „altfel” și, de aceea, lui încearcă să-i arate doar calitățile ei ademenindu-l, folosindu-se de feminitatea ei; aceasta e Christina: un demon care se vrea înger și aspiră la o iubire imposibilă. Ea „nu este un strigoi oarecare ce nu-și găsește odihna, este un lucifer feminin care încearcă schimbarea unor norme într-un anume scop: dragostea în modul acesta inedit, între membrii a două lumi. Este Strigoiul, dar și Demonul cu puteri asupra celor două lumi”⁷. Pentru a-l face pe Egor să nu-i mai fie teamă de ea, Christina încearcă absolut totul, forțează limitele, aduce „teroarea *celuilalt*, mai rău și mai drăcesc” care „îl gâtuia, îi sorbea aerul, istovindu-l”. (2006: 90) Riscă mult domnișoara Christina pentru a-l face pe Egor s-o accepte. Ea controlează și prezența răului, a *celuilalt* care, în mod ciudat, îi ascultă poruncile. Pare să controleze absolut tot domnișoara Christina: femeile de la conac, gândurile lui Egor, prezența *Celuilalt*, visele... Se aruncă în această iubire absolută forțându-și norocul, dar îndrăgostită ca niciodată până atunci. O moartă îndrăgostită, o moartă care zdruncină porțile lumilor pentru a-și găsi „mirele”. Noaptea, Egor o așteaptă înfrigorat, dar speră pe undeva că nu își va face apariția. Ea vine însă, dar nu ca altădată, ci se umanizează, bate la ușă, emoționată și așteaptă ca el s-o invite înăuntru, îi dă lui posibilitatea să aleagă și, mai ales, să o dorească. Pragul ușii, ca și cadrul ferestrei par a fi niște delimitări temporale între două lumi diferite, iar apariția ei e amețitoare: „privirile ei se opriă de-a dreptul în ochii lui Egor. Îl ținui așa câteva clipe. Apoi obrazul ei se luminează într-un zâmbet fără seamăn. Întoarse lin brațul spre ușă și răsuci cheia”. (2006: 123) Din acest moment, Egor avea promisiunea unei aventuri nepământene în care „va urla întunericul”. Christina e acum femeia grațioasă, îmbujorată de stângăcia lui Egor, elegantă și calmă, dar cu o umbră de teamă în gesturi. Îi reproșează lui Egor, ca și altă dată, faptul că nu-i poate înțelege curajul nebunesc: „— Tu n-ai să înțelegi niciodată ce-am făcut eu pentru tine, Egor!... Tu nu poți înțelege curajul meu... dacă ai bănuî ce blestem mă apasă... Dragostea cu un muritor!...” (2006: 127) sugerând „o dramă ascunsă, un secret teribil, un sacrificiu legat de dragoste și moarte”⁸. Un blestem pentru cei care nu respectă legile vieții și ale morții. Părăsind sfere întunecate, a rupt talazurile timpului și ale spațiului pentru a coborî în lumea celor vii cu scopul de a-și oferi dragostea otrăvită. Cunoscând prea bine blestemul ce o aștepta în lumea ei întunecată, riscul pe care și-l asumă este imens. Și totuși, riscă totul pentru „o oră de iubire”. Dacă apariția ei anterioară l-a înfricoșat de-a dreptul pe Egor văzând-o pe Christina ca „regina nopții moartă”, acum el vede în ea o femeie atrăgătoare, în carne și oase: „Gâtul îi păru strălucitor de alb, catifelat, fraged. Bustul ei se contura acum involt și biruitor pe fundalul palid al peretelui. Erau sâni de fecioară, tari și rotunzi, crescuți însă în voie și ridicați foarte sus de împletitura corsetului”. (2006: 127) Egor încă simte groază amestecată cu dezgust, dar și cu dorință erotică nesfârșită care-i înfierbânta sângele: „Parfumul de violete îl lovea acum cu mai nedeșlășită tărie, amețindu-l. Se strecura, pe deasupra patului, un necuprins zvon de foșnete feminine, de mătase care alunecă foarte aproape de piele (...) «Eu sunt Luceafărul de sus» auzi Egor cuvintele nerostite ale Christinei. «Și vreau să-ți fiu mireasă!» continuă ea. Fața îi era transfigurată de dor, de neliniște, de foamea trupului lui”. (Eg: 128) Și toată revărsarea aceasta de feminitate devorantă nu numai că-i tulbură mințile lui Egor, dar îi oferă trăiri nebănuite, atât de intense, pe care nu poate și nici nu mai vrea să le refuze. Christina este „o «Antichristă», o «femeie luciferică» aspirând la mântuire prin unirea

⁷ Felicia Gherghina, *Tipologia feminină în opera literară a lui Mircea Eliade*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2007, p. 60.

⁸ Sultana Craia, *op. cit.*, p. 111.

sexuală cu un muritor; invers decât în *Riga Crypto și Iapona Enigel*, femeia e conotată negativ, asimilată cărnii corupte și corupătoare. Ea se dovedește a fi însă o bună «conducătoare» a demonismului eminescian⁹. În fapt, Christina e mai mult decât întruparea dintre Circe și Calypso, e mai mult decât Lilith, mai mult decât Hades și decât strigoii de la Bălănoaia – Christina e proiecția animei feminine vampirice, un arhetip feminin introspectiv al personajului masculin Egor, e sfera lui inconștientă. E parte din Egor, așa cum Egor e parte din ea și numai împreună pot fuziona într-o ființă completă, perfectă (mitul androginului). Pentru Christina, Egor este „un zeu cu ochii negri”, iar pentru el, ea este „amantă, soră, înger”. (2006: 133) Christina stârnește în el pasiuni violente și devastatoare de care nu s-ar fi crezut capabil, iar gura ei e un agent paradisiac: „gura Christinei avea gustul fructelor din vis, gustul tuturor bețiilor neîngăduite, blestемate. Nici în cele mai drăcești închipuiri de dragoste nu picurase atâta otravă, atâta rouă. În brațele Christinei, Egor simțea cele mai nelegiuite bucurii, o dată cu o cerească risipire, împărtășire în tot și în toate”. (2006 : 133) Mărire și cădere, agonie și extaz, înger și demon, rai și iad – toate se regăsesc în domnișoara Christina. Otrava de pe buzele ei îi ia mințile cu totul, o dorește mai mult ca oricând, însă rana mereu deschisă de pe spate îl înspăimântă atât de tare și îl trezește cumva la realitate, determinându-l să se smulgă din vraja brațelor ei promițătoare de fericire. „Această atracție a *pierzaniei mirifice*, a voluptății blasfemiei, într-un cuvânt *freneticul*, culminează în scena de mare inspirație fantastică, a apropierei dintre solii celor două tărâmuri. Christina vine la întâlnire cu tot alaiul ei de vechime într-un rădvan boieresc (suprapunerea: trecut – prezent) realcătuit sub zodia unui somn nefiresc (suprimarea magică a cronologiei), pe o inefabilă graniță dintre realitate și vis, dintre viață și moarte. Intrând pe deplin în vertijul jocului, Egor crede a încerca o «împărtășire în tot și în toate», semnificație conformă atât mitului biblic al păcatului original, cât și devisei inițiatice-titaniste brahmanice, *Tat twam asi* (tu ești acela)...”¹⁰. Christina, reproșându-i lui Egor lipsa lui de curaj, îi reproșează, în fapt, condiția lui de muritor: „Pentru un ceas de iubire, eu n-am șovăit în fața celui mai aspru blestem. Și tu șovăi în fața unei picături de sânge, Egor, muritorule...” (2006: 136) Neavând curajul de a accepta provocarea morții oferită de Christina, Egor o respinge, respingând totodată și blestemul ei, acela de a-i oferi lui Egor cheia veșniciei, însă intrarea în veșnicie ar fi fost echivalentă cu intrarea în moarte: „Mă vei căuta o viață întreagă, Egor, fără să mă găsești! Vei pieri de dorul meu... Și vei muri tânăr, ducând în mormânt șuvița asta de păr”! (2006: 136) Profeția Christinei sună, mai degrabă, ca un blestem aruncat asupra lui Egor, asupra vieții lui, ca și cum i-ar interzice atât accesul la fericire, cât și la viață. Domnișoara Christina, agentul morții, s-a târât din lumea febrei și tenebrei anulând orice graniță dintre timp și spațiu, în lumea reală, își întinde mrejele de dincolo de timp și acționează dincoace de timp. Înnebunită de durerea respingerii iubirii, ea își arată din nou adevărata față, aceea de ucigașă acționând asupra vieții spectrelor sale. Nu iartă nimic, căci e incapabilă de acte umane, bunătatea e atributul muritorilor și nu a monștrilor. Trăsătura principală a domnișoarei Christina e sălbăticia, căci oricât a încercat să-l atragă pe Egor arătându-i doar partea „frumoasă”, ea rămâne un duh rău, sălbatic (până și sexualitatea ei e sălbatică, trăsătură lilitică). Domnișoara Christina, strigoii, vampirul are conotații malefice și, mai cu seamă, erotice. Și totuși, e impulsivă și imprudentă, ceea ce o transformă într-un vampir atipic. Ea nu și-a împlinit destinul terestru fiind condamnată la o existență crudă, însă e atrasă de condiția umană, de aceea crede în puterea sacrificiului și se agață cu disperare de o iubire pământească pentru a-și împlini destinul.

Christina rămâne o veșnică logodnică; la fel ca Sanda, nu-și găsește adevărata iubire și, prin gestul suprem al lui Egor – care-i înfige țărâșul în inimă – ea se reîntoarce în întunericul din care a venit, iar Egor devine „învingătorul învins”¹¹. Astfel, aspirațiile ei

⁹ Paul Cernat, *op. cit.*, p. 288.

¹⁰ Ion Pop, *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I (A – D), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1998, p. 325.

¹¹ Paul Cernat, *op. cit.*, p. 220.

privind iubirea absolută rămân neconcretizate; ea a trecut barierele timpului numai pentru a se împlini în iubire, însă la finalul poveștii a așteptat-o o nouă dezamăgire. Respinsă de Egor, pleacă spre trăsura care o așteaptă încremenită pe alee. Avea pasul grăbit și părea mai amenințătoare ca oricând: „(...) parcă ar fi vrut să-i înghețe, într-atât de sticloase îi erau privirile”. (2006: 138) Apariția ei tulburătoare și carnală îl descumpănește pe domnul Nazarie; e înspăimântat până-n măduva oaselor, dar în același timp îi remarcă însușirile și, mai ales, „pasul ei feminin”. Pasiunea devastatoare a fost atributul ei fiind, sub acest aspect, o reprezentantă redutabilă a arhetipului afroditic pentru care frumusețea și dragostea sub toate aspectele ei sunt concepte fundamentale; ea poate însă reprezenta cu succes și un arhetip al Hecatei grecești, dar și al Mayei (zeița magiei) și al lui Kali cea întunecată. Domnișoara Christina, deși crudă și oripilantă, rămâne totuși o prezență feminină fascinantă în literatura fantastică română.

Doamna Moscu este un spectru mai „obosit” al Christinei, o altă dimensiune ascunsă a acesteia. Mereu extenuată, tăcută adesea, parcă scoasă oarecum din context, căci ea „(...) îi privea tot timpul, parcă s-ar fi rugat să fie iertată că nu ia parte la discuție. Bănuiește cât de interesantă poate fi o asemenea discuție (...), dar e prea obosită ca s-o urmărească”. (2006:16) Egor chiar gândește privind-o: „ce stranie și neînțeleasă oboseală”. Ea are mereu „același zâmbet stins, aceeași față neatentă” (2006: 17), iar când Sanda o atenționează cu privire la moșia Bălănoaia, doamna Moscu părea că se trezește dintr-un vis: „(...) părea că se deșteaptă dintr-o amănăare împletită cu somn. Dar deșteptarea fusese reală; pentru câteva clipe, își recăpătă frăgezimea obrazului, mândria frunții ei pure și netede”. (2006: 17) Starea de letargie și somnolență este cea în care doamna Moscu pare să se simtă confortabil. Ea asistă adesea la discuții între Sanda, Egor și Nazarie ascultând ca vrăjită, însă fără să audă realmente discuțiile. Doamna Moscu e o ființă ciudată în care domnul Nazarie intuiește ceva mai mult și, privind-o, se sperie de nălucirea ei: „îi era teamă să-și închidă ochii. Ar fi întâlnit, poate, o nălucire mai înspăimântătoare în poala pleoapelor”. (2006: 21) În discuțiile dintre Egor și Nazarie au loc schimburi de impresii cu privire la gazda lor: i-au simțit oboseala și se întreabă dacă nu este bolnavă, însă Egor aduce un plus de informație care are menirea de a surprinde esența lucrurilor: „parcă puterile ei se duc o dată cu ale soarelui (...), seara e foarte obosită; uneori cade într-o letargie cu atât mai stranie, cu cât își păstrează același zâmbet și chiar aceeași mască”. (2006: 26) *Mască* e cuvântul-cheie, căci doamna Moscu este ea însăși o „mască” a Christinei sub care se ascundea zâmbetul „care te putea păcăli atât de bine” (2006: 26), dar, în același timp, sub această mască se află „o figură vie, concentrată, foarte atentă chiar; în orice caz zâmbetul o face prezentă, ca și cum te-ar asculta cu toată ființa, ar fi vrăjită de cuvintele pe care le rostiești”. (2006: 26) Un alt indiciu din care reiese faptul că lucrurile nu sunt ceea ce par a fi este sentimentul ei de indiferență fizică la tot ce se întâmplă în jur. Uneori, dimineața, doamna Moscu pare o cu totul altă persoană, mai caldă și aproape umană: „Parcă nu arăta atât de obosită în dimineața aceasta”. (2006: 34) Alteori e de-a dreptul înspăimântătoare, locuită fiind de spiritul surorii ei decedate, probabil însetat: „(...) zgomotul fălcilor stăpâna întreaga încăpere (...). De foarte multe ori, doamna Moscu își uita complet de sine în timpul meselor și mânca cu poftă, dar niciodată nu atinsese o asemenea voracitate”. (2006: 35) Doamna Moscu se află complet în stăpânirea Christinei. Când vorbește despre Christina, ea devine dintr-o dată însuflețită și emoționată, zâmbetul îi dispare, numai „ochii îi erau lichizi și lumina lor avea, câteodată, densitatea nefirească a unei lupe”. (2006: 37) Doamna Moscu afirmă că domnișoara Christina „a murit în locul meu, sărăcuța”! (2006: 37), având loc astfel „o substituie cu valoare simbolică, un sacrificiu prin transfer”¹². Cea sacrificată aici este doamna Moscu alături de fiicele ei. Există și situații de o ironie crudă în care protagonista este chiar doamna Moscu, cum ar fi momentul când îi citește Sandei, istovită fiind din cauza „bolii” (boala fiind asociată cu pierderea de sânge), versuri din *Prefața* la Antony a lui Alexandre Dumas-Père: „Je pourrai pour ton sang t'abandonner ma vie”. În toată această atmosferă, în timp ce puterile Sandei pâlesc, părea că ale doamnei Moscu revin și, dintr-o dată, ea se transformă într-o apariție uluitoare: „Zâmbea. (...) Era aproape de nescunoscut acum; gesturile ei erau

¹² Eugen Simion, *op. cit.*, p. 111.

viguroase, sigure. Stătea de atâta timp în picioare, la capătul Sandei, și încă nu ostenise... Parcă reînviase printr-o minune; reînviase din tinerețea Sandei”. (2006: 71) Se însuflețește în mod miraculos atunci când începe să-și amintească versuri din *Luceafărul* lui Eminescu, pe care le consideră „versurile nemuritoare”. Ea dă dovadă de o „bolnăvicioasă pasiune pentru anumite poeme din Eminescu”. (2006: 71) În timp ce recită: „Cobori în jos, Luceafăr blând/ Alunecând pe-o rază./ Pătrunde-n casă și în gând/ Și viața-mi luminează”, are loc un transfer de energie vitală: Sanda devine deprimată și „o imensă oboseală i se strecură deodată în tot trupul. Un vârtej mocnit îi deșerta vinele de sânge”. (2006: 71) În tot acest timp, doamna Moscu capătă o forță fizică extraordinară, ieșită din comun, făptura îi devine strălucitoare și glasul melodios. Părea că sângele pierdut de Sanda se revarsă în organismul doamnei Moscu; ea se transfigurează, nu mai vede și nu mai aude nimic în jurul ei, se află într-un fel de extaz în timp ce recita versurile: „Căci eu sunt vie, tu ești mort...”, iar Sanda se simțea din ce în ce mai rău putând fi percepute „zvâcnirile corpului ei sub șalul care o acoperea”. (2006: 72) Doamna Moscu se oprește brusc, cuprinsă evident de oboseală, pentru ca mai apoi reînceapă a recita cu și mai multă fervoare, reușind cumva, prin versurile eminesciene, să intre într-o zonă de confort psihic în care are o convorbire cu domnișoara Christina „atât de oribilă – neuzită, neîngăduită, neumană” (2006: 72) pentru cei din jur; ea e victima perfectă a domnișoarei Christina. Apoi își schimbă dispoziția, zâmbește obosită și se cutremură „luând și simțind mâna înghețată a Sandei”. Conchide că e timpul ca Sanda să se ridice din pat că doar „se apropie apusul soarelui. Vin țânțarii...” (2006: 74), deci e sugerată activitatea pe care Sanda trebuie să o practice pentru a-și reveni: trebuie să se hrănească.

Doamna Moscu, ca și doica, reprezintă un fel de femei fără însușiri proprii (sau, dacă acestea există, ele sunt destul de vagi), având „împrumutate” însușirile domnișoarei Christina. Nu acționează de obicei din proprie voință, ci sunt agenții moartei aflați sub controlul ei direct. Doamna Moscu o obligă pe Sanda să se hrănească asemeni vampirilor, chiar dacă știe că fetei nu-i face nicio plăcere. Nu-i pasă în mod deosebit de copiii ei abandonându-i în favoarea Christinei. Doamna Moscu are o datorie veche de plătit domnișoarei Christina care a murit „în locul” ei la 1907. De aceea niciun sacrificiu nu i se pare prea mare și acceptă ușor să ofere tinerețea Sandei ca „răsplată” surorii ei decedate. Pe de altă parte, are accese de nebunie (când recită din Eminescu sau când ia foc conacul) care par să-i convină de minune, mai ales că aceste „transe” se petrec inconștient. Doamna Moscu poate fi încadrată ca personaj-surogat, chiar personaj-dublură într-o oarecare măsură pentru că are și ea trăsăturile fizice ale Christinei; ea reprezintă un arhetip demetric denaturat care, sub influența răului, este capabilă de sacrificiu, însă nu de un sacrificiu matern cum ar fi de așteptat poate, ci acela de a-și sacrifica propriul copil pentru bunăstarea relației cu domnișoara Christina. Gestul ei e greu de acceptat, însă, în conjunctura romanului, din perspectiva personajului ca spectru, este, pe undeva, de înțeles.

Simina este spectrul principal al domnișoarei Christina, personajul-cheie al romanului, „o fetiță capricioasă”. (2006: 16) Nazarie o vede inițial „un copil ca un înger” (2006: 16); când îi zâmbește, Simina „îi susține privirea cu o siguranță ironică” (2006: 16) privindu-l în adâncul ochilor, iar atunci când Sanda o privește încruntată, Simina își pleacă ochii „smerită și cuminte”. (2006: 17) Atât Egor, cât și Nazarie sunt încântați de „frumusețea înmărmuritoare” (2006: 18) și de perfecțiunea precoce a trăsăturilor ei. Uneori Nazarie o surprinde cum îl privește „cu multă mirare, cu neîncredere chiar. Parcă se trudea să descifreze o taină. Era o preocupare adâncă, nemulțumită, dincolo de copilărie”. (2006: 22) Simina este „fetița de nouă ani, este nepoata și totodată *medium*-ul ei (n. n. al Christinei); de aici vampirismul, erotismul precoce, omnisciența demonică și perversitatea fabulatorie”¹³. În fapt, Simina se va dovedi a fi nimic altceva decât „mesagerul malefic”¹⁴ al domnișoarei Christina. În relație cu Nazarie, Simina se dovedește a fi șireată și adeseori obraznică. Deși inițial lasă impresia unui copil-minune, ea nu mai e un copil, ci posedă o anumită feminitate în mers, dar și în gesturi. Are o „figură

¹³ Paul Cernat, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 110.

neasemuit de frumoasă. Parcă ar fi fost o păpușă; o fumusețe atât de perfectă, încât părea artificială. Chiar și dinții erau prea strălucitori, părul prea negru, buzele prea roșii”. (2006: 33) Puțin cam prea perfectă pentru a fi adevărată, atunci când încetează a mai zâmbi, Simina devine dintr-o dată „severă, rece, poruncitoare”. În ochii lui Nazarie ea este un copil sensibil, dar în realitate spune „minciuni fără rost”, este iscoditoare și manipuloare. Când musafirii intră în salonul unde era expus tabloul domnișoarei Christina, atmosfera devine apăsătoare; chiar și Simina era oarecum palidă și schimbată: „figura îi era luminată de o emoție puternică, care îi dădea o paliditate feminină, nefirească pe obrazul ei de copil”. (2006: 39) Simina-copilul începe să aibă trăsături feminine specifice unei femei. Ea este când vicleană, când sfioasă și tocmai de aceea e greu de încadrat într-o tipologie exactă. Deși pare un copil de nouă ani, cu siguranță nu este unul; chiar Egor simte că „e atras în cursă, că în fața lui lucrează o minte șireată și ascuțită, iar nu mintea unui copil”. (2006: 45) Simina, sub aparența ei angelică, ascunde înlăuntrul ființei sale fantoma mătusei sale moarte demult. Spiritul acesteia, forța diabolică a vampirului o stăpânește pe Simina care „are o inteligență malignă”¹⁵. Ea este mesagerul fantomei, „o mică vrăjitoare calculată și perversă care poate citi gândurile lui Egor zâmbind când inocent, când disprețuitor și care „mințea cu atâta nerușinare, cu atâta diavolească viclenie”. (2006: 47)

Când discută cu Egor despre basme, Simina strecoară ca din întâmplare numele domnișoarei Christina. În noaptea împietrită și stranie în care își fac apariția țăntarii – elemente nocturne vampirizate care se hrănesc cu sânge uman – trăsăturile Siminei se schimbă dintr-o dată: „ochii îi străluceau, cu pupilele mărite, și capul avea o stare țeapănă, nefirească”. (2006: 47) Angelicul dispare făcând loc diabolicului, bucuriei perverse care emană siguranța și victoria vampirului. Copilul acesta „înfricoșător” cunoaște însă tactici proprii de manipulare, minte cu nerușinare că s-a speriat: „— Mi s-a părut că vine cineva de-acolo, șopti...” și se azvârle în brațele lui Egor când acesta vrea să se întoarcă la conac. Din siguranța gesturilor ei reiese faptul că dispunea de o feminitate precocă. Minciuna iese repede la iveală, căci Egor o „citește” de îndată. Ținând-o în brațe, el realizează că inima ei (în ipoteza că ar fi avut cu adevărat una) era liniștită, trupul nu-i era încordat, întraga ei făptură era calmă emanând mai degrabă teroare în sufletul picturului. Prin urmare, dacă ar fi existat CINEVA în parc, cu siguranță acel CINEVA nu o speriască nici pe departe pe Simina. În urma acestui incident Egor realizează că Simina nu este ceea ce pare și că ea „ascunde lucruri mai grave”. (2006: 49) Episodul întâlnirii Siminei cu Egor la grajduri evidențiază o ipostază nouă a Siminei. Din fetița diabolică de nouă ani, ea devine o exponentă senzuală și imprezvizibilă a feminității călăuzită de o forță diabolică și uzitând de „o feminitate nu doar precocă, dar și perversă”¹⁶. Posedă atât arta cochetăriei, cât și pe cea a ironiei. Simina, mica vrăjitoare, nu este altceva decât doppelganger-ul¹⁷ Christinei, dublura ei perfectă, demonică, copilul purtător de forțe malefice creată de moartă cu un scop anume: acela de a trăi prin ea și de a-și manifesta dorințele ei ascunse. Simina e doar un spectru, o unealtă a Christinei pe care o trădează adesea ochii: „ochii îi sticliră drăcește și zâmbetul biruitor îi luminează fața întreagă”. (2006: 67) Fața ei palidă este aidoma feței „de sidef a Christinei”, iar ochii îi sunt „turburi, sticloși”.

Când Egor o amenință că-i va deveni cumnată în curând, ea schimbă registrul și pare, dintr-o dată, intimidată, dar își revine repede când simte prezența Christinei. Egor își pierde firea și o bruschează, iar „fetița se cutremură. Se făcuse parcă mai palidă și-și strângea buzele. Dar cum îi dăde drumul din strânsoare, își reveni. Privi din nou peste umărul lui Egor, privi fascinată, fericită”. (2006: 68) Ea nu acceptă vesiunea lui Egor conform căreia toate întâmplările sunt niște năluciri, vorbește provocator și are în ținuta sa „o nesfârșită demnitate” (2006: 68), însă atunci când Egor o amenință că o va ucide dacă Sandei i se va întâmpla ceva, ea disimulează atât de bine încât nu lasă să se întrevadă nicio umbră de spaimă ca și cum n-ar fi înțeles aluzia: „— Am să-i spun asta Sandei, nu mamei, vorbi răspicat Simina. Am să-i spun

¹⁵ Sultana Craia, *op. cit.*, p. 111.

¹⁶ *Ibidem*, p. 111.

¹⁷ doppelganger – un fel de fantomă sau umbră a cuiva, o dublură aflată în viață a unei persoane decedate.

că nu înțeleg ce aveți cu mine!...” (2006: 69) Egor suportă cu greu rezistența Siminei când aceasta încearcă să-și smulgă brațul din strânsoarea lui și încearcă o doză de sadism „înfigându-și degetele în carnea ei moale, crudă, drăcească. Fata își mușcă buzele de durere, dar nicio lacrimă nu-i umezi ochii ei reci, metalici”. (2006: 69) Egor continuă cu amenințări din ce în ce mai crude la adresa ei (sau poate la adresa Christinei), însă dintr-o dată simte o durere violentă în brațul drept și apoi o lipsă de vlagă acută, o stare de leșin în care, în mod ciudat, percepe un singur lucru: feminitatea Siminei. Astfel, el vede cum „Simina se scutură, își presează pliurile rochiței și își freacă brațul în care degetele lui își lăseseră urmele. O văzu de asemenea cum își piaptănă cu palma părul, își aranjează buclele și-și prinde o copcă ascunsă, care îi sărise pe drum. Simina făcu toate acestea fără să-l privească. Nici măcar nu se grăbea; parcă el nici n-ar mai fi existat. Porni spre casă cu pasul zvelt, dezghețat, și totuși de o nobilă grație” (2006: 69) ca și cum ar fi fost sub protecția cuiva numai de ea știut. Această grație a Siminei este un atribut al feminității ei, precoce și neînțeleasă decât prin prisma legăturii ei cu domnișoara Christina. Atât grația, cât și zâmbetul sunt accesorii ale feminității Siminei/ Christinei. Când doctorul care venise s-o consulte pe Sanda își exprimă dorința de a merge la vânătoare, Simina se arată deodată foarte interesată de acest sport sângeros: „aș vrea atât de mult să vânez și eu o dată sau măcar să văd...” (2006: 93), însă elanul ei este curmat brusc de Egor care descurajează participarea ei la vânătoare pomenind cu subînțeles de moarte și sânge, fapt care conferă privirilor ei „grave și strivitoare” o încărcătură ironică, intimidantă în contradicție cu chipul ei angelic. Simina este ea însăși o contradicție și o enigmă damnată, o păpușă manevrată de domnișoara Christina. Scena în care Simina îi întinde cursa lui Egor dezvăluie adevărata față a fetei. Deși cu părul „moale, parfumat, cald” (2006: 101), alintându-se la atingerea lui Egor, Simina nu e decât o ființă prefăcută, minciuna fiind caracteristica ei principală. Îi vorbește frumos lui Egor rugându-l să coboare în pivniță și s-o ajute să aleagă sticla de borviz pentru doamna Moscu, ademenindu-l în cursa pregătită. Îl privește în ochi disprețuitoare, fapt care îi alungă lui Egor bănuielele și, pentru o clipă, chiar se îndoieste de intențiile malefice ale Siminei. Dar, odată ajunși în pivniță, Simina se metamorfozează din nou. Nu mai e ea însăși, atât râsul, cât și glasul erau schimbate, avea acum „un glas poruncitor, senzual, feminin” (2006: 102) și, mai ales, disprețuitor. Îl provoacă pe Egor ofrindu-i o șansă de a părăsi pivnița, dar numai în aparență, căci ea avea în plan să-l seducă și, ca urmare, Egor e stăpânit de o „poftă nebunească, bestială” și singurul element real părea doar „glasul fermecat al Siminei”. (2006: 102) Simina știe tot, vede tot, înțelege mai mult decât lasă să se vadă. Îi tulbură mințile lui Egor, nu-i e frică de el, știe că deține puterile Christinei având în plus și propriile ei puteri vrăjitorești. Profită de disperarea și frica care puseseră stăpânire pe mintea și sufletul lui Egor și reușește să-l subjuge. Perversitatea Siminei este inimaginabilă: „... Să mă săruți unde vreau eu!... Îi cuprinse repede gura, înfigându-și dinții în buze. Egor simți o neînchipuită, cerească și sfântă dezmiardare în carnea lui întregă. Își plecă fruntea pe spate, abandonându-se sărutării aceleia de sânge și miere. Fetița îi strivise buzele, răbindu-le. Trupul ei necopt se păstrase rece, zvelt, proaspăt. Când simțise sângele, Simina îl culese însetată”. (2006: 104) Pentru un copil de nouă ani, revolta sa e de-a dreptul deplasată și cinică: „— Nu-mi place, Egor. Nu știi să săruți!... Ești un prost!...” (2006: 104) Iar apoi dă dovadă de o atitudine umilitoare: îi poruncește lui Egor să-i sărute pantoful stabilind între ei o relație clară de stăpână – vasal. Însă nimic nu prevestește sadismul și cruzimea bestială de care e capabilă Simina: ea ar vrea să-l bată cu biciul, lacrimile lui o enervează, îi poruncește să se dezbrace, întreaga sa atitudine este disprețuitoare și dezlănțuie un adevărat iad. „Mirosul sângelui exasperase pe Simina. Se apropie de pieptul bărbatului și începu să zgârie, să muște. Cu cât răzbea mai adânc durerea în carne, cu atât era mai dulce unghia sau gura Siminei. (...) Zgârieturile ei erau acum înfuriate, năprasnice.” (2006: 104) Episodul acesta sado-masochist din pivniță reprezintă momentul păcatului, un act corupt pe care mintea lui Egor nu îl poate înțelege, dar pe care, totuși, îl acceptă ca atare: un secret între el și Simina sau între el și întuneric într-un spațiu saturnian. Iubirea vampirică a Siminei capătă consistență în acest episod, „este împede că prin ea *poruncește* Christina, personajul supranatural, dar ea tinde să-și asume o parte din beneficiile acestei operații. O iubește și o ascultă pe mătușa care-i vorbește în vis, dar, ca o

vestală duplicitară, întreține și corupe religia zeului pe care îl slujește”¹⁸. Simina, deși supusă fidelă a Christinei, acționează atât sub influența acesteia, cât și a propriilor porniri imprevizibile; e capabilă să stârnească o furtună erotică prin feminitatea ei perversă, senzuală și nefirească pentru vârsta ei, dar care e impulsionată de gustul sângelui. Mult prea matură, dar și „călăuzită” de spiritul Christinei, Simina are atribute neobișnuite: râsul sarcastic, privirea batjocoritoare, vocea poruncitoare, comportamentul rece și calculat, glasul care „ venea din altă parte”. Ea e când fetița cea drăguță, când „o umbră îmbrăcată în alb”, are o personalitate duală și dă dovadă de un calm desăvârșit în situații disperate: vine în camera Sandei așteptându-se să o găsească moartă, îi verifică respirația fără nicio urmă de teamă, evident îl minte pe Nazarie gonindu-l din cameră; planul ei și al domnișoarei Christina este acela de a o vedea pe Sanda scoasă din ecuație, căci ea reprezintă un obstacol în atingerea fericirii Christinei. Ca urmare, Simina deschide fereastra în noaptea prevestitoare de pericole. Ea devine astfel un agent al morții pe tărâmul celor vii unde Sanda se lupta să supraviețuiască..

Răul se întruchipează în domnișoara Christina, dar și în Simina. Spiritul răului și al întunericului, generator de fantasme se manifestă sub diferite înfățișări: spectre, zburători feminini, fluturi de noapte, *celălalt* sau gheara care înspăimântă deopotrivă pe doctor și pe domnul Nazarie. Simina „nu doar exhibă pretimpuriu forțe monstruoase, dar stăpânește cu autoritate și subconștientul celorlalți”¹⁹. Ea, deși copilă fiind, deține o parte din forțele întunecate cu care se joacă afectând viața celor din jur; ea se afundă în acest joc tot mai tare lăsând loc răului să se disperseze în sufletul și conștiința sa. Într-un anumit fel, Simina amintește de personajele lui William Golding din *Împăratul muștelor* și de concepția acestuia conform căreia germenii răului sălășluiesc chiar și în copii. Puterile ei magice se concretizează în vraja „aromitoare” asupra domnului Nazarie în timp ce o aștepta pe Christina, însă aceste puteri apun o dată cu uciderea strigoiului și atunci disperarea vrăjitoarei atinge cote maxime: „Fetița întoarse capul și-l privi fără uimire, ca și cum nu l-ar fi recunoscut. Nu-i răspunse. Rămase tot atât de aproape pe pământul pe care îl scormonise zadarnic cu unghiile, de care își lipise cu atâta încordare urechea, așteptând. Măinile îi erau însângerate, pulpele murdare, rochia pătată cu câteva frunze, pe care le strivise în alergare, în desele ei alunecări din noapte”. (2006: 156) Simina trăiește fizic agonia vampirului care se transferă asupra ei: „Ochii ei păreau de sticlă și-l priveau răătăciți. Își mușcase buzele până la sânge. (...) Fetița îl privea aiurită. Începu să se zbată în brațele profesorului. (...) Simina se înfioră. Trupul i se înțepenise brusc în brațele d-lui Nazarie și pupilele i se răsturnaseră pe frunte”. (2006: 157)

Simina, în contextul nuvelei *Domnișoara Christina*, este un personaj remarcabil: nu numai că ea este agentul de legătură dintre două dimensiuni, dar, mai mult, ea este „un personaj inedit în schema simbolică (eminesciană) de la care pornește Eliade. Ea joacă rolul de intermediar în această experiență. Între Hyperion și Cătălina se insinuează mica perversă care, prin imaginația ei concupiscentă, deschide calea spre revelația mitului, dar, într-o mare măsură, îl și compromite”²⁰.

Simina este cumva în relații nefirești cu toți ai casei: În relația cu sora ei, Sanda, Simina se dovedește în aparență îngrijorată de starea ei de sănătate, însă, în realitate se bucură că va scăpa de ea. În relație cu mama sa, doamna Moscu, Simina dă dovadă, tot în aparență, de supunere și ascultare, însă ea e conștientă că doamna Moscu nu i se poate opune, nu cu adevărat pentru că ea e cea mai puternică. Relația ei cu doamna Moscu, cu Sanda și cu doica este de esență vampirică și nicidecum una umană. „Amestecul vârstelor (copil – femeie și bătrâna cu poftă tinerești) le caracterizează deopotrivă pe copilă și pe doica ei, legate printr-o relație vampirică...”²¹ Singura dovadă de supunere a Siminei este față de domnișoara

¹⁸ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 115.

¹⁹ Alexandru Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978, p. 112.

²⁰ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 114 – 115.

²¹ Paul Cernat, *op. cit.*, p. 283.

Christina, dar nici față de aceasta supunerea ei nu este totală, este, așadar, un personaj rebel care are ca trăsături fundamentale apartenența la vrăjitorie și caractul dual, înșelător. Simina e un personaj-capcană, personaj-dublură, personaj-surogat. Dacă ar fi să o încadrăm pe Simina, deși iese din sfera arhetipurilor concrete, cel mai probabil că am vedea-o ca pe un arhetip afroditico-malefic, căci, deși prea tânără pentru a avea preocupări erotice, acestea nu-i sunt deloc străine. Totodată ea poate fi un arhetip al zeiței Maya, zeița magiei, deși are și trăsături din Circe și Calypso.

Sanda Moscu este cel de-al treilea spectru al domnișoarei Christina, „singura prezență feminină pură”²² care încearcă să mențină o balanță echilibrată în familia Moscu. Corpul ei e, mai ales, slăbit și silit să lupte pentru supraviețuire. Și ea e o ființă contradictorie: una spune și alta gândește, iar comportamentul ei se schimbă adesea. Ea reprezintă spectrul cel mai slab al domnișoarei Christina, e sursa ei principală de hrană și de existență, o altă marionetă în mâinile moartei care îi controlează viața. Atunci când Simina încearcă pentru prima dată să o introducă pe Christina în discuție, Sanda este cea care intervine în discuție și o pune la locul ei: „— De ce nu te astâmperi”? (2006: 19) reproșându-i că ea crede încă în „basme și năzbâtii” de-ale doicii. Zâmbetul Sandei este oarecum „disprețuitor și indiferent” față de sora sa, ca și cum ar fi considerat-o naivă. În primele zile Egor nu-i înțelege comportamentul. Își amintește cât de diferită e Sanda cea de-acum față de ființa pe care o întâlnise la București; atunci o găsisse frivolă și îndrăzneată, iar acum ea se dovedește a fi o ființă temătoare, îngândurată, adesea palidă și, totuși, feminitatea ei era ispititoare, căci, în ochii lui, Sanda era „în orice caz superbă”. (2006: 20) Adesea în confruntările cu Simina, Sanda o acuză pe cea din urmă că este mincinoasă (mai ales în ceea ce privește relatările Siminei despre visele sale cu „tanti Christina”), își mușcă buzele sau zâmbește batjocoritor. Singurul element real care o ține în viață este Egor: „Îl văzu atunci pentru prima dată, pe Egor și un val fierbinte de dragoste o pătrunse. Ce bine că nu era singură, că e alături de ea cineva care ar putea-o iubi, ar putea-o ajuta”. (2006: 37) Ea se agață de iubirea pentru Egor ca de ultima ei speranță de a scăpa de sub „vraja” Christinei. El este salvatorul ei, Dumnezeu ei suprem, binecuvântarea zilelor ei. Toate personajele feminine din *Domnișoara Christina* par a fi îndrăgostite de personajul absent; ele vorbesc mereu despre ea cu dragoste, emoție și apreciere, de aceea Egor încearcă să le găsească mereu scuze gândindu-se că sunt excesiv de sensibile: „E un lucru frumos ce face Sanda; dragostea și orgoliul ei pentru mătușa Christina e un lucru splendid”. (2006: 39)

Atunci când doamna Moscu își exprimă dorința de a rămâne cu Simina în odaie, Sanda aprobă zâmbind cu înțeles ca și cum între ele ar fi existat o anumită complicitate: „— Mai ales cu ea, zâmbi Sanda”. Este un acord tacit între cele trei spectre ale Christinei, iar în acest triumf nimeni altcineva nu are acces. Părăsind încăperea, Sanda își schimbă brusc dispoziția și devine „din nou domnișoara capricioasă și disponibilă”. (2006: 42) Pe parcursul nuvelei Sanda devine din ce în ce mai apatică. E victima vampirizată datorită geloziei domnișoarei Christina care îl vrea pe Egor doar pentru ea. Se „îmbolnăvește” brusc, devine tristă și lipsită de puteri. Când o vizitează Egor, în cameră se simțea „un miros feminin, prea intim, prea cald. Mirosea a sânge”. (2006: 64) Sanda îi cere ajutor lui Egor: „— Să nu mă lași, Egor, șopti ea înfierbântat, să nu mă lași singură. Numai tu mă poți scăpa în casa asta...” (2006: 65), dar nu are curajul să-i mărturisească adevărata ei dramă. Ea amână mereu momentul în care să-i dezvăluie adevărul lui Egor, poate din precauție la început sau poate din teama că el nu ar putea înțelege și ar părăsi-o. Și, totuși, din atitudinea ei Egor înțelege mai mult decât lasă să se vadă: „glasul și cuvintele Sandei deșteptară în sufletul lui o furie încăpățânată de risc, de a înfrunta primejdia. Și un început de aventură stranie, drăcească — de care îi era teamă, dar care îl atrăgea totuși, ca un fruct necunoscut, otrăvit”. (2006: 66)

Când doamna Moscu îi recită versuri „cu înțeles” din *Luceafărul*, Sanda începe să se simtă din ce în ce mai rău; părea că i se scurge viața o dată cu sângele din organism. Devine istovită, palidă, cu „ochii aceia adânciți nefiresc în orbite, pielea prea rece și trădând totuși o febră mocnită în adâncuri”. (2006: 72) Egor se oferă să meargă după doctor, dar ea îl oprește, știe că e o „boală veche” care a recidivat (mai trecuse doar de-atâtea ori prin această stare) și e încrezătoare că își va reveni. De aceea ea știe că nu are nevoie de doctor. Boala ei era mai presus de înțelegerea unui doctor: era victima Christinei. În timp ce doamna Moscu este „lovită” de un nou acces de entuziasm și își amintește „cele mai frumoase versuri din *Luceafărul*”, Sanda începe să tremure și are loc un schimb de informații între ea și Egor prin contact vizual: „se uita fix, înspăimântată, în ochii lui” (2006: 73), iar

²²*Ibidem*, p. 9.

Egor „simțea însă tot ce *știa*, tot ce vedea Sanda dincolo de umerii lui, înapoia lui. Nu voia să se întoarcă, nu cumva să rupă firul acelor priviri îngrozite și paralizante”. (2006: 72) Acest transfer de informații prin intermediul contactului vizual este specific vampirilor care dispun de această trăsătură care le oferă posibilitatea de a comunica telepatic cu alte ființe. Doamna Moscu o coboară pe Sanda aproape forțat din pat; deși ea nu se simte în stare să-și însoțească mama, face acest efort în numele iubirii pe care i-o poartă: „asta o fac pentru mama, știi...” (2006: 75), iar când Egor e mușcat de un țânțar, ea se îngrijorează văzând pata de sânge – știe că Egor e în pericol și-l trimite să-și ia pastila de chinină. La refuzul lui categoric, Sanda îi adresează cuvintele pe care le auzise cândva din gura Christinei: „— Fii fără teamă, dragostea mea...” cutremurând în sufletul lui clipele petrecute cu „vampirul”. Și în sufletul Sandei se dă o luptă: aceea de a-i fi credincioasă Christinei (de a accepta să-și ofere sufletul și trupul Christinei) și aceea de a-l avea pe Egor pentru ea. Dar Egor știe că nu e ea cea care îi vorbește, ci cealaltă. În camera Sandei se petrec în continuare lucruri ciudate: se face din ce în ce mai frig, un frig artificial ca sufletul Christinei, țânțarii roiau în jurul lui Nazarie, Sanda începe să se împotrivescă brațelor lui Egor. Știe că trebuie să iasă afară, să plătească prețul sângelui: „— Trebuie neapărat să mă duc, se apăra ea somnoroasă. O fac pentru mama, ți-am spus. N-a mai rămas nimic altceva prin curte... și paserile, și vitele, și câinii!...” (2006: 77) Ea cunoaște pericolul ce o paște, de aceea disperarea ei este din ce în ce mai mare: „— Dă-mi drumul, Egor, se rugă din nou Sanda pierdută. Are să fie mai rău altminteri... Nu mă mai fac bine altminteri...” (2006: 77) Mai târziu Sanda alege să mintă cu disperare alegând să păstreze secretul întunecat doar pentru ea: ea este ființa cu care se hrănește domnișoara Christina, sursa de hrană și de putere a vampirului. Nu are curaj să spună adevărul, îi e frică de adevăr, îi e frică de domnișoara Christina, îi e frică și de iubirea lui Egor pe care o dorește, dar pentru care nu luptă prea mult. Uneori are momente în care pare că este pe punctul de a se destăinui: „îl privi o clipă în ochi, ca și când ar fi fost gata să-i dezvăluie o taină, dar își cuprinse din nou capul în palme istovită” (2006: 81) pentru ca apoi să renunțe: „— Nu pot să spun, plânse fata, nu pot să spun!...” (2006: 82) În definitiv, toate personajele romanului cunosc secretul, doar că nu au curajul de a-l spune cu voce tare. Evident, Sanda își dădea seama că este o victimă a Christinei și îi era teamă pentru viața ei, dar, pe de altă parte, nu putea risca să-și „supere” mătușa. Riscul ar fi fost oricum inutil din moment ce Sanda nu dispunea de forța supranaturală a Christinei. Chiar după ce și-a mărturisit teama, Sanda continuă să-l mintă pe Egor în legătură cu apariția Christinei. Stările ei sunt ambigue: când e îndrăgostită, când îi e teamă pentru această dragoste primită ca un dar nesperat: „Fata îl privi lung, cu nesfârșită dragoste. Părea că îi este teamă de fericirea aceasta prea mare, cu care nu mai știe ce să facă, pe care o primise prea târziu”. (2006: 95) Are, totuși, curajul de a-și recunoaște iubirea pentru Egor mărturisindu-i că îi e teamă pentru el. Momentul logodnei e oarecum impus de situația în care sunt surprinși: singuri în camera Sandei, cu ușa încuiată, compromiși în fața doamnei Moscu și a Siminei. El îi impune Sandei logodna, dar acest lucru nu pare s-o deranjeze. Însă, în timp ce starea Sandei devine tot mai incertă, Egor vânează himere și vrăjitoare; el practic o abandonează pe Sanda și se abandonează și pe sine. Sanda e atât victima Christinei, cât și a Siminei și a doamnei Moscu. Cele din urmă par a nu avea niciun sentiment familiar față de ființa aceasta slabă și nevinovată căreia nu-i făcea nicio plăcere să ucidă animale și nici să se hrănească asemenea mamei și surorii ei, cu sânge nevinovat. Însă ea nu dispune de suficientă forță fizică și nici mentală pentru a o refuza pe doamna Moscu sau pe domnișoara Christina, așa că participă forțat la vânătoria aceasta crudă care îi face mai mult rău decât o ajută. Egor o găsește pe marginea ferestrei, aceasta fiind, de fapt, ultima dată când o mai vede în viață. Sanda se aruncă în gol într-un gest de disperare care, însă, nu este al ei, ci al unei păpuși de porțelan controlată de răzbunătoarea Christina. Sanda rămâne în nesimțire undeva la hotarul dintre viață și moarte. Abia când bătrâna îi descântă de strigoi, Sanda „parcă se auzi chemată din adâncul somnului ei, căci se răsuci în pat, zbatându-se. Bătrâna îi apucă mâna și i-o strivi de muchia rece a unui cuțit. Fata începu să geamă”. (2006: 151) Numai atunci când Egor ucide strigoiul, Sanda își găsește cu adevărat liniștea în... veșnicie, iar „moartea ei anunță dizolvarea unui mister instituit și regenerarea universului în care se instalase”²³. Sanda e un personaj aparte, ea nu are nimic drăcesc în ea; chiar spectru fiind, nu tânjește după sânge, ba chiar îl respinge. Face totul din devotament, încearcă să stăpânească răul implantat în ea de domnișoara Christina, dar nu are o fire decizională, se complăce până la urmă în situația de victimă și își asumă acest rol. Feminitatea ei nu este la fel de puternică în comparație cu cea a domnișoarei Christina sau a Siminei, de aceea ea nu reușește să se dăruiască total, „nu-i poate oferi lui Egor fascinația feminității, așa cum o face Christina”²⁴ și, nereușind acest lucru, nu va fi nici ea altceva decât un înger căzut. Sanda este un amestec de

²³ Felicia Gherghina, *op. cit.*, p. 72.

²⁴ *Ibidem*, p.72.

arhetipuri: câteva trăsături specifice arhetipului demetric (femeie pământească, construită pentru a avea o viață domestică) și câteva trăsături specifice arhetipului afroditic (frumusețe, dragoste), și totuși nu reprezintă concret niciunul dintre cele două.

Doica este un alt spectru al domnișoarei Christina, apropiată a Siminei, o femeie „fără vârstă”, cu un „mers straniu” ca și cum „s-ar fi trudit o viață întreagă să calce ca o șchioapă și acum ar încerca să meargă firesc. Se lovea câteodată de mobile, fără să simtă. Capul îi era aproape în întregime acoperit de tulpă. I se vedea nasul lat, stâlcit și alb. I se vedea gura ca o rană degerată, albăstrie, scâmoasă. Doica ținea neconținut ochii în pământ”. (2006: 79) Figura ei este respingătoare, nu are nimic feminin în ea, e, mai degrabă, o babă ciudată. Egor află de la doică un lucru straniu: nu ea o învață pe Simina basmele urâte, ci Simina o învață pe ea. Glasul ei este „mat, făcut parcă din mai multe bucăți”. (2006: 80) În mintea lui Egor, glasul doicii părea a-i aminti de glasul unei babe, vânzătoare de găini dintr-o piesă de teatru, dar vocea și ochii ei nu semănau cu nimic. Ochii îi erau „de un albastru putred, pe care îi ținea neconținut în jos, ficși și umezi. Ochii unei oarbe, s-ar fi spus, dacă doica și-ar fi purtat capul ridicat și țepăn”. (2006: 80) Poziția nefirească a capului sugerează faptul că ascunde ceva. Ea știe anumite lucruri și ascunde altele; e vicleană și are un rânet suspect pe față care s-ar fi vrut a fi un zâmbet. Șochează privirile ei înfometate de dorință, nepotrivite cu vârsta și statutul ei. Ochii ei aveau o strălucire „înfundată, dospită, care trăda o dezgustătoare poftă de femeie”. (2006: 81) Egor e cuprins de scârbă și rușine simțindu-se „despuțat și lins de privirile lihnite ale femeii” (2006: 81), căci în ea e închistat un demon dominat de poftă erotice. Ochii ei sugerează mai degrabă „tentativa și damnarea ca «ochi ai dracului»”²⁵. Doica e o apariție stranie; ea îi dă fiori lui Egor care „avea senzația penibilă și nelămurită că-și bate joc de el, că se-nțelege din ochi cu Simina, că amândouă știu tot ce se întâmplă în visurile lui...” (2006: 94) Ea e o ființă infirmă prin înfățișare; chiar dacă aparține unei zone solare, diurne, are și o întunecime proprie care o învăluie și-i conferă un aer misterios, e „întunecata doică” ale cărei apariții au menirea de a tulbura liniștea celor din jur prin teroarea pe care o răspândește.

Doica nu are nimic matern și luminos în ea, mai mult, are accese de nebunie și este și ea un personaj pe cât de dubios, pe atât de malefic care aduce un plus de mister întregii atmosfere de la Bălănoaia. E un personaj episodic, prea puțin conturat, posibil cu puteri de vrăjitoare, căci cunoaște și ea tot felul de povești despre și cu domnișoara Christina, însă nu are un statut precis în construcția narativă. Ea se află într-o relație vampirică de complicitate cu Simina și doamna Moscu (indubitabil și cu domnișoara Christina), un alt personaj-surogat în care domnișoara Christina se întrupează uneori.

Bibliografie:

- Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007.
- Cernat, Paul, *Domnișoara Christina și spectrele lui Mircea Eliade*, în *Prefață la Domnișoara Christina*, Editura Tana, Mușătești, 2007.
- Cernat, Paul, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Editura Art, București, 2009.
- Craia, Sultana, *Îngeri, demoni și femei*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2009.
- Eliade, Mircea, *Domnișoara Christina*, București, Editura Humanitas, 2006.
- Gherghina, Felicia, *Tipologia feminină în opera literară a lui Mircea Eliade*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2007.
- Protopopescu, Alexandru, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978.
- Pop, Ion, *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I (A – D), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1998.
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, București, Editura Demiurg, [s. a.].

²⁵ Corin Braga, *op. cit.*, p.138.